



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA**

**BAJO EL SIGNO DE LA NEGATIVIDAD:
LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO**

**TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN FILOSOFÍA
CON MENCIÓN EN AXIOLOGÍA Y FILOSOFÍA POLÍTICA**

LENIN PIZARRO NAVIA

PROFESOR GUÍA: PABLO OYARZÚN ROBLES

**Esta tesis fue realizada en el marco del Proyecto FONDECYT 1070990
«INDAGACIONES SOBRE LITERATURA Y ESCEPTICISMO. ACERCA DE LAS
RELACIONES DE EXPERIENCIA, YO Y DISCURSO»,
dirigido por el Prof. PABLO OYARZÚN R.**

SANTIAGO – CHILE

SEPTIEMBRE

2008

*Agradezco sentidamente al profesor José Jara García,
por su invaluable apoyo e incentivo permanente.
Gran parte de este trabajo se debe a él.*

*Agradezco también al profesor Pablo Oyarzún Robles,
por la hospitalidad de su lectura.*

*«Los poderosos quieren mantener su posición con sangre (policía),
con astucia (moda), con magia (pompa)»*

Walter BENJAMIN



ÍNDICE

| | |
|------------------------------------------------------------------------|-----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| Capítulo I CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA: DIALÉCTICA NEGATIVA | 5 |
| 1. Miseria de la filosofía | 6 |
| 2. Dialéctica negativa | 14 |
| 3. Constelaciones de un pensamiento | 22 |
| 4. Caminos de utopía. Filosofía, arte, sociedad | 33 |
| Capítulo II CRÍTICA DE LA CULTURA: DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN | 36 |
| 1. Contra la parálisis del pensamiento | 37 |
| 1.1. Ilustración y contrailustración | 37 |
| 1.2. Actualidad de <i>Dialéctica de la Ilustración</i> | 44 |
| 1.3. Odiseo como alegoría | 47 |
| 2. La industria cultural como engaño | 51 |
| Capítulo III CRÍTICA DEL ARTE: TEORÍA ESTÉTICA | 59 |
| 1. Hacia una estética negativa | 60 |
| 1.1. La revuelta del arte | 60 |
| 2. La autonomía del arte según Th. W. Adorno | 69 |
| 2.1. Diferenciación y desdiferenciación del arte | 69 |
| 2.2. Determinación de la obra: «mónada sin ventanas» | 81 |
| 2.3. Doble carácter del arte: realidad autónoma y hecho social | 86 |
| 2.4. El arte autónomo y la industria de la cultura | 90 |
| CONCLUSIÓN. EL ARTE EN LA ÉPOCA DE SU OCASO | 96 |
| BIBLIOGRAFÍA | 103 |

INTRODUCCIÓN

La cultura es basura, pero el arte (uno de sus sectores) es serio en tanto aparición de la verdad.¹

El presente trabajo se propone exponer, comentar y analizar críticamente la categoría de autonomía del arte [*Autonomie der Kunst*] en la estética de Theodor W. Adorno. Dicha lectura crítica tiene por objetivo central entregar un balance de corte provisional, que ilumine tanto los momentos de verdad como los de falsedad que se expresarían en las fortalezas y en las debilidades de la concepción autonómica de Adorno. En este estudio, la categoría antes señalada es tomada como eslabón central de su estética o filosofía del arte. En tal sentido, se postula que el problema de la autonomía del arte se convierte en una importante vía de acceso al pensamiento estético de Adorno.

Pero el tema de la autonomía del arte no sólo permitiría un acceso temático a la estética negativa de Adorno. Impone también una tarea no menor: atravesar el árido paraje de su pensamiento filosófico. Una de las mayores dificultades que arroja la lectura de Adorno, viene dada por el carácter idiosincrático de su lenguaje. Este carácter implica, por lo pronto, una decisión filosófica: que al pensamiento le es inherente la forma en que éste se expresa. Por lo mismo, realizar una introducción preliminar a la terminología filosófica de Adorno, posibilitaría no sólo una exposición adecuada del problema central de este estudio —la autonomía del arte—, sino que permitiría dibujar o trazar los contornos y márgenes teóricos que dan forma al conjunto de constelaciones que articulan su pensamiento.

Dicho en forma llana: uno de los problemas centrales de la estética de Adorno (la autonomía del arte) se articula a partir de ciertos presupuestos histórico-filosóficos. Estudiar el tema de la autonomía del arte implica, por lo tanto, reconstruir el aparataje

¹ ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal, pág. 30. En adelante, citado TE.

conceptual que le subyace. Por ello, al tomar como hilo conductor la cuestión de la autonomía del arte, no se abandona en momento alguno la filosofía del autor de *Minima moralia*. Es más, se profundiza en ella. De ahí que uno de los presupuestos centrales contenidos en este trabajo, señala la profunda e ineludible conexión que se da entre la filosofía de Adorno y su estética. Hacer esto es poner juego la siguiente hipótesis: que el pensamiento de Adorno, que recorre múltiples y variados discursos (epistemología, crítica de la cultura, estética, musicología, sociología, psicología), conforma un todo compacto, que si bien se presenta en forma disgregada y asistemática, puede ser entendido bajo la idea o figura de «sistema latente» (Martin Jay).

Lo anterior permite explicar tanto el contenido como la forma del presente estudio. O lo que es lo mismo: posibilita esclarecer la estrategia argumentativa y la estructura triádica del texto. En la primera parte (CAPÍTULO I), se exponen los lineamientos generales de la crítica de Adorno a la filosofía, vertida ésta como «dialéctica negativa» (título no sólo de una obra filosófica, sino más bien de un proyecto de crítica general del pensamiento). Aquí se exponen los fundamentos epistemológicos desde los cuales Adorno ajusta cuentas no sólo con la filosofía, sino también con la cultura y el arte modernos. La crítica radical de la cultura la realiza mediante la «dialéctica de la Ilustración». En esta dialéctica, Odiseo representa alegóricamente el principio de autoconservación de la racionalidad, de la cultura y del sujeto modernos (CAPÍTULO II). Por último, la crítica del arte o teoría estética (CAPÍTULO III), aborda el tema central de esta tesis, cual es el de la autonomía del arte. Aquí el arte es definido desde una dialéctica de autonomía y heteronomía. Este enfoque paradójico, antitético, recoge las reflexiones de los capítulos precedentes, pues allí la obra artística es determinada fundamentalmente como emplazamiento negativo de la «no identidad» y, a la vez, como prolongación afirmativa de la racionalidad y cultura ilustradas. Esto pone en evidencia el carácter «ideológico» y «polémico» del arte contemporáneo, que se distancia de lo social en la apariencia, y que sucumbe ante la ideología imperante en su conversión a mercancía. La doble cara del arte moderno —como autónomo y hecho social— redundando en su «condición aporética».

Es por esto que la hipótesis central de este trabajo, señala que la lectura dialéctica y negativa del fenómeno artístico realizada por Adorno —descrita *grosso modo* más arriba— resulta a lo menos apropiada para la obra de arte actual, cuya autonomía respecto de la sociedad lleva consigo paradójicamente la marca de lo heterónimo. Se postula que la concepción de la autonomía del arte de Adorno puede ser tomada como marco teórico de la obra de arte contemporánea, en la medida en que lograría describir, con relativa exactitud, la situación eminentemente aporética del arte en la sociedad de masas. Por esta línea de argumentación transita el apartado final (CONCLUSIÓN).

Ahora bien, lo que permitiría sostener como válida la lectura paradójica del arte propuesta por Adorno, encontraría sus fundamentos en la compleja «lógica cultural del capitalismo tardío» (Fredric Jameson). Esta lógica permite un cuestionamiento radical de los principios y presupuestos sobre los que se articulaba tradicionalmente la estética. Por ello, dicha disciplina filosófica ha debido adecuarse a la cambiante realidad social, por lo que debe readecuar permanente las categorías sobre las cuales se erige su discurso: «lo bello», «gusto», «apariciencia», «genio», entre otras.

En Adorno, el arte aparece en el contexto de una crítica radical de la cultura moderna. Crítica que denuncia sus falsas contestaciones frente al orden establecido. Adorno, en concordancia con el espíritu crítico de los teóricos del *Institut für Sozialforschung*, inserta el fenómeno del arte en el seno mismo de la sociedad como proceso dialéctico que denuncia, por un lado, la violencia de la lógica cultural y, por otro, como expresión inequívoca del poder de dicha lógica. Es precisamente en base al doble carácter de la obra de arte contemporánea, por lo que Adorno considera que sólo la reafirmación de la autonomía del arte —puesta en entredicho sobre todo por las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX—, permite entrever la situación misma del arte: su potencial crítico y su componente ideológica. Es gracias a esta doble faceta por la que el arte encuentra su razón de ser en medio de la sociedad del intercambio, pues está —a la vez y en un mismo momento— liberado de la finalidad del *para qué* instrumental, pero sucumbe inevitablemente a dicha racionalidad en su devenir mercancía.

Es precisamente su innegable condición de vehículo ideológico, lo que justifica la crítica filosófica del arte en lo que se ha venido llamando, no sin ironía, «sociedad postística» (Albrecht Wellmer). En tal sentido, la estética negativa de Adorno otorgaría ciertas herramientas de análisis para una consideración pensante del arte actual. La pertinencia filosófica de un análisis como el propuesto anteriormente se justifica por el supuesto, heredado de la estética idealista, según el cual las obras de arte dicen algo, o sea, que tienen un contenido que es —al menos en parte— filosóficamente traducible y comprensible.

CAPÍTULO I

CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA: DIALÉCTICA NEGATIVA

1. MISERIA DE LA FILOSOFÍA

Ninguna teoría escapa ya al mercado: cada una de ellas es puesta a la venta como posible entre las diversas opiniones que se hacen la competencia; todas son expuestas para que elijamos entre ellas; todas son devoradas.²

Según cuenta Martin Jay en su clásico estudio sobre Th. W. Adorno, el destacado teórico de cine Siegfried Kracauer se quejaba de la sensación de vértigo que le había producido la lectura de una de las obras del filósofo de Fráncfort, a lo que éste respondió ofuscado que «sólo asimilándolas todas podría comprender el significado de cualquiera de ellas».³ Esta pretensión, un tanto exagerada, contiene una de las tantas figuras por las cuales puede ser entendido el laberíntico pensamiento de Adorno: no se puede separar el contenido de una filosofía de su forma expresiva. Es decir, en filosofía, forma y contenido (apariencia y realidad) conforman un solo y mismo proceso; en el filosofar, el lenguaje es el continente y lo contenido. «A la filosofía le es esencial su lenguaje. Los problemas filosóficos son ampliamente problemas del lenguaje filosófico, y la diferenciación entre palabras que se halla en las llamadas ciencias positivas, no vale para la filosofía de la misma manera».⁴ La idea de que a la filosofía le es propio cierto tipo de código lingüístico, puede ser formulada en negativo: los filósofos elaboran una terminología que sólo es válida dentro de ciertos contextos teóricos, por lo que más allá de éstos, dicha fraseología carece de sentido o resulta simplemente ininteligible.

En esta idea de un lenguaje filosófico cerrado en su propia torre de marfil, Adorno expondría, por una parte, una especie de declaración de principios del quehacer filosófico, a saber, que éste debe entenderse sobre todo como un trabajo de composición y

² ADORNO, Theodor W. (1992). *Dialéctica negativa*, trad. J. M^a. Ripalda, Madrid: Taurus, pág. 13. En lo sucesivo, citado como DN.

³ JAY, Martin (1988). *Adorno*, trad. M. P. Morales, Madrid: Siglo XXI, pág. 1.

⁴ ADORNO, Theodor W. (1991). *Terminología filosófica I*, trad. R. Sánchez, Madrid: Taurus, pág. 7. En adelante, citado TF I.

descomposición del lenguaje, como construcción y «de-construcción» lingüística.⁵ Con esto se dice que la forma lingüística de tal o cual filosofía, no es mero ornamento retórico o estético de la misma, sino inherente a ésta: «la exposición de la filosofía no le es a ésta indiferente y extrínseca, sino inmanente a ella».⁶ Por otra, implica una crítica radical e implacable respecto de la mistificación operante en el lenguaje filosófico: el de pretender reducir todo fenómeno a fenómeno lingüístico.

Es esta última idea la que abre una de las posibles vías por la cual se podría acceder a la filosofía de Adorno. En efecto, la crítica de la terminología filosófica (es decir, la crítica de la filosofía) efectuada por Adorno, tiene por objetivo poner en evidencia las mistificaciones y deformaciones ideológicas que arrastra su propio despliegue. Para demostrar el momento ideológico del lenguaje filosófico, Adorno se detiene en dos escuelas o corrientes que han predominado ampliamente en la escena contemporánea: la ontología y el positivismo. Al hacer esto, el filósofo alemán toma distancia de éstas y —en un mismo movimiento— configura negativamente su propia concepción de lo que es filosofía:

La crítica filosófica está hoy confrontada con dos escuelas. [...] Son divergentes a la par que complementarias. [...] Positivismo y ontología son anatema recíproco; aquél ha atacado por medio de uno de sus exponentes, Rudolf Carnap, la teoría de Heidegger, injustificadamente desde luego, como vacía de sentido. Y viceversa, para los ontólogos, el pensamiento positivista está olvidado del ser y profana la auténtica cuestión. Temen ensuciarse las manos con el mero ser-aquí que mantienen los positivistas en las suyas. Por eso es aún más chocante la coincidencia de ambas direcciones en algo decisivo. Han escogido como enemigo común a la metafísica. Que ésta [...] no sea tolerada por el positivismo, cuyo propio nombre indica incluso que quiere atenerse a lo positivo, a lo que es-aquí, a lo dado, no necesitaría de ninguna ilustración. Pero también Heidegger, con escuela de tradición metafísica, ha buscado con insistencia delimitarse de ella. Bautiza como metafísica el pensamiento por lo menos desde Aristóteles, y tal vez el platónico, en cuanto que separa ser y ente, concepto y concebido, y podría decirse también, en un lenguaje por cierto desaprobado por Heidegger: sujeto y objeto.⁷

⁵ Las similitudes entre Theodor Adorno y Jacques Derrida, en el contexto de la filiación del primero a la «Teoría crítica», son revisadas en MCCARTHY, Thomas (1986). *Ideales e ilusiones. Reconstrucción y deconstrucción en la Teoría Crítica contemporánea*, trad. A. Rivero, Madrid: Tecnos, págs. 107-132.

⁶ DN, pág. 25.

⁷ ADORNO, Theodor W. (1964). *Justificación de la filosofía*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus, págs. 13-14. En lo sucesivo: JF.

Tanto la ontología como el positivismo —según Adorno— tienden a eliminar lo singular, lo particular, lo contingente. Aquello que dentro de la escala filosófica es lo último, lo inservible, lo no-filosófico. Si el ontólogo reduce el mundo concreto a fórmulas carentes de contenido real («*Dasein*», «historicidad», «mundanidad»), el lógico no se queda a la saga: sólo tiene validez filosófica aquello que posee «contenido de verdad», y que, por lo mismo, puede ser formalizado en variables lógicas («x», «y», «n», etc.).

Ontología y positivismo no sólo serían incapaces de hacer justicia a lo real, sino que tienden a reducirlo y reificarlo mediante sofisticadas y elaboradas abstracciones, que traducen en una jergonza vaciada de todo contenido real. Estos verdaderos ideolectos filosóficos, que pretenden dejar atrás las estériles especulaciones de la metafísica, se transforman así en el santo y seña de una elite especializada que está demasiado preocupada por solucionar cuestiones relativas a la angustia ante la nada o al contenido veritativo de tal o cual proposición, como para interesarse o, a lo menos, alarmarse por los cotidianos horrores del mundo. La espiritualizada miseria de la filosofía no es sino la expresión de la brutal miseria de la humanidad.⁸

⁸ Las críticas al ontologismo y al positivismo no sólo tienen por objetivo desarmar las caparazones ideológicas que recubren dichas teorías, sino también mostrar, mediante dos escuelas ejemplares, la creciente cosificación del pensamiento filosófico; cosificación que es, en último término, producto de la división social del trabajo. Respecto del positivismo, su error fundamental consistiría en menospreciar la capacidad creadora de la subjetividad, y, por el contrario, reforzar los dispositivos objetivos de control y administración de la vida humana: «El desprecio que Adorno y otros miembros de la Escuela de Francfort expresaron a menudo por el positivismo en todas sus variantes fue en gran parte el resultado de lo que ellos consideraban un tratamiento inadecuado de este tema [a saber: la forma en que los sujetos se relacionan con los objetos en el mundo actual y en el mundo futuro]. [...] el positivismo no había reconocido el poder activo y constitutivo de la subjetividad en la creación del mundo (o más precisamente, de aquella parte del mundo que denominamos historia, cultura y sociedad) y era por tanto, cómplice de la política contemplativa y pasiva que aceptaba el mundo como una realidad acabada, una “segunda naturaleza”» (JAY, M. *Op. cit.*, págs. 51-51).

En lo que concierne a la crítica al ontologismo (que para Adorno tiene nombre y apellido: Martin Heidegger), lo considera una renuncia a la razón misma, una especie de parálisis del pensamiento frente a lo dado. Ahora bien, podría argumentarse que la filosofía de Heidegger es también, en términos generales, una crítica a la razón, y que por esto, su proyecto filosófico se encuentra emparentado con el de Adorno. Sin embargo, y para desechar dicha hipótesis, hay que señalar tajantemente que la crítica radical a la razón efectuada por Adorno, no supone un *sacrificius intellectus*, como el que se daría en el irracionalismo heideggeriano, más preocupado de la «escucha» de un ser suprahistórico, que de las contradicciones y violencias impuestas por la racionalidad instrumental operante en las sociedades del capitalismo tardío. Para las distintas variantes que adquiere el frontal y corrosivo ataque de Adorno a Heidegger, ver, entre otros lugares, ADORNO, Theodor W. (1971). *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, trad. J. Pérez, Madrid: Taurus; TF I, cap. 3 ss; JF, pág. 13 ss; DN, págs. 65-135.

Adorno toma ciertamente esta crítica de Ludwig Feuerbach, Karl Marx y Friedrich Nietzsche. Pero es Walter Benjamin quien le sirve de inspiración, pues éste había caricaturizado el lenguaje filosófico como un lenguaje del hampa, como código de rufianes y pillos iniciados. «Cuando uno se cerciora de este carácter chamánico de la terminología filosófica, de ese momento de intercambio de señales de los augures, que le es inherente, y se comprueba tal peligro queriendo neutralizar tal momento por la reflexión, quizás es mejor liarse la manta a la cabeza y hacer como si el problema no existiese, lo que expresado en términos intelectuales puede llamarse el problema del privilegio de la cultura».⁹ Sin embargo, el privilegio de la cultura —el privilegio del que, quiéralo o no, participa de la cultura misma— es aquello que posibilita la crítica —y superación— de la misma. Dicho en otros términos: la filosofía no puede, de un lado, renunciar a su lenguaje, porque de hacerlo se anula a sí misma, rebajándose a mera *doxa*. Por otro, la excesiva abstracción propia del lenguaje filosófico, tiende a transformarla en un saber especializado, convirtiendo a los filósofos en portadores de un lenguaje semi-privado, que sólo los iniciados son capaces de descifrar. Pero «la filosofía no es algo especializado por cuanto que se ocupa del todo, y por tanto de lo que no está dividido, de lo que no es consecuencia de la división del trabajo y sus consecuencias caen bajo el concepto de filosofía».¹⁰

Cabe señalar por lo demás, que el problema del lenguaje filosófico es especialmente perceptible en el propio Adorno, pues su prosa, intrincada y de difícil acceso, exige del lector un esfuerzo extra, que para M. Jay supone un particular tipo de *praxis*. «Como la música de Arnold Schönberg [...] su propia obra estaba deliberadamente concebida para impedir a los lectores pasivos una recepción sin esfuerzo».¹¹

La exigencia de una lectura participativa, encuentra su razón de ser en el alejamiento de Adorno de la figura del filósofo tradicional, que expone sus ideas con claridad y distinción, lo que señala a las claras que para al autor de *Minima moralia* la filosofía no tiene por fin exclusivo y excluyente la pura comunicabilidad. Antes bien, el

⁹ TF I, pág. 27.

¹⁰ TF I, pág. 36.

¹¹ JAY, M. *Op. cit.* pág. 1.

lector debe sentir el vértigo de un pensamiento para el cual nada está dado de antemano y en donde ni siquiera el suelo mismo desde donde se piensa es algo seguro:

La idea de que se tiene un suelo firme y seguro bajo los pies cuando el proceso de pensamiento puede ser detenido o interrumpido en un determinado lugar, es un sustituto de la verdad misma. Ahí me parece que radica hoy el error o falsedad de la pregunta por lo primero y originario. Se dice que tal apoyo es la verdad porque no se confía en pensar consecuentemente la verdad, porque la verdad duele mucho [...] y conocer la verdad por completo hoy, implicaría tocar críticamente determinados presupuestos de nuestra propia existencia real.¹²

La filosofía no puede ya articularse, según el filósofo alemán, a partir de ciertos axiomas consagrados por tal o cual tradición. No puede pretenderse autárquica cuando es la fuerza de lo real el elemento que posibilita sus análisis. La filosofía no comienza por el principio, sino que arranca del final. La filosofía, como la entiende Adorno, no es *prima philosophia*; es «filosofía última».¹³

Por lo mismo, el objetivo de la filosofía no debería ser la articulación de imponentes y omniabarcantes sistemas de razón, ya sea bajo la formalidad de una prosa inconfesadamente autosemántica o bien a través del ejercicio reductor de la lógica matemática. Contra esos intentos de unificar identitariamente y, por implicación, coactivamente lo particular, lo contingente, lo heterogéneo, Adorno propone una filosofía que es, ante todo, materialista, porque nace de la realidad, y dicha ascendencia le impide desconocer que todo concepto parte de lo que no es conceptual: «La reflexión filosófica se asegura de lo que no es conceptual en el concepto. De otro modo, según la sentencia kantiana, éste sería hueco, al fin concepto de nada. Una filosofía se quita la venda de los ojos, cuando se da cuenta de esto, y acaba con la autarquía del concepto. El concepto es concepto incluso cuando trata de la realidad».¹⁴

¹² TF I, pág. 120.

¹³ Cfr. AGUILERA, Antonio. «Introducción: Lógica de la descomposición», en ADORNO, Theodor W. (1992). *Actualidad de la filosofía*, trad. J. L. Arántegui, Barcelona: Paidós, pág. 31: «La filosofía de Adorno no comienza por el principio, es filosofía última, no primera». (En adelante, se citará el crucial ensayo de Adorno «La actualidad de la filosofía» como AF).

¹⁴ DN, pág. 20.

La filosofía de Adorno surge como reacción ante lo real, como respuesta conceptual a lo no conceptual, como correlato racional a lo que le resulta si no ajeno, hostil a la razón; aquello que no nace del espíritu, sino que, como diría G. W. F. Hegel, es «lo otro» del espíritu. Todos los conceptos «incluidos los filosóficos, tienen su origen en lo que no es conceptual, ya que son a su vez parte de la realidad, que les obliga a formarse ante todo con el fin de dominar la naturaleza. [...] La naturaleza conceptual de la filosofía, aunque ineludible, no es su Absoluto».¹⁵ Según lo anterior, el concepto se distingue de lo óntico en la medida en que es unidad abstracta de los *onta* que abarca. «Cambiar esta dirección de lo conceptual, volverlo hacia lo diferente en sí mismo: ahí está el gozne de la dialéctica negativa».¹⁶

La crítica de Adorno a la filosofía toma como estandarte la noción de «no-identidad». Porque el concepto arrastra consigo a la identidad, mientras no exista una reflexión que impida dicha imposición identitaria. Precisamente, dicha coacción se desharía con sólo caer en la cuenta del carácter constitutivo de lo irracional para el concepto. «La reflexión del concepto sobre su propio sentido le hace superar la apariencia de realidad objetiva como unidad de sentido».¹⁷ Adorno exige la desmitologización del concepto, pues cree ver en ésta el único antídoto para sanear a la filosofía de su propia enfermedad: la de pretender estar en la verdad de las cosas, sometiéndolas y enajenándolas por la fuerza del concepto. Es esto mismo lo que le lleva a sostener que la filosofía no agota su tema a la manera de la ciencia, reduciendo los fenómenos a un mínimo de fórmulas. «La filosofía quiere literalmente abismarse en lo que le es heterogéneo, sin reducirlo a categorías prefabricadas. Trata de ajustarse a ello tan estrechamente como lo desearon, en vano, el programa de la fenomenología y el de Simmel; su meta es la enajenación sin límites».¹⁸ La dialéctica —que en Adorno es negativa, porque no logra la síntesis definitiva sino que se mantiene en suspenso— permite que el concepto sea a la vez el *organon* del pensamiento y la valla que separa al pensamiento de lo pensado. La filosofía no puede evadir dicha negación ni puede plegarse a ella. Sólo la filosofía puede

¹⁵ DN, pág. 20.

¹⁶ DN, pág. 21.

¹⁷ DN, pág. 21.

¹⁸ DN, pág. 21.

—y debe, señala Adorno— emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto.

La filosofía no crea la realidad, porque la realidad no es racional, ni la racionalidad se identifica necesariamente con la realidad. Ciertamente hay núcleos racionales perceptibles y creadores de realidad, pero difícilmente una cosmología racional dará cuenta de todos los niveles de la existencia. El panlogismo —que sirve para justificar el horror de una realidad que no se comporta para nada racionalmente— pervive así en ciertas teorías que se ilusionan con la posibilidad de subsumir categorialmente una realidad que les es, pese a esto, inaprensible.¹⁹ Sólo una filosofía verdadera, esto es, una filosofía que renuncia de antemano a todo saber positivo, puede captar la realidad tal como ésta se le presenta: dialécticamente. Pero no sólo un pensamiento que dé voz a lo óptico posibilita una comprensión sin violencia de la totalidad. También el arte (y con esto se vislumbra por primera vez el tema central de la presente investigación), posee la capacidad de dar voz a lo que carece de ella:

Frente al arte, la filosofía representa lo no conceptual siempre y sólo por medio del concepto, o bien representa lo que no puede plasmarse mediante el pensamiento filosófico. La filosofía tiene su vida en la elaboración extenuante de esta paradoja, en el intento de distinguir lo que parece una contradicción insoluble, hasta hacerla posible. [...] el camino que va de la experiencia originaria a su objetivación, y por tanto a la teoría filosófica desarrollada, es propiamente el esfuerzo del concepto para representar el momento no conceptual, e imponerlo en la síntesis.²⁰

Una conciencia respetuosa de lo no conceptual, de lo «no-idéntico», a lo que apunta el pensamiento cuando es verdadero (no en términos de una simple validez lógica o de correspondencia), se vale de un recurso que no excluye, por cierto, lo lógico y que no escapa a las correspondencias. Adorno, profundo conocedor de la filosofía de la identidad, evidentemente sabe que el pensamiento no puede renunciar sin más a la identidad: «Pensar

¹⁹ Cfr. HEGEL, Georg Wilhelm F. (1991). *Principios de la filosofía del derecho*, trad. J. L. Verma, Barcelona: Edhasa, pág. 51: «Lo que es racional es real, y lo que es real es racional». Para una aclaración del propio Hegel respecto de dichas «proposiciones sencillas [que] han parecido tan escandalosas», ver HEGEL, Georg Wilhelm F. (2000). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, trad. R. Valls, Madrid: Alianza, § 6, págs. 106-107.

²⁰ TF I, pág. 67

quiere decir identificar. [...] Apariencia y verdad del pensamiento son inseparables».²¹ Pero sabe también que el pensamiento no se limita sólo a identificar lo que de otra forma permanecería mudo. El conocimiento no se ancla en la pura facticidad de lo que es, ni tampoco renuncia al mundo en pos de una esencia suprahistórica a la que jamás llega. Al contrario, el conocimiento contiene una dimensión de futuro, en la medida en que está constituido por la utopía de llegar a la verdad de las cosas sin someterlas: «La utopía del conocimiento sería penetrar con conceptos lo que no es conceptual sin acomodar estos a aquéllos».²² Es a esta utopía a la que renunciaron los grandes sistemas filosóficos, pues en ellos todo lo que no encajaba o no se amoldaba a sus estrechas cercas categoriales, resultaba elidido, desestimado, menospreciado o simplemente ignorado. A esto se refiere Adorno cuando señala que toda gran filosofía estuvo acompañada de un celo paranoico: el de no tolerar otra cosa más que a sí misma. «El más pequeño resto de diferencia bastaba para desmentir la identidad, que es total por su mismo concepto».²³

Con el derrumbe de los sistemas, no sólo se ha perdido la ilusión de un suelo firme al cual aferrarse, sino también la concepción histórica por la cual, al menos desde Aristóteles, se entendía a la filosofía: como ciencia de lo universal y sólo de lo universal. Una vez que Adorno ha desmitificado la pretensión de totalidad como simple ilusión, ¿qué justifica a la filosofía?

Renunciar a una filosofía que parte de sí misma, que cree poder abrazar la totalidad justo cuando ésta ya no necesita de un pensamiento de tal índole (a no ser como mercancía cultural), implica, por lo pronto, cuestionar radicalmente la necesidad misma de la filosofía (el ensayo de Adorno citado más arriba como *Justificación de la filosofía*, lleva por título original *Wozu noch Philosophie*). La pregunta por la validez del pensamiento filosófico en una sociedad que tiende paulatinamente a prescindir de él (pues su puesto ha sido gradualmente ocupado por las distintas disciplinas científicas), atraviesa todo el pensamiento de Adorno.

²¹ DN, pág. 13.

²² DN, pág. 18.

²³ DN, pág. 30.

2. DIALÉCTICA NEGATIVA

Para la filosofía se trata de construir alguna clave que haga abrirse de golpe a la realidad.²⁴

La renuncia de Adorno a una filosofía que arranca de sí misma, explica, por una parte, su opción por una filosofía ensayística, y, por otra, su predilección por el aforismo como vehículo expresivo, que adopta en algunos de sus trabajos más relevantes. Adorno escribe ensayística y fragmentariamente pues en dicha elección hay una razón de fondo: el abandono de la idea de que la totalidad puede ser asida por la fuerza del pensamiento. Éste es el *leit motiv* de su crucial ensayo «La actualidad de la filosofía», en donde, junto con definir dicha «actualidad» en términos de una «crítica de la filosofía presente [ontologismo, positivismo, neokantismo, fenomenología, etc.]», sentencia como muerta la pretensión —cara a toda filosofía sistemática— de aprender la totalidad de lo real mediante conceptos. «Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento».²⁵ La pretensión de captación de la totalidad mediante abstracciones tales como «Ser», «fundamento», «sentido», «origen», es síntoma inequívoco de una voluntad de dominio que atraviesa la historia misma de la filosofía occidental. Desde Platón a B. Russell, el pensamiento filosófico impone su dominio sobre aquello que le resulta extraño, raro, asignándole una identidad conceptual que le permite traducirlo a un lenguaje lógico, transparente, comprensible y comunicable.

En contra de la opinión trivial según la cual la filosofía no se distingue de la ciencia en virtud de una mayor generalidad o por lo abstracto de sus categorías, Adorno considera que la verdadera diferencia entre una y otra es mucho más honda. Radica en que las

²⁴ AF, pág. 97.

²⁵ AF, pág. 73.

ciencias particulares aceptan los hallazgos últimos y más fundamentales como algo posteriormente insoluble, que descansa sobre sí mismo, mientras que la filosofía concibe ya el primer hallazgo con el que —literalmente— choca, como un signo que está obligada a descifrar. «Dicho de una forma más llana: el ideal de la ciencia es la investigación, el de la filosofía, la interpretación».²⁶ La paradoja de la filosofía es que —cual Sísifo— debe volver una y otra vez a interpretar con pretensión de verdad, sin estar nunca en posesión de una clave cierta de interpretación. La filosofía recibe sólo destellos de verdad que se esfuman cuando quiere interpretar las «enigmáticas figuras de lo existente y sus asombrosos entrelazamientos».

Pero, ¿acaso la filosofía debe volverse hacia aquello que, como diría un hermeneuta acomodaticio, «dona» el sentido? ¿Hay en Adorno una hermenéutica en el sentido técnico del término, o sea, una teoría o metodología general de la interpretación ligada al «giro hermenéutico» propiciado por Hans-Georg Gadamer o Jean Greisch? No, pues para el autor de *Dialéctica negativa* no se trata de correr tras un sentido siempre dudoso, de una significación que estaría ahí, esperando del intérprete el gesto develador. De lo que se trata para Adorno es de acercarse hacia lo que existe sin intencionalidad alguna. «La verdad es la muerte de la intención».²⁷ Por lo mismo interpretar no quiere decir intentar develar un trasmundo noemático, ni menos hacer brotar el sentido de una cantera que lo contendría.²⁸ Contra dicha idea de interpretación, sostiene Adorno:

Quien al interpretar busca tras el mundo de los fenómenos un mundo en sí que le subyace y le sustenta, se comporta como alguien que quisiera buscar en el enigma la copia de un ser que se encontraría tras él, que el enigma reflejaría, mientras que la función del solucionar enigmas es iluminar la figura del enigma y hacerla emerger, no empeñándose en escarbar hacia el fondo y acabar con alisarla.²⁹

²⁶ AF, pág. 87.

²⁷ BENJAMIN, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz, Madrid: Taurus, pág. 18.

²⁸ Esta crítica de Adorno al supuesto básico de la hermenéutica, según el cual los fenómenos serían portadores de un sentido que habría que desocultar, está emparentada con la crítica que realiza Foucault a la actitud que él llama «exegetica». Ver FOUCAULT, Michel (1998). *La arqueología del saber*, trad. A. Garzón, México: Siglo XXI. Para la no menos sorprendente convergencia de Th. Adorno y M. Foucault respecto de la crítica de la sociedad contemporánea también en el marco de la «Teoría crítica», ver MCCARTHY, TH. *Op. cit.* págs. 51-85.

²⁹ AF, págs. 87-89.

La tarea de la filosofía no consistiría en investigar intenciones veladas o preexistentes de la realidad (como si la realidad, lo que carece de voz, pudiese ser intencional), sino interpretar dicha realidad mediante la construcción de figuras e imágenes, a partir de los elementos aislados de lo real, en virtud de las cuales logra mostrar los perfiles de cuestiones que la ciencia deberá pensar exhaustivamente. La epistemología materialista de Adorno se articula entonces a partir de la interpretación de lo que carece de intención, y puede ser entendida básicamente como construcción o composición de elementos de la realidad («constelaciones»), separados por el análisis que le permite a la interpretación iluminar lo real sin recurrir a la violencia de conceptos prefabricados o al develamiento de un pretendido trasmundo eidético. «Las “imágenes” [constelaciones]» — señala Susan Buck-Morss— «no eran símbolos de los conceptos, ni analogías poéticas de la totalidad social, sino la manifestación real, material de ambos. Las “imágenes” eran la evidencia empírica y perceptible de la relación mediatizada entre el particular y la estructura social».³⁰ La constelación posibilitaría una forma de conceptualidad que no permite que las operaciones de generalización y abstracción —necesarias en el quehacer filosófico— sirvan de subterfugio para la eliminación de la tensión interna de los conceptos puestos en juego por la filosofía interpretativa. «Más que suprimir, se trata de radicalizar el rigor filosófico».³¹ En tal sentido, las constelaciones son «racimos de conceptos, en continuas combinaciones y arreglos de palabras».³²

Éste sería el programa de un auténtico conocimiento materialista. Programa al que se adentra mucho más la manera materialista de proceder, cuanto más se está alejado del correspondiente «sentido» de sus objetos, pero también, cuando menos se remita a algún sentido implícito, como lo sería por ej., el religioso. «Pues hace mucho que la interpretación se ha alejado de toda pregunta por el sentido, o lo que quiere decir lo mismo, los símbolos de la filosofía se han derrumbado».³³ Ciertamente es la «mirada micrológica» de Benjamin, la que le permite a Adorno elaborar una filosofía materialista que no cae en

³⁰ BUCK-MORSS, Susan (1981). *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, trad. N. Rabotnikof, México: Siglo XXI, pág. 214.

³¹ LÓPEZ ÁLVAREZ, Pablo (2000). *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, Madrid: Biblioteca Nueva, pág. 85.

³² BUCK-MORSS, S. *Op. cit.* pág. 193.

³³ AF, pág. 90.

las vulgaridades de un materialismo apresurado que se escandaliza ante conceptos como «espíritu», «constelación», «imagen dialéctica».

La interpretación filosófica, la epistemología materialista de Adorno, sólo se da por la composición de elementos mínimos. Las grandes preguntas por el sentido, heredadas de la tradición filosófica (o gran filosofía), se derrumban por el sólo hecho de reparar en la «escoria del mundo». «La desconstrucción en pequeños elementos carentes de toda intención se cuenta según esto entre los presupuestos fundamentales de la interpretación filosófica; el viraje hacia la “escoria del mundo de los fenómenos” que proclama Freud tiene validez más allá del ámbito del psicoanálisis, así como el giro de la filosofía social más avanzada hacia la economía proviene no sólo del predominio empírico de éste, sino asimismo de la exigencia inmanente de la interpretación filosófica».³⁴ Para ejemplificar esto, Adorno da por sentado que si fuese posible agrupar los elementos aislados del todo social de manera tal que sus interrelaciones dieran lugar a una figura en la que quedara superado cada elemento particular y que no preexistiese orgánicamente sino que fuese producida, esta figura se encontraría bajo la forma de la «mercancía».

La filosofía adorniana, entendida desde la perspectiva de la interpretación (microscópica) de la realidad, «ya no haría de la historia el lugar desde el que las ideas ascienden, se elevan de manera independiente y vuelven a esfumarse, sino que las imágenes históricas serían en sí mismas semejantes a ideas cuyas interrelaciones constituyen una verdad carente de toda intencionalidad, en lugar de que la verdad sobreviniera como intención de la historia».³⁵ Por eso, la historia está en la verdad, pero la verdad no está en la historia. Según esto, toda verdad era histórica, «aunque no existiera una verdad por encima del tiempo, el proceso real de la historia no era idéntico a la verdad en ningún sentido metafísico u ontológico».³⁶ Este rechazo del concepto hegeliano de historia como identidad sujeto/objeto, racional/real, es común a todos los miembros del Instituto de Fráncfort, y marca los límites de su recepción de la interpretación

³⁴ AF, págs. 90-91.

³⁵ AF, pág. 93.

³⁶ BUCK-MORSS, S. *Op. cit.* pág. 108.

hegelianizante de György Lukács en *Historia y conciencia de clase*, que tanto impacto provocó en los intelectuales radicales de principio del siglo XX.

La idea de «imagen histórica» como correlato ideal de la realidad concreta, le permite a Adorno distanciarse de una concepción teleológica y optimista de la historia, y desechar de plano la noción de progreso como bandera de lucha de una filosofía crítica. Si el concepto de historia es usado por Adorno, dicha utilización es solo idea regulativa. Ahora bien, tampoco debe pensarse que se está frente de un nominalismo no confesado. Al contrario, no se trata de que la realidad quede de tal suerte superada por el concepto. Pero de la construcción de la figura de lo real, se extrae la exigencia de su transformación. Adorno pone como prototipo del que dispone la *praxis* materialista, el gesto transformador del juego del enigma, y no la solución del mismo. A dicha relación el materialismo la ha denominado con un término filosóficamente acreditado: «dialéctica». Por lo mismo, sólo dialécticamente es posible la interpretación filosófica. «Cuando Marx reprochaba a los filósofos que sólo habían interpretado el mundo de diferentes formas, y que se trataría de transformarlo, no legitimaba esa frase tan sólo la *praxis* política sino también la teoría filosófica. Sólo en la autoaniquilación de la pregunta se llega a verificar la autenticidad de la interpretación filosófica, y el puro pensamiento no es capaz de llevarla a cabo partiendo de sí mismo. Por eso trae consigo a la *praxis* forzosamente».³⁷

Pero como la negatividad es una categoría central en el pensamiento de Adorno, éste es el primero en reconocer la imposibilidad de desarrollar *in extremis* el programa de

³⁷ AF, pág. 94. Si bien Adorno valora la crítica de Marx a la filosofía, no cuestiona la excesiva primacía que Marx atribuye a la *praxis* respecto de la teoría: «La exigencia de unidad entre *praxis* y teoría ha degradado a ésta fatalmente al papel de *ancilla* eliminando en ella aquello que había tenido que aportar en esa unidad. El visado práctico que se exige en la teoría se convirtió en el visto bueno de la censura. Cuando en el ensalzado binario teoría-*praxis* perdió la teoría, la *praxis* se convirtió en irracional y en parte de esa política que quería superar; es decir, quedó a merced del poder. La liquidación de la teoría a base de dogmatizar y prohibir el pensamiento contribuyó a la mala *praxis*» (DN, págs. 146-147). En otro lugar dice lo siguiente: «No obstante, es dudoso que la filosofía, en cuanto actividad del espíritu comprensivo, tenga todavía su tiempo; que no permanezca detrás de lo que tendría que comprender, el estado del mundo que empuja a la catástrofe. [...]. Quien todavía filosofa, puede hacerlo únicamente si niega la tesis de Marx acerca de que está superado el sentido. Marx pensó la posibilidad de la modificación del mundo desde sus fundamentos como aquí y ahora. Pero sólo testarudamente se podría suponer hoy igual que él dicha posibilidad. El proletariado al que él se dirigía no estaba integrado todavía: se depauperaba visiblemente, mientras que por otro lado el poder social no disponía aún de los medios para afirmarse a sí mismo en caso serio con probabilidades avasalladoras» (JF, págs. 18-19). Ver también, ADORNO, Theodor W. (1993). *Consignas*, trad. R. Bilbao, Buenos Aires: Amorrortu, págs. 159-180. En adelante, citado CON.

filosofía materialista que ha propuesto. Pese a esto, sostiene que sólo una reformulación de la filosofía, en el sentido del abandono de la pretensión de totalidad, puede inyectar un poco de oxígeno a la agónica filosofía tradicional. Por eso afirma que la interpretación por él postulada, no retrocede ante la liquidación de la filosofía, que constata precisamente en el desmonoramiento de las últimas pretensiones de totalidad (E. Husserl, M. Scheler, M. Heidegger). Esto explica su insistencia por eliminar cualquier idea de totalidad autosuficiente y concentrar las preguntas filosóficas sobre «complejos intrahistóricos concretos», de los que no deberían desprenderse los conceptos. No obstante, como la filosofía oficial de principios del siglo XX mantuvo apartadas dichas exigencias, la crítica del pensamiento filosófico se impone como una de las tareas más serias y actuales.

Al hablar de que la filosofía dispone del material conceptual, no pierdo de vista la estructuración y las formas de agrupación del material de la investigación, la construcción y creación de constelaciones. Pues las imágenes históricas, que no forman el sentido de la existencia, pero resuelven y disuelven sus cuestiones, no son meramente algo dado por sí mismo. No se encuentran listas ya en la historia como preparados orgánicos; no es preciso descubrir visión ni intuición alguna al respecto, no son mágicas divinidades de la historia que habría que aceptar y honrar. Antes bien, han de ser producidas por el hombre, y sólo se justifican al demoler la realidad en torno suyo con una evidencia fulminante. [...] describen su trayectoria inexorable hacia lo más alto del hombre; son manejables y comprensibles, instrumentos de la razón humana, incluso donde parecen organizar objetivamente a su alrededor al ser objetivo a modo de núcleos magnéticos. Son modelos con los cuales la razón se aproxima probando y comprobando una realidad que rehúsa la ley, pero a la que el esquema del modelo es capaz de imitar cada vez más en la medida en que esté correctamente trazado.³⁸

Las constelaciones destacarían la especificidad del objeto. Especificidad que resulta molesta o indiferente al pensamiento clasificatorio.³⁹ La constelación es la clave o llave interpretativa que se aproxima miméticamente hacia lo real y que, imitándolo, lo capta y lo transforma en *eidós*, en imagen que ilumina sin violencia la realidad tal y como ésta se presenta: como enigma que se resiste a ser profanado por la mirada puramente conceptual, identitaria.

³⁸ AF, págs. 98-99.

³⁹ Cfr. DN, pág. 165: «La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio».

Adorno rememora la antigua concepción de F. Bacon que G. Leibniz hiciera suya: el *ars inveniendi*. Cualquier otra forma de entender los modelos de pensamiento, sería gnóstica e inaceptable. Ahora bien, el *órganon* del *ars inveniendi* es la «fantasía exacta». La «fantasía exacta» se atiene estrictamente al material que las ciencias ofrecen, y que va más allá de los mínimos rasgos de la estructuración que ella establece; rasgos que, por cierto, ha de ofrecer de primera mano y a partir de sí misma. «En lugar de tomar la realidad tal como estaba dada inmediatamente (y ser tomado por ella), la “fantasía” del sujeto disponía activamente sus elementos, ubicándolos en relaciones diversas hasta que cristalizaran en una verdad que hiciera que su verdad fuese cognitivamente accesible».⁴⁰

Es por esto que —para el autor de *Dialéctica negativa*— si es que la idea de interpretación filosófica posee todavía alguna vigencia, ésta se puede expresar como la exigencia de dar cuenta, en todo momento, de las cuestiones de la realidad con las que la interpretación misma tropieza, a través de una fantasía que reagrupe los elementos del problema, sin rebasar la extensión que cubren, y cuya exactitud es controlada por la aniquilación de la pregunta misma.

Un pensamiento que parte de lo otro de sí, de las relaciones objetivas, no suele acreditar su derecho a existencia refutando las objeciones que suscita, sino por su fecundidad. Una filosofía que no admite la suposición de su «autonomía», que no cree en la realidad fundada de la razón, sino que toma como un hecho el quebrantamiento de la legislación racional autónoma por parte de un ser que no se le adecua ni puede ser objeto de ésta, como totalidad; una filosofía así, se quedará plantada allí donde la irreductible realidad le salga al paso.

La forma ensayística por Adorno rescatada, es una forma que la filosofía tradicional consideraba menor y de escaso valor científico. «Los empiristas ingleses al igual que Leibniz llamaron ensayos a sus escritos filosóficos, porque la violencia de la realidad recién abierta con la que tropezó su pensamiento les obligó siempre a la osadía en el intento. Sólo el siglo postkantiano perdió junto con la violencia de lo real la osadía del

⁴⁰ BUCK-MORSS, S. *Op. cit.* pág. 185.

intento. Por eso el ensayo se ha trocado de una forma de la gran filosofía en una forma menor de la estética, bajo cuyo aspecto, pese a todo, huyó a cobijarse una concreción de la interpretación de la cual no dispone hace ya mucho la filosofía propiamente dicha, con las grandes dimensiones de sus problemas». ⁴¹ Si como Pablo Oyarzún sostiene, «el ensayo es escritura pensante, pensamiento que (se) escribe», ⁴² hay que decir entonces que precisamente es el pensamiento de Adorno el que se escribe, y que tal escritura —como la de L. Wittgenstein o M. Heidegger— es inseparable de la forma en que se lo expresa. Esta concepción ensayística de la filosofía distancia a Adorno de la tradición filosófica, más preocupada de ser una mala copia de cientificismo que verdadera reflexión sobre sí. ⁴³

De lo anterior se desprende que para el filósofo de Fráncfort, la filosofía es ante todo, crítica, cuestionamiento, problematización, pero no sólo de tal o cual concepto (cosa que lo haría recaer en aquella manera de entender la filosofía que tanto atacó), sino de la realidad misma, de la totalidad que se encuentra desperdigada en múltiples e inconexos fragmentos; realidad que se articula desde arriba, que se ordena y planifica según los requerimientos de una racionalidad instrumental; una racionalidad, en último término, de los fines, racionalidad administrada, génesis, expresión y reflejo de un mundo administrado.

⁴¹ AF, pág. 100.

⁴² OYARZÚN, Pablo, «Metafísica y redención», en GIANNINI, Humberto (1999). *Metafísica del lenguaje*, Santiago de Chile: Universidad ARCIS-Lom, pág. 6.

⁴³ Para la temática del ensayo en Adorno (su función e importancia dentro de su pensamiento), ver FORSTER, Ricardo (1991). *W. Benjamin. Th. Adorno. El ensayo como filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión. Ver también, GUTIÉRREZ, Antonio. «El ensayo como filosofía. Arte y filosofía en Theodor W. Adorno», en *Revista de Filosofía*, vol. LIX (2003) Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

3. CONSTELACIONES DE UN PENSAMIENTO

Para la filosofía, a diferencia de la prensa, la masacre a gran escala no cuenta más que la liquidación de unos pocos refugiados. No antepone la intriga del político que se pone de acuerdo con los fascistas a un modesto linchamiento, ni los torbellinos publicitarios de la industria cinematográfica al anuncio íntimo en un cementerio. La inclinación hacia «lo grande» le es ajena. Es al mismo tiempo extraña respecto a lo existente y capaz de comprenderlo íntimamente. Su voz pertenece al objeto, pero sin que éste lo quiera; es la voz de la contradicción que, sin ella, no se haría oír, sino que triunfaría muda.⁴⁴

Hasta ahora se ha intentado adentrarse en el indómito pensamiento de Adorno. Se han recorrido algunos de los hitos fundamentales de su filosofía. Sin embargo, es preciso señalar —como lo hace Albrecht Wellmer— que realizar una «introducción» a Adorno, enfrenta al pensamiento a dificultades casi insuperables. Adorno mismo fue enfático en esto, al sostener que «ningún pensamiento filosófico de jerarquía se deja resumir».⁴⁵ Esto resulta de sobremanera grave en un autor como él, puesto que una introducción a su pensamiento —entendida como una transmisión de conocimientos elementales— significaría en la práctica hacer lo que su filosofía misma combate: pensar según el principio de identidad, y partir de dicho principio, clasificar, ordenar, reunir y reducir lo que se resiste a la reducción. Acomodar teóricamente aquello que la teoría misma no puede ordenar ni clasificar. En tal sentido, contra la idea de una posible transmisión elemental de las hipótesis centrales de la filosofía adorniana, habría que recalcar que su escritura es intencionadamente fragmentaria y críptica, pues Adorno pretender instaurar el caos allí donde reina un falso equilibrio: precisamente en una racionalidad cuyos presupuestos, desde R. Descartes en adelante, son la claridad y la distinción. Por lo mismo, la simplificación escolástica del pensamiento de Adorno si no falsea, a lo menos mutila dicho pensamiento.

⁴⁴ ADORNO, Theodor, W. y HORKHEIMER, Max (1997), *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. J. J. Sánchez, Madrid: Trotta, pág. 289. En lo sucesivo, citado como DI.

⁴⁵ CON, pág. 14.

Dicho en otro giro: Adorno extrajo conclusiones radicales y que afectan a la forma expresiva que adquiere su reflexión, en el sentido antes apuntado según el cual su filosofía no admite reseña o referencia alguna. Sin embargo, y por muy contradictorio que al pensamiento de la identidad le parezca, es evidente que su filosofía —como cualquier reflexión que tome ese nombre— echa mano del concepto, por lo que sólo mediante éste es posible acercarse al pensamiento del filósofo alemán. En tal sentido, más que proponer una quimérica receta por la cual debería entenderse o transparentarse el proyecto filosófico de Adorno, conviene dar algunas señas, imágenes o figuras que permitan una mínima orientación en un paraje filosófico que a todas luces, se muestra lleno de contradicciones, de yuxtaposiciones, que dan vida a su método fundado en la «parataxis».

- i. Para Adorno, el método de la filosofía es distinto del de las ciencias positivas. El conocimiento filosófico intenta penetrar en el movimiento de lo que es, en la esencia material del devenir de la realidad.
- ii. La verdad de esa realidad es histórica y cambiante, por lo que sólo puede ser aprehendida a través de conceptos dialécticos, cuyo despliegue se inscribe dentro del propio proceso de lo que es.
- iii. Ser y pensar no son, por esto, dos polaridades contrapuestas, sino dos aspectos de la misma realidad.
- iv. Lo anterior conlleva la superación dialéctica de la tradicional oposición entre teoría y *praxis*, sujeto y objeto, materia y forma.⁴⁶

Tales serían las figuras o imágenes fundamentales bajo las cuales se articula la filosofía de Adorno. Aún así, esta síntesis no hace justicia a la filosofía de Adorno, por lo que sólo debe ser tenida como una señal de orientación, y no como un resumen de su concepción filosófica. Además, la manera idiosincrática de entender la filosofía deja en evidencia por qué el pensamiento de Adorno es más de lo que se acaba de decir.

⁴⁶ Estas tesis han sido propuestas en BOLADERAS, Margarita, «Adorno, la dialéctica negativa», en BERMUDO, José, coord., (1983). *Los filósofos y sus filosofías*, vol. 3, Barcelona: Vicens-Vive, pág. 383.

Aún más y como se dijo anteriormente, Adorno pensaba que la filosofía se había dejado llevar por un ideal equivocado, a saber, la idea de «un conocimiento sistemático», que se debía erigir sobre unos fundamentos firmes y metódicamente asegurados. Tal orientación alberga el oculto (y, en algunos casos, patente) deseo de los pensadores por encaminar a la filosofía al rango de ciencia (piénsese por ej., en el importante trabajo de Husserl, cuyo título habla de ese temple de principios del siglo XX: «La filosofía como ciencia rigurosa»). Si una tal ciencia filosófica fuese plausible, el conocimiento filosófico estaría de por sí asegurado, toda vez que sería absolutamente referible.⁴⁷ Pero el contubernio, la alianza «de la filosofía con la ciencia», dice enfáticamente Adorno, «desemboca virtualmente en la abolición del lenguaje y por tanto de la misma filosofía, que es incapaz de sobrevivir sin el esfuerzo lingüístico».⁴⁸ Una ciencia filosófica en el sentido antes señalado, es una quimera, un imposible, puesto que una ciencia tal supondría de por sí la eliminación de la autonomía de la filosofía respecto de la ciencia.⁴⁹ Adorno no pretende lo que parece una ingenuidad de Husserl, sino que asume sin ambigüedades la «derrota histórica» de la filosofía. «Para que la filosofía sea más que un mecanismo» — dice en *Dialéctica negativa*— «tiene que exponerse al fracaso total; tal es la respuesta a la absoluta seguridad que subrepticamente impregnaba a la filosofía».⁵⁰ Si la filosofía no es una ciencia, entonces sus métodos y objetivos difieren de los métodos y de los objetivos de las ciencias. Aún más, frente al pretendido desinterés teórico de la ciencia, el filósofo no oculta que todo conocimiento comporta ciertos intereses, que deben ser explicitados, definidos y formulados.

⁴⁷ Cfr. WELLMER, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, trad. J. L. Arantégui, Madrid: Visor, pág. 134: «Se podría decir que una orientación [cientificista] como ésta alberga el deseo oculto o patente de los filósofos de conducir de una vez a la Filosofía fuera de las disputas de opinión entre escuelas, y alzarla al rango de auténtica ciencia. Si una ciencia filosófica fuera posible, habría también un conocimiento filosófico asegurado y referible; habría manuales de Filosofía como los hay de Física o Biología, y los escritos de Platón, de Kant o de Adorno se leerían en todo caso por interés histórico; del mismo modo que el historiador de la ciencia, pero no así el físico, lee hoy los escritos de Newton».

⁴⁸ DN, pág. 60.

⁴⁹ Resulta interesante señalar de paso, ya que se ha hecho alusión al tema de la autonomía (o autorreferencialidad) de la filosofía, que Adorno no renuncia a la tensión dialéctica que se da entre, por una parte, la autonomía del pensamiento filosófico, y, por otra, la heteronomía que dicho pensamiento manifiesta como saber histórico que tiene una innegable génesis social. Es esta misma tensión la que se percibe en el arte, configurado precisamente a partir de su propia logicidad y que, no obstante, lleva consigo el signo de lo social. Este problema constituye una de las figuras centrales de la estética de Adorno, y será abordado integralmente en la tercera parte del presente estudio.

⁵⁰ DN, pág. 27.

Aquí Adorno deja entrever una de las formulaciones centrales de la «Teoría crítica» —corriente de pensamiento de la que es uno de sus fundadores y más conspicuos representantes—: al rechazar tajantemente el presupuesto del desinterés o distanciamiento pretendidamente «objetivo» de la «teoría tradicional» respecto del fenómeno analizado, y al postular, por el contrario, que toda teoría conlleva —por ser parte del todo social— ciertos intereses de corte ideológico o manifiesta —por su condición de producción histórica— el nivel de desarrollo industrial de tal o cual sociedad, el autor de *Minima moralia* ancla su reflexión en el corazón mismo de la sociedad. Aquí Adorno suscribe la tesis central de su amigo y colaborador Max Horkheimer, quien dice: «No hay teoría de la sociedad (ni siquiera la de los sociólogos inductivistas) que no contenga intereses políticos, cuya verdad se debe determinar en la actividad histórica concreta, en lugar de hacerlo en una reflexión aparentemente neutral que, por su parte, no piensa ni actúa».⁵¹ En este sentido, como representante de la «Teoría crítica», Adorno se opone a la «teoría tradicional», la cual —desde Descartes al positivismo lógico— se articula bajo el supuesto según el cual la teoría es un conjunto de enunciados relacionados entre sí, que se estiman básicos y que dan lugar, por deducción, a otro conjunto de enunciados que, para ser aceptados como verdaderos o válidos, deben ser comprobados con los hechos.

El filósofo crítico, lejos de armonizar con el *status quo* de la sociedad y con las producciones teóricas por ésta engendradas, se encuentra en una oposición constante y radical con respecto a la sociedad misma y a las teorías que la avalan o que le sirven de soporte intelectual o científico. Esto mismo podría explicar en gran medida que Adorno, como se ha visto, se oponga a corrientes que en apariencia se muestran antagónicas (como el positivismo lógico y el ontologismo heideggeriano), pero que en el fondo confluyen en su falso «desinterés» práctico. El filósofo educado en la escuela crítica es por esto esencialmente negativo, por cuanto destruye, desmitifica y des-construye la caparazón política, económica, moral, filosófica, etc., que recubre la producción material o intelectual del ser humano.

⁵¹ HORKHEIMER, Max (2001). *Teoría tradicional y teoría crítica*, trad. J. Aguirre, Barcelona: Paidós, pág. 77.

Adorno, lejos de concebir a la filosofía y a la ciencia como separadas del mundo real, pretende reorientarlas hacia el todo social, pues tienen un rol determinante en la modificación de las condiciones espirituales, morales y materiales del ser humano. En la filosofía de Adorno se transparentan activamente los principios filosóficos, epistemológicos y éticos, de aquel proyecto colectivo o programa interdisciplinario de crítica social denominado «Teoría crítica», cuyos lineamientos centrales están dados por un talante antiidealista, antimetafísico y antiempirista.⁵²

Otra de las señas por la que se podría caracterizar el inclasificable pensar de Adorno, es la forma en que concibe el quehacer filosófico: como un trabajo constante de negación, cuya bandera de lucha es la «no-participación». En las sociedades antagónicas del capitalismo tardío, la división social del trabajo no sólo tiende a parcelar la existencia del ser humano, sino que logra hacer creer que dicha separación entre lo espiritual y lo material, entre lo natural y lo cultural, es en cierta medida «natural». «La filosofía no es por una parte ninguna rama, ninguna disciplina científica entre otras, sino que es el intento de sustraerse a un pensar cosificado y especializado. [...] por otra parte no puede evitar la división del trabajo, la fijación y elaboración de un lenguaje fijo, de una terminología firme».⁵³ Hay que detenerse en esta insistencia de Adorno (que a la filosofía le es esencial el lenguaje, al punto que los problemas filosóficos son problemas de su lenguaje), puesto que apunta a un objetivo que ahora se presenta como secundario, pero que conecta con la reflexión anterior: la distinción habitual que se da en las ciencias positivas entre palabras y cosas es inválida en filosofía. Que Adorno separe tajantemente las aguas filosóficas de las científicas, es, por una parte, fruto de su reflexión crítica respecto de la creciente especialización de las ciencias como expresión indelible de la división contemporánea del trabajo. Por otra, forma parte integrante de las reclamaciones de la «Teoría crítica» respecto del rol o función social que al pensamiento le cabe. De ahí se explica su animadversión a toda teoría que, o se contenta con fórmulas ahistóricas, o se

⁵² Para la relación de Adorno con la «Teoría crítica», ver, entre otros, JAY, Martin (1989). *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. J. Curutchet, Madrid: Taurus; MÜLLER-DOOHM, Stefan (2003). *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno: una biografía intelectual*, trad. R. Bernet y R. Gabás, Barcelona: Herder; GEYER, Carl Friedrich (1973). *Teoría crítica. Th. W. Adorno - M. Horkheimer*, trad. C. de Santiago, Barcelona: Alfa; MANSILLA, Hugo (1970). *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*, trad. M. Faber-Kayser, Barcelona, Seix Barral.

⁵³ TF I, pág. 24.

siente a gusto en la pasividad de un paisaje bucólico: «los que se jactan de su pureza frente a lo organizatorio, los inmersos en la calma del campo, son sumamente sospechosos de ser unos provinciales y unos reaccionarios pequeño-burgueses».⁵⁴ El pensamiento materialista de Adorno, lejos de regocijarse con prurito nihilista ante el grotesco espectáculo de un mundo barbárico, debe detenerse en los antagonismos que la sociedad de intercambio genera, y desde allí posibilitar su negación. En tal sentido, «no-participación» en el ámbito del pensamiento quiere decir no alinearse con la creciente y funesta especialización de la filosofía, y, a la vez, establecer tajantemente los lindes y derroteros por los cuales ha de caminar el pensar filosófico. Lindes y derroteros que hoy por hoy, no son —ni podrían ser— los de la ciencia.

Por otra parte, y yendo más allá del contenido mismo de la filosofía de Adorno, cabe reparar en un hecho que no es accidental ni menor, y que está estrechamente relacionado con su concepción de la filosofía: su estilo escritural. Lejos de propiciar la contemplación en el lector, la prosa adorniana lo obliga a detenerse y a participar activamente de aquello que se escribe, pues, como en un laberinto, los conceptos se cruzan y entrelazan, se atraen y repelen, chocan y se iluminan mutuamente. Adorno llamó a esto «campo de fuerzas».⁵⁵ Un «campo de fuerzas» está compuesto por conceptos que pueden ser incluso antagónicos, pero que se relacionan en forma directa u oblicua. Al hablar por ej., de «autonomía del arte» crea un espacio teórico en donde conceptos como «autonomía», «heteronomía», «desestetización», «mercancía», «fetichismo», etc., van yuxtaponiéndose y enfrentándose, y en donde ninguno —como en la música atonal— tiene primacía por sobre el otro. Estas imágenes o conceptos crean verdaderas tensiones dialécticas que, sin embargo, no encuentran una solución sintética, al punto de desembocar en insolubles aporías. Este método paratáctico, rico en matices y en consecuencias, hace muy difícil la exposición de su filosofía, lo que a la postre puede redundar en una traición e incompreensión de la misma.

⁵⁴ ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1971). *Sociologica*, trad. V. Sánchez de Zavala, Madrid: Taurus, pág. 83. En adelante, SOC.

⁵⁵ Cfr. BENJAMIN, Walter (2005). *Libro de los pasajes*, trad. L. Fernández, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid: Akal, pág. 472 [N 7 a, 1]: «Toda circunstancia histórica que expone dialécticamente, se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas en el que tiene lugar el conflicto entre su historia previa y su historia posterior».

Los escritos de Adorno son textos de una densidad y dificultad altísimas, a la manera —como gráficamente señala A. Wellmer— de «complejos fragmentos musicales escuchados en todos y cada uno de sus matices».⁵⁶ Textos en donde, según señala el propio Adorno, los pensamientos poseen el mismo valor que la forma lingüística en que se expresan. En esta idea —quizá— se encuentre el germen de la profunda desconfianza de Adorno hacia las formas comunicativas tradicionales (sean éstas cotidianas o científicas). Es precisamente este recelo —traducido en una crítica radical al lenguaje no sólo de la filosofía, sino y sobre todo del *common sense*— lo que constituye el núcleo de la filosofía adorniana y uno de sus aportes centrales a la historia de la filosofía.

La de Adorno es una filosofía negativa que va deconstruyendo los cimientos mismos del pensamiento, y que mediante una *praxis* de la negación —articulada en epistemología, crítica de la cultura y estética— no logra nunca la síntesis dialéctica. El pensamiento negativo no se detiene, queda suspendido, y desde esa suspensión, niega tajantemente lo establecido, porque se rehúsa llegar a establecer la identidad (fin último de toda dialéctica, y principio básico de todo domino). Lo suyo es un trabajo con las ruinas, con las miserias de una razón que de ser un medio para la emancipación del ser humano, ha devenido en un fin en sí misma. Hegel denominó a esto «astucia de la razón». Adorno lo llama «dialéctica de la Ilustración».⁵⁷ En su origen mismo, la razón lleva el signo del dominio: el recién nacido sujeto, temeroso ante el peligro que le representaba la naturaleza, se autoconserva por mor de una razón que se le presenta como antítesis de la naturaleza. «La *ratio* que reprime a la mimesis no es sólo su contrario. Ella misma es mimesis: mimesis de lo muerto. El espíritu subjetivo, que disuelve la animación de la naturaleza, sólo domina a la naturaleza “desanimada” imitando su rigidez y disolviéndose él mismo en cuanto animado [...]. El astuto sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores».⁵⁸ ¿Cómo salvar entonces a la razón de su mera instrumentalización? o mejor, ¿qué tipo de racionalidad es la adecuada

⁵⁶ WELLMER, A. *Op. cit.* pág. 135.

⁵⁷ Cfr. DI, pág. 56: «El mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología».

⁵⁸ DI, pág. 109.

para una sociedad moderna, esto es, para una sociedad que ha entrado en la adultez espiritual?

Precisamente puede leerse de modo genérico el pensamiento de Adorno como el esfuerzo por articular una filosofía a la altura de la modernidad, con todas las implicancias técnicas, políticas, culturales y sociales que esto arroja. Una filosofía que como trabajo constante de destrucción, atenta contra la filosofía misma, en el entendido de que ésta quiso históricamente encerrarse en la celda categorial del sistema:

Desde el punto de vista de la historia de la filosofía, los sistemas [...] tenían la finalidad de compensación. La misma *ratio* que, en consonancia con el interés de la clase burguesa, destruyó el orden feudal y su forma de reflexión espiritual, la ontología escolástica, sintió en seguida angustia ante el caos cuando se encontró con las ruinas, su propia obra. Esa *ratio* tiembla ante lo que perdura amenazadoramente por debajo de su ámbito de dominio y crece proporcionalmente con ese mismo poder. Este miedo marcó en sus comienzos la forma o conducta que en conjunto es constitutiva para el pensamiento burgués: neutralizar a toda prisa cualquier paso que conduzca a la emancipación, reafirmando la necesidad del orden.⁵⁹

Pero una filosofía que se alza contra el sistema filosófico, no tiene por qué renunciar al «espíritu sistemático». Adorno fue un ilustrado y como tal distinguió entre «espíritu de sistema» y «espíritu sistemático». M. Jay llega a sostener que en Adorno subsiste un «sistema latente», una ordenación que opera mediante la fragmentación y dispersión del todo, que es iluminado mediante las constelaciones que el pensador va estableciendo. La idea de un «sistema latente» no debe, en cualquier caso, conducir a equívocos. En este sentido, la idea de Jay, que sólo ha sido postulada mas no convincentemente argumentada, arroja luz sólo parcialmente sobre el problema de la, por él, supuesta sistematicidad negativa en el pensar de Adorno. La filosofía de éste en ningún caso es —y bastaría sólo recordar el rol que juega en su reflexión la categoría de «no-identidad»— una filosofía de la identidad, al modo de las filosofías sistemáticas del idealismo alemán (I. Kant, G. Fichte, F. Schelling o el mismo Hegel), sino que, por el contrario, toda filosofía sistemática supone en cierto momento la noción de identidad entre

⁵⁹ DN, pág. 29.

el ser y el pensar. La identidad se asocia con el pensar en las filosofías que levantan imponentes edificios conceptuales, pero que se desmoronan tan pronto como la categoría de identidad es puesta en entredicho. De ahí que para Adorno la identidad es la fuente de ideología, de dominación, opresión. «Identidad es la forma originaria de ideología. Su sabor consiste en su adecuación a la realidad que oprime. Adecuación fue siempre a la vez sumisión bajo objetivos de dominación, y en este sentido su propia contradicción».⁶⁰

La filosofía de Adorno se centra así en una crítica al pensamiento sistemático, basado en la lógica de la identidad. Crítica que se articula bajo la rúbrica de una dialéctica, primero, de la Ilustración, y, luego, negativa. «El nombre dialéctica» —escribe Adorno— «comienza diciendo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *Adaequatio*».⁶¹ La utopía del conocimiento —penetrar con conceptos lo que no es conceptual—, es aquello que le permite a la filosofía pervivir. Por esto la filosofía es dialéctica. Porque la contradicción es lo no-idéntico bajo apariencia identitaria. La dialéctica negativa mide lo diferente, lo «no-idéntico», valiéndose del principio de identidad.⁶²

Es la crucial noción de «no-identidad», lo que lleva a Adorno a calificar como vulgar la idea de Wittgenstein de que sólo se puede decir lo que se dice con claridad, y que sobre lo innombrable, es mejor guardar silencio.⁶³ Es la convicción de que lo innombrable puede ser nombrado —aunque esto signifique ir más allá del concepto, de la identidad— lo que se plasma en la afirmación adorniana de que si un conocimiento desea concretarse,

⁶⁰ DN, pág. 151.

⁶¹ DN, pág. 13.

⁶² Cfr. DN, pág. 13: «La contradicción es lo no idéntico bajo el aspecto de la identidad; la primacía del principio de contradicción dentro de la dialéctica mide lo heterogéneo por la idea de identidad. Cuando lo distinto choca contra su límite se supera. Dialéctica es la conciencia consecuente de la diferencia».

⁶³ Cfr. TF I, pág. 43: «La filosofía consiste en el esfuerzo del concepto por curar las heridas que necesariamente inflige el propio concepto. Lo que Wittgenstein explica que sólo puede decirse lo que se puede decir con claridad, y que sobre lo demás hay que callarse, suena de modo heroico, y tiene posiblemente un tono místico-existencial que apela con éxito a los hombres de talante actual. Pero yo creo que esa famosa afirmación de Wittgenstein es una simple vulgaridad porque pasa por alto justamente lo que interesa a la filosofía: la paradoja de la empresa de decir por medio del concepto lo que no se puede decir precisamente por medio de conceptos, lo indecible».

debe echar mano de la racionalidad que tanto desprecia.⁶⁴ La naturaleza conceptual de la filosofía —contra el irracionalismo— es ineludible.

Pero, como se ha apuntado anteriormente, lo que se quiere alcanzar con el concepto es aquello que lo sobrepasa, a lo que no llega, lo que, en último término, le es ajeno. En Adorno, se llama «algo»: «Todo concepto, incluso el de ser, necesita para ser pensado basarse en algo. “Algo” es la abstracción extrema de la realidad diferente del pensamiento; ningún proceso mental ulterior puede eliminarlo».⁶⁵ Un pensamiento que quiere meditar sobre lo otro —que por muy opaco o confuso que sea— no puede por esto, pretenderse no abstracto, sino que —como dijera Benjamin tras leer una parte de *Dialéctica negativa*— debe «atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes de alcanzar convincentemente la plenitud de una filosofía concreta».⁶⁶ Sólo así pueden comenzar las cosas sino a hablar, por lo menos a murmurar, y, de tal suerte, no violentarlas ni domeñarlas con la frialdad —verdadero axioma de la sociedad burguesa— del escalpelo científicista. No obstante, una filosofía que desea que los objetos sean valorados por su propia dignidad, sabe de antemano que todo lo que huele a sistema, huele a dominio, a opresión, a totalitarismo: de ahí entonces que, no abandonando ni retrocediendo en rigor filosófico, sea el fragmento la forma privilegiada de exposición filosófica. Los fragmentos —la «mirada micrológica»— son las imágenes y el reflejo que llega de la totalidad, que por ser tal, es irrepresentable en lo particular.⁶⁷ «Exigir rigor sin sistema, es exigir modelos para pensar».⁶⁸ Esta inmersión en lo particular —la inmanencia dialéctica— rescata al objeto toda vez que constituye al sujeto.

Adorno ha propuesto un pensamiento materialista desde las ruinas y escombros de la modernidad. Un pensamiento inmanentista que no renuncia a lo que le es propio: el concepto. La dialéctica materialista de Adorno se impone porque la realidad —la

⁶⁴ Cfr. DN, pág. 17: «Precisamente si un conocimiento [...], quiere concretarse, tiene que echar mano de la racionalidad que desprecia».

⁶⁵ DN, pág. 139.

⁶⁶ DN, pág. 78.

⁶⁷ Cfr. DN, pág. 36: «Sólo una filosofía en forma de fragmentos realizaría de verdad las mónadas que el idealismo diseñó ilusoriamente. Serían imágenes de la totalidad, que como tal es irrepresentable, en lo particular».

⁶⁸ DN, pág. 37.

totalidad— es contradictoria, móvil, no un ente fijo, eterno, ahistórico (aquel «Ser» que la filosofía pastoril de Heidegger llama a «cuidar»). Porque la realidad es dialéctica, contiene un momento de verdad y también de falsedad; y lo falso está en el establecimiento de un orden según el cual todo es fungible, intercambiable, comerciable, comprable: el modelo burgués de sociedad. La sociedad de consumo —al sustentarse en el principio instrumental del intercambio, al volver a todo ente y todo ser, no en algo «para-sí», si no en algo «para-otro»— es una sociedad falsa. Por ello, sólo teniendo como marco histórico la sociedad del intercambio, se vuelve legible la implacable sentencia según la cual «No cabe la vida justa en la vida falsa».⁶⁹

⁶⁹ ADORNO, Theodor W. (2001). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, trad. J. Chamorro, Madrid: Taurus, pág. 37. En adelante, citado MM.

4. CAMINOS DE UTOPIA. FILOSOFÍA, ARTE, SOCIEDAD

Nada hay nada que sea inofensivo. Las pequeñas alegrías, las manifestaciones de la vida que parecen exentas de la responsabilidad de todo pensar no sólo tienen un momento de obstinada necesidad, de tenaz ceguera, sino que además se ponen obstinadamente al servicio de su extrema antítesis. Hasta el árbol que florece miente en el instante en que se percibe su florecer sin la sombra del espanto; hasta la más inocente admiración por lo bello se convierte en excusa de la ignominia de la existencia, cosa diferente, y nada hay ya de belleza ni de consuelo salvo para la mirada que dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor.⁷⁰

La reflexión filosófica como la concibe Adorno, intenta vulnerar el fundamento epistemológico caro a la filosofía: «Sólo son verdaderos los pensamientos que no se comprenden a sí mismos».⁷¹ Pensar antagonicamente en una sociedad antagonica es más que una trivial consecuencia lógica. Significa rechazar de plano el conformismo intelectual que ciertos pensadores disfrazan con la quietud de un abeto, o con tautológicos e impotentes ejercicios lógicos. Pensar críticamente implica, por cierto, cuestionar el propio pensamiento, aunque esto signifique la remoción y el abandono de mínimas certezas, de precarias tradiciones. Sólo mediante una *praxis* teórico-negativa, se pondría en evidencia el profundo oscurantismo, el carácter mítico e irracional de estos tiempos de barbarie global.

Pero, ¿puede una filosofía crítica posibilitar la transformación del mundo si su concepto de *praxis* es más bien teórico y por ende estéril? ¿No hay en el propio pensamiento de Adorno una especie de renuncia a la subversión de lo establecido? ¿Acaso se deben olvidar las imprudentes relaciones del filósofo con el poder, justo cuando a éste se le venía la noche?

⁷⁰ MM, págs. 21-22.

⁷¹ MM, pág. 192.

En abril de 1969, tres miembros de un grupo de acción irrumpieron en el estrado durante unas de sus conferencias, mostraron sus pechos desnudos y le «atacaron» con flores y caricias eróticas. Adorno, desconcertado y humillado, abandonó la sala de conferencias mientras dos estudiantes proclamaban burlonamente que «como institución, Adorno ha muerto».⁷²

Como reacción a las demostraciones de los obreros y estudiantes en París en Mayo de 1968, los estudiantes alemanes adoptaron una *praxis* antiautoritaria y contracultural. En una de dichas acciones de revuelta, los estudiantes se tomaron el Instituto de Fráncfort. Éste fue desalojado por la policía, sin que Adorno hiciera nada para impedirlo.⁷³ El relato anterior refleja la decepción y protesta de aquellos que, tiempo atrás, abarrotaban las clases de aquél que enseñaba una crítica de la cultura sin concesiones, pero al que en abril de 1969 se le enrostraba no ser lo suficientemente radical. Sin embargo, la decepción experimentada por los estudiantes radicalizados, pone en evidencia lo que más arriba se dijo: el peligro —se estaría tentado a decir, inevitable— de incompreensión que rodea a una filosofía que, por definición, no se deja encorsetar ni reducir a manual filosófico para la acción revolucionaria. La problematización que Adorno establece de la relación teoría/práctica, y a la que he aludido con anterioridad, debe tomarse como una modificación sustancial de dichas categorías. Tomarlas en un sentido unilateral es reducirlas al punto de anular su tensión interna.

En todo caso, quizá haya algo de razón en aquellos que desconfían de una filosofía que lejos de dar recetas prácticas para eventuales revueltas o revoluciones, tiende a derribar todo mito respecto del progresismo bienpensante —tan necesitado de pragmáticos y carismáticos líderes, que olvida el necesario cultivo de la teoría. Contra la rapidez metafísica del revolucionario profesional, hay que decir que el pensamiento de Adorno no es —como dijo alguna vez, a propósito de aquel mayo del 68— material para cócteles molotov. El proyecto adorniano de crítica radical de la sociedad, es más sutil y más complejo, pues pretende la destrucción del poderoso edificio conceptual desde donde se ordena, administra, dirige y, en último término, enmascara y daña la vida: la sin razón de la razón. Sinrazón que se materializa y se expresa en la sofisticación de los hornos

⁷² JAY, M. *Adorno*, *Op. cit.* pág. 47.

⁷³ Para esto, ver también BUCK-MORSS, S. *Op. cit.*

crematorios nazis, en la planificada exterminación estalinista, en la amenaza apocalíptica —cuyo cruel preludio se dio en Hiroshima y Nagasaki— del exterminio nuclear. La consagración —tan intermitente como peligrosa— de la doctrina de la *praxis* por la *praxis*, es un engendro más de aquella razón que sólo considera válido lo que le reporta algún tipo de utilidad.

Sólo una razón que se mira a sí misma en el deformado espejo de la realidad, puede restringirse a sí misma, y reconocerse como tal en las ruinas de Kosovo o en la hambruna del Tercer mundo. Sólo una razón que se critica sí misma en un ejercicio casi infinito, puede cuestionar el hecho de que en nombre de los Derechos Humanos se arrojen toneladas y toneladas de bombas sobre la población civil en Irak (Robert Kurz). La crítica de la razón, cuando se vuelve puramente racional, deja de ser efectiva. Es necesario superar el modelo conceptual —pero sin renunciar a él— para poder al menos atisbar un modelo alternativo de comprensión. Este modelo Adorno lo encuentra en el arte, pues en él «lo otro», lo posible, ilumina utópicamente la realidad, porque es negación real de la realidad.

La utopía, para Adorno, «conciencia de lo posible», resguarda y redime en los malos tiempos actuales. Ya Ernst Bloch enseñó que al cerrado recinto de lo cotidiano, se debe oponer el *Nicht-sein*, el «todavía no», de la esperanza. En contra de una ontología del trabajo y de la producción, se debe reafirmar el poder subversivo de la utopía, que no es mera resignación contemplativa, sino una forma de negar la sociedad, un dispositivo de resistencia al orden y al aparato reproductor de «lo siempre igual». En la obra de arte se expresaría un tipo de aproximación no coactiva hacia el mundo fenoménico. Esta captación de la multiplicidad objetual se daría en el «impulso mimético» contenido en la obra de arte que, por esto, puede oponerse a la *praxis* y racionalidad dominantes. El arte le suministra a Adorno el modelo de racionalidad antagonista que la filosofía ya no puede ofrecer. En esto radicaría el aporte específico del filósofo alemán al pensamiento contemporáneo, pues, para él, «mientras el mundo sea lo que es, todas las imágenes de reconciliación, paz y tranquilidad se parecen a la muerte».⁷⁴

⁷⁴ DN, pág. 381.

CAPÍTULO II

CRÍTICA DE LA CULTURA: DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN

1. CONTRA LA PARÁLISIS DEL PENSAMIENTO

Los instrumentos de dominio, que deben aferrar a todos: lenguaje, armas y, finalmente, máquinas, deben dejarse aferrar por todos. Ahí, en el dominio se afirma el momento de la racionalidad como distinto de él. El carácter objetivo del instrumento, que lo hace universalmente disponible, su «objetividad» para todos implica ya la crítica del dominio a cuyo servicio creció el pensamiento.⁷⁴

Con la expansión de la economía mercantil burguesa, el oscuro horizonte del mito es iluminado por el sol de la razón calculadora, bajo cuyos gélidos rayos maduran las semillas de la nueva barbarie.⁷⁵

1.1. *Ilustración y contrailustración*

Dialéctica de la Ilustración —texto escrito en el exilio americano por M. Horkheimer y Th. Adorno— marca un hito histórico-filosófico en la producción teórica de la «Teoría crítica». Y no tanto, o al menos no tan sólo, por ser la continuación «pesimista» y «catastrófica» —según Jürgen Habermas, verdadero punto de inflexión al interior de dicha Teoría— de la crítica de la razón instrumental formulada formal y germinalmente por Horkheimer en su clásico ensayo «Teoría tradicional y Teoría crítica» (1937), que retoma luego directa y enérgicamente en «Razón y autoconservación» (1942).⁷⁶ *Dialéctica de la Ilustración* sería más que una continuación con visos rupturistas al interior de la tradición o corriente francfortiana porque es una concreción —histórica— del modelo de interpretación teórico —materialista— propugnado y perseguido no sólo por Adorno y Horkheimer, sino también por otros críticos neomarxistas agrupados en el proyecto colectivo interdisciplinario denominado «Teoría crítica de la sociedad» como Leo Löwenthal, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin o Herbert Marcuse.

⁷⁴ DI, pág. 69.

⁷⁵ DI, pág. 85.

⁷⁶ Ver HORKHEIMER, M. «Razón y autoconservación», en *Op. cit.* págs. 89-120.

La «Teoría crítica» suele asociarse —demasiado mecánica y velozmente— con la así denominada «Escuela de Fráncfort».⁷⁷ No es éste el lugar para determinar si dicha filiación es correcta —en el sentido de agrupar bajo un proyecto o denominador común, a saber, la crítica de la sociedad de masas en sus aspectos filosófico, económico, político y cultural, a un grupo de pensadores adscritos a la tradición marxista de la primera mitad del siglo XX—, o incorrecta —por cuanto se basaría en un reduccionismo: la adjudicación de un estatuto escolástico, y por tanto, academicista, a un proyecto transdisciplinario de crítica radical de la sociedad industrial—. Lo que sí es pertinente, es aclarar otro malentendido que de un tiempo a esta parte se viene posicionando como tópico aceptado acríticamente a la hora de interpretar o explicitar los contenidos histórico-filosóficos de aquel hito teórico del que se habló más arriba: *Dialéctica de la Ilustración*.

Y parece pertinente por dos cosas: primero, por cuanto *Dialéctica de la Ilustración* determinaría la totalidad de los esfuerzos teóricos desplegados posteriormente por sus autores; segundo, porque a través de la revisión de dicho malentendido —transformado en lugar común, tanto de la exégesis progresista como de la interpretación conservadora— se establece una vía de acceso no tradicional a dicha obra. Pero antes de entrar de lleno en el análisis de aquel fundacional y fundamental trabajo, conviene reparar brevemente en el contexto histórico-social en el que se inscriben dichas reflexiones.

Por lo pronto, hay que situarse en la Alemania de 1933, cuando A. Hitler llega al poder votado por una parte importante del pueblo alemán.⁷⁸ Adorno y Horkheimer,

⁷⁷ Cfr. WELLMER, Albrecht (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, trad. M. Jiménez, Madrid: Frónesis/Cátedra, págs. 240-241: «Leo Löwenthal se ha burlado en ocasiones de la expresión “Escuela de Francfort”. Si se refiere al contexto de trabajo y discusión del Instituto de Investigación Social de Francfort y a aquello que de forma directa o indirecta salió de ese instituto, esa expresión está en efecto menos justificada que la expresión “Segunda Escuela de Viena” para designar el círculo de Schönberg. [...] La “Escuela de Francfort” no es una escuela, sino un proyecto colectivo y cooperativo; el proyecto de poner otra vez en marcha la crítica de la sociedad. Sólo después de la guerra, es decir, después del retorno de Horkheimer y Adorno del exilio americano, es decir, después del regreso del Instituto Social a Francfort, surgió, merced sobre todo a la actividad docente de Horkheimer y Adorno, una *escuela* de Francfort. [...] La expresión “Escuela de Francfort” está, pues, enteramente justificada; pero no se adecua a la empresa original; no se acomoda a la obra de los miembros más tempranos de este círculo, como Leo Löwenthal, Herbert Marcuse, o incluso Walter Benjamin. Por eso Löwenthal tiene razón cuando se niega a utilizar la expresión “Escuela de Francfort” como sinónimo de “teoría crítica”».

⁷⁸ Ver HOBBSAWN, Eric (1995). *Historia del siglo XX 1914-1991*, trad. J. Faci, J. Ainaud y C. Castells, Barcelona: Crítica, pág. 136 ss.

herederos de la tradición marxista, intentan afanosamente establecer un diagnóstico teórico-crítico que dé cuenta por qué el capitalismo había sobrevivido a la ola de revoluciones que había sacudido el Viejo Continente. Pronto caen en la cuenta de que lejos de sobrevenir la muerte de aquél sistema de producción, el capitalismo tendía a integrar a aquella clase social que en la teoría marxista tradicional debía ser su sepulturero. A esto se agregaba la paulatina transformación de los gobiernos socialistas del Este, en totalitarismos desmochados de todo ideal libertario, al servicio del Socialismo burocrático importado desde la Unión Soviética. Tanto la sociedad capitalista como la socialista —a los ojos de los francfortianos— representaban dos formas totalitarias de administración: cambiaban las doctrinas y los símbolos, pero la dirección racional/instrumental del todo social era prácticamente similar.

Adorno y Horkheimer establecen en aquel texto de postguerra, que dichos fenómenos no eran sucesos aislados o contingentes, sino procesos emanados del desarrollo y despliegue de la racionalidad ilustrada; racionalidad transformada en *ratio* instrumental que necesariamente conduce a la administración de la sociedad en todos sus niveles o facetas, y que da forma así a estados totalitarios. Por lo mismo, la colaboración de clases que se suponían antagónicas en la consideración marxiana del mundo —como la alta burguesía y el proletariado— no era vista como una desviación de la razón, sino como resultado de la progresiva y paulatina racionalización por parte de la sociedad alemana, — y esta es la otra cara de dicho proceso de racionalización— en cuyo seno se asimilaban elementos de la ideología *völkisch* con el irracionalismo de la filosofía de los «revolucionario-conservadores».⁷⁹

Por lo mismo y teniendo a la vista las tendencias totalitarias que la propia razón generaba, *Dialéctica de la Ilustración* se inscribe en el marco general de la crítica de la razón occidental, cuyos representantes más conspicuos son entre otros, Karl Marx,

⁷⁹ Para un contundente y desmitificador análisis respecto de la ideología *völkisch* en su estrecha relación con el pensamiento de los «revolucionario-conservadores» (a partir de uno de sus exponentes: M. Heidegger), ver BOURDIEU, Pierre (1991). *La ontología política de Martin Heidegger*, trad. C. de la Mezza, Barcelona: Paidós.

Friedrich Nietzsche, Ludwig Klages, Sigmund Freud y Martin Heidegger.⁸⁰ Sin embargo, Horkheimer y Adorno, a diferencia de la crítica irracionalista de la Ilustración, por ej., la de un Heidegger o un Klages, intentan salvar a la razón, poniendo de manifiesto la peligrosa tendencia a la homogeneización y estandarización inherente al proceso de abstracción, eje y pivote de la razón ilustrada. Sólo la autocrítica de la razón permite que ésta no devenga mero instrumento de autoconservación. Por eso la razón es enfocada dialécticamente: como fuente de emancipación y de coacción. Es la misma razón la que hace que los seres humanos se conviertan (y conviertan a otros) en amos y en esclavos.

Si la Ilustración ha sido definida por Immanuel Kant como el abandono por parte de la humanidad de su autoculpable minoría de edad,⁸¹ para Adorno y Horkheimer, la barbarie representa una recaída, una regresión, un retroceso a dicho infantilismo: la Ilustración se autodestruye porque en su origen se configura bajo la égida de la dominación del ser humano por sí mismo y de la naturaleza; el dominio del ser humano sobre la naturaleza se vuelve contra él mismo, siendo ahora éste aquél que es dominado. La razón ilustrada se pervierte a sí misma, pero no en cuanto Ilustración, sino en tanto y en cuanto se convierte en razón instrumental, identitaria y cosificadora: «La universalidad de las ideas, tal como la desarrolla la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se eleva sobre el fundamento del dominio de la realidad».⁸² La paradoja es el alimento de la razón, por lo que sólo precavido su parte destructiva (la conversión de la razón en un fin en sí misma), es posible superarla.

Aparecida en 1944 bajo el título de *Fragmentos filosóficos* —posteriormente transformado en subtítulo— *Dialéctica de la Ilustración* es por todo lo anterior, una obra escrita bajo la presión de la barbarie, en confrontación directa con la miseria de la razón

⁸⁰ Cfr. JAY, M. *Adorno*, *Op. cit.* pág. 12: «Contrariamente a muchos marxistas que seguían los pasos de Lukács al condenar a Nietzsche como un precursor peligrosamente irracional del fascismo, Adorno lo respetaba por su crítica mordaz de la cultura y de la política de masas, por su exposición despiadada de la bancarrota de la metafísica tradicional y por su aguda penetración en la ambigua dialéctica de la Ilustración».

⁸¹ Cfr. KANT, Emmanuel (2006). «¿Qué es la Ilustración?» en *Filosofía de la historia*, trad. E. Imaz México: Fondo de Cultura Económica, pág. 25: «La ilustración es la liberación [*Ausgang*: salida] del hombre de su culpable incapacidad. La *incapacidad* significa la imposibilidad de servirse de su inteligencia sin la guía del otro».

⁸² DI, pág. 69.

identitaria. Como se vio, Adorno y Horkheimer intentan con esos fragmentos de filosofía, determinar por qué lejos de avanzar hacia el reino de la libertad —al decir de éstos: «liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores»—, la humanidad se hundía en un nuevo tipo de barbarie, acaso más bárbara aún que la de cualquier otro tipo y tiempo: la barbarie de los ilustrados. Paradoja sin lugar a dudas, pero que ya el título mismo de la obra pone en evidencia: la Ilustración es dialéctica; es tan verdadera como falsa; tan positiva como negativa, tan constructiva como destructiva. Ilustración y contrailustración van de la mano: la primera lleva a la segunda; la segunda se vale de la primera. Si la Ilustración opera bajo el principio apolíneo del orden, el control y la medida, la contrailustración le responde con el principio dionisiaco del desorden, el caos y la desmesura.

Pero es precisamente la oscura fuerza de lo negativo aquello que hace más evidente el fracaso del proyecto ilustrado: «la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad».⁸³ El mundo «se hunde» bajo este inédito «género de barbarie».⁸⁴ Y tanto más se hunde, cuanto más racional es el ser humano. La aporía parece ser el signo de un proyecto que pretende criticar precisamente el fundamento mismo desde donde se critica: la razón. La razón que en tiempos de Kant era promesa de libertad, ha devenido falta de la misma, porque siendo naturaleza, se ha erigido sobre y contra la naturaleza: «Lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es servirse de ella para dominarla por completo, a ella y a los hombres».⁸⁵

La verdad —la inocua felicidad del conocimiento— queda desplazada, cuando no elidida por el procedimiento, por la operación, por la abstracción. No importa cuán cualitativamente se diferencien los entes y seres del mundo; lo que importa es su calculabilidad, su unificación. «La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducir a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas».⁸⁶ La diferencia no sólo estorba al pensamiento clasificatorio, sino

⁸³ DI, pág. 59.

⁸⁴ DI, pág. 51.

⁸⁵ DI, págs. 60-61.

⁸⁶ DI, pág. 62.

que es aquello que impide su funcionamiento. El número es el axioma del ilustrado. Con él, el *aufklärer* desentraña los enigmas de una naturaleza que parecía indómita. Por el número lo diferente se vuelve equivalente, unitario. Es preciso dominar, porque sólo el dominio es garantía de ciencia. Todo lo demás es oscurantismo, irracionalidad.

Pero el desencantamiento [*Entzauberung*] del mundo por la razón no es si no otra forma de mitologización, esta vez, de la razón por la razón. La tesis central de *Dialéctica de la Ilustración* se articula entonces sobre la siguiente paradoja: mito es Ilustración; Ilustración recae en mitología.⁸⁷ Y lo es por cuanto el mito —y el Platón tardío sería una muestra de ello en su equiparización mitologizante de las ideas con los números— narra, nombra, cuenta, y por ese procedimiento, representa, fija, explica. Pero no sólo es observable una tendencia racional de los mitos en Platón. «Con Homero, Zeus preside el cielo diurno, Apolo guía el sol, Helios y Eos se hallan ya en los límites de la alegoría. Los dioses se separan de los elementos como esencias suyas. A partir de ahora, el ser se divide, por una parte, en el *logos*, que con el progreso de la filosofía se reduce a la mónada del mero punto de referencia, y, por otra, en la masa de todas las cosas y criaturas inferiores».⁸⁸

De esta forma, el tránsito del mito al *logos* quedaría relativizado: más que una separación tajante y definitiva entre explicación mítica y explicación lógica del mundo, lo que hay son formas discursivas con distintos niveles de racionalidad. La función etiológica del mito supone por tanto, el nexo entre lo irracional y lo racional. Cabe entonces hablar de una Ilustración inconsciente o preconscious al interior del mito. Y por el contrario: la razón misma porta en sí elementos irracionales, míticos, que desnudan el trasfondo arcaico, natural del conocimiento humano.

Las tendencias irracionales y los elementos míticos presentes en el pensamiento ilustrado encuentran su expresión más radical en la sociedad moderna, en donde se efectúa la entronización del proceso abstractivo en desmedro del componente somático, físico. Ya

⁸⁷ Ver *infra*, nota 57.

⁸⁸ DI, pág. 64.

Georg Simmel había señalado cómo en las metrópolis modernas, los procesos mecánicos de intelección iban de la mano con las crecientes y aceleradas mutaciones al interior de la *Urbe*: mientras más compleja se hacía la vida cotidiana, más abstractas se volvían las relaciones entre seres humanos, y entre éstos con las cosas. Para Horkheimer y Adorno, el triunfo del nazismo significaba precisamente el triunfo de un pensar cosificado, ciego, expresión concreta, histórica, de los límites de la Ilustración. El pensamiento ilustrado se vuelve entonces sinónimo de planificación, administración, objetivación, industrialización, etc., esto es, parte inherente de los procesos de pérdida del componente particular, subjetivo, individual. El ser humano queda convertido en número, cifra, dato. Si el mito antropologizaba el mundo, el racionalismo cosifica el mundo humano.⁸⁹ El industrialismo como fenómeno sociocultural desarrollado por la Ilustración, pasa a convertirse de forma productiva a *praxis* fundamental.

De todo esto, dirá más tarde Adorno, da cuenta la producción industrial de muerte en los campos de concentración. Allí ya no se trata simplemente de temer a la muerte, si no de temer a algo más terrible que la muerte: el rebajamiento a lo infrahumano. El filósofo italiano Giorgio Agamben, ha caracterizado este temor como la situación del «Musulmán»⁹⁰ al interior del campo de concentración. Demostrando la ausencia de testimonio observable en éste —el «Musulmán» no habla, no gestiluca, no se comunica; sólo se habla por él— Agamben pone coto —se diría, incontestable— al paneticismo habermasiano: «Auschwitz es la refutación radical de todo principio de comunicación obligatoria».⁹¹

Dicha crítica al autor de *El discurso filosófico de la modernidad* es realizada desde un plano ético. También el estético tiene algo que decir. Se ha hecho cargo de esto Vicente Gómez, quien —aquí utilizado como estrategia de continuación de la exposición genérica de *Dialéctica de la Ilustración* en proceso—, crítica a Habermas desde Adorno. Detenerse en la crítica de V. Gómez a una lectura de la *Dialéctica de la Ilustración* que se ha

⁸⁹ Cfr. DI, pág. 81: «El animismo había vivificado las cosas; el industrialismo reifica las almas».

⁹⁰ Ver AGAMBEN, Giorgio (2002). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, trad. A. Moreno, Valencia: Pre-textos.

⁹¹ *Ibid.* pág. 67.

posicionado como ineludible, implica, entre otras cosas, exponer y poner en discusión indirectamente las tesis centrales contenidas en el importante trabajo de 1944.

1.2. *Actualidad de Dialéctica de la Ilustración*

Para Habermas, como se dijo al comienzo del presente capítulo, *Dialéctica de la Ilustración* supondría una ruptura y abandono respecto de las posiciones teóricas anteriores de Adorno y Horkheimer.⁹² En tal sentido, el texto de 1944 contendría una filosofía material y catastrófica de la historia, que sus autores habrían señalado como el lugar en donde razón y dominación se identificarían. Según lo anterior, *Dialéctica de la Ilustración* representaría un espíritu de época cuyo signo distintivo está dado por la resignación y la catástrofe. Dicho en otras palabras: frente a los primeros esfuerzos teóricos de Adorno y Horkheimer, básicamente, los desplegados en los trabajos fundacionales del Instituto de Fráncfort, *Dialéctica de la Ilustración* señalaría el cambio de rumbo —pesimista— de la «Teoría crítica»: de ser una crítica radical de la sociedad con vista a la emancipación del sujeto moderno, dicha teoría mostraría la imposibilidad histórica —y por implicación, la impotencia de toda crítica— de transformar el orden social. La crítica se convertiría así en una especie de diagnóstico epocal de la enfermedad social —la transformación de la razón en dominio—; diagnóstico que más que proponer medidas curativas o correctivas para la morbilidad del todo social, señalaría la irremediabilidad de su enfermedad. Por lo tanto, más que soluciones al problema de la razón como dominio, *Dialéctica de la Ilustración* generaría aporías insolubles que echarían por tierra el emprendimiento inicial de la «Teoría crítica»: el de introducir razón en un mundo devenido irracional. En palabras de Horkheimer: «La teoría esbozada por el pensar crítico no obra al servicio de una existencia ya dada: sólo expresa su secreto».⁹³ En *Dialéctica de la Ilustración*, esta intención crítica es reformulada como un reconducir el proyecto ilustrado («ilustrar a la Ilustración»).

⁹² Ver HABERMAS, Jürgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez, Madrid: Taurus. Ver también HABERMAS, Jürgen (2000). *Perfiles político-filosóficos*, trad. M. Jiménez, Madrid: Taurus.

⁹³ HORKHEIMER, M. *Op. cit.* pág. 248.

La lectura de Habermas, a estas alturas clásica y bastante difundida en algunos manuales de filosofía,⁹⁴ no hace justicia al núcleo filosófico de *Dialéctica de la Ilustración*. Y no lo hace por cuanto dicha obra trasciende los criterios sociológicos y epocales subyacentes a dicha interpretación. *Dialéctica de la Ilustración*, en tal sentido, no representa ruptura alguna con los proyectos filosóficos de Adorno y Horkheimer ni es tampoco el síntoma de un pesimista espíritu de época que la obra objetivaría. Ahora bien, dado que el presente es un estudio sobre el pensamiento (estético) de Adorno, prescinde de dar razones sobre la continuidad que se daría en el pensar de Horkheimer.⁹⁵

En el caso de Adorno, dicha continuidad puede rastrearse en dos de sus escritos tempranos: «La actualidad de la Filosofía» (1931) —revisado en el capítulo anterior—, y otro cuya importancia ha puesto de relieve —precisamente en contra de la lectura sociologizante y oportunista de Habermas— Vicente Gómez: «La idea de historia natural» (1932).

De igual modo como el pensar de Adorno se configura a partir de aquellos racimos de conceptos o ideas que denominó «constelaciones», los trabajos de 1931, 1932 y 1944 (y posteriormente, otros como *Minima moralia*, *Notas sobre literatura*, *Dialéctica Negativa* y *Teoría estética*) forman en su conjunto unas constelaciones, o red de reflexiones yuxtapuestas, que dan cuenta de la profunda coherencia y continuidad habidas en su proyecto crítico-filosófico. Desde distintas pero a la vez próximas reflexiones (música, cine, literatura, psicología, sociología, epistemología, estética, etc.), el filósofo de Fráncfort despliega unos mismos tópicos y una misma sensibilidad materialista respecto de las mutaciones —estructurales y superestructurales— que dibujan y desdibujan el claroscuro panorama moderno. Y sin embargo, el prisma privilegiado es el de la filosofía.

⁹⁴ Ver, entre otros HUISMAN, Denis (1997). *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, trad. C. García, Madrid: Tecnos; VILLACANAS, José Luis (1997). *Historia de la filosofía contemporánea*, Madrid: Akal; VV.AA. (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*, New York: Oxford United Press.

⁹⁵ Esto no quiere decir que en el pensamiento de Horkheimer sí se encuentre esa ruptura que Habermas fecha en 1944. Los dos textos tempranos citados —«Teoría tradicional y teoría crítica» y «Razón y autoconservación»— están claramente en sintonía filosófico-epistemológica con el texto de 1944. Sin embargo, y como es sabido, posteriormente Horkheimer acusa una «vuelta hacia lo religioso» de la que difícilmente podría predicarse ligazón alguna con el impulso inicial de la «Teoría crítica». Para esto último, ver HORKHEIMER, Max (2000). *Anhelos de justicia. Teoría crítica y religión*, trad. J. J. Sánchez, Madrid: Trotta.

Y esto lo hace precisamente el autor de una *Dialéctica negativa*, esto es, de una dialéctica que se sabe limitada en su precariedad conceptual respecto del objeto.

Leer la obra de 1944 —aún sabiendo lo inapropiada adjudicación de una «obra» en un pensador como Adorno— como formando parte de su extensa e inacabada producción intelectual, sería un rasero apropiado con el cual medir filosóficamente la totalidad de su reflexión teórica. Por lo demás, los escritos tempranos de Adorno «hacen explícita una reorientación de la idea y tareas de la filosofía de la historia, convirtiéndola en “fisiognómica social” o “interpretación” crítica [...] del presente histórico».⁹⁶

El método paratáctico adoptado por Adorno, que se patentiza en la forma estilística de sus obras, afecta no sólo al contenido filosófico de las mismas, sino que marca a fuego su trayectoria intelectual. En tal sentido, puede sostenerse que sus escritos forman una totalidad resquebrajada, en donde hay unos tópicos que organizan y estructuran ese todo fragmentado. Esos tópicos —crítica de la filosofía, crítica de la *ratio* moderna, crítica de la noción de identidad, crítica del ideal epistemológico positivista, epistemología materialista, etc.—, darían cuenta de la profunda coherencia de un pensamiento que con *Dialéctica de la Ilustración* se transforma en una interpretación alegórica de un tipo de sociedad que hasta el día de hoy no sólo mantiene su hegemonía, sino que tiende a radicalizarla.

En contra de la irracionalización del escrito de 1944 operada en lecturas que desatienden su contenido filosófico, hay que decir que lejos de suponer aquélla la claudicación del pensamiento ante la conversión de la *ratio* en razón instrumental, *Dialéctica de la Ilustración* «enuncia una tarea y contenido filosóficos para la formulación adorniana de la Teoría Crítica que imposibilita seguir manteniendo con legitimidad la explicación *sociologizante*, según la cual una determinada coyuntura histórica habría imprimido un giro pesimista en Teoría Crítica».⁹⁷ De esto da cuenta no sólo lo que constituye el grueso teórico de la obra —«El concepto de Ilustración», cuya hipótesis

⁹⁶ GÓMEZ, Vicente (1998). *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, Madrid: Frónesis/Cátedra, pág. 27.

⁹⁷ *Ibíd.*

central ha sido revisada más arriba—, sino también la relectura de la *Odisea*, concretamente la interpretación del Canto XII de la fábula de Homero.

1.3. *Odiseo como alegoría*

Si en «El concepto de Ilustración» se asientan las bases teóricas para una crítica radical de la racionalidad instrumental, en el «Excurso I: Odiseo o mito e Ilustración» dicha crítica se transforma en una interpretación alegórica del presente histórico:

El interés que guía la nueva lectura de la *Odisea*, es la urgencia de la interpretación (Deutung) del presente histórico. A ella acude Adorno porque cree poder descifrarla como «prehistoria de la subjetividad» (Urgeschichte der Subjektivität), y a Ulises como prototipo (Urbild) del individuo burgués en su relación con la naturaleza externa e interna, es decir, con la naturaleza fuera del Yo y con la carga psicofísica del mismo Yo en tanto individuo o Particular.⁹⁸

Adorno leería el texto homérico desde la perspectiva de la sociedad de cambio avanzada y de sus individuos, siendo el *telos* de dicha lectura, la interpretación crítica del modelo burgués de sociedad. El descubrimiento que tal interpretación arroja dice relación con el carácter mítico de la modernidad (entendida ésta bajo la noción de «lo nuevo», la «novedad», lo histórico), sigue ligado a «lo-siempre-igual» [*das Immergleich*], a lo mítico, a lo primario. El esquema binario naturaleza/historia, lejos de ser superado por la sociedad moderna, es prolongado por la misma, lo que viene a desmentir fácticamente la noción ilustrada de progreso, que se posiciona así como uno de los objetivos centrales de *Dialéctica de la Ilustración*. Al hacer esto, Adorno vuelve sobre su concepción histórica de la naturaleza que había teorizado con ocasión de la llamada «discusión de Fráncfort».⁹⁹

⁹⁸ *Ibíd.* pág. 32.

⁹⁹ Por «discusión de Fráncfort» se entiende la discusión sobre el historicismo que mantuvieron a principio de los años 30 pensadores como Max Scheler, Ernst Troeltsch, Karl Mannheim y el propio Adorno. La aportación de Adorno a dicha discusión se encuentra en el artículo arriba citado: «La idea de historia natural» (1932), aparecido posteriormente en AF (págs. 103-134).

Mediante una interpretación alegórica practicada sobre el Canto XXII de la *Odisea*, Adorno y Horkheimer sacarían a la luz la relación existente entre mito, dominio y trabajo: «Las sirenas representan para Ulises, quien ante la pluralidad de los peligros de muerte ya ha formado y endurecido su Yo, la tentación de perderse en el pasado, a la que se sustrae mediante una fijación del orden temporal, a través de la cual el pasado es revivido únicamente en beneficio de su explotación práctica en el presente».¹⁰⁰

El canto de las sirenas es «promesa de felicidad», es la consumación —truncada e insatisfecha— de lo pretérito. Pero es también la pérdida de la propia subjetividad. Para salvar su ego endurecido, el héroe dispone de dos caminos: el primero se lo impone —cual patrón— a sus empleados: taparse los oídos con cera, desechar en aras de la facticidad de lo que es, lo que pudo haber sido; en definitiva, transformarse en hombres «prácticos». El otro camino es el que toma él mismo: escuchar el canto, pero cuanto más seductor sea éste, más fuertes habrán de ser las amarras que lo atan a esa facticidad —el mástil— de la que no quiere escapar.

Ulises mostraría prehistóricamente lo que históricamente caracterizará al sujeto burgués: alejar de sí tanto más drásticamente la felicidad cuanto más próxima ésta esté, en aras del mantenimiento y acrecentamiento del propio poder: «Los lazos con que Ulises se ha ligado a la praxis son los mismos que alejan a las sirenas de toda praxis: su atracción deviene mero objeto de contemplación, belleza impotente, “arte”. Desde el hecho objetivo de la neutralización del arte en la fase del capitalismo avanzado —su conversión en mercancía (Ware) o en enclave de naturaleza e irracionalidad, que no es sino el complemento ideológico del *éthos* burgués del trabajo— es donde se propone volver a leer el Canto XII de la *Odisea*».¹⁰¹ De esta forma, el concepto de historia natural que Adorno había teorizado con anterioridad al texto de 1944, resulta sumamente productivo para la crítica de la mutación del arte en simple mercancía en la era del capitalismo total.

¹⁰⁰ GÓMEZ, V., *Op. cit.* pág. 33.

¹⁰¹ *Ibid.* pág. 32.

El Canto XII de la fábula homérica deviene de esta forma alegoría del tiempo presente. Tiempo en donde todo medio se vuelve fin, y todo fin, medio. Se trata del *quid pro quo* propio del *Spätkapitalismus*, que convierte a la vida misma en un medio para su propia mantención. Ulises se sustrae del sacrificio sacrificándose a sí mismo, convirtiéndose así en el prototipo de la subjetividad burguesa: las amarras el héroe griego son a la vez la renuncia a la felicidad que entrega lo inútil, y el útil por el cual el yo es mantenido.

La astucia de Ulises, el salvarse sacrificándose a sí mismo, es interpretada desde la situación epocal del capitalismo tardío: sólo desde dicha situación efectiva —y sólo desde ella, cabría enfatizar— puede aparecer como una ingenuidad. Sin embargo, en la obra de Homero, concretamente en el episodio de las sirenas, «puede descifrarse la persecución atomizada del interés particular del *homo aeconomicus*, principio y producto de la economía capitalista, así como la función ideológica de la impotencia de la naturaleza como prepotencia social».¹⁰²

Si la historia de las sirenas da testimonio del inexorable vínculo entre mito y trabajo racional, «la Odisea en su conjunto da testimonio de la dialéctica de la Ilustración».¹⁰³ Pero este testimonio sólo es posible como alegoría, en el sentido que Benjamin le ha dado a este término, a saber, como expresión no simbólica de los fenómenos. La *Odisea* y Ulises son alegorías de la relación abstracta de sujeto y objeto en la sociedad del intercambio. «La concepción de la historia natural de la que *Dialéctica de la Ilustración* es su cumplimiento, comporta, en su reorientación de la idea y tareas de la filosofía de la historia, una manera propia de entender la relación entre la facticidad histórica y la mediación teórica»;¹⁰⁴ relación entre facticidad y mediación que —a mi entender— constituye el núcleo de la crítica y proyecto adorniano de filosofía, para cuyo análisis el pensador de Fráncfort había propuesto una filosofía interpretativa de corte dialéctico —tal y como se postuló en el Capítulo I del presente estudio— que vendría a cumplir la exigencia teórica que Edmund Husserl elevó a consigna filosófica: «ir a las cosas mismas».

¹⁰² *Ibíd.* pág. 34.

¹⁰³ DI, pág. 97.

¹⁰⁴ GÓMEZ, V., *Op. cit.* pág. 34.

Esta exigencia de E. Husserl es reinterpretada por Adorno bajo el lema: «dar voz a lo óntico». En tal sentido, «interpretación», tal como quedó establecido en el capítulo precedente, no implica el develamiento o desocultación de un «trasmundo que hubiese que ganar a través del análisis del mundo aparente. Para una “filosofía interpretativa” la realidad histórica deviene “cifra”, texto que debe ser leído. En esta lectura, el momento activo del sujeto cognoscente es fundamental».¹⁰⁵

Es por lo anterior que *Dialéctica de la Ilustración* —como interpretación filosófico-alegórica de los contenidos mítico-rationales expresados primigenia y ejemplarmente en el Canto XII de la *Odisea*—, posibilita la construcción de una teoría de corte crítico que sirve de llave para abrir el cerrado recinto de la sociedad burguesa contemporánea, cuya radicalización de los procedimientos mecánicos de intelección tiende a sepultar toda cualidad en beneficio de la cantidad. «La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se agota en números, en definitiva, en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia; el positivismo moderno lo confina en la literatura. Unidad ha sido el lema desde Parménides hasta Russell».¹⁰⁶ Y sin embargo —o con él—, «en medio de la fungibilidad general sigue latiendo sin excepción la felicidad de lo no fungible».¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Ibid.* págs. 35-36.

¹⁰⁶ DI, pág. 63.

¹⁰⁷ MM, pág 119.

2. LA INDUSTRIA CULTURAL COMO ENGAÑO

La racionalización de la cultura, que abre sus ventanas a la naturaleza, la absorbe por entero eliminando junto con la diferencia el principio mismo de la cultura, la posibilidad de la reconciliación.¹⁰⁸

Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura.¹⁰⁹

Se ha visto que con *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer llegan a conclusiones desalentadores respecto de la emancipación de la humanidad, en virtud de los efectos inesperadamente perniciosos de la racionalidad (instrumental). Como señala M. Jay, la «razón más substantiva y sintética que el idealismo alemán llamó *Vernunft*, en oposición a la *Verstand* (intelecto o entendimiento) meramente analítica, había quedado eclipsada».¹¹⁰ El ocaso de la razón (Horkheimer) supone la emergencia de la sinrazón: la Ilustración, que pretendía introducir razón en el mundo, termina por pervertirse a sí misma, trastocando fatalmente el concepto de racionalidad al que Kant había colgado esperanzado el lema con el cual instaba a los individuos a dejar atrás sus infantiles cavernas: *¡Sapere aude!*. La razón se convirtió así paulatinamente y conforme ganaban espacio las disciplinas y oficios técnico-científicos, en el principio rector del mundo, siendo su ideal epistemológico el proveniente de las *Naturwissenschaften*.

La Ilustración al ser convertida en el paradigma racional de la modernidad, dominará sin contrapeso las esferas teóricas y prácticas del ser humano, posibilitando un inédito y explosivo progreso tecno-científico, permitiendo a los individuos alcanzar niveles y estándares de vida —tanto materiales como espirituales— cualitativa y cuantitativamente mejores que las generaciones anteriores. Sin embargo, este mejoramiento en la calidad de vida de los seres humanos se realizará a un precio excesivo: la pérdida de la propia

¹⁰⁸ MM, pág. 114.

¹⁰⁹ DI, pág. 175.

¹¹⁰ JAY, M. *Adorno, Op. cit.* pág. 29.

autonomía. Los sujetos no son autónomos por más que así lo pretendan: todos viven bajo el sistema único de intercambio de mercancías; todos deben vender, comprar. Bajo el régimen de la mercancía total, la vida se convierte en una mercancía más que debe ser ofertada a buen precio. El capital —sobre todo en la actual era neoliberal y después de la caída del socialismo real— es una forma anónima de imperialismo, cuyos demiurgos se encuentran demasiado alejados del individuo común, a quien la realidad del salario le recuerda que su vida no le pertenece, que debe, como en la maldición bíblica, trabajar con el sudor de su frente para ganarse el alimento.

Pero la maldición del trabajo alienado no es sólo la figura mítica de una doctrina moral; es ante todo la realidad somática del capitalismo. Y el capitalismo tardío o capitalismo mundial integrado es una de las figuras sociales más acabadas y potentes de la razón ilustrada: en él, el instrumentalismo y el pragmatismo son el santo y seña del pensamiento. Quien no piensa sin un criterio instrumental-pragmático, simplemente no piensa o hace poesía. Esto explica en gran medida la desconfianza —cuando no el desprecio— que lo cultural causa: el recelo del administrador de turno se convierte en la intervención planificada y administrada de la cultura, relegando a ésta al ámbito del ocio y la fiesta, que no es otra cosa sino la manifestación o síntoma de su originaria inutilidad. Por eso, tan pronto el pensamiento instrumental se adueñó del universo en su conjunto, la cultura pasó a ser parte del engranaje ideológico que esa racionalidad entreteje sobre el mundo y la naturaleza.

Así, la Ilustración produce y potencia en la edad contemporánea un doble fenómeno que no es sino su doble cara: la de un «mundo administrado» y la de una «industria cultural».¹¹¹ «Mundo administrado» e «industria de la cultura» son dos caras de un mismo fenómeno: es más, podría decirse que son términos co-dependientes; mientras el mundo administrado es el mundo al que se orientan las sociedades capitalistas del estadio tardío, mundo que la ideología dice que es el mejor de los mundos posibles, la industria de la

¹¹¹ Adorno se rehúso constantemente a legitimar filosóficamente el término «cultura de masas» porque — para él— la adopción de dicho giro, implicaba suponer que la cultura industrialmente producida era realmente una «de las masas». Nada más alejado de su intención puesto que, según él, la cultura en la era industrial es un dispositivo ideológico que infantiliza más que emancipa a las masas.

cultura es el correlato superestructural de dicho mundo, y, por supuesto, la cultura que la ideología dice que es la mejor de las posibles. Sin embargo, la insalvable antinomia entre cultura y mundo administrado echaría por la borda dicha pretensión.¹¹²

Si la industria cultural es el correlato estético del Iluminismo, carga en sí la misma lógica formal que está a la base del proceso ilustrado, o sea, es una cultura de lo idéntico, de «lo- siempre-igual», de lo homogéneo:

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes ya no están en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad es que no son sino negocio que les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente.¹¹³

Estandarización y pseudoindividualización vienen a desmentir las pretensiones de la cultura industrial de satisfacer las preferencias del sujeto. En la forma factoril de concebir y producir bienes culturales, todos los niveles están afectados por el proceso de mercantilización que ya Marx denunció en el siglo XIX. «En lo que Adorno denominó “mundo administrado” [...], la infiltración de la ideología había llegado tan lejos que toda resistencia había sido prácticamente eliminada».¹¹⁴

La industria cultural es la viva expresión de la regresión de la Ilustración en ideología. Lejos de permitir la individuación, el arte industrial crea una falsa subjetividad, anclada en la ilusión del consumo y en la quimera del bienestar generalizado. Pero no sólo eso, sino que también lleva ínsito elementos reaccionarios: «La industria del ocio refina y multiplica los tipos de comportamiento reactivo en las masas. Con ello las prepara para la transformación que opera la publicidad».¹¹⁵ La trampa de la Ilustración —la industria cultural como engaño— es compensada por la falsa participación de los individuos en las políticas culturales. De ahí que Benjamin declare que es comprensible que los proletarios

¹¹² Ver SOC, págs. 70-97.

¹¹³ DI, pág. 166.

¹¹⁴ JAY, M. *Op. cit.* pág. 29.

¹¹⁵ BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes, Op. cit.* [G 16, 7] pág. 219.

se sientan partícipes de la cultura, pero inaceptable, por cuanto en realidad son propietarios de nada, y dicha participación no es sino una especie de consuelo esteticista, que le permite a la industria de la cultura reforzar su ideología como «segunda naturaleza».

La industria de la cultura ofrece la apariencia de ser una forma cultural de las masas, cuando en realidad dicha cultura se inscribe dentro de la parálisis de la Ilustración, mediante la cual las sociedades occidentales arruinan su potencial emancipador.¹¹⁶ El abierto desprecio que Adorno siente por los medios de comunicación masivos y por las artes de la misma índole (radio, cine, música popular, etc.), encuentra sus fundamentos precisamente en que mediante estas formas de arte masivo, la ideología del intercambio se refuerza con la complicidad semiinconsciente del nuevo consumidor de arte estereotipado o producido en serie: el engaño o astucia de la Ilustración consiste en pretender reforzar la individualidad allí donde está precisamente elidida o dominada.

Bajo el manto de acceso universal a una esfera antes vedada, la industria de la cultura le hace creer al individuo contemporáneo que su clase o grupo social, es igual o al menos goza de los mismo bienes y servicios que antes sólo ciertos grupos y/o clases sociales podían disfrutar. La mentira, como en la paradoja del mentiroso, es que la verdad miente: efectivamente el sujeto contemporáneo participa de la esfera cultural pero dicha participación se hace sólo como consumidor o como productor de bienes y servicios espirituales. La paradoja es que este acceso más que reforzar o reafirmar la soberanía de dicha subjetividad, es un dispositivo ideológico por medio del cual la industria se retro-alimenta:

Las personas engañadas por la industria cultural y sedientas de sus mercancías se encuentran más acá del arte: por eso perciben su inadecuación al proceso vital de la sociedad de hoy (pero no la falsedad de éste) con menos tapujos que quienes todavía recuerdan lo que en tiempos fue una obra de arte. Apremian a la desartifización del arte. La pasión de manosear, de no dejar ser a las obras lo que son, de reducir su distancia respecto del contemplador, es un síntoma inequívoco de esa tendencia.¹¹⁷

¹¹⁶ Ver ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor y GERZOVICH, Diego (2000). *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Buenos Aires: Eudeba, pág. 114 ss.

¹¹⁷ TE, pág. 30.

Y el arte —como parte integrante de lo cultural— deviene moneda de cambio, simple y transable mercancía. Por eso el trato para con el arte en las sociedades del capitalismo total, está dado por un acercamiento, por una especie de nivelación de la vida con el arte. El arte —como tan lúcidamente estableció Benjamin— le sale al encuentro al ser humano; el arte rompe la esfera tradicional del museo, y se convierte en bien de consumo que se pierde en y bajo la universalidad del supuesto mercantil del «quien pueda o quiera adquirirlo»; supuesto que comporta un acortamiento de la distancia tradicional museística que antes el arte poseía.

Esta universalidad negativa del arte es el reverso positivo de su propia emancipación respecto de las funciones que otrora se le asignaba (de culto, metafísica y religiosa). La distancia histórica y cultural que antes separaban a las masas del arte y la cultura, se rompe merced al proceso de industrialización promovido y propiciado por la razón moderna. El escándalo de la separación arte y vida desaparece, pero no se termina; cambia de figura: «No se admite la humillante diferencia entre el arte la vida, que ellos quieren vivir [es decir, la vida de los empleados y trabajadores asalariados] y en la que no quieren ser molestados, porque de lo contrario no soportarían el asco: ésta es la base subjetiva para la inclusión del arte entre los bienes de consumo mediante *vested interests*».¹¹⁸

Aun más, para Adorno, si el arte mismo no se convierte en bien de consumo, la actitud para con él se apoya en la actitud del que compra o vende algo, pues en la época de la hiperproducción el valor de uso cede indefectiblemente ante el valor de cambio; valor que se expresa en el fetichismo que como mercancía el arte adquiere: ya no se trata de tener experiencias estéticas con una obra cualquiera, sino más bien de un goce secundario: el placer de estar al día, de ir a la par con la moda, en definitiva, el goce de la mercancía, simple parodia del resplandor estético: «Si, pese a todo, el arte no se vuelve fácil de consumir, al menos la relación con él puede basarse en la relación con los auténticos bienes de consumo. Esto se ve facilitado por el hecho de que el valor de uso del arte se ha vuelto problemático en la era de la superproducción y deja su sitio al disfrute secundario

¹¹⁸ TE, pág. 30.

del prestigio, del estar siempre ahí, del carácter de mercancía: una parodia de la apariencia estética».¹¹⁹

Lejos de darse una experiencia verdaderamente estética, lo que ofrece la cultura industrial es una experiencia de segundo orden que en ningún caso podría ser estética; aquél que compra ávidamente un producto cultural a la moda —con una compulsión casi patológica— lo que consigue con esto es una especie de placer anal, regresivo, propio de un esteticismo hedonista. Esto explica, en gran parte aunque no del todo, un fenómeno propio de la cultura masiva: el *best sellers*. Podría decirse sin miedo a la exageración, que los administradores de las mercancías culturales refuerzan precisamente este fenómeno mediante la mutación del *aura* —propio de la función cultural del arte y que, mediante la reproducción masiva de éste, queda liquidada— que acompaña a las obras artísticas y, aún más, al *Star system* que compone el mundillo de los artistas.¹²⁰ Los documentos de la cultura (masiva) devienen en documentos de la barbarie, como bien señalara Benjamin, consciente —más allá de toda esperanza— del horror sobre el cual se levantan las tardomodernas columnas dóricas de nuestra sociedad.

La Ilustración crea una cultura que en sus propios orígenes aparece trastocada por el signo del dominio, de la administración, del control total: fascismo, estalinismo, cultura capitalista de masas son síntomas irrefutables del progresivo «enceguecimiento universal del mundo».¹²¹ Precisamente es este fracaso de la cultura frente a la barbarie, o, mejor aún,

¹¹⁹ TE, pág. 30.

¹²⁰ Ya que se ha hecho referencia a esta especie de *revival* del carácter aurático de las mercancías culturales en las sociedades de consumo, conviene señalar que éste es uno de los puntos del llamado «debate» o «polémica» entre Benjamin y Adorno: mientras que para el primero, la reproducción técnica de la obra de arte, junto con liquidar irreversiblemente el «aura» de la obra de arte, potenciaba su contenido emancipatorio, para el segundo, lejos de representar una fuente potencial de crítica social, la reproducción masiva del arte tiende a reforzar la ideología del intercambio, en la medida en que reduce el arte a simple bien de consumo o entretenimiento. El argumento de Benjamin está expuesto en su clásico estudio «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». El de Adorno, en «Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oír». Ver también la carta del 18.3.1936, en ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter (1991). *Correspondencia (1928-1940)*, trad. J. Muñoz y V. Gómez, Madrid: Trotta. Para la interpretación de dicho «debate», ver BUCK-MORSS, S., *Op. cit.*; LUNN, Eugene (1986). *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, trad. E. Sánchez, México: Fondo de Cultura Económica.

¹²¹ WELLMER, A. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, *Op. cit.* pág. 243.

el elemento bárbaro inherente a la cultura, lo que le llevó a sentenciar que «la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura».¹²²

Una vez que ha constatado la bancarrota del proyecto y cultura iluministas, Adorno centrará sus esfuerzos en reorientar dicho proyecto y cultura bajo el firme convencimiento de que, pese al quiebre o desvirtuación de la Ilustración en las sociedades contemporáneas, aún así es posible ilustrar a la Ilustración respecto de sí misma, esto es, que pese a todo todavía sería posible intentar intercalar en un mismo movimiento crítico lo que serían sus logros y sus fracasos: si la Ilustración nos conduce a una nueva mistificación (el mito de la razón), si ya en su concepto está un anhelo regresivo por lo arcaico, no es menos cierto que también posibilita el desencantamiento del mundo, pues desmitificar el pensamiento sólo puede ser obra de la razón.

La Ilustración, precisamente en virtud de que es un proceso dialéctico, contradictorio, móvil, puede alimentar la esperanza de reunificación del individuo y su entorno, o, lo que vendría a ser lo mismo, puede obrar positivamente en la eliminación de la fractura del ser humano y la naturaleza. Y dejar de dominar la naturaleza —dejar de hacerle violencia mediante el concepto, la planificación o administración— significa la superación de la autoescisión de la naturaleza: si con la razón instrumental el ser humano violenta la naturaleza (que en principio es la suya propia), el recuerdo (mimesis) de la naturaleza como «lo otro del espíritu»,¹²³ como lo que no puede ser conceptualizado, identificado, etiquetado y, en último término, reificado, es aquello que permitiría curar las heridas que el concepto mismo inflige.

Dar voz a lo sin voz; dar voz a los entes y al ente que yace mudo e inaprensible; tal sería la utopía del conocimiento; conocimiento que no debe olvidar su propio origen, pues ahí radicaría el peligro: en pasar por alto su origen material. Por eso Benjamin ha dicho que si a la naturaleza le fuese dado hablar, rompería en llanto. En esta misma línea, Adorno sostiene que si «el pensamiento se enajenara de veras en la cosa; si se rigiera por ella y no

¹²² DN, pág. 367.

¹²³ Ver HEGEL, Georg Wilhelm F. (1997). *Fenomenología del espíritu*, trad. W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica.

por la categoría, el objeto mismo comenzaría a hablar bajo la mirada atenta del pensamiento». ¹²⁴

Es la idea anterior la que daría pie a su estética: según Adorno, tanto el arte como la filosofía anhelan «lo otro», aquello que se sitúa por debajo y por arriba del concepto, aquello que éste no puede ni podría alcanzar: «El concepto es el *organon* del pensamiento y a la vez el muro que le separa de lo que piensa». ¹²⁵ El filósofo de Fráncfort habla entonces de una «autosuperación del concepto como acogida de un elemento “mimético” en el pensamiento conceptual». ¹²⁶ Racionalidad y mimesis habrán de converger para salvar a la razón de su lado siniestro: la sin-razón. Es en el arte que Adorno avizora una posible salvación estética de la modernidad, pues como *praxis* no violenta, la obra artística comporta un tipo de comportamiento y racionalidad contrapuestas al comportamiento prepotente de la racionalidad iluminista, cuyo correlato estético —la industria de la cultura— no hace sino confirmar.

¹²⁴ DN, pág. 35.

¹²⁵ DN, págs. 23-24.

¹²⁶ WELLMER, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, *Op. cit.* pág. 17.

CAPÍTULO III

CRÍTICA DEL ARTE: TEORÍA ESTÉTICA

1. HACIA UNA ESTÉTICA NEGATIVA

Toda obra de arte es un delito a bajo precio.¹²⁷

Las obras de arte son negativas a priori mediante la ley de su objetivación: matan lo que objetivan al arrancarlo a la inmediatez de su vida. Su propia vida se nutre de la muerte.¹²⁸

1.1. *La revuelta del arte*

La estética negativa de Adorno puede ser entendida como la conclusión de su obra. La reflexión adorniana sobre el arte está determinada completa y radicalmente por el contexto del dolor: «Incluso en un legendario futuro mejor, el arte no podría negar el recuerdo del horror acumulado, su forma no sería nada».¹²⁹ Por eso la estética de Adorno —dice Carl Friedrich Geyer — «es el intento de una visión conjunta de obra de arte y dolor; de esta vinculación surge el propio colorido de la *Teoría estética*».¹³⁰ La auténtica obra de arte sería negativa e irreconciliada; opaca e inmisericorde. «El propio gesto del arte tiene algo de cruel».¹³¹

En la innegable relación entre arte y sociedad, el arte aparece como aquello que está en flagrante contradicción con la sociedad existente. «Sin mezcla de veneno, virtualmente la negación de lo vivo, la objeción del arte contra la opresión civilizatoria sería un consuelo inútil».¹³² La deformidad social se refleja en la deformidad del arte moderno. Esta deformidad del arte moderno es el correlato correctivo, verdadera imagen en negativo, de la miseria social. «Toda obra de arte, por más matizada que pueda ser, expresa algo de

¹²⁷ MM, pág. 24.

¹²⁸ TE, pág. 181.

¹²⁹ TE, pág. 428.

¹³⁰ GEYER, C. F. *Op. cit.* pág. 149.

¹³¹ TE, pág. 73.

¹³² TE, pág. 181.

la *miseria* de la sociedad, en virtud de la cual la obra de arte está entrelazada con la historia. El padecimiento en la historia, tal como ella es, es tematizado en ella». ¹³³

La conexión de la obra de arte con la historia —el arte como escritura de los tiempos y espacios humanos— resulta decisiva a la hora de esclarecer la concepción adorniana del arte. Pero aún más: para C. F. Geyer la comprensión de Adorno del arte, «puede servir también de hilo conductor para penetrar en sus extremadamente complejas reflexiones artístico-filosóficas y solucionar las aparentes disonancias [que dichas reflexiones generarían]». ¹³⁴ Por ello, cuando Adorno habla de «arte» está haciendo referencia al arte moderno, que difiere del arte pasado (clásico). Difiere porque el arte moderno, al no ofrecer consuelo ni reconciliación, aspira, no obstante, a la reconciliación con el mundo. «La reconciliación en tanto que comportamiento de la obra de arte es ejercida hoy precisamente donde el arte renuncia a la idea de reconciliación, en obras cuya forma les dicta inclemencia». ¹³⁵ La prosa de Samuel Beckett por ej., es el modelo sobre el cual hará girar Adorno su idea de arte auténtico:

[Las obras de Beckett] Gozan de la única gloria hoy en día digna de tal nombre: todos se horrorizan ante ellas y, si embargo, nadie puede negar que estos excéntricos dramas y novelas tratan de aquello que todos saben y de lo que nadie quiere hablar [...]. El *ecce homo* de Beckett es aquello en lo que los hombres se han convertido. Como con ojos a los que se le han secado las lágrimas, nos miran mudos desde sus frases. El hechizo que expanden y bajo el cual se hallan se rompe al reflejarse en ellos [...]: los dramas de Beckett o la verdaderamente monstruosa novela de éste *El innombrable* ejercen un efecto por comparación con el cual las obras oficialmente comprometidas parecen juegos de niños; producen la angustia de la que el existencialismo no hace más que hablar. En cuanto desmontajes de la apariencia, hacen estallar desde dentro el arte que el tan cacareado compromiso sojuzga desde fuera y, por tanto, sólo aparentemente. ¹³⁶

El extremo nihilismo —verdadero distintivo autonómico— de una avallasadora obra como la de S. Beckett, cuyo hermetismo impide cualquier pronunciamiento positivo

¹³³ GEYER, C. F. *Op. cit.* pág. 150.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ TE, p. 182.

¹³⁶ ADORNO, Theodor, W. (2004). *Notas sobre literatura* [III], trad. A. Brotons, Madrid: Akal, pág. 628. En adelante, citado NSL.

respecto de sus contenidos, lleva a quien la lee, a una sensación de agotamiento y desasosiego, que es el agotamiento y malestar propios del proceso civilizatorio occidental.¹³⁷

La negatividad del arte moderno, el *shock* que produce su recepción, se transforma en una experiencia fisiológica y psíquica perturbadora, reflejo, en último término, de las mediaciones racionales de una sociedad tecnificada y burocratizada en extremo. Esta sensación de disgusto o displacer caracteriza a gran parte de la literatura de principio del siglo xx: Karl Kraus, Franz Kafka, Robert Musil, James Joyce, Antonin Artaud son creadores de una literatura que pone en jaque la noción clásica de goce o disfrute estético. «El concepto de disfrute artístico era un mal compromiso entre la esencia social y la esencia antitética a la sociedad de la obra de arte».¹³⁸ Contra la reducción del arte a simple fuente de disfrute, de distracción o de jovialidad, Adorno proclama la disonancia como la forma propia del arte auténtico: «Allí donde la fe en la cultura celebra fatuamente su armonía, como en Mozart, ésta proclama la disonancia con lo disonante y tiene a esto como su sustancia».¹³⁹ En dicha perspectiva disonante, se encuentra también la necrológica perspectiva del mundo contemporáneo plasmada por Otto Dix en su potente obra plástica. Lo mismo que podría decirse del dodecafonismo de Arnold Schönberg.

Y sin embargo, al convertir el horror y el dolor en obras de arte, en documentos artísticos, el arte inmisericorde, la obra intransigente, deviene su opuesto:

La composición de Schönberg [*El superviviente de Varsovia*] se acompaña de algo desagradable. No se trata de aquello que irrita en Alemania porque no permite reprimir lo que a toda costa se querría reprimir. Pero al, pese a la dureza e intransigencia, convertirse en imagen, es como si se estuviera ofendiendo el pudor ante las víctimas. Con éstas se prepara algo, obras de arte, que se ofrece como carroña al mundo que las asesinó [...]. La moral que prohíbe al arte olvidarlo ni por un

¹³⁷ Este malestar —como es sabido— es postulado por S. Freud como producto de los conflictos no resueltos entre la agresividad aliada a las pulsiones eróticas y a las pulsiones de muerte. La cultura se encuentra prisionera de un profundo y permanente malestar, debido a la represión social de las pulsiones. El proceso civilizatorio —según Freud— lleva en su propio seno los gérmenes de ese malestar. Ver FREUD, Sigmund (1997). *El malestar en la cultura*, trad. R. Rey, Madrid: Alianza.

¹³⁸ TE, pág. 26.

¹³⁹ NSL [IV], pág. 580.

segundo se desliza en el abismo de lo contrario a ella [...]. Incluso el sonido de la desesperación paga su tributo en la afirmación atroz.¹⁴⁰

Nacido en un contexto religioso, el arte clásico —lo mismo que la religión— es en esencia afirmativo. El arte ofrecía redención con el fin de compensar las miserias sociales que los seres humanos reales padecían. Dicha función compensatoria es puesta en duda precisamente en los albores de la modernidad, a partir de la «muerte del arte» sentenciada por G. W. F. Hegel, según la cual la obra de arte, como manifestación sensible de la «idea» —de la verdad— se encuentra en entredicho en la cultura moderna en donde el principio instrumental se torna guía de la razón y, por tanto, en horizonte mismo del pensamiento y de la acción. De ahí que aquello que cae bajo su dominio, debe ser capaz de estar en concordancia con sus requerimientos instrumentales.

El arte «muere» en el momento en el que deja de representar la configuración máxima del Espíritu [*Geist*]. En la periodización histórico-filosófica que realiza Hegel del arte —arte simbólico, arte clásico y arte romántico— es el arte clásico —el de la Grecia antigua— el modelo y la matriz de todo arte. Por ello —para él— en una sociedad como la moderna el arte está lejos de satisfacer plenamente los requerimientos espirituales de época: «El arte es para nosotros, en cuanto a su suprema destinación, como una cosa del pasado. Por ello ha perdido para nosotros todo lo que tenía de auténticamente verdadero y vivo, su realidad y su necesidad de otros tiempos, y se encuentra a partir de ahora relegado a nuestra representación».¹⁴¹

El arte deviene entonces algo preterido, superado. Especie de reliquia cultural que no puede convertirse bajo ningún aspecto en objeto de admiración o alabanza. Por ello dice Hegel que las rodillas del sujeto moderno ya no se doblan como antaño ante las imágenes artísticas, por muy sagradas o religiosas que éstas sean. Pero —señala enfáticamente Adorno— no le cabe a la estética (y menos aún a una negativa), officiar de necrólogo del arte: «Hoy, la estética no tiene poder alguno sobre si será una necrología para el arte; pero no debe pronunciar su discurso fúnebre; no debe constatar el final, consolarse con el

¹⁴⁰ NSL [III], pág. 407.

¹⁴¹ HEGEL, Georg Friedrich W. (1989). *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal, pág. 71.

pasado y pasarse (da igual bajo qué título) a la barbarie, que nos es mejor que la cultura que se ha merecido la barbarie como castigo por su esencia bárbara».¹⁴²

Si bien el análisis hegeliano contiene elementos que serán determinantes para el futuro desarrollo de la estética,¹⁴³ los supuestos clasicistas implícitos en dicho análisis, impiden entrever la subsistencia del arte más allá de todo panlogismo. Pero no sólo eso, al atribuir Hegel a la estética una función de necrólogo, «suministró argumentos a la nostalgia burguesa, que denuncia lo que ella considera una decadencia y que busca refugio en los vestigios del arte pasado».¹⁴⁴

Para Adorno, la mutación diagnosticada por Hegel en la comprensión de lo que es el arte en la modernidad, «por si solo no garantiza todavía la necesidad de su persistencia».¹⁴⁵ Las dos determinaciones fundamentales del arte —como consuelo afirmativo y como conciencia del sufrimiento— encuentran en las auténticas obras de arte una especial relación dialéctica que impide que las obras puedan sin más ser puestas totalmente a uno u otro lado, pues no se trata de encajonar en el molde dialéctico el hecho artístico. Básicamente porque «la dialéctica no es una instrucción para tratar al arte, sino que es inherente a él».¹⁴⁶ Dicho llanamente: la oposición entre comprensión pasada y actual de la obra de arte, tiene valía sólo de forma restringida en la estética de Adorno. Por eso «aquello que es arte es definido desde su relación de oposición con respecto a la realidad histórico-social, a la cual se niega a someterse el arte auténtico. Lo opuesto al arte es la totalidad dominante como no-arte».¹⁴⁷

De lo anterior se desprende el carácter eminentemente negativo del arte, en cuanto y en tanto se presenta como confrontación con lo existente, con lo que el arte mismo no es. Adorno va a definir al arte como antítesis social de la sociedad: «el arte se vuelve social» —dice el autor de *Minima moralia*— «por su contraposición a la sociedad, y esa posición

¹⁴² TE, pág. 13.

¹⁴³ Ver SZONDI, Peter. (1992). *Poética y filosofía de la historia I*, trad. F. Lisi, Madrid: Visor.

¹⁴⁴ JIMENEZ, Marc (1997). *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, trad. A. Leal, Buenos Aires: Amorrortu, pág. 60.

¹⁴⁵ GEYER, C. F. *Op. cit.*, pág. 150.

¹⁴⁶ TE, pág. 190.

¹⁴⁷ GEYER, C. F. *Op. cit.*, pág. 150.

no la adopta hasta que es autónomo».¹⁴⁸ Pero el arte no puede ser definido siempre y superficialmente como oposición a lo existente, sino que expresa también su protesta en formas propias, inmanentes a la obra. La definición adorniana del arte como antítesis social de la sociedad no supone por lo tanto, una determinación unívoca y final del mismo, sino que es imagen o figura dentro de una constelación de imágenes y figuras —polarizadas como «campo de fuerzas»— que intentan o ensayan una aproximación no dominante al fenómeno artístico.

Christoph Menke sostiene al respecto, que en Adorno se dan dos concepciones de negatividad estética. La primera consistiría en referir dicha negatividad a la función crítica del arte. Función crítica que éste ejerce con relación a la totalidad a la cual se opone porque ésta es no-arte. La segunda, fundamenta la negatividad en el hecho de que es en el arte donde se produce una intensificación de la experiencia ordinaria. Se descubren así dos herencias: mientras la concepción crítica de la negatividad señala la herencia marxista de la estética de Adorno, la concepción purista revela su deuda con el esteticismo. «La negatividad estética y la negatividad crítica se confunden en la perspectiva de una identidad posible de lo no idéntico, del arte y la sociedad».¹⁴⁹

La negatividad del arte empalma con la problemática de su persistencia social, es decir, con su «derecho de existencia» [*Existenzrecht*] en un mundo que modifica esencialmente su condición de ser. Por ello, sentenciar —como lo hace Adorno al comienzo de su *Teoría estética*— la evidente falta de evidencia del arte,¹⁵⁰ equivale a decir en último término que su justificación, su derecho a existir, es hoy una cosa no del todo resuelta. Eso en cuanto al arte como *factum*, como elemento residual de un tiempo histórico, de un espíritu de época.

A la falta de evidencia del arte respecto de su condición de hecho social, hay que agregar su falta de fundamentación teórica: el «arte» como concepto genérico —como idea

¹⁴⁸ TE, pág. 298.

¹⁴⁹ MENKE, Christoph (1997). *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, trad. R. Sánchez, Madrid: Visor, pág. 25.

¹⁵⁰ Cfr. TE, pág. 9: «Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida».

universal y necesaria— no es capaz de captar las multiplicidades que emanan del arte concreto, material, que lo hace ser más bien un devenir, una obra en proceso —*Work in Progress*— que una categoría fija, inmutable, y por esto disponible. Frente a la claridad y distinción exigida por el conocimiento filosófico moderno, el objeto artístico aparece como oscuro y confuso. «La miseria de la estética aparece inmanentemente en que la estética no se puede construir ni desde arriba ni desde abajo; ni desde los conceptos ni desde la experiencia sin conceptos».¹⁵¹

¿Cómo escapar entonces a esta «mala alternativa»? ¿No ha dicho Adorno que toda teoría (en este caso estética) termina siendo ofertada como *stock* espiritual? Pero lo que sea el arte hoy, es algo que escapa al mercado y a las teorías que en dicho mercado son ofertadas. Básicamente, porque el arte, como proceso en devenir, como cristalización de una sociedad preñada y abarrotada de y por antagonismos que ella misma genera, impide toda aproximación positiva. Marc Jimenez, estudioso francés de Adorno, llega incluso a sostener que la estética negativa es una «antiteoría».¹⁵²

Pero el arte no sólo es independiente de las teorías que pretenden subsumirlo bajo categorías generales o apriorísticas, sino que es impenetrable en su propia estructura. «Qué sea arte no depende ni siquiera de la consciencia de las obras de arte».¹⁵³ Esta cerrazón, este mutismo, este silenciamiento, obliga al pensamiento a deconstruir aquellas categorías prefabricadas sobre el arte que la estética tradicional quiso hacer pasar por definitivas: «bello», «gusto», «genio», «placer», etc., dejan de expresar unívocamente qué es arte, para dar paso a una consideración negativa del arte moderno. ¿Cómo definir entonces un tipo de

¹⁵¹ TE, pág. 456.

¹⁵² Cfr. JIMENEZ, M. *Op. cit.* págs. 58-59: «A primera vista, el pensamiento de Adorno no posee carácter unitario y bajo la influencia del método “paratáctico” la argumentación tiende con frecuencia a alejarse de su centro [...] el proyecto de Adorno está contenido en esta prevención y advertencia contra la tentación de “sistema”. Las críticas formuladas a las concepciones idealistas (kantiana y hegeliana), al classicismo, al psicoanálisis, al surrealismo, y sobre todo al realismo socialista, se proponen destacar un concepto fundamental: que el arte no es jamás lo que se quería que fuese. [...] Por su negativa a cualquier sistematización, que llevaría necesariamente a exclusiones, la *Teoría estética* es quizá, sobre todo, una “antiteoría”, cuya característica esencial es un desafío permanente a lo arbitrario, considerado como el primer paso hacia el totalitarismo».

¹⁵³ TE, pág. 243.

arte que no se deja encorsetar por los dispositivos conceptuales del discurso estético tradicional?

La estética se encuentra así —frente a sí misma— ante la imposibilidad de fundamentarse como discurso filosófico con pretensiones de validez universal, en la medida en que la obra misma no se deja aprehender en y por los conceptos que de ella emanan. «La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; en la situación actual, lo que habría que entender es su incomprendibilidad».¹⁵⁴

Adorno vuelve de esta forma, sobre la crítica de ciertas estéticas filosóficas que suponen que el sentido es algo asegurado de antemano, y que sólo basta el gesto develador para que éste aparezca. Que la obra de arte esté lejos de ser un mero documento hermenéutico, no sólo implica que el filósofo de Fráncfort ajusta cuentas en el plano estético con todas aquellas filosofías hermenéuticas que insisten en la existencia de una arcadia ontológica, sino más bien señala el estatuto hermético —a-comunicativo— de la obra de arte contemporánea. El estructural engecimiento y enmudecimiento del arte moderno vuelve fútil todo golpe de mano hermenéutico.

Una estética es negativa cuando asume hasta el extremo la imposibilidad de asentarse sobre criterios apriorísticos, positivos y genéricos del arte; cuando se reconoce precaria tanto en sus fundamentos como ante la complejidad emanada desde su objeto. Pero por sobre todo, cuando a pesar de saberse a sí misma limitada y condicionada en extremo, trabaja paradójicamente desde esos límites en pos de una determinación inmanente de la obra de arte. Dicha determinación desde la obra misma, no es signo de la derrota de la razón frente a una hechura adiscursiva que se le presenta impenetrable, sino más bien la estela de un modo de comprensión y de vida que aún centellea en medio de un mundo aplanado precisamente por esa misma racionalidad.

No es casual entonces, el que Adorno haya visto en la dimensión estética aquella experiencia diferenciadora y crítica del *logos* iluminista. Menos aún, el que haya

¹⁵⁴ TE, págs. 161-162.

localizado y situado en su centro, un fenómeno propio de la cultura burguesa: la autonomía de la obra de arte. La obra de arte autónoma sería el último refugio de una vida y de un pensamiento no colonizados totalmente por la razón identitaria: «El resplandor estético no es meramente ideología afirmativa, sino destello de la vida indómita; al oponerse a la decadencia, hay esperanza en él».¹⁵⁵

¹⁵⁵ TE, pág. 392.

2. LA AUTONOMÍA DEL ARTE SEGÚN TH. W. ADORNO

...el arte, y el arte llamado clásico no menos que sus expresiones más autárquicas, siempre ha sido, y es, una fuerza de protesta contra la presión de las instituciones que refleja la sustancia objetiva de éstas.¹⁵⁶

Hoy, todas las obras de arte (incluidas las radicales) tienen un aspecto conservador; su existencia ayuda a consolidar las esferas del espíritu y la cultura, cuya impotencia real y cuya complicidad con el principio de la desgracia salen sin tapujos a la luz.¹⁵⁷

2.1. Diferenciación y desdiferenciación del arte

Por autonomía del arte [*Autonomie der Kunst*] hay que entender —según Adorno— su liberación respecto de la teología, la metafísica y la función de culto. Dicha concepción autonómica, plantea la existencia de un ámbito propio del arte: éste —como región diferenciada del quehacer humano— contiene y manifiesta cierta logicidad. El arte es una esfera autárquica de la *praxis* cuyo *telos* no obedece a factores políticos, éticos o religiosos. La finalidad del arte es no tener fin alguno, porque el arte es una «finalidad sin fin».¹⁵⁸ El arte se da a sí mismo la norma a través de la forma estética. No obstante, y esto constituye una variación que Adorno introduce en la concepción tradicional de la autonomía (básicamente, la proveniente de las estéticas de I. Kant y F. Schiller), el arte es de igual forma heterónimo: es un hecho social [*fait social*] por cuanto participa, afirmativa y positivamente, en el mantenimiento del sistema ideológico y del poder sojuzgador a través de su progresiva conversión a valor de cambio. El «fetichismo de la mercancía»¹⁵⁹ oscurece la determinación del arte como autónomo.

¹⁵⁶ NSL [Apéndice], pág. 628.

¹⁵⁷ TE, pág. 309.

¹⁵⁸ Ver KANT, Emmanuel (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. P. Oyarzún, Caracas: Monte Ávila.

¹⁵⁹ Ver MARX, Karl (1975). *El capital. Crítica de la economía política*, vol. I, trad. W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica.

Esta definición antitética del arte afirma y niega parcialmente ambos elementos contrapuestos del fenómeno estético: el arte, sostiene el filósofo de Francfort, es una esfera claramente diferenciada de la *praxis* humana. Esta condición autárquica lo hace oponerse en principio a cualquier otro tipo de finalidad emanada del todo social, debido a que el arte es, según la «grandiosa fórmula paradójica de Kant»,¹⁶⁰ una «finalidad sin fin». Éste es el axioma fundamental de la estética autónoma: el arte es un fin en sí mismo, es soberano, se consume en la apariencia estética. Sin embargo, el arte es también un hecho social, y como tal, se encuentra atravesado por fines extraestéticos —ideológicos— que lo convierten en heterónimo. La soberanía del arte termina en donde éste adquiere la forma histórica de «mercancía paradójica»: «El hecho de que se consuman “valores” y de que estos valores traigan efectos sobre sí, sin que sus cualidades hayan sido todavía alcanzadas por la conciencia del consumidor, constituye una expresión del carácter de mercancía [de la obra artística]». ¹⁶¹

Por ello la concepción autonómica de Adorno tiene la forma de un oxímoron. De Kant extrae la determinación fundamental de la estética autónoma, al revitalizar la noción de la autodeterminación de la forma artística como «finalidad sin»: «La finalidad kantiana es un principio que inmigra desde la realidad empírica, desde el reino de los fines de la conservación, a un reino sustraído a la autoconservación, al reino de lo que en otros tiempos fue sagrado. La finalidad de las obras es dialéctica en tanto que crítica del establecimiento de fines». De Marx, por el contrario, vuelve operativa la noción central de «fetichismo de la mercancía», pero enfocada no desde el ámbito puramente «reflejo» del sistema productivo, sino trasladada a la dimensión —estructural y superestructural— de la producción de bienes y servicios culturales: «el contenido de la verdad de las obras de arte (que también es su verdad social) tiene como condición su carácter fetichista. El principio de ser-para-otro, que en apariencia es el adversario del fetichismo, es el principio del intercambio, y en él se camufla el dominio». ¹⁶²

¹⁶⁰ TE, pág. 205.

¹⁶¹ ADORNO, Theodor W. (1969). *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, trad. R. de la Vega, Madrid: Rialp, pág. 31. En adelante citado DIS.

¹⁶² TE, pág. 300.

Situada así entre polos antinómicos, la noción autonómica de la obra de arte se muestra como una categoría estética ambivalente. Válida e inválida en sus manifestaciones como en sus postulados, pero sumamente adecuada para determinar el carácter antitético del arte contemporáneo. La categoría de autonomía del arte resulta por esto contradictoria lógica e históricamente: necesaria para la determinación misma del arte moderno, carga — sin embargo— con el estigma de deformación ideológica, pues no permite reconocer que la separación del arte de la esfera práctica es, a lo menos, relativa. Según esto, la autonomía del arte es una categoría ideológica en el sentido riguroso del término y combina un momento de verdad —la desvinculación del arte de la *praxis* vital— con un momento de falsedad —la hipostatización de este hecho histórico en una esencia del arte.

Dicho llanamente: según la estética negativa de Adorno, el arte (auténtico) es a la vez y en un mismo momento, autónomo —porque niega por su mera existencia el mundo de lo dado— y heterónimo —en la medida en que a través de él, se manifiesta y prolonga la dominación ideológica, la violencia del poder establecido. Sólo una lectura dialéctica y negativa de la obra de arte, permitiría desechar los momentos de falsedad —ideológicos— y mantener los de verdad —estéticos.

Adorno adhiere a la exigencia de un arte liberado de todo tipo de finalidad que no sea propiamente extraestética: «La obra de arte autónoma, funcional sólo en sí misma, querría alcanzar mediante su teleología inmanente lo que alguna vez se consideró belleza».¹⁶³ Y lo hace porque ve en su carencia de finalidad, un atentado a la racionalidad teleológica. La sola existencia del arte es un escándalo para la mirada instrumental que no puede comprender que el arte sea «finalidad sin fin», no susceptible de función alguna. No obstante, ante el evidente peligro de recaída en un esteticismo solapado, insiste en la antinómica situación del arte contemporáneo: «Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo».¹⁶⁴ Una vez que el arte se sacudió de su función parasitaria en el ritual, es decir, una

¹⁶³ TE, pág. 87.

¹⁶⁴ TE, pág. 9

vez que la obra de arte se liberó de su función cultural,¹⁶⁵ esta libertad (o autonomía) se alimentó de la idea de humanidad. Pero en una sociedad en donde lo inhumano va ganando terreno, la autonomía del arte, para Adorno, quedó en entredicho: «En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes del ideal de humanidad».¹⁶⁶

El enfoque paradójico de Adorno pone en evidencia la tensión dialéctica, el carácter contradictorio de la categoría de autonomía del arte. Para el pensador alemán, dicha autonomía es irrevocable, pero, a la vez y como contrapunto, no puede pensarse sin el disimulo del *éthos* burgués: «Sin duda, antes de la emancipación del sujeto el arte era algo social de una manera en cierto sentido más inmediata que después. Su autonomía, su independización de la sociedad, fue función de la consciencia burguesa de libertad, que por su parte iba unida a la estructura social. Antes de que esa consciencia se formara, el arte estaba sí en contradicción con el dominio social y con su prolongación en las *mores*, por para sí».¹⁶⁷ La categoría de autonomía resulta necesaria para la determinación del arte en la sociedad burguesa, por cuanto es un producto objetivo de ésta: «La obra de arte es proceso e instante a la vez. Su objetivación, condición de la autonomía estética, también es su entumecimiento. Cuanto más se objetualiza y organiza el trabajo social presente en la obra, tanto más suena vacía y ajena a sí misma».¹⁶⁸

En tal sentido, no debe extrañar tanto el antivanguardismo de Adorno como su radical escepticismo respecto de las modificaciones a nivel de conciencia que las nuevas técnicas reproductivas parecían desatar: el fracaso de toda tentativa de emancipación desde y por el arte —desde *l'art pour l'art*,¹⁶⁹ hasta las así llamadas postvanguardias— no hace

¹⁶⁵ Cfr. BENJAMIN, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus, pág. 32: «La época de su reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural y el halo de su autonomía se extinguió para siempre».

¹⁶⁶ TE, pág. 9.

¹⁶⁷ TE, pág. 297.

¹⁶⁸ TE, pág. 139.

¹⁶⁹ Cfr. HENCKMANN, Wolfhart y LOTTER, Konrad, eds., (2001). *Diccionario de estética*, trad. D. Gamper y B. Sáez, Barcelona: Crítica, pág. 29: La doctrina de *l'art pour l'art* «designa la exigencia establecida en la definición de Kant de la percepción de lo bello como el “placer desinteresado” y, por primera vez, fue explícitamente defendida por Cousin (1836) y Th. Gautier, en el sentido de un arte liberado [...] de toda finalidad extraartística (moral, política, etc.), cuya única tarea consiste en la consumación de la propia forma».

sino confirmar aquella hipótesis según la cual, en la era del capitalismo integral, el arte no es sino una cosa más entre las cosas, una mercancía más entre las mercancías. Lejos de ser una forma cultural antagonista, el arte es una pieza más del engranaje formal-instrumental del mercado. Contra los esperanzados pronósticos de un progresismo trasnochado, el arte moderno tiende más bien a convertirse en uno de los dispositivos ideológicos predilectos del poder sojuzgador. Benjamin señaló, a este respecto, que Charles Baudelaire —para él, el «primer poeta del capitalismo»— era consciente de la situación del literato bajo dicho sistema social, pues éste «se dirige al mercado como un gaudí; y piensa que para echar un vistazo, pero en realidad va para encontrar un comprador».¹⁷⁰ El arte en este sentido y tomando la caracterización que alguna vez hiciera K. Marx de la religión,¹⁷¹ es la expresión de la alineación y de la miseria humanas, pero —a su vez— es también una protesta contra dicha alienación y miseria.

Por lo mismo, tanto la apologética esteticista como la crítica progresista, serían incapaces de hacer justicia al estado contradictorio del arte en las sociedades de mercado, pues tienden a reducirlo o encasillarlo, en una u otra orilla. Contra el reduccionismo de ambos bandos, Adorno niega que el arte sea completamente puro o —por contra— totalmente ideológico:

No se pueden separar los carneros de Sartre y las ovejas de Valery. El compromiso como tal [...], sigue siendo políticamente ambiguo en la medida en que no se reduce a una propaganda cuya complaciente forma se burla de todo compromiso del sujeto. Pero lo contrario, lo que en el catálogo soviético de los vicios se llama formalismo, es combatido no solamente por los funcionarios de allí ni tampoco solamente por el existencialismo libertario: incluso los vanguardistas reprochan fácilmente a los llamados abstractos falta de acerbidad, de agresividad social.¹⁷²

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter (1991). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus, pág. 47.

¹⁷¹ Cfr. MARX, Karl (1962). *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, trad. W. Roces, México: Grijalbo, págs. 21-22: «La miseria religiosa es, de una parte, la expresión de la miseria real, y, de otra parte, la protesta contra la miseria real. La religión es el suspiro de la criatura agobiada, el estado de ánimo de un mundo sin corazón, porque es el espíritu de los estados de cosas carentes de espíritu».

¹⁷² NSL [III], pág. 394.

Si el puritanismo estético pretende salvar el arte precisamente en la época de su hundimiento, pasa por alto que la «institución arte»,¹⁷³ es decir, tanto las prácticas como las teorías artísticas que de dicha *praxis* resultan, constituye uno de los vehículos privilegiados por medio del cual la ideología reinante de la homogeneización, se refuerza como paradigma o modelo universal de vida. Por su parte, si la crítica de las ideologías ve en el hecho artístico sólo una forma de dominación y de distorsión de la realidad, tiende a convertir su crítica en una ideología más, pues es incapaz de vislumbrar el potencial crítico que la obra de arte autónoma contiene. Pues como ficción que es, el arte niega la aplastante facticidad de la realidad. El arte, en palabras de F. Nietzsche, es una «mentira necesaria y [una] mentira libre».¹⁷⁴ El arte dice la verdad, en la forma de la mentira porque al «expresar como ninguna otra cosa humana que no puede ser mentira, el arte tiene que mentir».¹⁷⁵

El arte actual tiene una cara «verdadera» y otra «mentirosa»: es autónomo y, a la vez, un hecho social. Es una crítica —y superación— de la racionalidad moderna, pero es también producto —y confirmación— de dicha racionalidad: «Las obras de arte [...] han estado siempre, por su propia idiosincrasia involucradas en el proceso de racionalización. Si quisieran negar éste, serían estética como socialmente, incapaces: rústicos venidos a más. El principio organizativo, unificador, de toda obra de arte procede precisamente de la racionalización cuya ambición totalitaria querría detener».¹⁷⁶ Si bien las obras se restan de la realidad empírica —como momento negativo de dicha realidad—, no logran desprenderse del todo de su carácter de hechura socialmente condicionada, lo que las liga inexorablemente a esa *praxis* dominante que su sola aparición pone en cuestión:

Una anécdota sobre Picasso [...]. Cuando un oficial del ejército alemán de ocupación le visitó en su taller y ante el Guernica le preguntó: «¿ha hecho usted esto?»,

¹⁷³ Cfr. BÜRGER, Peter (2000). *Crítica de la estética idealista*, trad. R. Sánchez, Madrid: Visor, pág. 123: «Se puede entender lo que es la institución arte dominante como aquella instancia que diferencia los discursos legítimos del arte, de aquellos otros que no son legítimos». Para efectos de análisis, expando el concepto de «institución arte» a las prácticas del mismo, lo que incluye tanto a los especialistas en arte, como a las academias, escuelas, galerías, etc., de arte que son las que en último término, producen, fabrican y posibilitan la definición de lo que es y no es arte.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich (1999). *Estética y teoría de las artes*, trad. A. Izquierdo, Madrid: Tecnos, pág. 155.

¹⁷⁵ TE, pág. 261.

¹⁷⁶ NSL [III], pág. 410.

respondió: «No, ustedes». Incluso las obras de arte autónomas como ese cuadro, que niegan en definitiva la realidad empírica, destruyen la realidad destructora, lo que meramente es y en cuento mero ser-ahí repite infinitamente la culpa.¹⁷⁷

La categoría de autonomía del arte no permitiría captar el hecho de que la separación del arte de sus conexiones con la vida práctica en la sociedad burguesa, es un proceso histórico socialmente mediado: «La fantasía del artista no es una *creatio ex nihilo*; sólo los diletantes y las almas cándidas se la imaginan así. Al oponerse a la empiría, las obras de arte obedecen a las fuerzas de ésta, las cuales por así decir repelen la creación intelectual, la remiten a sí misma. No hay contenido, ni categoría formal de una obra literaria, que no deriven [...], de la realidad empírica, de la cual han escapado [...]. Incluso la abstracción vanguardista [...] es el reflejo de la abstracción de la ley por eso que objetivamente se rige la sociedad».¹⁷⁸ La irreversible e inevitable separación del arte de la esfera de lo práctico, se transforma de tal suerte en la (falsa) idea de la total independencia de la obra de arte respecto de la sociedad. La autonomía del arte falsea entonces su génesis social, pues «oculta un desarrollo histórico».¹⁷⁹ Sin embargo, resulta propicia «para interpretar y explicar la contradicción lógica e histórica que se da en el hecho mismo».¹⁸⁰

Contra la falsificación o mistificación del fenómeno artístico, la teoría adorniana del arte tensiona dialécticamente los polos del contradictorio concepto de autonomía, desenmascarando el ambivalente carácter del arte contemporáneo: como fenómeno que se encuentra a medio camino entre la emancipación y la barbarie (en el sentido del *dictum* benjaminiano según el cual no hay documento de cultura que no lo sea a la vez documento de barbarie): «La idea de libertad, que es hermana de la autonomía estética, se formó al hilo del dominio, que la generalizó. Lo mismo sucede con las obras de arte. Cuanto más libres se hacían de los fines exteriores, tanto más se organizaban al modo del dominio».¹⁸¹

Asentada en una contradicción lógica e histórica, la categoría de autonomía del arte se convierte en un arma de doble filo: permite la crítica de la razón instrumental, y —a la

¹⁷⁷ NSL [III], pág. 407.

¹⁷⁸ NSL [III], pág. 408.

¹⁷⁹ BÜRGER, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, Barcelona: Península, pág. 84.

¹⁸⁰ *Ibíd.*

¹⁸¹ TE, pág. 31.

vez— obra a favor del mantenimiento y prolongación de dicha racionalidad. Y es así, porque el principio de organización —uno de los principales axiomas de la razón ilustrada— determina espiritualmente a la obra. «Al ser conocida, ésta [la determinación espiritual] se convierte en contenido. La obra de arte lo manifiesta no sólo mediante su organización: también mediante el desorden que la organización presupone».¹⁸²

Esta desmitificación de la autonomía no sólo permite desechar la ilusoria pretensión de integridad y autosuficiencia del arte en las sociedades capitalistas avanzadas, sino también confirmar que —pese a sus evidentes paradojas— sólo el arte moderno, en su negativa a subordinar la naturaleza al pensamiento, la materia al espíritu, puede suministrar un modelo utópico de lo que la humanidad, pese a todo, puede llegar a ser: «En cuanto puramente hechas, producidas, las obras de arte, incluso las literarias, son instrucciones para la praxis de la que ellas se abstienen: la producción de la vida correcta».¹⁸³

Más allá del cuestionamiento al desorden estético como prolongación del orden racional, Adorno señala que al introducir desorden en el orden establecido,¹⁸⁴ el arte rompe los cánones instrumentales de la sociedad de consumo al ser una «finalidad sin fin»: «Toda obra de arte tiene su contradicción insoluble en la “finalidad sin fin” con la que Kant definía lo estético, en el hecho de que representa la apoteosis del hacer, de la capacidad de dominar la naturaleza, que se afirma como absoluta, carente de finalidad y en sí, cual creación de una segunda naturaleza, cuando el hacer mismo, y más aún la aureola del artefacto, es a la vez inseparable de aquella racionalidad de los fines de la que el arte pretende arrancarse».¹⁸⁵ Este aparecer sin fin alguno en un sistema social que determina lo que es a partir de su utilidad final, lo hace negativo toda vez que autónomo. Por eso, al igual que en Kant, en Adorno, la dimensión de lo estético «se concibe como un ámbito ajeno al principio del máximo beneficio que domina sobre la totalidad de la vida».¹⁸⁶ Porque el arte no persigue finalidad alguna, es autónomo, se basta a sí mismo, se consume en su propia ley formal. No obstante, en la medida en que sucumbe por su condición de hechura social a

¹⁸² TE, pág. 176.

¹⁸³ NSL [III], pág. 410.

¹⁸⁴ Cfr. MM, pág. 224: «La misión del arte hoy es introducir el caos en el orden».

¹⁸⁵ MM, pág. 228.

¹⁸⁶ BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*, Op. cit. pág. 94.

esa racionalidad teleológica de la que pretendía escapar, es heterónimo. El arte, por esto, es «utopía e *hybris* a la vez; si cayera sobre el arte una mirada desde otro planeta, todo arte parecería egipcio».¹⁸⁷

Por ello Adorno previene de la fetichización y mistificación inherentes al postulado autonómico de la obra artística: «El principio de la estética idealista, finalidad sin fin, es la inversión del esquema al que obedece el arte burgués: inutilidad para los fines establecidos por el mercado».¹⁸⁸ Según esto, la libertad del arte es sólo una libertad parcial, relativa. Sin embargo, renunciar a este espacio de soberanía que sería —pese a todo— propio del arte moderno, es reducir el arte a mera ideología, a simple reflejo de la *praxis* dominante.

Por lo mismo, la constitutiva antinomia del arte contemporáneo es lo que haría inviable una lectura unilateral o binaria del fenómeno artístico. Sólo una interpretación capaz de situarse en la tensión misma hace justicia a la situación contradictoria, antinómica del arte en las sociedades del «capitalismo sin fronteras»: «Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continua poniendo a los hombres una pistola en el pecho».¹⁸⁹ Lo anterior demostraría hasta qué punto es imposible pensar la categoría estética de autonomía del arte en Adorno, sin conjugar o poner en un mismo nivel discursivo, los legados teóricos del idealismo alemán y del materialismo marxista.

Ahora bien, el arte y la cultura se muestran en Adorno como lugares en donde la dominación ideológica se hace más patente y, a la vez, más peligrosa que aquél sitio o tópico de análisis privilegiado por la ortodoxia marxista: la economía. La relativización del esquema estructura/superestructura efectuada por la «Teoría crítica», cobra en Adorno la figura de una crítica radical de la cultura. Precisamente, para él, arte y cultura son aquellas esferas o ámbitos autárquicos en donde el ser humano debía consolidar y potenciar su subjetividad.

¹⁸⁷ TE, pág.

¹⁸⁸ DI, pág. 202.

¹⁸⁹ NSL [III], pág. 397.

Sin embargo, el irreversible proceso de industrialización y mercantilización de la sociedad, genera un tipo de cultura y de arte que más que obrar en favor de la subjetividad, tienden a eclipsarla. La obra de arte moderna sería, por esto, síntoma del ocaso del sujeto: «La cultura masoquista de masas constituye el fenómeno necesario de la todopoderosa producción. La ocupación afectiva del valor de cambio no es ninguna transustanciación mística. Corresponde a la actitud y comportamiento del prisionero, que ama su celda porque no le han dejado otra cosa que amar».¹⁹⁰

El arte se encontraría atravesado y determinado por dos caminos que, enfrentados unilateralmente —la vía autónoma *versus* la vía heterónoma—, lo conducen a ninguna parte. Esta tierra de nadie genera entonces una teoría desgarrada de todo concepto fundamentalista; teoría de corte moderno, en donde la experiencia estética se define por su relación con lo negativo —el contexto del dolor— y como una ambivalencia no resuelta o condición antinómica: «La autonomía estética no es sólo el eco del sufrimiento, sino que lo reduce; forma *órganon* de su seriedad también lo es de la neutralización del sufrimiento, de este modo, la autonomía acaba en un punto irresoluble».¹⁹¹

Esta doble condición del arte contemporáneo vuelve todavía más problemática la fundamentación de un discurso filosófico sobre el arte. Básicamente porque dicha validación ha de erigirse sobre una obra de arte que presente caras antinómicas: una autónoma (como experiencia propiamente moderna; experiencia que establece su propia legalidad y que se encuentra diferenciada de cualquier otra experiencia en la modernidad); y otra heterónoma (al formar parte del todo social, el arte presenta inevitablemente las marcas y huellas de la deformación ideológica). Puesta en confrontación bajo una perspectiva unívoca o binaria, esta doble condición se vuelve insalvable, pero articulada dialécticamente, sumamente productiva: refleja los antagonismos, fracturas, quiebres y paradojas de la sociedad de consumo.

¹⁹⁰ DIS, pág. 34.

¹⁹¹ TE. pág. 59.

La autonomía del arte, para Adorno, se torna necesaria —primero—, porque le da al arte un estatuto que de otra forma lo haría impensable. Segundo, porque si todavía existe algo que justifique a la estética como tal, ese algo no puede ser otra cosa que el arte. Porque la subordinación del arte por el pensamiento —forma de acercamiento, por lo demás, recurrente en la tradición filosófica—, sólo puede generar especulación teórica, pero no podrá dar cuenta de una realidad antagonista como lo es ciertamente el fenómeno del arte en la sociedad contemporánea.

Sólo el arte auténtico, el arte autónomo —«mónada sin ventanas»—, refracta una racionalidad y sociedad de las cuales, no obstante, es producto. Sólo el arte autónomo, el arte que está más allá del consuelo y de la afirmación —la obra que habla desde su clausura y desde su mutismo—, puede generar esperanzas en un mundo desencantado y desesperanzado. «La senda histórica del arte en tanto espiritualización es una senda tanto de la crítica del mito como de su salvación: lo que la imaginación tiene en cuenta es reforzado en su posibilidad por ésta».¹⁹²

Adorno considera de esta forma, la posibilidad de una reorientación estética de la racionalidad moderna. Básicamente, porque considera que la obra de arte es ensayo de una identidad de lo que carece de ella. El arte logrado es una identidad sin identidad, porque en él los objetos se encuentran emancipados de la identidad puramente conceptual. El arte es así, una «unidad no coactiva de lo múltiple», pero por su génesis social participa de aquella violencia conceptual que reifica lo «no-idéntico». Y pese a esto último, «el arte moderno ensaya la destreza (propia de Münchhausen) de una identificación con lo no-idéntico».¹⁹³

Por lo mismo, la concepción de la autonomía del arte de Adorno, puede ser tomada como modelo filosófico de interpretación del arte contemporáneo, en la medida en que logra describir —más allá de sus inherentes debilidades o limitaciones— la situación eminentemente aporética del arte en la sociedad de masas. Ahora bien, cuando se habla aquí de «situación aporética del arte contemporáneo», se suscribe la tesis de Adorno según

¹⁹² TE, pág. 162

¹⁹³ TE, pág. 38.

la cual dicha condición aporética es consecuencia del doble carácter de la obra de arte actual, que es, por una parte, «polémica» —porque con su sola presencia critica a la sociedad— y, por otra, «ideológica» —porque en su devenir mercancía, se integra a la sociedad que en principio negaba: «En su relación con el colectivismo y el individualismo, hoy en día el arte ha entrado en un callejón sin salida del que podríamos intentar salir concretamente pero para lo cual por descontado no sirve ninguna receta general y menos aún “síntesis”, tirando por la calle de en medio. Esta callejón sin salida es una expresión fidedigna de la crisis de nuestra sociedad actual».¹⁹⁴

Esta condición aporética del arte es reorientada y reinterpretada cuando Adorno, desde una prisma paradójico, rescata de la obra de arte los momentos de verdad y desecha los de falsedad: la conexión con la sociedad, que para él se configura por el contexto del sufrimiento, le lleva a ver en el arte una forma de salvación de una modernidad que se hunde tras las sucesivas muertes de los que habían sido los principios unificantes del todo: Dios, metafísica, razón.

Sólo estéticamente es posible un tipo de racionalidad no coactiva. Pero para que dicha racionalidad estética sea posible, es preciso reafirmar la autonomía del arte no sólo frente a su reducción a mera ideología, sino también frente a la hipóstasis esteticista, porque la autonomía del arte no es sino la expresión de la autonomía de los sujetos. Salvaguardar la autonomía del arte es hacer frente a la creciente liquidación de los individuos por el todo social. Sostener la autonomía del arte, pese a la flagrante contradicción —histórica y lógica— de dicha categoría, es persistir en la autonomía de los sujetos; es exhortar a su defensa y salvaguarda.

¹⁹⁴ NSL [Apéndice], pág. 630.

2.2. *Determinación de la obra: «mónada sin ventanas»*

Para determinar conceptualmente la obra de arte moderna, Adorno toma en préstamo «osadamente», como él mismo lo declara en un texto de 1945,¹⁹⁵ una metáfora o figura de la historia de la filosofía, a saber, la «mónada sin ventanas»: «La obra de arte es lo que la metafísica racionalista proclamó en su cumbre como principio del mundo, una mónada: centro de fuerza y cosa a la vez. Las obras están cerradas unas frente a otras, son ciegas entre sí, y sin embargo representan lo que está fuera».¹⁹⁶

La refracción del arte —en tanto que unidad cerrada sobre sí misma o «mónada»— no constituye, empero, impedimento alguno para que el arte vaya más allá de esta constitutiva cerrazón. Es más, podría sostenerse que la obra de arte como «mónada sin ventanas», es prenda de universalidad:

La constitución monadológica de la obra de arte remite más allá de sí misma. Si es absolutizado, el análisis inmanente acaba siendo presa de la ideología a la que se oponía cuando quería introducirse en las obras en vez de extraer de ellas una cosmovisión. Hoy ya se ve que el análisis inmanente, que en tiempos fue un arma de la experiencia artística contra la banalidad, es manipulado como slogan para mantener la reflexión social lejos del arte absolutizado. Pero sin él no se puede comprender la obra de arte en relación con aquello de lo que ella misma es un momento ni descifrar su contenido. La ceguera de la obra de arte es no sólo un correctivo de lo general que domina la naturaleza, sino su correlato; pues lo ciego y lo vacío siempre van juntos.¹⁹⁷

Adorno aborda la obra de arte como unidad cerrada en sí misma, que se resiste a ser profanada en su misterio por el discurso racional, e intentar abrir la cerrazón constitutiva del arte moderno desde su propia estructura. «La tesis del carácter monadológico de las obras de arte es tan verdadera como problemática. El rigor y la estructuración interna de las obras es un préstamo del dominio espiritual sobre la realidad. Por tanto, el carácter

¹⁹⁵ Cfr. NSL [Apéndice], pág. 632: «La relación entre la obra de arte y el concepto universal no es directa. Si tuviera que expresarlo osadamente, tomaría prestada una metáfora de la historia de la filosofía. Compararía la obra de arte con la mónada. Según Leibniz, cada mónada “representa” al universo, pero no tiene ventanas; representa lo universal dentro de sus propios muros. Es decir, su propia estructura es objetivamente la misma que la de lo universal. Puede ser consciente de esto en diferentes grados. Pero no tiene acceso inmediato a la universalidad, no se parece a ella, por así decir».

¹⁹⁶ TE, pág. 240.

¹⁹⁷ TE, págs. 240-241.

monadológico es trascendente a ellas, les llega desde fuera, con lo que se convierten en su nexo de inmanencia».¹⁹⁸

Ahora bien, ¿cómo es posible dar cuenta del arte como «mónada sin ventanas» sin que esa figura conceptual reifique, petrifique o reduzca lo que la obra de arte es en cuanto lugar de lo «no-idéntico»? Aquí hay que volver sobre la «dialéctica de la Ilustración».

Se dijo que la Ilustración no sólo permite que el ser humano abandone su culpable infantilismo mitologizante, sino que despliega en su desarrollo formas conceptuales y sociales que tienden a la liquidación de aquello que está fuera del radio de acción de la racionalidad identitaria. Como el dictador, la racionalidad ilustrada aspira al control total, porque su propia subsistencia depende de un omnipotente dominio. Lo «no-idéntico», lo otro, lo heterogéneo, desaparece bajo la égida de principios unitarios, cuantitativos y abstractos. «La liquidación de la diferencia, y de lo individual, y especialmente de los individuos autónomos, es el signo del proceso de racionalización y cosificación que caracteriza a la historia hasta el presente».¹⁹⁹ ¿Cómo pretende Adorno superar, o a lo menos sortear, esta verdadera «astucia de la razón» presente en la obra de arte, cuando intenta aproximarse a ésta precisamente mediante una metáfora filosófica?

El autor de *Minima moralia* sortearía el problema de la petrificación del fenómeno artístico por el concepto, al instalarse no en la universalidad de la idea, del *logos*, sino en la universalidad de la concreción histórica de la obra artística: «Sólo alcanzando la cima de la individualización genuina, sólo persiguiendo los *desiderata* de su concreción, deviene la obra verdaderamente universal».²⁰⁰ Aquí Adorno pondría en juego la idea benjaminiana de «mirada micrológica»: al ser determinado como «mónada sin ventanas», el fenómeno artístico, como fenómeno particular concreto, habla desde su propia clausura. Pero esta muda elocuencia sólo se escucha cuando la interpretación se detiene en la estructura inmanente de la obra, en sus constitutivas mediaciones: «En sí misma [...], la obra de arte

¹⁹⁸ TE, pág. 240.

¹⁹⁹ VILAR, Gerard, «Theodor W. Adorno: una estética negativa», en BOZAL, Valeriano ed., (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Madrid: Visor, pág. 166.

²⁰⁰ NSL [Apéndice], pág. 632.

no está eximida del devenir, sino que es algo en devenir. Lo que aparece en ella es su tiempo interior, y la explosión de la aparición hace saltar la continuidad. Con la historia real está mediada a través de su núcleo monadológico».²⁰¹

El arte se vuelve así escritura de la historia. «Las obras de arte son lenguaje sólo en tanto escritura. Aunque ninguna sea un juicio, cada una contiene momentos que proceden del juicio, verdaderos o falsos».²⁰² Aquí Adorno establecería un kantismo invertido: en la obra de arte, lo universal, lo colectivo, es concebido como formando parte de lo particular, de lo subjetivamente concebido. «Desde dentro, en el movimiento de la figura de las obras de arte y de la dinámica de su relación con el concepto de arte, al final se manifiesta hasta qué punto el arte, pese y debido a su esencia monadológica, es un momento en el movimiento del espíritu y del movimiento social».²⁰³

Este análisis inmanente de la obra, que conecta con lo exterior a ella (historia real), es, en definitiva, lo que justificaría una consideración pensante del arte (estética). Lo que hay de espiritual en el hecho artístico es aquello que posibilita la convergencia entre arte y filosofía: «La filosofía y el arte convergen en el contenido de verdad del arte: la verdad de la obra de arte que se despliega progresivamente no es otra que la verdad del concepto filosófico».²⁰⁴ Lo que el pensador alemán persigue al establecer el contenido de verdad como puente conceptual entre arte y filosofía, es escapar a las mistificaciones ideológicas propias de la estética idealista. Por ello la «determinación del contenido de verdad de las obras, a la que Adorno consagra su método crítico y dialéctico, intenta recuperar, bajo esta capa ideológica, la coincidencia entre un contenido material (*Stoffgehalt*) y una realidad histórica, política y social, que corresponde a su vez a determinado estado de las fuerzas productivas y las relaciones de producción».²⁰⁵ El contenido de verdad de la obra, se transforma de esta suerte en el índice de su autenticidad. Este contenido permitiría

²⁰¹ TE, pág. 119.

²⁰² TE, pág. 170.

²⁰³ TE, pág. 258.

²⁰⁴ TE, pág. 177.

²⁰⁵ JIMENEZ, M. *Op. cit.* pág. 170.

establecer «hasta qué punto [las obras de arte] son capaces de configurar lo otro a partir de lo siempre igual»²⁰⁶

Por eso el arte es objetivo: porque es movimiento y forma, toda vez que proceso social. De ahí que el contenido de verdad de la obra no tenga que ver con una cuestión puramente significativa, sino más bien con aquello que decide si ésta es verdadera o falsa, siendo dicha verdad conmensurable con la interpretación filosófica: «Para ser experimentada, toda obra de arte necesita al pensamiento (aunque sea rudimentario) y, como éste no se puede suspender, a la filosofía en tanto que comportamiento pensante que no se quiebra siguiendo las órdenes de la división del trabajo».²⁰⁷ El «intento» —comenta Albrecht Wellmer— «de Adorno de descifrar el contenido de verdad cifrado en la obra de arte no es más que el intento de salvar, expresándola, la verdad del arte que de otro modo quedaría perdida».²⁰⁸ No es que la estética (negativa) sea la continuación racional de la obra —cosa desechada de plano por Adorno— sino que permite que la verdad del arte sea presentada en constelaciones que posibilitan configurar imágenes dialécticas que más que explicar la obra, dan cuenta de su «carácter enigmático» [*Rätselcharakter*].

El arte posee por tanto una universalidad, que si bien es bastante *sui generis*, no es por esto de menor relevancia que la generalidad a la que aspira y tiende el pensamiento filosófico. Hay en consecuencia un contenido colectivo que subyace en la obra de arte, y que la hace no sólo partícipe de la historia, sino su escribiente. Pero de la misma forma en que hay obras cuyo contenido de verdad es manifiesto, existe un tipo de arte que más bien carece de él, y cuya forma es manifestación y vehiculización de la ideología. «El sello de las obras de arte auténticas es que lo que ellas aparece de tal modo que no puede estar fingido sin que el juicio discursivo alcance a su verdad. Pero si es la verdad, ésta suprime con la apariencia a la obra de arte. La definición del arte mediante la apariencia estética es incompleta: el arte tiene verdad como apariencia [*Schein*] de lo que no tiene apariencia [*Scheinloss*]]».²⁰⁹ La obra de arte es pura apariencia, y por este «carácter de apariencia»

²⁰⁶ TE, pág. 413.

²⁰⁷ TE, pág. 465.

²⁰⁸ WELLMER, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, Op. cit. pág. 37.

²⁰⁹ TE, pág. 179.

[*Scheincharakter*], el arte representa una realidad que todavía no es, que es ilusoria y que, en tanto que tal, se opone al mundo empírico. «Que las obras de arte existan indican que lo no existente podría existir. La realidad de las obras de arte habla en favor de la posibilidad de lo posible».²¹⁰ La obra de arte moderna es, *sensu stricto*, conciencia de lo posible; apertura en medio de la clausura.

Sin embargo, la ideología imperante aprovecha esta apariencialidad y convierte al arte en una mistificación cuyo fin es evitar la reconciliación entre el arte y el mundo. Al acentuar el carácter aparential del arte, la ideología pretende ignorar la posibilidad de llevar a cabo la utopía. Si el arte es negatividad frente a la positividad del orden reinante, es porque dicha negatividad se sitúa en su aparecer en medio de lo dado. De tal suerte Adorno explicita los alcances y las transformaciones de la definición del arte como antítesis social de la sociedad, a partir de la categoría de «apariencia estética».²¹¹

Pero apariencia designa dos cosas: por una parte, apariencia es un equivalente de ideología (como la transfiguración del principio de autoconservación). Por otra, la perífrasis o circunlocución de la función crítica del arte que como tal, representa el «ser en sí» de la historia. El arte, según esto, es aparente en la medida en que es mera representación del ente, pero no el ente mismo. Es la primera definición de apariencia la que Adorno rechaza, mientras que la segunda es constitutiva, para él, de la verdadera obra de arte, por cuanto es la expresión de su déficit de ser con respecto a la realidad histórico-social. La apariencia estética «hace oscilar la obra de arte entre la utopía y la realidad existente, sin decidirse ni por lo uno ni por lo otro».²¹²

Ahora bien, ninguna obra de arte puede representar los contenidos de la misma de otra forma que no sea en la apariencia estética, puesto que, como reflejo de lo existente y, como negación de dicha existencia, puede el arte mostrar aquello que debería ser transformado. Únicamente la obra de arte —en su apariencia— puede sugerir un sentido en

²¹⁰ TE, pág. 180.

²¹¹ El concepto de «apariencia estética», central en su estética autonómica, lo extraería Adorno fundamentalmente de Schiller. Éste define la belleza como «libertad en la apariencia». Ver SCHILLER, Friedrich (1990). *Kallias. Sobre la educación estética del hombre*, trad. J. Feijóo, Barcelona: Anthropos.

²¹² GEYER, C. F. *Op. cit.* pág. 151.

medio de lo insensato. Es sentido en medio del sinsentido porque, en última instancia, la obra desmiente con su aparecer que la realidad sea lo dado: «el arte es apariencia porque no es capaz de sustraerse a la sugestión de sentido en medio de lo que no tiene sentido».²¹³ El carácter aparential del arte —que para Adorno es la «ilusión de su ser-en-sí»— es lo que hace que éste exprese la crisis de sentido de la sociedad contemporánea, que Nietzsche plasmara enérgicamente con la frase «Dios ha muerto» [*Gott ist tot*].²¹⁴

2.3. Doble carácter del arte: realidad autónoma y hecho social

Como se vio en las páginas precedentes, el arte producido en la sociedad burguesa posee un carácter antinómico: es, por un lado, una realidad autónoma (por cuanto se apoya en criterios pura y exclusivamente internos) y, por otro, carga sobre sí marca de lo externo, del trabajo y del esfuerzo humanos (porque que es registro u objetivación de lo social). El arte se constituye, según el filósofo de Fráncfort, a partir de una dialéctica de autonomía y heteronomía.

Según lo anterior, la obra de arte puede ser concebida bajo dos aspectos antitéticos: primero, estableciendo lo que hay de social en ella, y, segundo, estableciendo su autonomía en la sociedad industrial como un alejamiento o desprendimiento de lo social que, para Adorno, es un «hecho irrevocable».²¹⁵ La parálisis del arte consistiría en que por encontrarse a medio camino entre la autonomía y la heteronomía, es decir, que por su doble condición de autónomo y hecho social, no puede ser determinado ni definido unilateralmente como totalmente soberano o como puramente ideológico.

Ahora bien, el arte es autónomo porque se aleja de la *praxis* social dominante. Este alejamiento, es un alejamiento crítico porque el arte posee un carácter a-social: su negatividad. Puede sostenerse que la negatividad es la condición de posibilidad de la autarquía del arte. La autonomía de la obra se encuentra ligada entonces a su negación

²¹³ TE, pág. 208.

²¹⁴ Ver NIETZSCHE, Friedrich (1990). *La ciencia jovial*, trad. J. Jara, Caracas: Monte Ávila.

²¹⁵ TE, pág. 9.

respecto de lo social, a su negatividad frente a la realidad empírica, a su aparición en medio de lo que es.

El arte es autónomo porque es a-social. Si alguna función cabe asignarle al arte, es su absoluta falta de función. El arte es disfuncional, debido a su carácter eminentemente a-social: «Al cristalizar como algo propio en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como “socialmente útil”, el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia, que los puristas de todas las tendencias reprueban».²¹⁶ Puesto que es pura y mera presencia, artilugio de lo posible, negación radical de lo dado, el arte es el punto y el contrapunto de la sociedad. De ahí viene su acerbidad respecto de la social:

Lo asocial en el arte es negación determinada de la sociedad determinada. Por supuesto, el arte autónomo se ofrece mediante su repudio de la sociedad que equivale a la sublimación mediante la ley formal, también como vehículo de ideología: en la distancia deja intacta a la sociedad que horroriza. Pese a esto es algo más que sólo ideología: la sociedad no es sólo la negatividad que la ley estética formal condena, sino que hasta en su figura más problemática es el compendio de la vida de los seres humanos que se produce y reproduce.²¹⁷

Al establecer su propia semántica, su particular lógica, su propio y soberano discurso, —cuyo ejemplo más sobresaliente lo constituye el lenguaje musical— el arte pone en cuestión a la realidad misma. Y lo hace porque su discurso es adiscursivo, porque dicha a-discursividad tiene que ver con la forma. En efecto, para Adorno aquello que permite la «salvación» del arte —preludio y anticipo de la emancipación humana— lo constituye el concepto de forma o apariencia estética. «Que la forma sea el lugar del contenido social del arte se puede concretar en el lenguaje de Kafka».²¹⁸

Para Adorno —contra el realismo, sobre todo, el «Realismo socialista»— lo que importa en la obra de arte no es tanto el contenido de la misma como su forma. Porque es en la forma estética en donde los contenidos ideológicos están a la vez expresados y negados, debido a «la fundamental falta de homogeneidad del arte y de la totalidad de la

²¹⁶ TE, pág. 298.

²¹⁷ TE, págs. 298-299.

²¹⁸ TE, pág. 304.

historia (o “sistema”) que en él se resquebraja y descompone».²¹⁹ El arte es un espejo resquebrajado de la realidad. La verdad que el arte emana, está distorsionada por la misma mediación espiritual que lo posibilita. Por eso, «la verdad es, como dice Adorno, aquella que muestra en la materia formada el trabajo de descomposición de lo negativo, no aquella que ayuda a nacer lo nuevo y que, por tanto, divierta o indirectamente apruebe lo existente».²²⁰

Merced a su aparecer en medio de la clausura social, muestra el arte aquello que no es idéntico a lo real. Es ese carácter aparential el que destaca A. Wellmer cuando habla del arte como sitio o emplazamiento de la fundamental categoría adorniana de «no-identidad»: «el arte es ya por su concepto mismo lo Otro, la negación de una realidad irreconciliada. De ahí que sólo pueda ser verdad, en el sentido de fidelidad a lo real, en la medida en que haga aparecer lo real como irreconciliado y desgarrado por antagonismos».²²¹

La forma estética, la apariencia de las obras de arte, expresa así los antagonismos sociales no resueltos, que constituyen en cierto modo «problemas inmanentes» de las obras mismas, y se encuentran más allá del concepto de contenido. «La obra de arte lograda es, por tanto, un equilibrio de la forma entre tensiones contradictorias».²²² Adorno, haciendo eco de la formulación de Stendhal, recuperada después por Nietzsche, define la obra de arte como una «promesa de felicidad»: «*Promesse de bonheur* no significa simplemente que hasta ahora la praxis ha impedido la felicidad: la felicidad estaría por encima de la praxis. El abismo entre la praxis y la dicha lo mide la fuerza de la negatividad en la obra de arte».²²³

La negación social de la sociedad efectuada por el arte moderno, es el elemento central desde el cual se articula una reflexión filosófica sobre el arte que tiene por objetivo mostrar las fisuras, los desgarros, los intersticios, los hiatos de un mundo en donde la felicidad queda convertida sólo en *slogan* publicitario: «Como toda la felicidad por lo

²¹⁹ GIVONE, Sergio (1990). *Historia de la estética*, trad. M. García, Madrid: Tecnos, pág. 125.

²²⁰ *Ibíd.*

²²¹ WELLMER, A. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, *Op. cit.* pág. 22.

²²² JIMÉNEZ, M. *Op. cit.* pág. 82.

²²³ TE, pág. 24.

existente es sucedánea y falsa, el arte tiene que romper la promesa [de felicidad] para serle fiel». ²²⁴

El implacable e imparable avance de la racionalidad ilustrada, convertida en tecnología, da por resultado un tipo de dominación invisible, que si bien se corporiza en las instituciones estatales, morales, jurídicas y religiosas, tiende sobre sí un velo que la convierte en una «segunda naturaleza», expresión en último término del anónimo ejercicio de la abstracción. La dominación tecnológica —como prolongación de la razón instrumental— oculta y muestra a la vez su verdadero rostro: el anonimato. Anonimato del poder sojuzgador que ha sido brillantemente expuesto en *El proceso* de Kafka: el «Sr. K.» representa al individuo en cuanto especie, esto es, en tanto cifra —anónima— que sucumbe ante la mirada topográfica —también anónima— de la sociedad de control.

Como realidad autónoma y hecho social, el arte se encuentra en permanente estado de tensión. Por eso, la negatividad no es atributo estético alguno de la obra, sino su forma de ser. El arte no posee por ello, un estatuto positivo en la sociedad contemporánea, porque por el simple hecho de existir, es una negación social de la sociedad:

Tal vez hoy haya que comportarse con el arte, kantianamente, como algo dado; quien abogue por el arte hace ya ideologías y hace del arte una ideología. En todo caso, el pensamiento puede apelar a que algo en la realidad más allá del velo que teje la conjunción de instituciones y necesidad falsa reclama objetivamente el arte; un arte que hable a favor de lo que el velo oculta. [...]. El oscurecimiento del mundo vuelve racional la irracionalidad del arte, que es oscuro radicalmente. Lo que los enemigos del arte nuevo llaman, con mejor instinto que sus apologetas medrosos, su negatividad es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. ²²⁵

El gesto de Platón de expulsar a los poetas (imitadores de imitaciones), de su Estado ideal habla por sí solo: el griego entrevió el poder subversivo del arte, pues para él, el arte no sólo distorsiona la realidad, sino que tiende a negarla. ²²⁶ La libertad del arte radica en que es apariencia; puro y simple engaño, promesa de felicidad diferida. Podría

²²⁴ TE, pág. 412.

²²⁵ TE, págs. 32-33.

²²⁶ Ver PLATÓN (2000). *República*, trad. C. Eggers, Madrid: Gredos.

decirse que la estética de Adorno es por esto antiplatónica: la negatividad del arte, su autonomía, su soberanía, su fuerza, radica en su oposición social a la sociedad: el arte es un producto de la sociedad, pero traspasa o vulnera abiertamente los límites de ésta. Es más, se estaría tentado a usar una metáfora fenomenológica: la irrealidad del arte pone entre paréntesis a la realidad efectiva.

Negatividad, autonomía y soberanía del arte son fenómenos solidarios entre sí, y se encuentran estrechamente ligados. Por su negación social de la sociedad en la apariencia, el arte es negatividad. Dicha negatividad se convierte en la autonomía del arte. La autonomía —la experiencia estética como modo de experiencia propio y diferenciador respecto de la racionalidad moderna— cobra a su vez la figura de la soberanía del arte. El arte (moderno) no sólo es negativo, autónomo, sino que «posee un potencial que transgrede la racionalidad de los otros tipos no estético de discurso».²²⁷

La negatividad social respecto de la sociedad, es el piso sobre el que se levanta la autonomía del arte: la verdadera diferencia estética —la distinción entre lo estético y lo no-estético— es la negatividad: «Sólo el que aprehende las obras de arte en su relación negativa con todo lo que no es arte, puede comprenderlas en su autonomía, en la lógica propia de su modo de representación y percepción».²²⁸ Si la negatividad posibilita la autonomía del arte, la autonomía es aquello que permite entrever en el arte un modelo alternativo de racionalidad crítica, opuesto a la razón dominante.

2.4. El arte autónomo y la industria de la cultura

Se ha visto que para la lógica cultural del capitalismo global, el arte es una mercancía más. La obra artística es un objeto cuyo valor de cambio depende de la calidad y del reconocimiento social del artista (algo muy ligado, por lo demás, a la «institución arte»). Cotidiano es hoy que en las bolsas mundiales las obras de arte sean cotizadas de la misma forma en que se cotiza el precio del cobre o del petróleo. La conversión del arte en moneda

²²⁷ MENKE, CH. *Op. cit.* pág. 13.

²²⁸ *Ibid.* pág. 23.

de intercambio, en pura y simple mercancía, es el signo evidente de su asimilación, de integración, cuando no de su derrota. Hacer del arte un objeto de explotación sistemática y programada con fines puramente extraestéticos o instrumentales, es caer en lo que Adorno llama «industria de la cultura».

Bajo el imperio de la industria cultural, la obra de arte deviene —como nunca quizá ocurrió en la historia— mercancía, bien de consumo, capital cultural. A dicho proceso de asimilación del producto artístico, Adorno le da el nombre de «desestitización» [*Entkunstung*]. La «desestetización» es un proceso que obedece, según Adorno, a la explotación puramente económica del arte con fines preferentemente utilitaristas: la ganancia, el lucro:

La industria de la cultura puede vanagloriarse de haber llevado con energía y de haber erigido en principio la, a menudo, torpe transposición del arte a la esfera del consumo y de haber liberado a la diversión de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo el que queda fuera del juego o a quebrar o a entrar en la corporación, tanto más fina se ha vuelto hasta terminar en una síntesis de Beethoven con el Casino de París.²²⁹

Al masificarse el arte, se creó una masa de consumidores de productos artísticos. Éstos, que antes de la autonomización del arte en la época burguesa, se contaban sólo entre los acaudalados o entre los culturalmente privilegiados —las clases altas—, exigen hoy su derecho a consumir arte. La reproductibilidad técnica de la obra de arte, como se pudo apreciar, no sólo pone en jaque los conceptos tradicionales de la obra artística —sacudida por las nuevas técnicas de reproducción masivas, como la fotografía y, especialmente, el cine— sino que liquida —de una vez y para siempre— su función meramente cultural.

Esta ruptura vino a cuestionar precisamente el tipo de relación —histórica y tradicional— que la «institución arte» había erigido entre el sujeto y la obra: la recepción contemplativa (o inmersión en la obra por parte del espectador). Precisamente, merced a los avances tecnológicos en las sociedades desarrolladas industrialmente de principios del

²²⁹ DI, pág. 179.

siglo XX, fue posible articular una teoría (materialista) del arte que arrojaría luz sobre los cambios —tanto a nivel de producción como de recepción— que el arte experimentó y que puso en crisis los fundamentos y los discursos estéticos tenidos hasta ese entonces por canónicos. Por lo mismo, Benjamin opondrá a dicho tipo de recepción heredada, una que él llamó «crítico-fruitiva» y que, según el filósofo berlinés, resultaba completamente inútil para los fines del fascismo.²³⁰

Lo que conviene destacar del análisis benjaminiano —más allá de sus importantes e innegables alcances ético-políticos—, tiene que ver con la relativización de las nociones de distanciamiento y de proximidad que puede observarse en la modificación que la reproductibilidad técnica de la obra introduce entre la obra y su receptor. Proximidad, por un lado, en la medida en que la obra rompe, merced a la técnica reproductiva, su condición museística o intramuros, permitiendo con esto llegar —sin un esfuerzo mayor por parte del receptor— a un público cada vez mayor. Distanciamiento, por otra, en la medida en que el sujeto ya no se «sumerge» completamente en la obra de arte, sino que es incapaz de hacerlo debido a la técnica misma por la que el arte se reproduce masivamente.

El cine es el modo reproductivo artístico ejemplar para graficar lo anterior: las imágenes o cuadros cinematográficos, se suceden uno tras otro en la pantalla (24 cuadros por segundo), lo que hace imposible que el espectador pueda fijarlas en su memoria y, mediante dicha fijación, lograr una intimidad «esencial» con la obra. Pero mientras que para Benjamin el espectador de cine puede alcanzar su propia emancipación en el trato —fruitivo e inmediato— para con la obra de arte, Adorno, por el contrario, sostiene que el lejos de representar medio alguno de emancipación o de educación estética, el cine no es más que un negocio que ni siquiera necesita hacerse pasar por arte. «Pienso que el cine es solamente el reverso de la celda tranquila y la celda tranquila el reverso del cine, y que ambas armonizan perfectamente entre sí. Quizá caracterizaría a las dos como formas necesarias de una vida falsa».²³¹

²³⁰ Cfr. BENJAMIN, W. *Discursos interrumpidos I*, *Op. cit.* pág 18: «Los conceptos que seguidamente introducimos por primera vez en la teoría del arte se distinguen de los usuales en que resultan por completo inútiles para los fines del fascismo».

²³¹ TF I, pág. 111.

El escepticismo de Adorno en relación a considerar a las técnicas de reproducción masiva del arte como medios o herramientas de las que dispondría una conciencia crítica, encuentra sus fundamentos en la profunda visión pesimista respecto del carácter total del capitalismo tardío. El aforismo según el cual *no cabe la vida justa en la vida falsa*,²³² es prueba del desencanto creciente frente al curso catastrófico del mundo contemporáneo. Sin embargo, el que Adorno haya mantenido casi inalterable su pesimismo respecto de los (posibles) contenidos revolucionarios de la reproductibilidad técnica del arte, no implica el que se haya entregado sin más al conformismo cultural y que, por esto, haya claudicado frente al proceso histórico de integración de arte. Al contrario, Adorno pone esperanza allí donde lo siempre igual adquiere la forma de lo nuevo: «En medio de la utilidad dominante, el arte tiene realmente algo de utopía porque es lo otro, lo excluido del proceso de producción y reproducción de la sociedad, lo no sometido al principio de realidad».²³³

Postular la autonomía del arte en medio de la asfixia espiritual a la que ha sido conducida la cultura moderna, es resistirse —a contracorriente— a aceptar que la sociedad en la que se vive, sea la mejor de todas las sociedades posibles. «Adorno creía [...] que la misma especificidad del arte moderno radica en su confrontación con la forma mercancía si bien a través de la resistencia a ella y la reapropiación de su reificación esencial».²³⁴ Si todo es falso en una sociedad en que las relaciones de los seres humanos con la naturaleza y con ellos mismos, están corrompidas por mediaciones abstractas —convencionales, funcionales, instrumentales y sobre todo comerciales— esto obedece al sometimiento que efectúa la razón de la naturaleza, y a la mutación del pensamiento en mera ideología de la autoconservación.

Por lo mismo, a los ojos del autor de *Dialéctica negativa*, la industria cultural aparece como una mega empresa del entretenimiento, como un gran taller destinado a la producción masiva de evasión y divertimento. Los dibujos animados —en otro tiempo, una protesta legítima contra el racionalismo— serían síntoma del *fatum* social: «Si los

²³² Ver *infra*, nota 69.

²³³ TE, pág. 412.

²³⁴ JAMESON, Fredric (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*, trad. H. Pons, Buenos Aires: Manantial, pág. 45.

dibujos animados tienen otros efectos, además del de acostumbrar los sentidos al nuevo ritmo del trabajo y de la vida, es el de martillar en todos los cerebros la vieja sabiduría de que el continuo maltrato [...] es la condición de vida en esta sociedad».²³⁵ La evasión y divertimento ofrecido por la industria de la cultura, al entronizarse como modo adecuado y «natural» de comportamiento frente a las obras de arte masiva, conduce a los sujetos a una obliteración o superposición de la experiencia estética.

Como se dijo, en lugar de una experiencia estética de primer orden, en la cultura industrial se reproducen modos puramente sensuales de aproximación estética. «El burgués desea que el arte sea exuberante, y la vida ascética; al revés sería mejor. La conciencia cosificada reclama para su esfera como sustituto de la inmediateces sensoriales de las que priva a los seres humanos algo que no tiene lugar en esa esfera. Mientras que en apariencia la obra de arte se acerca mediante su atractivo sensorial al consumidor, se le aleja: como mercancía que le pertenece y que él siempre teme perder. La relación falsa con el arte es hermana del miedo por la propiedad».²³⁶

Ahora bien, Adorno no condena la sensualidad como modo de recepción artística. Al contrario, ve en ella un modo de manifestación y de resistencia de la naturaleza frente al avance imparable del espíritu racionalista. «El arte mueve el *telos* de la naturaleza, en relación con el cual se ordenan los campos de fuerza del arte, hacia la apariencia, hacia el encubrimiento de lo que en ellos pertenece al mundo exterior de las cosas».²³⁷ La obra de arte reivindica la naturaleza, lo indómito, pero la niega en cuanto procedimiento, dominio del material estético.

El arte auténtico, el arte liberado de criterios extraestéticos, no podrá ser parte integrante de la industria de la cultura. Es arte autónomo aquel que teñido de negro participa del sufrimiento del mundo. Sufrimiento que en la historia —que es la escrita por los vencedores— permanece mudo. Dice Adorno: «Beckett ha reaccionado de la única forma honesta a la situación del campo de concentración, como si se hallase bajo

²³⁵ DI, pág. 183.

²³⁶ TE, pág. 25.

²³⁷ TE, pág. 368.

prohibición representarla. Para él, lo que es, es como el campo de concentración».²³⁸ En esto radicaría el mayor acierto de la estética de Adorno: en ver que el arte autónomo es aquel que —como *El proceso* de Kafka o el *Guernica* de Picasso— carga sobre sí todas las tinieblas del mundo.

²³⁸ DN, pág. 380.

CONCLUSIÓN

EL ARTE EN LA ÉPOCA DE SU OCASO

Barbarie cínica no es mejor, en absoluto, que mendicidad cultural.²³⁹

La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura.²⁴⁰

El problema de la autonomía del arte se inscribe en la por Adorno llamada «dialéctica de la cultura y la administración». Si se define la cultura como «la manifestación de la esencia humana pura, sin consideraciones de las unidades funcionales de la sociedad»,²⁴¹ sería imposible pensar entonces en una cultura determinada y condicionada por criterios tácticos y/o técnicos. No obstante, al fundamentarse la modernidad sobre una racionalidad instrumental, ésta origina y da pie a un mundo administrado y, por ende, a una «cultura administrada».²⁴² Por ello, hablar de cultura en las sociedades contemporáneas es hablar de administración, de racionalización, de organización. Pese a esto, la cultura incluiría «un momento de crítica frente a todo lo existente, [frente a] todas las instituciones».²⁴³

En el contexto del dominio totalitario impuesto por la razón ilustrada, la cultura se vuelve necesaria porque —contrariando y sacrificando su propia autonomía— traslada dicho dominio iluminista a la dimensión estética. Por eso se la deja existir: porque es un momento más de la organización. Porque su inutilidad sustancial —su autonomía respecto de la sociedad— es tolerada cuando no trastocada en pseudoutilidad: la cultura determinada como valor de cambio ¿No es este dominio totalitario y transversal —la omnisapiencia y omnipresencia de la *ratio* burguesa— el signo distintivo de la Ilustración?

²³⁹ DIS, pág. 22.

²⁴⁰ DI, pág. 175.

²⁴¹ SOC, pág. 70.

²⁴² SOC, pág. 78.

²⁴³ SOC, pág. 80.

Si la cultura es una mercancía paradójica, el arte, uno de sus sectores, no escapa a dicha fatalidad. Y tanto más paradójico se torna el arte, cuanto más se reemplaza su condición estética por la de la mercancía: «En la medida en que el arte corresponde a una necesidad social, se ha convertido en un negocio dirigido por el beneficio que sigue adelante mientras sea rentable y su perfección haga olvidar que ha muerto».²⁴⁴ Esta desestetización del arte contemporáneo, es aquello que permite suscribir parcialmente la idea hegeliana de una —posible— «muerte del arte».

Por eso el arte moderno es espejo del ser humano: porque reproduce objetivamente las contradicciones de la sociedad burguesa. Pero es un espejo invertido, o, mejor aún, roto en mil pedazos. Y refleja la escisión del ser humano en la medida en que —y este es un logro de la estética idealista— la determinación de la obra de arte como totalidad de forma y contenido, permite considerar a la obra de arte como una mediación del esquema sujeto/objeto, en donde el concepto de forma refiere al aspecto subjetivo, mientras que el contenido, al polo objetivo.

La obra de arte reproduce por tanto —como cristalización de lo histórico— la dicotomía sujeto/objeto que se da en la sociedad burguesa, lo que «equivaldría a decir que puesto que vivimos en una sociedad en la que lo particular y lo universal están escindidos, también son para nosotros las obras de arte configuraciones en la que volvemos a encontrar esa escisión».²⁴⁵ De esta constitutiva fractura del ser humano actual, nos habla el arte convertido en cliché, en fetiche, en objeto de intercambio, en bien de consumo.

El arte es hoy un negocio merced a su mutación en mercancía. Es más, la cultura misma ha devenido en simple mercancía, o, mejor dicho, en una gran y poderosa actividad económica. Tanto la música considerada sería como el simple *hobby*,²⁴⁶ comparten en la

²⁴⁴ TE, pág. 32.

²⁴⁵ BÜRGER, P. *Crítica de la estética idealista*, *Op. cit.* pág. 121.

²⁴⁶ Cfr. CON. pág. 56: «Si es válida la idea de Marx de que en la sociedad burguesa la fuerza de trabajo se transforma en mercancía y, por tanto, el trabajo se convierte en *cosa*, la expresión *hobby* entraña la siguiente paradoja: esa actividad que se entiende a sí misma como lo contrario de toda cosificación, como reserva de vida inmediata en un sistema global absolutamente mediato, también se cosifica, a la par que el fijo límite entre trabajo y tiempo libre. En este se continúan las formas de la vida social organizada según el régimen de ganancia».

actualidad el mismo destino: el de ser ofertados o adquiridos a un precio «razonable». La lógica cultural del capitalismo tardío transforma al arte, o mejor aún, a la dimensión estética, en un pasillo de supermercado abarrotado de bienes y servicios, cada uno de los cuales espera venderse al mejor precio. Este «neomuseísmo» de mercado es asimilado como el lugar y la función que le corresponde al arte en la sociedad de consumo. Abandona así el arte el reino de «lo posible», para integrarse de lleno a la facticidad de «lo que es».

¿De qué forma, entonces, podría hablarse hoy de contenido emancipatorio del arte? ¿Es posible aún hoy ver en el arte una forma antagonista a la *praxis* y racionalidad dominantes? ¿Dónde es posible localizar, suponiendo que el arte pueda ejercer resistencias a lo dado, el punto de fuga por el cual el arte mantiene aún un espacio de soberanía, de autonomía que le sería propio y como tal innegable? La aporética situación del arte contemporáneo pareciera tener como consecuencia su estado de parálisis, porque al ser un elemento ideológico más, su sola existencia se vuelve cuestionable.

Pero el arte, pese a todo, es una posible vía que permite disentir en medio de «lo-siempre-igual». Si bien su existencia en cuanto vehículo ideológico lo hace cuestionable, su propia dialéctica permite su salvación. Su existencia virtual se opone a la existencia real. Si bien la «neutralización es universal en el mundo administrado»,²⁴⁷ cosa que implica que el contenido subversivo del arte resulta elidido, esto no quiere decir que el arte se entregue sin más a esa racionalidad que pretende neutralizarlo. Básicamente, porque «sólo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía».²⁴⁸

Habría que tomar entonces la situación aporética del arte contemporáneo no como aquello que limita y coacciona la búsqueda de alternativas a la racionalidad dominante, sino que, precisamente por ser tal, es esta situación —con sus peligros y avatares— la que permitiría ver en el arte un modelo de racionalidad emancipatoria. Modelo que puede ser

²⁴⁷ TE, pág. 302.

²⁴⁸ TE, pág. 51.

postulado como crítica y superación de la razón identitaria. Adorno localiza esta racionalidad en el «impulso mimético» expresado en la obra de arte.

La centralidad del concepto de mimesis en su estética negativa, vendría dada precisamente por su operatividad cognitiva: la mimesis es un impulso espontáneo, un acercamiento no dominante del sujeto al objeto. Por la mimesis el *obiectum* no es algo que esté en franca oposición al sujeto; no es algo que le ofrezca resistencia, sino que al imitarlo, lo dignifica como tal. Por eso la mimesis se encuentra opuesta al dominio. Es la naturaleza interna del sujeto que posibilita la afinidad de éste con la naturaleza exterior. Como impulso espontáneo, es anterior al comportamiento teórico, a la *praxis* racional del ser humano. Es la respuesta del individuo al eco de la naturaleza; «es la complicidad con cada una de sus criaturas, de donde emana la solidaridad con cualquier ser vivo».²⁴⁹ El comportamiento mimético reconoce al otro sin querer dominarlo. En contraposición con la intervención categorial de la ciencia y con la disponibilidad de la técnica sobre la naturaleza, en el arte, lo concreto, lo singular y lo individual son mantenidos:

El arte es el refugio del comportamiento mimético. En él, el sujeto toma posición (en niveles cambiantes de su autonomía) frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo. [...] la pervivencia de la mimesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo «racional». Pues a lo que reacciona el comportamiento mimético es al *telos* del conocimiento, que al mismo tiempo el arte bloquea mediante sus propias categorías.²⁵⁰

La aporía del arte moderno no sería más que una de las tantas figuras manifiestas de la «dialéctica de la Ilustración». En la medida en que el arte libera lo mítico, se le asimila. Es decir, mientras la mimesis le da un estatuto cognitivo, dicho estatuto queda en entredicho al desplegar el arte elementos míticos que lo hacen recaer en la magia. «La aporía del arte entre regresión a la magia literal o la cesión del impulso mimético a la racionalidad cósmica le prescribe su ley de movimiento; esta aporía no se puede

²⁴⁹ TAFALLA, Marta (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Barcelona: Herder, pág. 132.

²⁵⁰ TE, págs. 78-79.

eliminar».²⁵¹ Dicho a la rápida: el contenido espiritual de las obras se alimenta de impulsos míticos que por ser tales, es decir, por ser magia secularizada, ponen entre paréntesis dicho contenido espiritual. No obstante, es esta racionalidad la que le permite en último término su no asimilación a la dominante racionalidad de los fines: «El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad».²⁵²

Puede decirse entonces que —asumiendo las limitaciones históricas y los prejuicios culturalistas contenidos en las concepciones estéticas de Adorno— es posible ver en dicha teoría del arte, un profundo y, por cierto, demoledor análisis del arte en los tiempos de su reproducción industrial. Análisis que lejos de ser una expresión más del derrotismo de la razón, lleva inevitablemente a ponderar el estatuto del arte —en particular— y de la cultura —en general— en los tiempos en donde la barbarie tiene el rostro de cruzada civilizatoria incuestionable. Por lo mismo, y por paradójico que suene, con su estética negativa Adorno propone una teoría inmanente de la obra de arte que, en medio de la lenificación de lo inhumano, permite un cuestionamiento radical de la razón identitaria debido a que ésta es incapaz, en último y definitivo término, de apropiarse íntegramente de la obra de arte.

Si bien la lógica del intercambio logra domeñar la obra de arte reificándola e integrándola en la forma de la mercancía, no es menos cierto que esta lógica es incapaz de poseerla completamente debido a que, según Adorno, en la obra de arte auténtica, subsiste lo «no-idéntico» gracias al «carácter enigmático» que refuerza la autonomía de la obra, y frente al cual el concepto queda paralizado. «Todas las obras de arte, y el arte en su conjunto, son enigmas; esto ha irritado desde antiguo a la teoría del arte [...]. Las obras de arte enmudecen ante el *¿Para qué todo esto?*, ante el reproche de su inutilidad real».²⁵³

Por su negación del mundo empírico en la apariencia estética, el arte es una forma de desmantelamiento de una realidad que se muestra compacta y cerrada en extremo. El arte es acertijo, y como tal, se muestra siempre como lo que no es. Su modo de ser, es ser

²⁵¹ TE, pág. 79.

²⁵² MM, pág. 224.

²⁵³ TE, págs. 164-165.

en la mentira. Por ello el arte es la «obra maestra del fingimiento».²⁵⁴ Karl Kraus ha llevado hasta el delirio la idea del arte como simulacro. En *Los últimos días de la humanidad*, una voluminosa obra de teatro de más 500 páginas y que según su autor sólo podría ser representada en Marte en diez jornadas seguidas, se abarrotan y entremezclan todos y cada uno de los géneros literarios, lo que la hace ser una obra cuya hibridez la vuelve inclasificable dentro de los parámetros de una estética canónica o canónica (con lo que pone en juego una especie de «muerte del arte» irónica). Según propia confesión de Kraus, con ello no ha hecho más que recoger trozos de palabras, jirones insignificantes del mundo, bajezas y ruindades de una sociedad pretendidamente sofisticada como la de Viena de principios del siglo XX. Pero no sólo eso: Kraus ha dicho que pretendía «escuchar los murmullos del día como si fueran ecos de la eternidad». El «como si» patentiza que se trata de un símil con el mundo real, pero que el mundo fantástico de la obra tiende a reflejar grotescamente, como esos espejos defectuosos que entregan una imagen deformada. Imagen deformada que, en el caso del arte, se relaciona con su carácter aparenial. La apariencia estética, la forma artística, es por esto, la contraimagen de la verdad; es una «verdad mentirosa», pero más verdadera, en el sentido de fidelidad a lo real, que la verdad emanda del todo social. «La verdad» —escribe Adorno— «es inseparable de la ilusión de que alguna vez entre las figuras de la apariencia surja, inesperada, la salvación».²⁵⁵

Por lo mismo, es preciso señalar que la rehabilitación del concepto de «apariencia» realizado por la estética adorniana, permite, entre otras cosas, que la autonomía estética, pese a su flagrante desmentido como flujo de capital, sea todavía algo irreversible. Esto mismo hace que la obra de Samuel Beckett sea, a este respecto, paradigmática: *Final de partida* no quiere comunicar contenido alguno; la obra se consume en su propia forma; es enigmática, soberana, autónoma, y como tal, permanece muda, porque dicho mutismo obedece a la situación del ser humano actual: el de ser una mónada socialmente —accidentalmente— vinculada.

²⁵⁴ NIETZSCHE, Friedrich (1998). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. L. Valdés, Madrid: Tecnos, pág. 38.

²⁵⁵ MM, pág. 121.

Precisamente por lo mismo, por su carácter de acertijo, el arte ilumina negativamente una realidad que se ha vuelto opaca y gris. Pero la ilumina con los mismos tonos grisáceos emanados del todo social. «Para subsistir en medio de lo extremo y tenebroso de la realidad, las obras de arte que no quieren venderse como consuelo, tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso».²⁵⁶ Que Adorno y Horkheimer hayan calificado de «escritores negros de la burguesía» al Marqués de Sade y Nietzsche, significa que éstos dinamitan los pilares de la *Kultur* a través de un discurso disfuncional, atentado, en último término, al pretendido —si es lícito llamarlo así— todo social apolíneo que pretendía imponer la *ratio* moderna.

Es por estas mismas consideraciones por las que Adorno —a mi entender— llega a la convicción de tener que salvar la autonomía del arte pese al evidente desintegramiento de lo estético que él observaba en las sociedades capitalistas. Desintegramiento de los materiales, de los procedimientos, de la forma, del arte mismo en su conversión al mercado. En tal sentido, poner esperanza en donde ya no la hay es rescatar del olvido lo ignorado, lo marginado, lo excluido, en suma, lo «no-idéntico». Es hacerse partícipe del dolor de la historia a través de su recuerdo, de sus huellas, de sus gritos y gemidos. La negatividad del arte —su no-participación respecto de la sociedad— es el pilar de su autonomía. La esperanza, como enseña el ángel melancólico de Benjamin, no está en un futuro quimérico, sino en el pasado real, en lo olvidado, en lo derrotado. De ahí surge la vigencia y la necesidad de una pregunta que, podría sostenerse, resume el proyecto estético de Adorno: «¿Y qué sería el arte en cuanto historiografía, si se quitara de encima la memoria del sufrimiento acumulado?».²⁵⁷

²⁵⁶ TE, pág. 60.

²⁵⁷ TE, pág. 343.

BIBLIOGRAFÍA

[i] BÁSICA

- ADORNO, Th. W. (2004). *Teoría estética*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal.
- _____. (1992). *Dialéctica negativa*, trad. J. M^a. Ripalda, Madrid: Taurus.
- _____. (1992). *Actualidad en la filosofía*, trad. J. L. Arántegui, barcelona: Paidós.
- _____. (1998). *Minima moralia*, trad. J. Chamorro, Madrid: Taurus.
- _____. (1970). *Crítica cultural y sociedad*, trad. M. Sacristán, Barcelona: Ariel.
- _____. (1991). *Terminología filosófica I*, trad. R. Sánchez, Madrid: Taurus.
- _____. (1964). *Justificación de la filosofía*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- _____. (2003). *Notas sobre literatura*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal.
- _____. (1966). *Disonancias*, trad. R. de la Vega, Madrid: Rialp.
- _____. (1993). *Consignas*, trad. R. Bilbao, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____. (1971). *La ideología como lenguaje*, trad. J. Pérez, Madrid: Taurus.
- _____. y HORKHEIMER, M. (1966). *Sociología*, trad. V. Sánchez, Madrid: Taurus.
- _____. y HORKHEIMER, M. (1997). *Dialéctica de la Ilustración*, trad. J. J. Sánchez, Madrid: Trotta.
- _____. y BENJAMIN, W. (1998). *Correspondencia (1928-1940)*, trad. J. Muñoz y V. Gómez, Madrid: Trotta.
- BENJAMIN, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- _____. (1991). *Iluminaciones I*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- _____. (1991). *Iluminaciones II*, trad. J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- _____. (1991). *El origen del drama barroco alemán*, trad. J. Muñoz, Madrid: Taurus.
- _____. (2005). *Libro de los pasajes*, trad. L. Fernández, I. Herrera, F. Guerrero, Madrid: Akal.
- _____. (1991). *La dialéctica en suspenso*, trad. P. Oyarzún, Santiago de Chile: Universidad ARCIS-Lom.
- HORKHEIMER, M. (2001). *Teoría tradicional y teoría crítica*, trad. J. Aguirre, Barcelona: Paidós.
- _____. (2000). *Anhelos de justicia*, trad. J. J. Sánchez, Madrid: Trotta.

[ii] SECUNDARIA

BOLADERAS, M. «Adorno, la dialéctica negativa», en BERMUDO, J., coord. (1983). *Los filósofos y sus filosofías*, vol. 3, Barcelona: Vicens-Vive.

BUCK-MORSS, S. (1983). *Origen de la dialéctica negativa*, trad. N. Rabotnikof, México: Siglo XXI.

BÜRGER, P. (2000). *Crítica de la estética idealista*, trad. R. Sánchez, Madrid: Visor.

_____. (2000). *Teoría de la vanguardia*, trad. J. García, Barcelona: Península.

ENTEL, A., LENARDUZZI, V. y GERZOVICH, D. (2000). *Escuela de Frankfurt*, Buenos Aires: Eudeba.

FORSTER, R. (1991). *W. Benjamin. Th. Adorno. El ensayo como filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.

GEYER, C. F. (1973). *Teoría crítica*, trad. C. de Santiago, Barcelona: Alfa.

GIVONE, S. (1990). *Historia de la estética*, trad. M. García, Madrid: Tecnos.

GÓMEZ, V. (1998). *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, Madrid: Frónesis/Cátedra.

GUTIÉRREZ, Antonio. «El ensayo como filosofía. Arte y filosofía en Theodor W. Adorno», en *Revista de Filosofía*, vol. LIX (2003) Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades.

HABERMAS, J. (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez, Madrid: Taurus.

_____. (2000). *Perfiles político-filosóficos*, trad. M. Jiménez, Madrid: Taurus.

HEGEL, G. F.W. (1989). *Lecciones sobre la estética*, trad. A. Brotons, Madrid: Akal

HENCKMANN, W. y LOTTER, K., eds., (2001). *Diccionario de estética*, trad. D. Gamper y B. Sáez, Barcelona: Crítica.

JAMESON, F. (1999). *El giro cultural.*, trad. H. Pons, Buenos Aires: Manantial.

JAY, M. (1988). *Adorno*, trad. M. P. Morales, Madrid: Siglo XXI.

_____. (1989). *La imaginación dialéctica.*, trad. J. Curutchet, Madrid: Taurus.

JIMENEZ, M. (1997). *Theodor Adorno*, trad. A. Leal, Buenos Aires: Amorrortu.

LÓPEZ ÁLVAREZ, P. (2000). *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, Madrid: Biblioteca Nueva.

LUNN, E. (1986). *Marxismo y modernismo*, trad. E. Sánchez, México: Fondo de Cultura Económica.

MCCARTHY, Th. (1986). *Ideales e ilusiones. Reconstrucción y deconstrucción en la Teoría Crítica contemporánea*, trad. A. Rivero, Madrid: Tecnos.

MANSILLA, H. (1970). *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*, trad. M. Faber-Kayser, Barcelona, Seix Barral.

MENKE, Ch. (1997). *La soberanía del arte*, trad. R. Sánchez, Madrid: Visor.

MÜLLER-DOOHM, S. (2003). *En tierra de nadie*, trad. R. Bernet y R. Gabás, Barcelona: Herder.

SZONDI, P. (1991). *Poética y filosofía de la historia I*, trad. F. Lisi, Madrid: Visor.

TAFALLA, M. (2003). *Theodor W. Adorno*, Barcelona: Herder.

VILAR, G. «Theodor W. Adorno: una estética negativa», en BOZAL, Valeriano, ed., (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, Madrid: Visor.

WELLMER, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, trad. J. L. Arántegui, Madrid: Visor.

_____. (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, trad. M. Jiménez, Madrid: Frónesis/Cátedra.

[iii] GENERAL

AGAMBEN, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, trad. A. Moreno, Valencia: Pre-textos.

BECKETT, S. (1969). *Final sin partida. Actos sin palabras*, trad. F. Javier, Buenos Aires: Nueva Visión.

BOURDIEU, P. (1991). *La ontología política de Martin Heidegger*, trad. C. de la Mezsa, Barcelona: Paidós.

FOUCAULT, M. (1998). *La arqueología del saber*, trad. A. Garzón, México: Siglo XXI.

FREUD, S. (1997). *El malestar en la cultura*, trad. R. Rey, Madrid: Alianza.

HEGEL, G.W.F. (1997). *Fenomenología del espíritu*, trad. W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1991). *Principios de la filosofía del derecho*, trad. J. L. Verma, Barcelona: Edhasa.

_____. (2000). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas en compendio*, trad. R. Valls, Madrid: Alianza.

HOBBSAWN, E. (1995). *Historia del siglo XX 1914-1991*, trad. J. Faci, J. Ainaud y C. Castells, Barcelona: Crítica.

HUISMAN, D. (1997). *Diccionario de las mil obras clave del pensamiento*, trad. C. García, Madrid: Tecnos.

- KAFKA, F. (1984). *El proceso*, trad. T. Alarcón, Madrid: Busma.
- KANT, E. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. P. Oyarzún, Caracas: Monte Ávila.
_____. (2006). *Filosofía de la historia*, trad. E. Imaz México: Fondo de Cultura Económica.
- KRAUS, K. (1991). *Los últimos días del fin de la humanidad*, trad. A. Kovacsics, Barcelona: Tusquets.
- MARX, K. (1962). *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, trad. W. Roces, México: Grijalbo.
_____. (1969). *El capital*, vol. III, tad. W. Roces, México: Fondo de Cultura Económica.
- NIETZSCHE, F. (1999). *Estética y teoría de las artes*, trad. A. Izquierdo, Madrid: Tecnos
_____. (1998). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, trad. L. Valdés, Madrid: Tecnos.
_____. (1991). *La ciencia jovial*, trad. J. Jara, Caracas: Monte Ávila.
- OYARZÚN, P. «Metafísica y redención», en GIANNINI, H. (1999). *Metafísica del lenguaje*, Santiago de Chile: Universidad ARCIS-Lom.
- PLATÓN (2000). *República*, trad. C. Eggers, Madrid: Gredos.
- SCHILLER, F. (1990). *Kallias. Sobre la educación estética del hombre*, trad. J. Feijóo, Barcelona: Anthropos
- VV. AA. (1995). *The Oxford Companion to Philosophy*, New York: Oxford United Press.
- VILLACAÑAS, J. L. (1997). *Historia de la filosofía contemporánea*, Madrid: Akal.

**BAJO EL SIGNO DE LA NEGATIVIDAD:
LA AUTONOMÍA DEL ARTE EN LA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO**
TESIS MAGÍSTER EN FILOSOFÍA C/M AXIOLOGÍA Y FILOSOFÍA POLÍTICA
Septiembre / 2008

LENIN PIZARRO NAVIA
PROF. GUÍA: PABLO OYARZÚN ROBLES

RESUMEN

Se estudia el concepto de autonomía del arte [*Autonomie der Kunst*] en la estética de Theodor W. Adorno (1903-1971). Según dicho concepto, el arte es independiente de todo principio moral, religioso o cultural. Sin embargo, esta liberación del arte respecto de la teología, la metafísica y la función de culto, arrastra consigo el signo de la deformación ideológica: oculta que esta autonomía es relativa, pues el arte es también un hecho social. La separación del arte del ámbito práctico es así un concepto paradójico: sin dicha separación, no se puede diferenciar la experiencia artística de otras prácticas humanas, pero —a la vez— si se separa tajantemente el arte de la sociedad, se omite tendenciosamente su origen social. La hipótesis central de este trabajo señala que la lectura dialéctica y negativa del fenómeno artístico realizada por Adorno, resulta apropiada para la obra de arte actual, cuya autonomía respecto de la sociedad lleva consigo paradójicamente la marca de lo heterónimo. Se postula que esta lectura autonómica —contradictoria— del arte puede ser tomada como marco teórico de la obra de arte contemporánea, pues lograría describir con relativa exactitud, la situación eminentemente aporética del arte en la sociedad de masas. Precisamente, es dicha situación aporética la que le permite a Adorno sostener que el arte, pese a su creciente integración a la sociedad de consumo, se muestra como modelo crítico de la razón y cultura modernas, pues al alcanzar su autonomía, se sitúa más allá del principio burgués de autoconservación instrumental, pues la obra de arte contiene y preserva una forma no coactiva de racionalidad fundada en la mimesis; racionalidad mimética en la que se afirma, en definitiva, la utopía.