



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

El clamor de la disonancia

Sobre la expresión a través de la obra de arte en la
estética de Theodor W. Adorno



Laura Millán Laita – NIUB 20512343

Tutor: Josep Casals Navas – Bloque de Teoría del arte y Estética
Trabajo Final de Grado de Historia del Arte
Universitat de Barcelona – Curso 2024-2025

Abstract

Este trabajo tiene como objetivo principal el análisis del concepto de expresión en la estética de Theodor W. Adorno, proponiendo la obra de arte como el espacio donde dicha expresión se desarrolla y manifiesta. La obra de arte es un lugar plural y dialéctico, donde las tensiones entre sujeto-objeto, forma-contenido o autonomía-hecho social se erigen como las productoras de este potencial expresivo. Lejos de una defensa de esta expresividad como la mera subjetividad del artista, Adorno propone la expresión como aquello común a la naturaleza humana, lo inefable y prehistórico, aquello que ha sido ocultado por el desarrollo sociocultural y que grita por salir. La obra de arte se convierte así en manifestación del sufrimiento histórico, derivado de la represión de la naturaleza humana en favor del desarrollo de la razón instrumental. Dichos sucesos y contradicciones históricas, causan la evolución formal de las obras de arte, de acuerdo a las necesidades de cada época. El carácter subjetivo –contenido–, sin estar mediado por el objetivo –forma– no puede considerarse arte expresivo de esta verdad, según Adorno, ni viceversa. La metodología del trabajo se conforma a partir de una lectura crítica y comparada, haciendo uso tanto de fuentes primarias como secundarias con la pretensión de evidenciar el carácter constelar de la obra de Adorno, resultando en diversos enfoques y vías de análisis que quedan expuestas en el texto. Entre los resultados más relevantes destacamos la identificación de la disonancia como el elemento de verdad, productor de esta expresividad. Abstraemos el elemento dialéctico que atraviesa el pensamiento adorniano, así como se reivindica el papel del arte como forma de conocimiento y herramienta de resistencia contra una modernidad reificada.

This paper aims to analyze the concept of expression throughout the aesthetic theory of Theodor W. Adorno, highlighting the artwork as the field in which such expression is developed and manifested. The work of art is conceived as a plural and dialectical space, where tensions between subject and object, form and content or autonomy and social fact act as generators of this expressive potential. Far from defending expressivity as the artist's mere subjectivity, Adorno claims expression as something common to human nature, ineffable and prehistoric, that has been repressed by socio-cultural development and now demands to be voiced. Thus the artwork becomes the manifestation of historical suffering, resulting from the repression of human nature in favor of the development of instrumentalized reason. These historical events and contradictions shape the formal evolution of art, according to each period's needs. According to Adorno, the subjective element –content– cannot be considered expressive if it's not mediated by the objective –form–, nor vice versa.

The methodology of this study is based around a critical and compared reading, making use of both primary and secondary sources, with the aim of demonstrating the constellation nature of Adorno's thinking. This approach allows for multiple interpretations and analytical paths, which are embodied in the text. Among the most significant findings we find the identification of dissonance as a key element for truth, and the main producer of expressivity in the artwork. This study highlights the centrality of dialectics in Adorno's philosophy, and

reaffirms the role of art as both a way of knowledge and a tool for resistance against a reified modernity

Palabras clave / Key words

Theodor W. Adorno, expresión, estética, *Teoría Estética*, dialéctica, obra de arte, autonomía, sujeto, crítica, Historia, negatividad

Theodor W. Adorno, expression, aesthetics, *Aesthetic Theory*, dialectics, work of art, autonomy, subject, criticism, History, negativity

ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible)

A través de una mirada investigadora crítica, contrastada y reflexiva, este trabajo se enmarca dentro de los objetivos del ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible) 4: Educación de calidad. Se defiende el arte como una forma de conocimiento en sí misma, reivindicando las Humanidades y la Historia del Arte en su calidad de disciplina científica. Siguiendo la línea de intereses de la Teoría Crítica, en la que la filosofía de Adorno –nuestro objeto de estudio– se enmarca, estas páginas son una defensa del pensamiento crítico y la filosofía, pensados como útiles para el cambio y la transformación social. Este tipo de enfoque, riguroso pero de corte humanista, aboga por una investigación que fomente la capacidad sintética y sistematizadora, abogando por una enseñanza que comprenda las herramientas necesarias para adquirir capacidades de juicio e investigación. Asimismo se destaca la autoría femenina en las aportaciones bibliográficas del presente trabajo; en una defensa del papel intelectual de la mujer, se aboga por su igual reconocimiento en la disciplina científica de investigación y el pensamiento teórico contemporáneo, comprendidos dentro del ODS 5: Igualdad de género.

Índice

Abstract	1
Palabras clave/Key words	2
ODS (Objetivos de Desarrollo Sostenible)	2
Introducción	4
I. Presentación y justificación del tema	4
II. Objetivos	4
III. Metodología	5
IV. Estructura	5
V. Estado de la cuestión	6
0. Presentación	10
Teoría Estética y “Arte” en Teoría Estética	12
1. Sujeto, objeto y experiencia estética	12
1.1. Acercarse a la realidad: el pensamiento a través del arte	14
1.2. La forma hablada: el lenguaje que construye	15
2. Dialéctica de la expresión: obra de arte como forma de verdad	17
2.1. Convivencia dialéctica de sujeto y objeto en la obra de arte	18
2.2. Naturaleza doble: obra autónoma y hecho social	20
2.3. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto	22
3. Estética musical: sonidos de la expresión	26
3.1. Gustav Mahler: una denuncia fracturada	26
3.2. Alban Berg: expresar lo histórico	30
3.3. Arnold Schönberg: ruptura y expresión negativa	31
3.3.1. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto	34
4. Denuncia e incidencia de lo social en el sujeto	36
4.1. Revisión del inconsciente de Freud y psicoanálisis en sociedad	36
4.1.1. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto	39
4.2. Franz Kafka: un reflejo crítico de la sociedad	42
4.2.1. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto	46
4.3. Samuel Beckett: el sinsentido como arma	48
Conclusiones	51
Bibliografía	55

Introducción

I. Presentación y justificación del tema

La concepción de Adorno de la obra de arte como un espacio de expresión ofrece una aproximación al arte no solo como objeto de contemplación, sino como forma de conocimiento y herramienta ante las dificultades de la industria y la modernidad. Un primer abordaje a este tema resulta complejo y casi demasiado grande, la obra de Adorno se nos presenta como un reto; su concepción de obra de arte como lugar de manifestación de aquello indefinible de la naturaleza humana resonó con un pensamiento que, si bien nos ha sido recurrente durante todo el grado, no apuntamos a definir. Encontramos en la figura de Adorno una especie de síntesis de todas estas cuestiones que, atravesadas por la mirada de una Teoría Crítica, reivindican el poder del arte como un medio a través del cual propiciar el cambio o generar una respuesta social. La obra de arte se convierte en un lugar estratégico a través del cual catalizar la subjetividad, así como un campo de batalla para las ideas. Asimismo y mediada por una forma estética atractiva, la obra se convierte en un vehículo para la denuncia social.

El presente trabajo se centra en la noción de expresión dentro de la estética adorniana, partiendo de la hipótesis de que la obra de arte, lejos de ser una manifestación puramente subjetiva, encarna una dialéctica entre sujeto y objeto, forma y contenido, autonomía y hecho social, convirtiéndose así en un lugar desde el cual pensar la historia, el sufrimiento y las tensiones de la modernidad.

II. Objetivos

Las siguientes páginas se desarrollan alrededor de la noción de expresión dentro de la estética adorniana, en relación con cómo esta se manifiesta desde el sujeto –mediado por el objeto– a través del arte, devolviendo esta su reflejo en la esfera social. El interés de este trabajo radica en combinar las fuentes de primera mano de Adorno con los escritos de algunos estudiosos de su estética, para realizar una lectura interpretativa y comparada del concepto que nos ocupa.

Con estas páginas pretendemos esclarecer una línea de estudio que atraviese la definición de lo que expresión significa para Adorno, ofreciendo un contexto previo necesario para la comprensión de elementos que se presentan como inherentes a la cuestión expresiva, como la noción de obra de arte o de sujeto. Nos proponemos asimismo examinar la obra de arte como un espacio a través del cual el sujeto expresa su individualidad frente a la serialización, a nuestro juicio una de las aportaciones más interesantes de la estética de Theodor W. Adorno. Nuestra investigación pretende hacer una síntesis de estos elementos para ponerlos en relación con nuestro foco de investigación, ya que hemos constatado la ausencia de una gran obra que los conjugue.

III. Metodología

La metodología empleada atraviesa una lectura analítica de la obra de Theodor W. Adorno. Como hemos mencionado, nuestra intención es acercarnos a Adorno a partir de un estudio de su obra de primera mano, si bien completándolo con un extenso examen de sus influencias y de fuentes secundarias. Si dejamos de mencionar algunos de los grandes estudios realizados al respecto de la teoría de Adorno es debido a que, si bien estos enfoques nos sirven de orientación para la definición de nuestro tema, no alinean con nuestro objeto de estudio. Observamos una tendencia de la lectura adorniana a escindirse entre lo escrito sobre la Industria Cultural –relacionado con la Teoría Crítica y la sociedad de masas–, una lectura de su obra derivada hacia teorías y análisis hermenéuticos más abstractos, o también vertientes interpretativas de corte marxista, relacionadas con la historia y el progreso materialista. Asimismo, también estas categorías estéticas encuentran reflejo en los diversos apartados de nuestro trabajo, no suponen sino incisivos necesarios para la comprensión de la línea teórica.

La expresión según Adorno no es un tema sobre el que se haya escrito en exceso, su relectura crítica se ha desplegado mayoritariamente bien en forma de escisión, dentro de una monografía más amplia sobre la obra adorniana, o bien en artículos de tipo científico. Estos espacios más reducidos permiten enfoques de estudio más específicos, si bien sus autores no gozan de un gran renombre dentro de la disciplina. Elaborar entonces un estado de la cuestión conformado por este tipo de autores no nos resulta tan útil; es por esto que insistimos en explicitar nuestra decisión de fragmentar estas interpretaciones en forma de digresiones dentro de los apartados que nos parezcan oportunos, bajo el nombre de “Apoyo interpretativo y enfoques de autores al respecto”. Justificamos esta formalidad teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de los escritos dedicados al tema. Con la inclusión de esta diversidad se pretende mostrar la pluralidad de enfoques que Adorno cultiva en su pensamiento estético, con el afán de mostrar estas escisiones como parte constructiva del cuerpo del trabajo, tratando de continuar la explicación de los diferentes conceptos adornianos que en él nos ocupan. El enfoque metodológico ha buscado, en todo momento, respetar la complejidad conceptual del pensamiento de Adorno sin perder de vista su dimensión crítica y su vocación emancipadora; hacemos uso de diferentes fuentes secundarias con el fin de enriquecer la interpretación y contrastar diferentes lecturas de la estética adorniana.

IV. Estructura

Nos ha parecido imprescindible situar la figura de Adorno en su contexto histórico, así como las teorías en las que encuentra influencia. Tras una breve presentación, el primer punto de la memoria presenta un carácter más denso y conceptual que el resto del cuerpo, con la intención de ofrecer una explicación contextual para situar el tema. La gran mayoría de este apartado se conjuga a partir de una interpretación de las fuentes de primera mano, apoyadas por aportaciones de los autores principales en dichas cuestiones.

Entre los apartados más teóricamente densos hemos querido incluir ejemplos aplicados de la teoría de Adorno a casos específicos, explicando el análisis que el mismo Adorno realiza de la producción artística de diversos autores, con énfasis en las disciplinas musical y literaria. Hemos decidido construir el discurso de esta manera con el objetivo de plantear su filosofía de un modo más tangible, aportar corporeidad a las cuestiones más abstractas del trabajo, las cuales presentan un carácter complicado y polifacético. Este modo de estructuración nos ha servido para decantarnos por un abordaje específico de las cuestiones adornianas, que a menudo presentan un carácter polifacético de múltiple interpretación, y poder exponerlo en su totalidad.

Los apartados se disponen en bloques temáticos de relativa amplitud, conectados con sus contiguos a través de un mismo hilo temático. Estos se organizan a través de una explicación teórica de los conceptos clave, seguidos de algunas interpretaciones o apuntes de la fortuna crítica de la teoría estética de Adorno. El subapartado “Apoyo interpretativo y enfoques de autores al respecto” se ha incluido en aquellos apartados que conforman la estructura más firme del presente trabajo, más amplios y complicados y por tanto necesitados de segundas interpretaciones o de la mediación de otros autores que ayuden a esclarecer la obra de Adorno, por su dificultad de interpretación o esta multiplicidad de enfoques que manejamos.

V. Estado de la cuestión

Como hemos expuesto en la Metodología, nos disponemos a hacer mención de los principales teóricos que nos han servido para el estudio teórico. Si bien existe una vasta bibliografía sobre el trabajo de Adorno, hemos reparado en la ausencia de monográficos especializados en la cuestión que nos ocupa, así como en la tendencia a evadir la especialización en la figura de Adorno como objeto de estudio profesional. A continuación citamos los estudios más relevantes remitentes a la cuestión expresiva en Theodor W. Adorno, o bien algunas de las obras con mayor relevancia. El estudio de la expresión exige trabajar con categorías afines como obra de arte, forma, mimesis, verdad estética, autonomía, negatividad y dialéctica del sujeto y el objeto; estos conceptos devienen circunstanciales del eje constitutivo de la expresión, y nos sirven para situarlo y llegar a su comprensión.

En *The fate of art* J.M. Bernstein ofrece una lectura densa de Adorno, en relación con la filosofía de Kant, pasando por el pensamiento de Derrida. A través de una interpretación transversal de la filosofía adorniana, Bernstein explora la estética del Modernismo y la Autonomía del arte, así como el resquicio de esperanza que esta autonomía alberga en sí en modo de utopía, enfrentado a una perspectiva más desesperanzadora en relación a la mimesis de la obra de arte y su adecuación a la naturaleza.

En *Origen de la dialéctica negativa*, después de exponer un pequeño acercamiento biográfico a Adorno, Susan Buck-Morss ofrece un amplio estudio acerca de su estética, completo y didáctico. A través de un análisis minucioso del desarrollo del pensamiento de Adorno, desde sus orígenes en la Escuela de Frankfurt y grandes referentes como Walter Benjamin, Buck-Morss revela las condiciones históricas, filosóficas y materiales que fueron

configurando su teoría. Como adelanta el propio título, su lectura aborda las lógicas de funcionamiento de la Dialéctica Negativa adorniana, ofreciendo una perspectiva enfocada en el papel del sujeto en la experiencia del arte, contrapuesto al objeto, acercándose a la definición dialéctica de un concepto estético clave para la noción de la expresión.

Mateu Cabot es editor de *El pensamiento de Th. W. Adorno. Balance y perspectivas*, volumen recopilatorio de las diversas charlas y ponencias expuestas en el congreso sobre Theodor Adorno celebrado en Palma de Mallorca en 2006, con un corte más didáctico que interpretativo. En él se recogen diferentes enfoques de la filosofía de Adorno, a través de las ponencias de algunas de las voces más potentes en el estudio de Adorno como Jose Antonio Zamora, Marta Tafalla, Gerard Vilar, Jordi Maiso o Robert Caner-Liesse, pasando por un estudio de conceptos lingüísticos y hermenéuticos construidos alrededor del concepto formal de la obra de arte. Si bien las aportaciones no guardan especial relación entre sí, los análisis ofrecen distintos acercamientos a la génesis del pensamiento adorniano –desde el análisis musical hasta la propia definición de conceptos como “concepto”– puesta en relación con el pensamiento de algunos de sus principales referentes, como la estética de Kant y Hegel.

No podemos dejar de mencionar a Camilla Flodin, cuyas publicaciones en torno a la noción de expresión aportan miradas interpretativas diferentes y esclarecedoras sobre la cuestión. Puesta en relación con el carácter natural del ser humano, lo animal y la expresión del sufrimiento, la obra de arte se alza como un potente mecanismo social que señala el reducido carácter optimista de la filosofía adorniana. En ensayos como “The wor(l)d of the animal. Adorno on art's expression of suffering” Flodin profundiza en la idea del arte como expresión del sufrimiento, inherente a una naturaleza dialéctica que pone en relación la parte más primitiva del ser humano, lo animal –de lo que se ocupa el arte autónomo– y la vertiente social de la obra, a través de la manifestación de denuncia a través de la misma. Explora asimismo las teorías del proceso de Ilustración como degeneración y degradación de la naturaleza humana, y teoriza la obra de arte como campo de resistencia en el que exponer las luchas sociales, anhelando tiempos mejores a través de la reivindicación y contemplación de las obras.

Robert Hullot-Kentor es el responsable de hacer llegar la Teoría Crítica a los Estados Unidos, por lo que su enfoque gravita hacia una tendencia casi ya postmodernista. Su libro *Things beyond resemblance* se conforma a partir de capítulos, redactados por diferentes especialistas y unidos por su enfoque alrededor de la figura de Adorno. Las vertientes temáticas que se exploran abarcan mayoritariamente su filosofía de la música, atravesada por el estudio de la forma artística y el lenguaje. Asimismo abarca conceptos de corte más político-marxistas, con el análisis de la Historia y el progreso en relación a la naturaleza y aquello que queda inmutable. Hullot-Kentor aborda la problemática disonante de las obras de arte, exponiéndola no solo como un rasgo formal, sino como un elemento a través del cual la expresión aflora desde lo informal subjetivo.

Con su escrito *Adorno*, Martin Jay analiza la filosofía de Adorno puesta en relación a su papel en la esfera social. Tras hacer un estudio de la cultura de la modernidad y sus lógicas

manipuladoras, se abre paso hacia la estética musical de Adorno, adentrándose en una interpretación centrada en el análisis de compositores a través de la filosofía adorniana, puestos en relación con la sociedad a la par que examina las lógicas internas de su obra.

En *Theodor W. Adorno, idéologie et théorie de l'art (Arte, ideología y teoría del arte)* Marc Jimenez se ocupa de señalar el importante papel de *Teoría Estética*. Señala los orígenes de la Teoría Crítica dentro del marco de la Escuela de Frankfurt, en la que se sitúa Adorno, exponiendo la obra de arte dentro del contexto social que la reivindica como una herramienta para el cambio. Aborda asimismo la obra de arte en su doble naturaleza, autónoma y hecho social, demostrando su carácter inherentemente dialéctico que nunca llega a alcanzar la síntesis. Posteriormente procede a adentrarse en el estudio más contemporáneo de la obra de arte, abordando su papel dentro de la Industria Cultural. Su estudio abarca un amplio abanico conceptual de las diferentes vertientes de la obra de Adorno, ofreciendo una explicación plural y clarificadora.

En tierra de nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual es una obra de Stefan Müller-Doohm puntera en la interpretación teórica de Adorno. En un formato extenso y a través de una perspectiva contextual, ampliamente desarrollada en forma de biografía desde los orígenes de Adorno, Müller-Doohm muestra una evolución de su pensamiento, el proceso de su configuración estética y las fuentes teóricas de las que Adorno toma inspiración, así como sus influencias y amigos vitales como Horkheimer o Walter Benjamin. Este tipo de lectura, amplia y deconstruida, ofrece un acercamiento panorámico a la obra de Adorno, combinando la interpretación teórica con datos biográficos que ofrecen explicación a algunos de sus enfoques estéticos. Asimismo ahonda en la cuestión política y en la importancia del judaísmo y su exilio para la Teoría Crítica y la naturaleza crítica de su obra.

La obra de Max Paddison *Adorno's aesthetics of music* es imprescindible para abordar las manifestaciones musicales de la filosofía de Adorno. A través de un primer acercamiento a la teoría adorniana en su vertiente histórica, el estudio de Paddison destaca entre las interpretaciones de su estética musical. Además de atravesar la teoría adorniana de manera transversal y profunda, Paddison dedica buena parte de su obra a la explicación de conceptos musicales –ajenos a la filosofía–, con los que complementar y poner en relación la teoría estética. Su aportación es clave para entender cómo la forma se convierte en vehículo de expresión en la música moderna, relacionando la disonancia musical con la negatividad dialéctica a través del análisis de figuras musicales, que en este trabajo recogemos. Además de centrarse en la estética musical, Paddison aborda diferentes líneas de pensamiento relacionadas con la filosofía más social de Adorno, en relación a su construcción de una teoría crítica.

Mercé Rius, en *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, examina la obra de Adorno desde una perspectiva transversal; su enfoque oscila mayoritariamente alrededor de la obra de arte per se, en relación a su concepción como mónada. Rius explora brevemente la faceta de la obra de arte como conocimiento en sí misma, discerniendo la expresión a través de esta como aquella expresiva de una subjetividad más allá del propio individuo. A través de un trabajo

sobre la conexión arte-filosofía conjugada en la misma obra de arte, manifiesta en ella una dialéctica productiva e interdependiente, directamente relacionada con el pensamiento y el lenguaje, a través de los cuales la realidad se plasma en la obra, exponiéndola como un modo directo de conocimiento. Asimismo, Rius desarrolla la visión psicoanalítica de Adorno con respecto a las teorías freudianas, resaltando el carácter materialista y de corte crítico con el que la filosofía adorniana las adapta.

Con *El concepto de autonomía del arte en Theodor W. Adorno*, Genara Sert Arnús presenta un amplio estudio de la concepción autónoma de la obra de arte según Adorno, con especial hincapié en lo teorizado en *Teoría Estética*. Sert Arnús pretende mostrar lo pragmático dentro de esta concepción de la obra de arte, cuyas naturalezas autónoma y hecho social entran en conflicto dialéctico. La potencialidad de la obra de arte como herramienta para el cambio social es el enfoque a partir del que Adorno sienta las bases para su interpretación de la Teoría Crítica.

Reconocemos la relevancia del estudio de Marta Tafalla, *Theodor W. Adorno: una filosofía de la memoria*, en términos de claridad hermenéutica. Su trabajo se organiza en torno a la herencia de Adorno del imperativo categórico kantiano, atravesado por un estudio del carácter negativo de la filosofía adorniana. Si bien comprende un estudio de lo histórico inscrito en el individuo, en lo compartido desde la colectividad del sujeto, la concepción de la memoria que desarrolla en tanto que modo de conocimiento anamnético nos aleja de nuestro eje temático central.

Lambert Zuidervaart ofrece un amplio contexto alrededor de la filosofía de Adorno, recogiendo algunos de los debates estéticos en torno a sus conceptos. *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion* ofrece, a partir de una lectura de *Teoría Estética*, un amplio bosquejo del arte en la contemporaneidad, acercándose a una concepción de obra de arte como herramienta social y exponiendo un contrapunto entre el llamado arte autónomo –el que consideramos en estas páginas– y el arte comprometido. Si bien su obra se acerca a definir la naturaleza de la obra de arte y sus funcionalidades en la misma, encontramos una dimensión crítica-política en algunos de los apartados, puestos en relación con los debates de la Industria y la modernidad hasta la postmodernidad.

0. Presentación

Tras los acontecimientos de la primera mitad del siglo XX, plagado de guerras, desastres económicos y humanos en un clima de gran hostilidad, un grupo de intelectuales anuncia el fracaso de la razón y el mito del progreso histórico. En vista del panorama se decide crear un ámbito de estudio destinado a encontrar un sistema que permita pensar y denunciar la realidad del momento de manera independiente y rigurosa. Así nace la Escuela de Frankfurt, un grupo de pensamiento intelectual surgido a partir del Instituto de Investigación Social de la universidad de Fráncfort del Meno, fundado en 1923. Entre los principales miembros de la escuela se encuentran Theodor W. Adorno, Herbert Marcuse o Jürgen Habermas, bajo la dirección de Max Horkheimer. La figura de Walter Benjamin, si bien no forma parte estricta de la Escuela, fue clave en el desarrollo de su pensamiento, compartiendo una relación estrecha con varios de sus miembros, entre ellos Adorno. El Instituto aboga por un tipo de trabajo interdisciplinario, con especialistas de varios campos como la filosofía, la sociología o la economía, además de entendidos en diferentes ramas artísticas. De esta ecuación resulta un enfoque pluridisciplinar y dinámico que plantea un análisis de la realidad con rigor y severidad, desvinculado de la política pero de ideología progresista muy próxima al marxismo; estos intelectuales rescatan las teorías marxistas de fetichización y reificación del individuo en la temporalidad capitalista. Los académicos que la forman comparten una serie de características generales e incluso vínculos personales entre sí que acercan sus objetos de estudio, si bien mantienen una clara individualidad en cuanto a métodos de análisis y pensamiento.¹

La Escuela de Frankfurt se ocupa de señalar lo inválido de las teorías filosóficas tradicionales, alegando como necesario un tipo de pensamiento crítico que se ocupe no solo de pensar el mundo sino también de actuar sobre él. Sus postulados se basan en usar la filosofía como un útil, construir una teoría a través del pensamiento crítico y rescatar el pensamiento como una herramienta crítica de la praxis y un sistema de autorreflexión activa. Así, sugiere combinar un pensamiento filosófico con la aplicación de las ciencias sociales, ecuación que resultará en la llamada Teoría Crítica.² La Teoría Crítica reivindica la ciencia como una de las fuerzas más productivas de la sociedad, pero expone que, debido a la inevitable ligazón del ámbito científico con los intereses económicos y políticos imperativos, se le impide a esta actuar con el rigor objetivo necesario para cumplir el papel que le corresponde. Asimismo, consideran necesaria una reflexión acerca de la individualidad de las personas y el aspecto complejo y plural de su realidad, ya que denuncian la invisibilización del individuo dentro de las lógicas de un sistema enfermo, en el que los intereses de las personas no prevalecen a los de los sistemas de producción y las diferentes dinámicas económicas.³

Walter Benjamin es una de las grandes influencias en el pensamiento de Adorno, así como en el Instituto. Fue clave para el desarrollo de su pensamiento crítico, especialmente en la

¹ BOLLADERAS i CUCURELLA, Margarida. *La Escuela de Frankfurt*. Barcelona, Editorial UOC, 2015, p. 29

² *Ibidem*, p. 31.

³ *Ibidem*, p. 42.

articulación entre estética, filosofía e historia. Ambos compartían una sensibilidad hacia la cultura como campo atravesado por la ideología y las tensiones del capitalismo. Asimismo Adorno, influenciado por el marxismo, concede una importancia central al aspecto material y a la Historia en su pensamiento crítico. Considera que las condiciones materiales de existencia y los procesos históricos determinan profundamente la cultura, la conciencia y las formas de dominación. En un contexto en el que el sujeto sustancial entra en grave crisis, cuando el individuo se ve fragmentado y alienado por las lógicas del capitalismo avanzado, Adorno busca revelar las contradicciones del sistema y cómo estas configuran tanto la subjetividad como la vida social, manteniendo siempre una mirada histórica y dialéctica sobre la realidad.

A pesar de sus tendencias marxistas, Adorno debe comprenderse dentro del contexto anticapitalista de la Alemania de preguerra, a menudo de tendencia regresiva. Un pesimismo generalizado condiciona todo su pensamiento, pese a la insistencia en mantener la esperanza de una utopía.⁴ El marxismo occidental, el modernismo estético, el mandarínismo cultural, la autoidentificación con el judaísmo o el efecto precursor del deconstructivismo como las principales influencias en la teoría adorniana. A pesar de su asimilación de la dialéctica hegeliana y el antiindividualismo de Benjamin, Adorno estaba de acuerdo con la crítica del historicismo progresista, así como defendía la relación entre la fe en el progreso histórico y la dominación de la naturaleza, cuestiones que desarrollaremos más adelante.⁵ Su obra crítica observa una clara influencia de Hegel, quien considera el arte un medio crucial a través del que la verdad y el espíritu humanos se ven revelados. Este carácter dialéctico del arte se resumiría en mimesis y expresión, y remite en este aspecto a la recuperación que Adorno hace de Hegel, según la cual el rasgo dialéctico comportaría un extrañamiento con respecto a la realidad. En este extrañamiento fundamenta Adorno en buena parte sus ideas sobre la esencia de lo artístico; recupera de la estética hegeliana el “extrañamiento dialéctico de lo sensible” para localizar en él el “fundamento filosófico de la mimesis”, es decir, la esencia definitoria de la obra de arte.⁶ Sin embargo, Adorno no admite la concepción identitaria que Hegel otorga a la obra de arte, ni su tesis de la historia como desarrollo de la razón.⁷

La definición de esta escisión de la filosofía adorniana se acercaría a un análisis crítico de la Historia a partir del individuo, y uno de los lugares que mejor le permite hacer este examen es el arte. Es en el arte donde se daría este momento de libertad y creatividad que en la historia se le negaba al individuo: el arte se convierte en un altavoz, una herramienta de crítica desde la que dirigirse al presente. En las obras de arte se encuentran las fuerzas críticas y emancipadoras del individuo y la sociedad a través de este. En ellas se unen razón y mimesis para denunciar las injusticias históricas, que ofrecen una promesa de reconciliación entre naturaleza y razón, naturaleza y hombre, que es fuente de malestar para el humano.

⁴ *Idem.*

⁵ JAY, Martin. Adorno. Madrid: Siglo XXI, 1988, pp. 20 y 27.

⁶ GUTIÉRREZ-POZO, Antonio. “Mimesis y expresión: la peculiaridad dialéctica del arte en Adorno”. *Tópicos. Revista de Filosofía*, vol. 64, sep-dic 2022, p. 342.

⁷ *Ibidem*, p. 42.

Teoría Estética y “Arte” en Teoría Estética

Teoría Estética es considerada la gran obra de Theodor W. Adorno. Su publicación gozó de una gran anticipación, pues de ella se esperaba que solventase los debates y desacuerdos que estaban teniendo lugar dentro de la disciplina estética. Se trata de una obra de gran ambición, puesto que el autor se propone organizar y sintetizar conceptos muy abstractos. Tras la prematura muerte de Adorno y la publicación póstuma de su escrito el interés público por la obra del filósofo creció exponencialmente, y su *Teoría estética* se convirtió en una obra aclamada y de referencia.

Teoría Estética nace con un objetivo claro: demostrar la obsolescencia de la tradición estética hasta la fecha, tratando de probar un nuevo modo de teoría que aplique al arte moderno. La tradición contemporánea habría renegado de la vertiente de “lo concreto” en el arte, resultando de dicho rechazo una apertura del concepto artístico demasiado amplia, según Adorno, en la que su esencia se ha visto disuelta junto a su misma intensidad.⁸ Frente a estas circunstancias Adorno defiende que el arte es indefinible, y presenta frente a sus enfoques contemporáneos crítica a la estética y la experiencia del arte en la modernidad mediante la reivindicación del carácter histórico del mismo. Adorno rescata la perspectiva dialéctica hegeliana que afirmaba la doble naturaleza del fenómeno artístico: Hegel considera precedera la obra de arte, pero no sin embargo su contenido –lo remitente a la historia: verdad y naturaleza–;⁹ según recoge Vicente Gómez, el principal objetivo que Adorno persigue con esta publicación es la de corregir y consumir una estética que ha fallado en su objetivo de ser dialéctica, recogiendo la tradición hegeliana. Esta ambición provoca que el objeto de estudio sea no solo el panorama artístico sino el propio concepto de arte moderno en sí, susceptible de ser sujeto a teorización pese a algunas voces contrarias. Adorno pretende desmarcar la suya de las diferentes teorías estéticas imperantes, frente a las que propone una “estética dialéctico-material”.¹⁰

1. Sujeto, objeto y experiencia estética

El afán de Adorno tras *Teoría Estética* sería el de encontrar la manera de hacer surgir, a través de los medios artísticos, algo que resultase imposible hacer surgir a través del conocimiento discursivo, facetas abstractas de la humanidad y en el límite de la expresividad.¹¹ Adorno teoriza varias formas de experiencia estética, que recoge en *Teoría Estética* bajo la nomenclatura de “antinomía de la experiencia estética”. A través de ellas apunta a la bipolaridad de la experiencia desarrollada en la Edad Moderna; bien como un modo de discurso a través del cual poder construir raciocinio en la sociedad moderna o bien la

⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, Madrid: Akal, 2024, p. 7.

⁹ *Ibidem*, p. 20.

¹⁰ GÓMEZ, Vicente. “Los fundamentos de una estética dialéctica”, en WELLMER, A. y GÓMEZ, Vicente. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València Servei de Publicacions, 1994, pp. 82-83.

¹¹ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003, p. 548.

experiencia estética como un potencial capaz de transgredir la racionalidad en otros discursos.¹² Dentro de la experiencia estética, la posición de Adorno con respecto al individuo es ambivalente. Si bien Adorno defiende la individualidad, rechaza el componente plenamente subjetivo como la validación de la experiencia expresiva, oponiéndose a diversas tradiciones expresionistas imperantes en la época. Frente a ellas, concibe el sujeto como una manifestación concreta de una misma naturaleza, que si bien se distingue de otras –individuos– por los factores que la individualizan, todas siguen compartiendo un elemento común remitente a un mismo origen.

La experiencia estética se alza para Adorno como el medio más alto de conocimiento: en ella sujeto y objeto, idea y naturaleza, razón y experiencia sensual se conjugan e interrelacionan, pero sin que ninguno de los polos predomine sobre el otro y ambos permanezcan en tensión. De esta manera, la experiencia estética proporciona un modelo estructural dialéctico y materialista, en la línea discursiva que Adorno teoriza.¹³ Es en esta línea que debemos entender su crítica de la sociedad, la cual vehicula a través del propio individuo –cuya naturaleza defiende, dentro de la experiencia estética–; el hombre hace la sociedad, pero las relaciones sociales hacen asimismo al hombre. Sin embargo, en una discusión radiofónica con Arnold Gehlen en 1965, Adorno opinará que la relación individuo-sociedad no es una necesidad histórica ni la concibe como una constante, sino que más bien debería entenderse como un “estado de las cosas” en un momento histórico y social concreto.¹⁴

En su análisis del individuo en sociedad, Adorno concibe dicho carácter como la manifestación de una forma histórica del sujeto, configurada a través de la evolución del hombre hasta su emancipación en una sociedad ya burguesa.¹⁵ Adorno se refiere al origen histórico de la subjetividad individual, si bien interpreta la concepción de lo expresivo no como aquello subjetivo, entendido como lo propio del individuo, sino como aquello más grande que la concreción, lo inefable de la historia que hace al hombre. En su concepción de la obra de arte como hecho social, la representación de la Historia es un punto clave; como expresa en *Minima Moralia*; “la divergencia entre individuo y sociedad ha de explicarse socialmente”.¹⁶ Stefan Müller-Doohm se refiere a las múltiples reflexiones de Adorno sobre el sujeto, más a menudo relacionados con sus escritos sociológicos. Si tomamos en cuenta el doble carácter que Adorno asocia a la obra de arte –como exploraremos más adelante–, esta vertiente de análisis es fundamental.

¹² Para una exploración más amplia del concepto de experiencia estética y el papel del sujeto en ella según Adorno Cf. BUCK-MORSS, Susan. “El individuo como sujeto de la experiencia” y “La experiencia estética”. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, pp. 213, 301.

¹³ BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 250.

¹⁴ Discusión de radio de Adorno con Arnold Gehlen, 1965. Referenciado en MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit. p. 584.

¹⁵ ADORNO, Theodor W. “Individuo y organización”. *Escritos sociológicos I. Obra completa*, 8. Madrid: Akal, p. 423.

¹⁶ ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Akal, 2022, p. 153.

1.1. Acercarse a la realidad: el pensamiento a través del arte

En *Teoría Estética* Adorno se refiere directamente propiamente al arte como conocimiento.¹⁷ Adorno contempla la obra de arte como un mecanismo de conocimiento vital, la única vía cuya interpretación permite entender la totalidad de la realidad humana. Sin esta, nuestro conocimiento del mundo quedaría incompleto; el arte es para Adorno una creación humana que roza lo inefable, el acercamiento más próximo a una expresión de lo inexpresable. Sin embargo, para poder conocer la realidad en sí misma se necesita mediar a través de los objetos, y para realizar esta mediación Adorno propone recurrir al entendimiento dialéctico. A través de este será posible comprender aquello trascendente de la realidad que se ubica nuestro conocimiento directo y que queda expuesto a través de las obras de arte.

Este carácter dialéctico que inunda toda la filosofía adorniana vuelve a manifestarse en la estrecha relación que guardan arte y filosofía; a pesar de la distinción radical que hace entre ambas, ve en ellas un trabajo correlacional en cuanto al conocimiento de la realidad. El diálogo entre estas disciplinas solamente puede admitirse si se adopta el mecanismo dialéctico que propone: el arte puesto en relación con la realidad. El arte necesitaría de la filosofía para hacer una exposición de la verdades que la interpretación estética es capaz de intuir, pero no de articular por sí sola.¹⁸ La relación arte-filosofía deviene crucial en el pensamiento de Adorno, una parte clave de su teorización de la Dialéctica Negativa, una de las vertientes más complejas de la filosofía adorniana que formula en su etapa más tardía, y que exploraremos de manera más bien breve.¹⁹

Pese a que la condena al concepto de razón instrumental abarca casi toda la extensión teórica de Adorno, aunque haga una feroz crítica a la razón utilizada como herramienta de dominio, no hay en ningún momento una renuncia a la racionalidad en su obra. Adorno plantea, frente a un raciocinio instrumentalizado, una razón crítica filosófica, capaz de pensar la realidad en los términos pertinentes de la temporalidad capitalista.²⁰ Propone así sustituir esta racionalidad dogmática y totalizadora por una con potencial renovador, a la que se referirá como Negativa. Este raciocinio sería consciente de sus límites y capaz de colaborar con lo corporal e impulsivo del sujeto que le ha sido reprimido, aportando una perspectiva capaz de ayudarnos a entenderla tanto a ella como a nosotros mismos.²¹

La “esencia” de la obra de arte, su carácter más abstracto y subjetivo, es frecuentemente usado como herramienta del sujeto para lidiar con su realidad. Sin embargo, este uso conlleva, desde el punto de vista de Adorno, una escisión con respecto a la naturaleza. El arte, en tanto que mimesis espiritualizada que se transforma y objetiva en la realidad, se presenta como una herramienta de reconciliación opuesta a la razón instrumental, que hace aparecer la

¹⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁸ GUTIÉRREZ-POZO, Antonio. “Mimesis y expresión...”, *op. cit.*, p. 342.

¹⁹ *Ibidem*, p. 345.

²⁰ VILAR, Gerard. “Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía”. *Isegoría*, núm. 11, 1995, p. 198.

²¹ Cf. GÓMEZ, Vicente. “La corrección de la filosofía por el arte”. *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*. Valencia: Frónesis, 1998, pp. 81-122.

verdad en su forma sensible a través de la antítesis forma-concepto o particular-general. La obra de arte necesita de un vehículo para articular su expresión de la verdad, y es aquí donde hace su ingreso la filosofía. Como lo expresa Albrecht Wellmer, la filosofía no permite una traducción inmediata de la verdad en sus propios términos contingentes, por lo que “sólo en común podrían abarcar ambas el círculo completo de una verdad que no pueden decir”.²² Ambas disciplinas, arte y filosofía, se presentarían como partes de un “lenguaje verdadero”.²²

Adorno se refiere a la “razón que interpreta” [*detuende Vernunft*], respecto a la cual señala a sus referentes Kant y Hegel como los últimos capaces de escribir una teoría estética sin remitir a un conocimiento artístico: una estética que no se ocupe de lo concreto resulta ya insostenible, el único modo de reconocer lo universal en las obras de arte sería a través de la razón, un raciocinio inherente a la obra que “permanezca y se demore en lo concreto sin convertirlo en mero ejemplar de un concepto universal”.²³

Pese a la cercanía de estas afirmaciones a la categoría filosófica de la Hermenéutica, Adorno se resistiría personalmente a considerarse hermenéutico, en defensa de una parte incomprensible de las obras de arte.²⁴ En una época de crisis del sentido, debe admitirse una vez más la concepción dialéctica de la realidad, no buscar lo armonioso sino aceptar lo incómodo de la disonancia.

1.2. La forma hablada: el lenguaje que construye

El lenguaje no es para Adorno un mero medio de comunicación —como sí puede serlo el característico de la publicidad—, sino que guarda una importancia clave en la obra de arte. El lenguaje remite a la parte física de la misma, a su carácter objetivo, a partir del cual podrá aflorar la individualidad subjetiva, pero solamente mediada por este; recordamos que para Adorno la expresividad no es subjetiva. En el pensamiento adorniano el lenguaje no se presenta como pura herramienta sino también como un medio a partir del cual expresar lo particular a través de lo formal; a través de la objetividad del lenguaje los sujetos devienen parte de la generalidad, al mismo tiempo que les permite tomar conciencia de su naturaleza individual.²⁵

Por el interés que concede al lenguaje formal, decimos que la obra de Adorno es puramente materialista. Recupera la concepción física de la obra de Stéphane Mallarmé, del cual Adorno rescata este énfasis en el material —destaca su frase en la que define los poemas como no inspirados sino definidos a partir de palabras—.²⁶ Esta concepción del lenguaje es asimismo herencia de Kraus, al cual Adorno recupera a través de su maestro Berg, quien fuera alumno

²² WELLMER, Albrecht; GÓMEZ, Vicente. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València Servei de Publicacions, 1994, p. 62.

²³ *Ibidem*, p. 44.

²⁴ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit., pp. 516 y 545.

²⁵ *Ibidem*, pp. 212-213

²⁶ Carta de Adorno a Walter Benjamin, Londres 18.3.1936. Citada en: ADORNO, Theodor W. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 140.

de la Escuela de Schönberg, seguidora de la de Kraus.²⁷ Por el carácter dialéctico de la filosofía de Adorno, numerosos críticos se han referido a ella con el calificativo “atonal” en referencia la teoría musical schönbergeriana; la influencia que recoge de teoría lingüística de Kraus reside en la no defensa del carácter puramente subjetivo del arte, tendencia popular entre algunos expresionistas de la época, a pesar de defender a algunos en su revista *Die Fackel (1899-1936)*. A través de la adhesión estricta de su teoría a las leyes del significado y la gramática, Kraus encuentra en la crítica del lenguaje un modo de crítica social, emanada del propio lenguaje a través de recursos como el doble sentido o las ambivalencias sintácticas. Forma y contenido son inseparables para él.²⁸

Adorno ejemplifica este diálogo disciplinario a través de su análisis de la obra poética de Hölderlin, en cuyo análisis se evidencia la importancia que otorga a la vertiente física del lenguaje. La idealidad lingüística de Hölderlin era para Adorno igual de importante que el componente absurdamente expresivo de la obra de Kafka o Beckett –como desarrollaremos posteriormente–, y veía en todos ellos un ejemplo de sus pretextos estéticos hechos cuerpo. En el lenguaje de la poesía hölderliniana el contenido de su obra queda puesto al servicio del momento expresivo; Adorno defiende la forma lingüística objetiva, según la cual la poesía de Hölderlin no sigue tanto a las intenciones subjetivas del autor como a una “necesidad” de forma.²⁹ A la verdad de las obras –el contenido–, se accede a través de un análisis de la obra por sí misma, de una configuración de elementos que emanan de la obra, que tienen un significado en sí mismos más grande de lo que la conjugación de todos ellos quiera decir.³⁰

Según el análisis del filósofo, es a través de lo “artístico de la construcción lingüística” que el poema adquiere su grandiosidad. Adorno asegura que Hölderlin quería “hacer hablar al lenguaje”, hacerlo elevarse por encima del sujeto hasta adquirir por un momento la libertad subjetiva. Poner a la expresión por encima del mismo individuo significa remitir a algo más grande que este, manifestado a través del carácter común a la naturaleza del ser humano que Adorno identifica con aquello inefable, presente en lo más primitivo de esta naturaleza.³¹ La poesía de Hölderlin manifiesta un más allá del individuo hacia su carácter histórico: “La subjetividad no es lo absoluto ni lo último. Peca allí donde se la erige en algo absoluto mientras que, eminentemente, está necesitada de establecerse a sí misma”.³² Según Müller-Doohm, Adorno interpreta las obras poéticas de Hölderlin en clave de crítica contra la naturaleza dominada por el hombre, proponiendo leer la poesía de Hölderlin como parte del proceso de desmitologización: con su obra critica el mito de “autodeificación” del hombre con lo que el poeta se apartaría del idealismo, trascendiendo el pensamiento filosófico de la identidad. El lenguaje guarda clave importancia para Adorno, en su capacidad de hacer a los

²⁷ Recuperaremos este punto en apartados posteriores.

²⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011, p. 41.

²⁹ Teoría también presente en los trabajos musicales de Adorno, desarrollados posteriormente.

³⁰ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit., pp. 542-544.

³¹ Adorno recupera la terminología “primitivo” o “prehistórico” de la teoría de Walter Benjamin.

³² MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit., p. 540.

sujetos conscientes de su individualidad a la par que los integra en la esfera de lo común –a partir de lo objetivo de la obra, que remite a lo común histórico del ser humano–.³³

Robert Caner-Liesse afirma que en Adorno solo hay arte donde hay un material interpretable. Si aquello interpretable de la obra de arte –su esencia, contenido– remite a un lenguaje no formal, Caner-Liesse subraya la esencialidad del contenido en las obras de arte y su potencial expresivo y los relaciona con el mismo concepto de verdad que alberga una manifestación artística autónoma. Una contemplación superficial de la obra de arte por parte del sujeto no comprende lo que esta quiere decir en su totalidad, en palabras del propio Adorno: “Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta”.³⁴ Lo importante de la obra es, según Caner-Liesse ser “representación, mimesis o expresión de una verdad histórica”, que aguarda a ser comprendida. La obra que se trasciende a sí misma y deviene más grande que sus propios límites, construyéndose en relación a esta Historia y estas tensiones que la constituyen y son inherentes a todo ser humano.³⁵

Esta dimensión histórica acentúa el carácter doble del lenguaje artístico en Adorno: a la vez forma autónoma y vehículo de la expresión. Es de este carácter dialéctico, de tensión, de donde brota su potencia expresiva.

2. Dialéctica de la expresión: obra de arte como forma de verdad

Según apunta Adorno en *Teoría Estética*, el arte habría sufrido una pérdida de autoevidencia, tanto en cuanto a lo que lo configura como tal como en el modo en el que se relaciona con la esfera social –ambas esferas constitutivas y fundamentales del arte según Adorno–. En las primeras páginas de su teoría escribe: “Ha llegado a ser evidente que nada de lo que se refiere al arte es ya evidente, ni en él mismo ni en lo que se refiere a su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a existir”.³⁶ La teoría estética de Adorno es pues una reflexión sobre el propio objeto artístico, de su fisicalidad enfrentada a su concepto.

Adorno teoriza su concepto de expresión a través de la obra de arte. Entonces, para comprender el concepto de expresión en Adorno es imprescindible hacer un bosquejo de lo que él comprende como obra de arte. Para Adorno la obra de arte auténtica es autónoma, y no tiene en cuenta dentro de su constitución el ser contemplada por un espectador.³⁷ En ella conviven forma y ‘esencia’, el carácter objetivo enfrentado al subjetivo, mediados entre sí a pesar de sus naturalezas opuestas: “Producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión

³³MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit., p. 542.

³⁴ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, op. cit., p. 17.

³⁵CANER-LIESE, Robert. “El sentido del texto y el absurdo de la historia. Adorno y la hermenéutica”. En CABOT, Mateu (ed.) *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007, pp. 43-56.

³⁶ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, op. cit., p. 165.

³⁷*Ibidem*, p. 166.

(mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; “hacer cosas que no sabemos qué son.”³⁸

Si bien Adorno es defensor de la forma como mediadora de la esencia, califica la música como el arte con mayor capacidad expresiva, desviando su atención teórica de los medios artísticos más plásticos como la pintura y la escultura para centrarse en análisis más musicales y literarios, precisamente por su componente más abstracto. Adorno es consciente del carácter contradictorio de sus postulados, pero no lo rechaza sino que lo acoge bajo lo que llama “la paradoja subjetiva del arte”, según la cual el arte se encarga de expresar lo informe a través de la propia forma.³⁹

Esta paradoja expresiva no solo afecta a la relación entre forma y contenido, sino que también implica una tensión fundamental entre sujeto y objeto.

2.1. Convivencia dialéctica de sujeto y objeto en la obra de arte

La obra de arte conjuga en sí la subjetividad y la objetividad, lo propio del artista enfrentado a lo ajeno. Al igual que una obra de arte no es completa si no alberga en sí la dialéctica forma-contenido, tampoco lo es sin el elemento subjetivo, en mediación con el carácter objetivo. A diferencia de algunas corrientes populares en la época, Adorno no se refiere como expresivo al carácter plenamente subjetivo que encierra la obra de arte, sino que propone que esta deviene expresiva a través del diálogo del carácter subjetivo –lo propiamente individual del artista– con el objeto y lo formal. Por tanto, la psicología del artista debe verse mediada por la objetividad, así como por la forma.⁴⁰ La relación entre sujeto y objeto en el arte moderno deviene pues también dialéctica: el artista no impone su voluntad de manera autoritaria, sino que recoge lo propio de su objetividad para construir una arte en el que ni el puro dominio subjetivo ni la mera objetividad prevalezcan. La forma artística deja de ser un molde organizador de un contenido previo para convertirse más bien en un espacio donde la resistencia del material y las tensiones históricas modelan la obra desde dentro.⁴¹

Entendemos el objeto como aquello otro, lo que remite a la naturaleza y lo humanamente prehistórico que reside en esta, que queda impreso durante el desarrollo histórico: “Las obras de arte tienen expresión no donde comunican lo propio del sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad”.⁴² Así, la afinidad del sujeto con la obra de arte depende de esta evolución histórica, y esta unión sujeto-objeto sobrevive porque en el individuo sigue latente este elemento prehistórico que lo pone en relación con lo común al resto.⁴³ La teoría adorniana identifica la expresión dentro de la obra de arte como un compromiso con esta Historia; debe tener en cuenta el juicio y evolución históricas del ser humano, e ir en busca de

³⁸ *Ibidem*, p. 170.

³⁹ *Ibidem*, pp. 139, 171.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 167.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 186-189.

⁴² *Ibidem*, p. 168.

⁴³ *Ibidem*, p. 169.

algo transubjetivo que transgreda todo ello.⁴⁴ La expresión de la Historia, de lo común al ser humano, es así también la expresión del sujeto, porque el sujeto se inscribe dentro de la Historia en tanto que es sujeto social: “Donde las emociones son subjetivas, son al mismo tiempo impersonales, pasan a la integración del yo”.⁴⁵ Asimismo, lo expresivo en la disonancia no es fijo sino que se ve sujeto a los diferentes acontecimientos históricos, que van alterando este contenido de verdad al que remite la obra de arte.

La expresión estética se conforma en Adorno a partir de una sustancialización de lo no sustancial, la forma encontrada de lo que no tiene forma. La parte objetiva es así esencial en la obra de arte, ya que esta forma objetiva necesita plenamente del sujeto “que la produce y explota” con sus propias “emociones miméticas” para otorgarle un valor y un sentido artístico. Decimos que lo expresivo –la esencia, la subjetividad– y la apariencia –la forma– son antitéticas en una obra de arte, y que la expresión se articula a través de la dialéctica objeto-sujeto, que Adorno no reconoce como definitiva sino que es cambiante y dependiente de las fluctuaciones históricas. Las obras de arte no pretenden ser vehículo de emociones humanas individuales, sino de lo subjetivo común, histórico.⁴⁶

Siguiendo la configuración dialéctica que caracteriza la teoría de Adorno, la expresividad se identifica con la disonancia –como seguiremos comprobando–. Adorno afirma que cuanto más armonizadas se encuentran las obras con la esencia que pretenden expresar, menos la representan, y se refiere directamente al concepto de armonía como “insuficiente”, frente a la que reivindica la disonancia como verdad. Así, la capacidad expresiva del arte es relacional al grado de armonía que presenta, y la expresión se manifestaría en las obras a través de su carácter disonante.⁴⁷

“La disonancia, lejos de suprimir la expresión artística, constituye su transformación histórica: revela la imposibilidad de continuar expresando sentimientos armoniosos en un mundo desgarrado. La disonancia no destruye la expresión, sino que la reorienta hacia la manifestación del sufrimiento objetivo, del dolor colectivo provocado por las condiciones sociales e históricas de la modernidad. De este modo, la expresión en el arte contemporáneo ya no es la comunicación de emociones privadas, sino la encarnación misma del sufrimiento en la materia sonora o visual.”⁴⁸

Son las manifestaciones artísticas “quebradas y transformadas”, es decir, disonantes y fracturadas, las que se convierten en vehículo para la expresión de algo. Renunciando a la armonía para alcanzar la disonancia es mediante lo que las obras de arte expresan. Según Adorno, una obra de arte es más expresiva cuanto menos explícita es, cuanto más se reserva para sí algún componente, que quede libre a interpretación. Ese “algo” está presente en ellas, pero no de manera explícita.⁴⁹

⁴⁴ *Ibidem*, p. 167.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 169.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 167.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 167.

“Si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada [...]. Más que esos sentimientos, su modelo es la expresión de cosas y situaciones extraartísticas. En ellas ya se han sedimentado y hablan los procesos y las funciones históricas.”⁵⁰

Mientras “disonancia es lo mismo que expresión”, lo consonante y armonizado “trata suavemente de desplazar esta expresión”.⁵¹ Esta construcción dialéctica la expresión constituye para Adorno la expresión del sufrimiento, entendido como una tensión de fuerza mayor a la que alberga el sentimiento o contenido suficientes para expresar algo, de lo que la armonía carece. Así, la disonancia, la ruptura y en definitiva el sufrimiento es el rasgo propio de las obras de arte, mientras que la expresión para Adorno es la expresión del sufrimiento, la tensión irresoluble.

“El arte tiene de manera inmanente en la expresión el momento mediante el cual se defiende contra su inmanencia bajo la ley formal. La expresión del arte se comporta miméticamente, igual que la expresión de lo vivo es la expresión del dolor.”⁵²

2.2. Naturaleza doble: obra autónoma y hecho social

Como anticipamos, y continuando la línea dialéctica en la que Adorno concibe la obra de arte, en su pensamiento estético la obra de arte se entiende en una doble dimensión, en tanto que forma autónoma y hecho social. Dicha dualidad se presenta como un componente creador a través de la dialéctica de ambos de sus polos –enfrentados y jamás reconciliados– a través de la cual poder llegar a alcanzar la verdad a través del arte. Su autonomía remite a una existencia por sí misma, independiente de pretensiones sociales y desligada de la razón instrumental que puebla la realidad de la Industria Cultural. Asimismo, su condición social remite al condicionamiento de dicha obra por los patrones sociológicos que imperan no solo sobre ella sino también en el mismo ser humano, conformando una parte fundamental de su esencia como tal. Consciente de las tensiones históricas y el sufrimiento inherente en la experiencia vital, es a través de esta doble polaridad –independencia formal y contenido histórico– lo que otorga al arte su potencial crítico.

Como hemos visto, la obra de arte “verdadera” y la obra de arte expresiva son casi coincidentes en naturaleza, en tanto que Adorno considera verdadera una obra de arte autónoma. Adorno plantea una de las características de la obra de arte que defiende es que es consciente de su apariencia [*Schein*], su carácter ilusorio. Esta capacidad autoanalítica y de autoconciencia en lugar de alejar el arte de la verdad lo aproxima a ella, ya que se muestra como una forma de revelar críticamente el carácter no reconciliado de la realidad, su lucha dialéctica. La dialéctica sería el método por el cual se ejecuta el pensamiento crítico, medio por el cual el sujeto debe superar sus diferencias con el objeto, lo otro. El pensamiento adorniano pone la clave en la autoconciencia, dirá en *Teoría Estética* que no es algo que todos

⁵⁰ *Ibidem*, p.168.

⁵¹ *Ibidem*, p. 166.

⁵² *Idem*.

los hombres puedan hacer, solo los que no tienen miedo a su humanidad.⁵³ De la misma manera, aceptar la disonancia y quedarse en la incomodidad de la escisión sería un rasgo propio del hombre elevado, la disonancia siendo un aspecto característico e inherente de la sociedad que hemos construido.⁵⁴

Las obras de arte presentan para Adorno un vehículo a través del cual mostrar el malestar y descontento humanos. Recordamos que aquello inefable en las obras remite a la naturaleza más primaria, aquella que el hombre ha olvidado y cuya represión es causante de todo el sufrimiento que padece en la alienación, canalizado a su misma vez a través del arte.⁵⁵ La culpable de esta represión no es otra que la sociedad moderna, que nace y evoluciona a partir del concepto de Ilustración que Adorno critica y analiza junto a Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. La obra de arte verdadera es pues aquella que se muestra consciente de sí misma. Adorno teoriza la autoconciencia como una competencia propia de seres humanos inteligentes y desarrollados, capaces de asumir la autocritica, y ocurre lo mismo con la dialéctica, la forma de conocimiento por excelencia para Adorno. Tanto la autoconciencia como el aprendizaje a través de la dialéctica son formas elevadas de conocimiento, ya que la contradicción, si bien es esencial para el progreso, es complicada de aceptar.⁵⁶

Si nos desplazamos a la esfera social del arte, observamos que su vertiente sociológica es imprescindible en Adorno: ve en las obras de arte un campo de batalla dialéctico a través del que manifestar ciertas necesidades de cambio y denuncia, motivadas por las vivencias del humano en sociedad y la toma de conciencia de su malestar en ella. Adorno concibe el arte como un medio expresivo de la realidad social, cuyo carácter formal es directamente dependiente de la evolución societal, ligada a las concepciones formales y su evolución en cada época. Es únicamente a través del arte que este progreso de la sociedad –lo primitivo e inmanente en la humanidad– puede manifestarse, no a través de palabras sino mediante la forma artística. Sin el arte, Adorno concibe la experiencia de la realidad como incompleta; si no ponemos atención al arte no llegaremos a comprender jamás la realidad.⁵⁷

La obra de arte se presenta como un espacio en el que poner de manifiesto las contradicciones sociales y sus injusticias. A través de este dolor podemos ser conscientes del cambio social, que se teoriza potencialmente a través de la obra de arte, convirtiéndola para Adorno en el mecanismo más adecuado para la denuncia y crítica de la contemporaneidad.⁵⁸ Y si bien Adorno sitúa en la capacidad expresiva de una obra de arte su contenido de verdad, denuncia lo que llama “arte comprometido”, entendido como aquel que guarda una pretensión concreta, que quiere transmitir algo concreto al espectador o que está al servicio de alguna

⁵³ *Ibidem*, p. 190.

⁵⁴ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975, p. 76.

⁵⁵ FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal. Adorno on art’s expression of suffering”. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 3, núm. 1, 2011, p. 11.

⁵⁶ ADORNO, Theodor W., *Dialéctica Negativa...*, p. 80.

⁵⁷ O’CONNOR, Brian. “On the Mimesis of Reification. Adorno’s Critical Theoretical Interpretation of Kafka”.

En MORAN, Brendan; SALZANI, Carlo. *Philosophy and Kafka*. Lanham: Lexington Books, 2015, p. 232.

⁵⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, *op. cit.*, p. 169.

ideología o propaganda. Introduce este término en su ensayo “Compromiso”, recogido en *Notas sobre Literatura*, un tipo de arte cuyo objetivo explícito es hacer cambiar de opinión política, y que normalmente fracasa en su tarea.⁵⁹ Lambert Zuidervaart explica el concepto en contraposición al arte autónomo, al que se refiere como aquel que no tiene como objetivo cambiar una opinión, pero que normalmente sí lo hace.⁶⁰ Aunque la obra de arte sí tiene un objetivo y sirve para denuncia –de hecho, Adorno defiende la obra de arte como el método de transformación social más efectivo, tomando en consideración su doble naturaleza como autónoma y hecho social–, esta motivación no debe mostrarse explícitamente.

“El ideal de esta sería que la obra de arte, sin querer parecer otra cosa que lo que es, estuviera elaborada de tal manera que potencialmente coincidieran lo que ella parece u lo que ella quiere ser [...]. En la medida en que su forma no es simplemente idéntica a su adecuación a los fines prácticos, las obras de arte siguen siendo [...] apariencia frente a la realidad de la que difieren mediante su mera determinación como obras de arte [...]. Ya no se debe partir de ninguna forma predeterminada; hay que renunciar a las muletillas, al ornamento”.⁶¹

Este es el papel del arte verdadero para Adorno; cuando el sujeto entra en contacto con esta realidad aparente a través de la obra de arte, se comunica con su memoria de individuo como parte de la naturaleza, en la cual se inscribe el recuerdo del sufrimiento causado por la represión que el humano hace de la suya propia, de lo primitivo que la historia de la dominación ilustrada ha ocultado –y que las obras pretenden expresar–, habiendo llegado a desembocar en la sociedad de masas cuya alienación la teoría adorniana pretende denunciar.

2.3. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto⁶²

Para enriquecer el análisis, remitimos a una serie de fuentes secundarias que exploran esta cuestión de la expresión adorniana. Dichos análisis nos ofrecen perspectivas diferentes que nos permiten tener en cuenta la pluralidad de la cuestión, así como un acercamiento más amplio a la misma.

Mateu Cabot apunta hacia el punto abstracto de la obra de Adorno, en cuanto a que remite a los grandes filósofos de la filosofía alemana como Kant y Hegel, de los que rescata conceptos en relación a la experiencia estética y la razón o la concepción dialéctica e histórica de la realidad, aunque de manera parcial y con matices. Cabot señala la obra *Dialéctica Negativa* –a la que antes hemos remitido– como la “más abstracta de Adorno, por no llamarla metafísica”, en la que se discute sobre el propio concepto de “concepto”, según el cual la razón razona y por tanto se expresa, quedando reflejada en ideas, nociones o conceptos.⁶³ En

⁵⁹ADORNO, Theodor W. “Compromiso”. *Notas sobre Literatura. Obra Completa, 11*. Madrid: Akal, 2009, p. 406.

⁶⁰ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1994, p. 36.

⁶¹ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, op. cit., p. 162.

⁶²Remitir a “III. Metodología” de este trabajo para encontrar una justificación a esta construcción del discurso.

⁶³CABOT, Mateu. “El presente del pensamiento adorniano”. *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007, p. 11.

Dialéctica Negativa Adorno rescata la primacía de la realidad sobre lo conceptual y abstracto, exponiendo el deber crítico de la filosofía característico de la Teoría Crítica.⁶⁴

Como relata Jorge Juanes, el examen que hace Adorno de la expresión del individuo como aquello propio del arte conduce a “un análisis del arte desde el arte mismo”; lo interpreta como una incitación al pensamiento profundo y radical que lo pone en relación a la filosofía, razón por la cual sus teorías se ven ejemplificadas a partir de soportes artísticos literarios o musicales, y no tanto plásticos –como exploraremos–.⁶⁵ Adorno utiliza el término “expresión mediada” para referirse a esta capacidad del arte debido a su doble vertiente, de expresividad creativa del artista mediada a través de lo formal. A través del arte, apunta Adorno, cada individuo es libre también de expresar los rasgos que lo separan del resto, además de su propio sufrimiento; dentro de la naturaleza social del arte habría un sitio para el individuo.⁶⁶ Si bien Adorno concibe el arte como un campo a través del que canalizar lo incómodo del vivir, no reniega de dicho malestar sino que lo reafirma, como método a través del cual poner de manifiesto las contradicciones e injusticias de la sociedad moderna. Es con cierto romanticismo literario, cuando es mediado por el arte, que el dolor resulta en una herramienta contra el poder a través de la disonancia con lo establecido y su denuncia. Lo conformista sería, en su contraparte, cómplice del estado organizado de la sociedad y sus mecanismos enajenadores.⁶⁷

El que defiende Adorno es pues, en palabras de Jorge Juanes, un dolor “remediable”, y señala el uso del *pathos* del sufrimiento como medio del que el poder hace uso en favor del sacrificio para la guerra a través de los postulados de Adorno en relación al fascismo y los totalitarismos. En estos términos, Adorno es capaz de distinguir entre el papel opresivo y el liberador de este carácter; el dolor que aniquila y empobrece la experiencia y el dolor que se alza contra la injusticia e ilumina el curso histórico de la humanidad, imaginando a través de la negación del nuestro un mundo alternativo y mejor.

Juanes expone el arte verdadero para Adorno como aquel que rompe con la forma estetizada o banalizante, el que denuncia a través de su contenido pero sin pretenderlo. Afirma que esta expresividad se encuentra asimismo en el lenguaje no formal. Es auténtico también aquel que expone el conflicto entre lo consciente y lo inconsciente, no resolviéndolo sino exponiendo lo fructífero de su enfrentamiento. En su contraparte, sería falso aquel arte publicitario de alguna ideología –el propio de los totalitarismos– o al servicio de algún poder, también aquel que refleja lo imperante en la sociedad de masas; que se vuelve frágil en autonomía al entregar toda su naturaleza al hecho social.⁶⁸ Ni el arte plenamente subjetivo ni el únicamente hecho social serían arte autónomo, y por tanto no arte verdadero. Para Adorno, es la persistencia de la dialéctica en la naturaleza artística lo que hace de una obra de arte una completa.

⁶⁴ Por cuestiones de extensión, no ahondaremos mucho más en el estudio de *Dialéctica Negativa*.

⁶⁵ JUANES, Jorge. *T.W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*. México D.F.: Libros Magenta, 2010, p. 14.

⁶⁶ Recuperamos el carácter contradictorio que anteriormente hemos mencionado.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 108-109.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 110.

Camilla Flodin examina la concepción de obra de arte auténtica para Adorno. Aquellas a las que Adorno llama obras de arte auténticas expresan lo que el proceso histórico de Ilustración ha escondido: la dominación de la naturaleza por parte del humano y el sufrimiento que esta dominación le causa.⁶⁹ Para ser vehículo del sufrimiento de la naturaleza, una obra de arte no puede pretender ser una unidad orgánica, es decir, la obra de arte verdadera debe ser consciente de su propia artificialidad; dichas obras de arte son capaces de reconstruir este sufrimiento histórico porque, al mismo tiempo que lo manifiestan, son conscientes de su “falsedad”. Esta doble expresión se presenta como un elemento de ruptura dialéctica, a través de la cual emerge la expresividad. Por su contrario, las obras de arte con pretensiones de ser una totalidad armoniosa o auténtica hacen alarde de su propia inautenticidad, al no mostrarse conscientes de su naturaleza real –como es el caso de las obras devenidas de la Industria Cultural–.⁷⁰

Flodin expone que el hecho de que el arte auténtico exprese el sufrimiento de la naturaleza no significa que este no pueda ser lugar para una experiencia positiva. Adorno explica que, si bien la expresión es disonante, esta relación dialéctica acarrea un elemento de sufrimiento, un anhelo por que la tensión se disuelva. La espera de reconciliación entre los polos escindidos –a pesar de que Adorno rechaza la armonía– constituye un elemento utópico en el arte y, trasladado a la esfera social, la potencialidad de acceso a unas condiciones mejores a las reflejadas en la obra.

Flodin interpreta estas circunstancias a través de *La Odisea*, como reflejo de las tensiones históricas y la evolución ilustrada de la naturaleza, señalada por el propio Adorno y Horkheimer como alegoría de la propia Ilustración en *Dialéctica de la Ilustración*. Flodin y otros autores han señalado en la obra de Homero una alegoría del nacimiento del arte, relacionado con el proceso de dominación natural; Robert Hullot-Kentor apunta al respecto de esta obra una alegoría de triple profundidad; el nacimiento de la razón en el primer nivel, la construcción de la épica homérica en el segundo y en el tercero la recuperación de la razón a través de su relación dialéctica con la estética.⁷¹ Flodin interpreta la escena en la que Ulises y sus hombres se enfrentan a las sirenas como el punto en el que la narración se revela como tal, donde la épica homérica toma conciencia de su naturaleza ficticia y adquiere así el carácter de obra auténtica y expresiva.⁷² Según el concepto de “segunda naturaleza” de Lukács heredado por Adorno, a través del reconocimiento de sí misma como una primera naturaleza, la obra de arte analiza la sociedad como una segunda naturaleza, en la que lo “natural” se convierte en algo artificial que puede ser alterado. De esta manera, *La Odisea* pretende ser reflejo de una sociedad distinta y potencialmente mejor, dominada por unas

⁶⁹ Para elaborar su concepto de historia natural [*Naturgeschichte*] al que nos referimos, Adorno parte de la idea de “segunda naturaleza” que Lukács presenta en la *Teoría de la novela* y de la “alegoría” de Benjamin. En *Teoría de la Novela* Lukács define dicha segunda naturaleza como las “estructuras hechas por el hombre para el hombre”, cuyo significado se ha vuelto extraño.

⁷⁰ FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal...”, *op. cit.*, p. 3.

⁷¹ HULLOT-KENTOR, Robert. “Back to Adorno”. En *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*. New York, Columbia University Press, 2006, p. 35.

⁷² FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal...”, *op. cit.*, p. 4.

dinámicas diferentes a las enajenantes de la sociedad industrial. La obra de arte no es según Adorno el lugar de la transformación pero sí un reflejo de lo que podría acontecer, que es lo que constituye la semilla del cambio.⁷³

Brian O'Connor apunta a que lo que realmente constituye la construcción estética para Adorno es la forma de la obra de arte.⁷⁴ Opina que, dado que Adorno sostiene que la totalidad social ejerce una influencia constante sobre la consciencia del individuo, el arte solo puede ser autónomo cuando se separa de la Historia. Si bien el arte está en constante relación con la realidad, esta relación es cambiante; Adorno utiliza la mimesis como la herramienta a través de la cual estudiar esta dialéctica de lo expresivo en el arte con la realidad mediante la evolución histórica de las formas. Según la nueva concepción de Adorno sobre la mimesis, la expresión de las obras de arte modernistas –a las que se dedica en *Teoría Estética*– no son imitaciones formales per se, sino que contienen una relación de expresión que consiste en dar forma estética a la realidad social en sí misma.⁷⁵

Jay M. Bernstein defiende la idea de que la expresión debe entenderse en Adorno como una negativa histórica, de la expresión de la individualidad colectivizada remitente al malestar social e histórico. En *The Fate of Art* expone la obra como un vehículo a través del cual la historia y la sociedad –lo común y prehistórico del ser humano– construyen este concepto de expresión. Así, el arte y su consiguiente potencial expresivo no serían una vía catártica de liberación sino una imprenta del dolor, una materialización de lo inmaterial en la experiencia humana dilatada en el tiempo.⁷⁶

Como ha quedado expuesto, lejos de entenderla como un medio para la subjetividad sentimental o un carácter de componente formal, Adorno se acerca a una expresión de corte dialéctico. La expresión estética no es subjetiva sino colectiva, lo que sería para Adorno un espacio conformado por una relación interdependiente entre sujeto y objeto, en cuyo diálogo median diferentes aspectos referidos a la naturaleza y la historia humanas. La noción de lo expresivo es uno de los ejes fundamentales en la estética de Adorno, con especial presencia en su afamada *Teoría Estética* (1970), pero presente en múltiples de sus trabajos. En relación a este carácter múltiple de la expresión, algunos autores han señalado la obra de arte expresiva como manifiesto sensible de la historia –en su negatividad–, del sufrimiento en sus diferentes vertientes o de la imposibilidad de reconciliación del humano con su naturaleza, derivada del mundo moderno. Como hemos expuesto, en la filosofía de Adorno la expresión va muy ligada al raciocinio –no confundir con la razón instrumentalizada–,⁷⁷ y en esta obra explora de manera más extensa la doble vertiente del arte como independizado a la vez que de hecho social.

⁷³ FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal...”, *op. cit.* p. 5.

⁷⁴ O'CONNOR, Brian. “On mimesis and reification...”, *op. cit.* p. 190.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 231, 234.

⁷⁶ BERNSTEIN, J. M., *The Fate of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1992, p. 195.

⁷⁷ Adorno define el término “razón” de maneras diferentes, lo cual en ocasiones puede generar confusión.

Adorno advierte el carácter doble de la obra de arte moderna; ni carente de formalidad objetiva ni ausente de la subjetividad individual. El lenguaje que verdaderamente aflora es mudo, lo abstracto presente con mayor claridad en lo informe y en lo poético, para lo que la música es el perfecto catalizador según Adorno.

3. Estética musical: sonidos de la expresión

La música es el arte más querido por Adorno, habiendo dedicado buena parte de su vida a la práctica de la misma. Es también la disciplina por la que primero se interesa, habiendo llegado a diferentes conclusiones teóricas a partir de la misma, y también el arte con mayor capacidad expresiva. Para Adorno, la obra de arte musical verdaderamente expresiva encarna negativamente las contradicciones del sujeto moderno, del sufrimiento histórico y de las formas de vida alienadas. Al respecto, Max Paddison afirma la existencia de contradicciones sociales en la misma estructura de la música; no es plenamente un reflejo de la misma ni plenamente autónoma. La obra ve amenazada su dimensión autónoma en la actualidad, ya que la mayoría de música exhibía las exigencias de la cultura de consumo, según Adorno. Si bien hace una distinción entre música “seria” y música “ligera”, la dicotomía no residiría aquí sino en si la música estaba orientada al mercado o no.⁷⁸ Paddison afirma pues que Adorno no aislaba la música seria del resto de prácticas musicales sociales, sino que el objetivo que perseguía su distinción era el de ver “la verdad sobre la sociedad”.⁷⁹

La concepción de Adorno sobre la expresión artística cristaliza en varios autores, si bien nos centramos en Gustav Mahler, Alban Berg y Arnold Schönberg, vehículos de una subjetividad mediada.

3.1. Gustav Mahler: una denuncia fracturada

Los ensayos adornianos sobre música prefiguran ya décadas antes de su producción madura su teoría de la relación entre naturaleza e historia, y la ruptura entre el sujeto y las formas; la tensión entre Historia y naturaleza es clave en estos primeros escritos de Adorno, sus reclamos a lo “puro” y natural más allá de la historia.⁸⁰ La búsqueda de “leyes naturales” representaba para Adorno una vuelta al mito, el rechazo a la confrontación el mundo moderno y un intento de enmascarar la alienación bajo una apariencia reconfortante pero falsa.⁸¹

Mahler servirá del mejor ejemplo a Adorno para su ideal sujeto-materia, a través del cual formula su teoría del arte y la música. En *Mahler: una fisiognomía musical*, el acercamiento de Adorno al compositor trata de ver a través de la capa superior de la música, su

⁷⁸ JAY, Martin. *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus ediciones, 1989, p. 299.

⁷⁹ PADDISON, Max, *Adorno's Aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 299.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁸¹ Adorno observa esta tendencia en el ascenso de regímenes totalitarios del panorama europeo en las décadas de 1920 y 1930.

“apariencia” como la expresión petrificada de una respuesta histórica a la experiencia de la naturaleza como transitoria.⁸² La música de Mahler encuentra varios niveles de inteligibilidad: más que cualquier otra, trae a primer plano el carácter secundario del material musical –remitente a la “segunda naturaleza”–, lo subjetivo mediado a través de la forma. La expresión musical se cifra para Adorno a través de la negatividad, la cual Mahler encarna a través de sus disonancias y contraposiciones tonales: “se ha convertido en una categoría de la composición: a través de lo banal y a través del sentimentalismo, cuya miseria sollozante se despoja de la máscara”.⁸³ Mahler juega con las categorías lingüísticas de la música, forzándolas hasta el punto en que se sale de ellas, apartándose de lo tonal.⁸⁴

La música de Mahler se compone a través de una relación tonal negativa, dialéctica, que la llena de expresión. Adorno afirma que la música de Mahler niega la síntesis, frente a lo que reivindica lo escindido, y es esto que permanece inalterado a lo que llama “manera”; una alternancia entre mayor y menor en la que se manifestaría la relación de la obra con la realidad. La “manera” de la obra mahleriana no es expresión de la subjetividad sino una manera de reaccionar a la realidad, un anhelo de la reconciliación de lo interior con lo exterior.⁸⁵ De esta manera, la música de Mahler no expresaría una subjetividad según Adorno, sino que se aparta ella a través de la objetividad de la forma.

“La ‘manera’ es la cicatriz que la expresión deja en un lenguaje que propiamente ya no logra ser expresivo”.⁸⁶ En el contraste entre las formas altas y bajas de Mahler se expone una ruptura del material que permite el afloramiento de lo subjetivo, y mediante el que hacer una reflexión consciente de la música, socialmente condicionada. A través de esta grieta, las sinfonías de Mahler consiguen hacerse conscientes de su naturaleza ilusoria como obra de arte construida, y se erigen por tanto como obra de arte verdadera –como hemos visto en el caso de *La Odisea*–.⁸⁷ Adorno observa en la obra de Mahler un desenmascaramiento de la absurdez de la sociedad que ha dominado a la naturaleza. Adorno dirá que existe la posibilidad de hacernos conscientes de la depresión en la que vivimos, y encontrar en esa autorreflexión venida de la autoconciencia un resquicio de esperanza por la mejora: a través de la expresión del sufrimiento en el arte.⁸⁸

El análisis hermenéutico que Adorno hace sobre la función social en su teoría músico-material deriva de la previa “función social” que cumplen los géneros musicales como la marcha, el *ländler* o el *waltz*. Estos géneros representarían lo “banal” integrado como un elemento dialéctico más en la obra de Mahler, combinado con aquel carácter considerado

⁸² PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of music...*, *op. cit.*, p. 35.

⁸³ HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond resemblance...*, *op. cit.*, p. 269.

⁸⁴ ADORNO, Theodor W. *Alban Berg. El maestro de la tradición ínfima*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, p. 82.

⁸⁵ PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of music...*, *op. cit.*, pp. 44, 47.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁷ A través del carácter animal y gestual que Adorno observa en las composiciones mahlerianas, así como en su denuncia de la sociedad, su teoría Mahler confluye con la interpretación que hace de Kafka, que desarrollaremos más adelante.

⁸⁸ FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal...”, *op. cit.* p. 9.

culto. A través de estos géneros se centra en encontrar categorías más allá de los mismos, con la intención de identificar los principios básicos subyacentes a todas las manifestaciones formales específicas, e insistiendo en su relación de significado con las particularidades de cada una individualmente⁸⁹. Según Adorno, el hacer evidencia de elementos populares y banales no es una concesión, sino una forma de Mahler de mostrar la descomposición del sujeto burgués, al tiempo que señala la pérdida de autenticidad en la cultura. En este sentido, Mahler inaugura una expresividad crítica que Adorno reconocerá y desarrollará de manera más plena en Schönberg.

Müller-Doohm afirma que Adorno utiliza la obra de Mahler para conseguir la definición de conceptos entre “construcción, expresión, repetición, variación...” en una pieza musical, llamándolo un “esteta musical”. Müller-Doohm cita una conferencia en la que Adorno habla por primera vez de música informal, en cuya expresión el compositor encontraba una libertad absoluta en la que aspirar a la independencia y la autonomía de todas las formalidades musicales tradicionales. Dicha autonomía se obtendrá a través del máximo dominio del material posible; capaz de “confesar y soportar la no-identidad”⁹⁰

La música por sí sola no es según Adorno expresión de nada determinado, sino que se vuelve mimética –una manifestación específica– por estar llena de expresión. Este componente mimético se va asociando al componente racional –que consiste en el dominio del material por parte del compositor– y es precisamente esta relación con el material formal lo que varía a lo largo de la historia de la música y la configura: “La historia de la música es la historia del modo en que ambos componentes se van limando el uno al otro”.⁹¹ La petrificación del sistema racional musical comporta el estrechamiento del espacio destinado a la expresión, y es de esta restricción de lo que la Nueva Música querrá liberarla, como veremos más adelante. Lo que cuenta en la obra de arte es su forma y no las condiciones subjetivas que la originan, por lo que preguntarse por la intención con la que el autor realiza la obra es algo secundario. En este sentido, Adorno sostiene que Mahler no expresa directamente al yo, sino que revela “la fractura entre el sujeto y el mundo”, es decir, entre la interioridad y las condiciones objetivas. Su música se convierte así en una forma de crítica social, una constelación sonora en la que se expresa la imposibilidad de reconciliación en el presente.⁹²

“De los elementos que hay en ese lenguaje Mahler subraya, prefiere adrede uno que está allí presente junto a otros, pero que no destaca, sin embargo, en modo alguno, y que sólo se llena de expresión por el uso sorprendente que de él se hace”.⁹³

La exageración, lo forzado, deviene un componente muy importante de la obra mahleriana; sería “allí donde la música se excede a sí misma” donde residiría la expresión, de “aquel mundo que niega el mundo y para expresar la cual posibilidad faltan las palabras en el

⁸⁹ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit., p. 361.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 366.

⁹¹ *Ibidem*, p. 41.

⁹² *Ibidem*, p. 59.

⁹³ *Ibidem*, pp. 41-42.

lenguaje mundano”.⁹⁴ La verdadera potencia expresiva reside en las formas tonales limítrofes, aquellas más tensas y al borde de la rotura: es al rozar su límite cuando lloran esta expresión. Mahler pretende según Adorno manifestar lo extraestético a través de lo estético mismo, forzando sus cualidades físicas hasta salirse de ellas.

“La expresión que se excede a sí misma deja grabadas sus huellas en el material, pero, a la inversa, las huellas de cosificación y convencionalidad que hay en lo sentimental dan su merecido a la expresión”.⁹⁵

Estas formas musicales rotas vienen asociadas al carácter gestual. Este carácter en la música de Mahler, según Adorno, se refiere a cómo ciertos elementos musicales actúan como "gestos" que interrumpen la continuidad formal para expresar lo reprimido: no buscan una belleza inmediata, sino que señalan la fisura entre arte y mundo. En este sentido, la música de Mahler no solo expresa, sino que gesticula el dolor, revelando las contradicciones internas de su tiempo.

“Al gesto de su música es a lo que Mahler se aferra; a Mahler lo comprendería quien lograra hacer hablar a los elementos de la estructura musical, pero a la vez localizase en la técnica las intenciones, que brillan un momento como relámpagos, de la expresión”.⁹⁶

La naturaleza guarda un espacio significativo en la obra de Mahler. Aunque la naturaleza es un tema constante en su trabajo, Adorno argumenta la desnaturalización de que Mahler hace de esta “segunda naturaleza” de la obra, desplazando lo familiar hasta hacerlo infamiliar y capaz de expresar de nuevo. Al tono se le impone una carga de expresión tal que exige la tonalidad debe hacer un gran esfuerzo por sostener, y es este carácter forzado lo que se convierte en expresión.⁹⁷ Mahler transforma el equilibrio del lenguaje tonal a través de la combinación de sus elementos, alternancia de la que aflora la idea poética. La naturaleza de Mahler es pues una naturaleza rota, dañada.

Así como lo natural es importante, Adorno destaca el carácter animal del comportamiento musical de Mahler, clave en la interpretación de sus composiciones: sus obras exponen la sociedad actual como una relación coartada con la naturaleza, dañada. El tono escindido de Mahler visibilizaría esta relación humano-animal, cuya contemplación es a la par reconfortante y desoladora; por el contacto con una naturaleza primaria y por la pérdida de esta naturaleza en sociedad. Camilla Flodin vislumbra un tinte redentor en Mahler, que recuerda al hombre su semejanza con el animal; lo mahleriano expone la dimensión animal dentro de una naturaleza que ha sido dominada por la sociedad, creada por los mismos humanos, aun habiendo negado la presencia de esta dimensión aún en ellos. A través de la negación de nuestra semejanza con los animales, la sociedad nos coarta tanto a los humanos como al resto de especies, y de esta relación reprimida brota el sufrimiento de la alienación

⁹⁴ ADORNO, Theodor W. *Mahler: una fisiognomía musical*. Barcelona: Ediciones Península, 1999, p. 97.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 44.

⁹⁶ ADORNO, Theodor W. *Mahler: una fisiognomía musical..., op. cit.*, pp. 19-20.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 40.

en la sociedad contemporánea, el cual se plasma en las obras musicales como método de denuncia.⁹⁸

La expresión en Mahler proviene entonces de la fractura de sus formas. Sus sinfonías expresan una subjetividad desgarrada que, sin renunciar a la forma, revela la escisión entre lo individual y el mundo objetivo. A través de su lenguaje plenamente dialéctico y cargado de negatividad, emerge una crítica social inmanente al propio material.

3.2. Alban Berg: expresar lo histórico

Tras la producción de Mahler, Berg supone para Adorno el momento en que la Historia irrumpe formalmente en la obra: es en el conflicto entre sujeto y forma donde resuena el sufrimiento histórico. Berg fue discípulo de Schönberg –y admirador de Kraus–, y es a través de él de quien Adorno aprenderá la teoría de la escuela de Schönberg.⁹⁹ A través de un contacto común y después de una representación del *Wozzeck* Adorno puede conocer a Berg, quien acepta convertir a Adorno en su estudiante en Viena. En este contexto entra en contacto con el círculo intelectual vienés del que Schönberg formaba parte, por quien Adorno sentía profunda admiración.

Miembro de la Segunda Escuela de Viena, Berg compuso en el contexto de la Nueva Música, haciendo uso de la atonalidad y el dodecafonismo. Su música era tonal, si bien se servía para ella del sistema atonal, haciendo una deconstrucción del propio lenguaje tradicional desde sí mismo. Es por esto que Adorno lo considera una figura clave, bisagra; Berg representa para Adorno la figura de transición entre la tradición que Mahler encarna y la ruptura atonal de Schönberg y las nuevas formas. Esta dialéctica de elementos presenta una tensión irresoluble entre los rasgos tradicionales del lenguaje que aún hereda y la ruptura hacia la novedad, resultando en un tipo de arte liberado, autónomo.¹⁰⁰ A través del análisis de piezas como *Wozzeck* o *Lulú* Adorno concluye que la música de Berg presenta una profunda relación de la expresión con la técnica: la tensión formal de los elementos del lenguaje musical es como es el componente que deviene expresivo.¹⁰¹

La expresión subjetiva sigue presente en los rasgos formales objetivos de su obra –los cuales buscan la autonomía–, incluso en su práctica de la Nueva Música. La forma de las composiciones de Berg es puesta al servicio de una crítica social implícita, la cual deviene la expresión del sufrimiento histórico. Adorno considera la dialéctica constituyente para la expresión, y la música de Berg encarnaría una negatividad que no se convierte en política, pero sí niega el mundo tal como es.¹⁰² Si bien sigue presente, el subjetivismo descomponerse;

⁹⁸ FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal...”, *op. cit.*, p. 12.

⁹⁹ Remitimos al punto 1.2. de este trabajo, dedicado al lenguaje.

¹⁰⁰SERT ARNÚS, Genara. *El concepto de autonomía del arte en Theodor W. Adorno*. Barcelona: Edita+, 2023, p. 318.

¹⁰¹ ADORNO, Theodor W., *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler: una fisionomía musical. Berg: el maestro de la transición mínima. Obra completa, 13*. Madrid: Akal, 2008, p. 71.

¹⁰² *Ibidem*, p. 320.

no se presenta ya como el centro de la composición sino que se fragmenta y descifra su significado a través de ella. Tras la música subjetivista –romántica– y su entrada en crisis se revela según Adorno la toma de importancia material:

“La descomposición del interior aparente ha restituido el exterior real de la música. En la actualidad histórica cabría hablar con mayor justicia y sentido más profundo de materialismo musical que de una ahistórica determinación de la música por el material.”¹⁰³

Esta dimensión subjetiva se ve ya incapaz de sostener por sí sola la composición, lo cual se traduce en una toma de importancia del lenguaje formal en la estructura de la composición. Así, la pieza deviene manifestación propia de la crisis. Berg encarnaría una transición, entre el puro subjetivismo –del cual Adorno se muestra vehementemente en contra– y la formalidad musical estricta. En Berg, la herida se muestra objetivamente a través del idioma musical y sus formas, su lenguaje. Si bien lo expresivo tiene que ver con lo subjetivo, al mismo tiempo evidencia su crisis; Berg encarna la crisis del “nafragio de la subjetividad”, incluso cuando sus composiciones se desarrollan a partir de motivos como la disonancia o lo atonal.¹⁰⁴

“Aquello que desaparece, aquello que contradice la propia existencia, no es en Berg materia de expresión, no es objeto alegórico de la música, sino la ley a la que ésta se somete”¹⁰⁵

Adorno considera a Berg un compositor clave, no solo por su valor técnico y expresivo sino por ser el punto de inflexión donde el lenguaje musical revela el conflicto histórico del sujeto moderno, a través de su propia estructura. Habiendo sido maestro del propio Adorno, es a través de él que puede perseverar en su educación musical, así como aproximarse a Schönberg, figura de su admiración y un objeto central en su reflexión teórica estética.

3.3. Arnold Schönberg: ruptura y expresión negativa

Autores como Susan Buck-Morss sostienen que el intento de Adorno por revolucionar la filosofía a través de un sistema dialéctico alternativo, que resultaría en su *Dialéctica Negativa*, proviene de Schönberg y su música atonal. Como sabemos, Adorno otorga gran importancia a la dimensión material de la obra de arte, a partir de la cual desarrolla su teoría estética y musical. Como la de Adorno, el carácter dialéctico que presenta la obra de Schönberg es de corte materialista, en tanto que limitaba objetivamente la expresión impulsiva del individuo –carácter que Adorno alaba y traslada a su propia teoría del arte–.¹⁰⁶ Así, la ruptura de Schönberg con la tonalidad representa una forma de reivindicación de la verdad, una forma negativa de afirmarla; expresa, pero no de manera directa sino a través de la misma disonancia, la interrupción y el silencio.¹⁰⁷ Buck-Morss señala el impacto de la

¹⁰³ ADORNO, Theodor W. “Música nocturna”, *Escritos musicales IV. Obra completa*, 17. Madrid: Akal, 2008, pp. 66-67.

¹⁰⁴ *Idem*.

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor W., *Monografías musicales...*, op. cit., p. 315.

¹⁰⁶ JAY, Martin. *Adorno...*, op. cit., p. 93.

¹⁰⁷ ADORNO, Theodor W., *Filosofía de la nueva música. Obra completa*, 12. Madrid: Akal, 2009, p. 241.

revolución musical que desencadenó Schönberg sobre Adorno, en cuyas teorías se basaría para desarrollar su propia teoría estética, que prefigura ya en sus ensayos musicales sobre Schönberg y sus seguidores, como su propio maestro Alban Berg.¹⁰⁸

Sin embargo, Adorno rechaza el modelo interpretativo del mismo Schönberg sobre su propia música para proponer uno nuevo con el que Schönberg nunca terminó de estar de acuerdo, ni tampoco con su interés por la Nueva Música como fundamento de una teoría estética, ya que ponía en duda las limitaciones del esquema dodecafónico en relación a lo libre que era el estilo anterior. Adorno rechaza la tendencia más mística del grupo de Schönberg en favor de un entendimiento más lógico de la música y la composición como articulación racional.¹⁰⁹ Esta Nueva Música presentaría para Adorno una denuncia a la cultura oficial, ya que esta, por sí sola, solo fomenta la barbarie que pretende combatir.¹¹⁰ El estudio desarrollado en *Filosofía de la nueva música* a partir de la figura de Schönberg trata de desarrollar conceptualmente el reflejo histórico implícito en la música, para destacar el papel autocrítico de la música.¹¹¹

Schönberg consideraba el hecho musical una representación de la verdad, en la que la expresión se lograba a través de la adecuación a una lógica lingüística compositiva musical; el producto musical devenía expresivo en función de su resultado final y la claridad de adecuación con las normas musicales, a través de las que buscaba llegar no tanto a la belleza sino a la verdad. Aunque creía que la música era expresión de esta verdad, Schönberg defendía que era más objetiva que subjetiva, más racionalmente articulada que un torrente emocional inmediato. Tampoco comulgaba sin embargo con la posición clasicista; Schönberg no pensaba que la pieza musical se rigiese por leyes formales y eternas sino que se desarrolla históricamente, como dirá el propio Adorno.¹¹² Si Schönberg remite al propio material como poseedor de esta expresividad, el dominio técnico es lo que proporcionaría al genio creativo las bases necesarias para desarrollarse, ya que para Schönberg la creatividad se fundamenta en su habilidad para trabajar con este material. Los límites expresivos de este material compositivo tampoco eran infinitos, ya que se veían condicionados por la lógica del lenguaje musical.

La interpretación que Adorno hace de la música de Schönberg gira en torno a una misma idea central: la expresión negativa. Plantea que Schönberg representa la “culminación del ideal expresivo” en la modernidad, a través de una expresión que deviene de la negación de la forma tradicional –dictaminada por necesidades históricas– ya que, según Adorno, la tonalidad se presenta como un rechazo crítico de lo establecido. En *Filosofía de la nueva música* Adorno propone a Schönberg y a Stravinsky como un enfrentamiento entre opuestos:

¹⁰⁸ BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa...*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁹ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie...*, op. cit., p. 35.

¹¹⁰ CERDÀ MAS, Francesc Xavier. “L’oposició entre Schönberg i Stravinsky a l’estètica de Theodor W. Adorno”. *Enrahonar*, vol. 32-33, 2001, p. 13.

¹¹¹ HULLOT-KENTOR, Robert. “The Philosophy of Dissonance. Schönberg and Adorno”, en *Things Beyond Resemblance*, op. cit. p. 70.

¹¹² ADORNO, Theodor W. “Fragmento sacro. Sobre el Moisés y Aaron de Schönberg”. *Escritos musicales I-III. Obra completa*, 16. Madrid: Akal, 2006, p. 314.

progreso y regresión.¹¹³ Si bien Adorno acepta el legado de Schönberg, que había conseguido registrar el dolor y oponerse a él en su obra, se muestra “inequívocamente hostil” hacia el de Stravinsky, que se había “deleitado con el sacrificio de la subjetividad”.¹¹⁴ Según Cerdà Mas, la contraposición Schönberg-Stravinsky conducirá a la reflexión sobre los temas centrales sobre los que Adorno desarrolle su teoría estética: “el carácter enigmático de l’obra d’art, el seu caràcter monadològic, contingut de veritat, duplicitat de l’art com a fet social i autònom, etc”.¹¹⁵

La dialéctica vuelve a aparecer en la evolución histórica de la música; su curso se va desarrollando en una relación de lo viejo en diálogo con lo nuevo, en este caso las tendencias anteriores enfrentadas por la novedad de Schönberg. La innovación estilística traída con la Nueva Música –es decir, una tonalidad libre y liberada de condicionantes históricos– se presentaría capaz de formar una resistencia frente a la alienación del siglo XX, a través de la expresión individual emanada a través de sus rasgos formales; “su música configura y da forma a aquella angustia, y al mismo tiempo a aquel pavor clara de la situación catastrófica que los demás solo pueden esquivar acudiendo al expediente de la regresión”.¹¹⁶ Dentro de esta Nueva Música, lo que expresaban las variaciones atonales de Schönberg no era la soberanía propia de la interioridad subjetiva –como otros expresionistas sí defendían y con los que Adorno no comulga– sino la angustia que acompaña a la desintegración del sujeto. Esta forma de expresividad no es para Adorno una simple negación formal, sino que intervienen en ella cuestiones históricas: “No es que Schönberg, el rebelde, sacrificara las formas, par otorgarse mayor libertad: rebelión y libertad fueron su obligación, aunque las formas estaban en decadencia”.¹¹⁷

Este dolor sería histórico, devenido tal por el carácter histórico que arrastra el lenguaje formal; si bien la disonancia y la ruptura no son solo aspectos formales para Adorno, sino que son reflejo de “una subjetividad dañada”: Schönberg como la expresión de lo inasimilable.¹¹⁸ La música de Schönberg no pretende complacer al oyente sino enfrentarlo a una experiencia estética difícil pero verdadera, le exige tomar acción y no una mera contemplación, en una dificultad que responde a las contradicciones de la subjetividad moderna en sociedad. Busca confrontarlo con la verdad del sufrimiento, que la sociedad niega y reprime. Así, la obra deviene una forma de resistencia social.¹¹⁹ Susan Buck-Morss afirma que Schönberg veía en la música “no la expresión de la subjetividad, sino una búsqueda de conocimiento que se erigía fuera del artista, como un potencial del objeto, el material musical”.¹²⁰

¹¹³ ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música...*, *op. cit.*, p. 250.

¹¹⁴ JAY, Martin, *Adorno...*, *op. cit.*, p. 32

¹¹⁵ CERDÀ MAS, Francesc Xavier. “L’oposició entre...”, *op. cit.*, p. 17.

¹¹⁶ Adorno utiliza el término “regresión” para designar la incapacidad del oyente para abstraer un juicio crítico de la música. Se muestra crítico con la que llama “música ligera”, especialmente con el jazz, en cuya invalidación muchos autores han señalado incluso racismo. Para más información al respecto de esta cuestión Cf. ADORNO, Theodor W. “Moda atemporal (Sobre el jazz)”. En *Crítica de la cultura y sociedad II. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa, 10/2*. Madrid: Akal, 2009.

¹¹⁷ Entrevista de Adorno referenciada en BUCK- MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa...*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁸ BUCK- MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa...*, *op. cit.*, p. 34.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 35.

¹²⁰ *Idem*.

Sin embargo, en el análisis de Adorno debe distinguirse cuidadosamente su estudio de Schönberg entre la etapa atonal libre (aprox. 1908–1923) y la serial, a partir de la adopción del método dodecafónico. La organización dodecafónica es para Adorno una forma mediadora entre lo formal y el sujeto, pero en la que el potencial subjetivo se ve coartado por la materialidad del lenguaje.¹²¹ En el intento de desformalizar la materia y liberar la expresión, un uso seriado de la misma supondría una racionalización del material musical que conduciría a una estructura rígida y la coartación de la expresión subjetiva.¹²²

3.3.1. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto

Al respecto de la diferenciación con el periodo dodecafónico, Pau Frau señala que en el periodo atonal libre la forma no era el vehículo de la expresión sino la expresión en sí misma, y no por tanto la del sujeto; este se vería eclipsado por la materia al tratar de racionalizarla, destruyendo la dinámica sujeto-objeto que caracteriza la teoría de la expresión adorniana del arte.¹²³ Es esta tensión la que da lugar a una expresividad, trágica y negativa, en la que la subjetividad se combina con el lenguaje musical. Con su crítica, Adorno propone devolver a lo formal su posibilidad de articulación liberada, permitiendo por tanto la manifestación de lo individual. El dodecafonismo se presenta no como una simple fórmula tonal sino como la manifestación más radical de la autonomía artística; una obra que es por sí sola sin ponerse a merced de las exigencias del mercado ni del gusto asimilado. Así, Adorno ve en la “fealdad” de la obra de Schönberg otra forma de resistencia, contrapuesta a la música de masas –ligera–.¹²⁴ “La forma mercantil en la música implica la depravación de todo contenido”.¹²⁵ Asimismo, el intento de la atonalidad de evitar la tonalidad a toda costa lo apartaba de una experiencia introspectiva completa.¹²⁶

En el periodo dodecafónico de Schönberg la contradicción entre rigor musical y libertad subjetiva no llega nunca a una síntesis formal sino que pervive como una tensión continua que estimula la creación. El concepto de “idea” en Schönberg gravita entre la manifestación de la propia naturaleza humana y la naturaleza de los sonidos. Como apunta Josep Casals, no se debe considerar la armonía diatónica como una propiedad esencial, la tonalidad se presenta simplemente como un medio a través del cual reducir los elementos musicales a un denominador común, puesto al servicio de la inteligibilidad del pensamiento musical. Lo que el compositor quiere manifestar en la pieza no se conoce en su totalidad hasta que no es expresado a través de las leyes musicales formales.¹²⁷

¹²¹ Dodecafonismo: Uso reiterado y exclusivo de doce sonidos creando series, de los cuales ninguno puede repetirse en una misma. Existe una serie básica, de la cual derivan el resto. En FRAU BURON, Pau. “T. W. Adorno / A. Schönberg. Apuntes para una revisión”. En CABOT, Mateu. *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007, p. 165).

¹²² BUCK- MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa...*, op. cit., p. 37.

¹²³ FRAU BURON, Pau. “T. W. Adorno / A. Schönberg...”, op. cit., p. 166.

¹²⁴ *Idem*

¹²⁵ FRAU BURON, Pau. “T. W. Adorno / A. Schönberg...”, op. cit., p. 140.

¹²⁶ JAY, Martin. *La imaginación dialéctica...*, op. cit. p. 299.

¹²⁷ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas...*, op. cit., pp. 381-882.

Por su parte, Max Paddison señala que Adorno no encuentra en el dodecafonismo un sistema cerrado, sino una forma dialéctica entre el sujeto y la materialidad musical en la que precisamente se manifiesta la expresividad. Pese a la defensa de su música atonal, el Schönberg tardío —es decir, el dodecafónico— deriva hacia un intento de restauración del orden, cercano a la serialización, que Adorno no termina de defender.¹²⁸ Asimismo, Paddison se enfoca en la posibilidad de la ironía como forma de expresión,¹²⁹ que Adorno teoriza sobre Schönberg en su ensayo “*El compositor dialéctico*”, exponiéndola como una forma de enfrentar la crisis de la expresividad en la música romántica tras la pérdida de importancia de la forma.¹³⁰

Martin Jay señala la alabanza de Adorno a Schönberg de la negación del principio burgués de tonalidad, así como su desenmascaramiento de las pretensiones de naturalidad —de la misma manera que el pensamiento dialéctico lo hacía con la economía burguesa—. Jay explica que el énfasis de la Teoría Crítica sobre la dialéctica y la negación evitó que sus análisis del arte se convirtiesen en ejercicios descodificadores. No concebían el arte como la mera expresión y reflejo de tendencias sociales existentes, sino que esta obra de arte verdadera también representaba el anhelo de una sociedad más allá de la actual.¹³¹

Lidia Goehr defiende que el poder de la música atonal reside en su capacidad para exponer al oyente a la realidad de un mundo dañado, enfrentándolo tanto al confort de lo social como a la soledad y el sufrimiento, que entran en tensión. Esta exposición contradictoria constituye el potencial de la música atonal para la crítica a la cultura de masas; al mantener este conflicto, las formas rotas de la música atonal se convierten en una forma de resistencia estética ante la estandarización.¹³² El poder político de las obras residiría en lo oculto, lo indirecto. Asimismo, Goehr ve en la adopción de Schönberg por parte de Adorno, además de un interés formal por sus composiciones, la ambición de distanciarse teóricamente de algunos de sus contemporáneos: el potencial emancipatorio de la música residiría no en la forma sino en el contenido.¹³³

Rose Rosengard Subotnik relata cómo tanto para Adorno como para Schönberg la expresión más profunda aflora de la lógica interna de la estructura de la obra en sí misma, tomando en consideración el carácter formal-objetivo de las obras de arte, el cual media a través de la subjetividad del artista. Ambos ambicionan reducir la música a una condición de pura “sustancia estructural”, Schönberg representa para Adorno la posibilidad de una música moderna, a través de cuya estructura formal se constituye como una forma de resistencia ética y crítica frente a las condiciones ideológicas de la sociedad moderna. Esta estructura

¹²⁸ JAY, Martin, *Adorno...*, *op. cit.*, p. 144.

¹²⁹ El recurso de la ironía también forma parte de la estética de Adorno, y puede llegar a ser expresiva, pero no profundizaremos en la cuestión. Para información al respecto Cf. ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: la construcción de lo estético. Obra completa, 2*. Madrid: Akal, 2006.

¹³⁰ PADDISON, Max. *Adorno's aesthetics of music...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹³¹ JAY, Martin. *Adorno...*, *op. cit.*, p. 18.

¹³² GOEHR, Lidia. “Dissonant Works and the Listening Public”. En HUHN, Tom. *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p. 223.

¹³³ *Ibidem*, p. 243.

autónoma de la obra poseería para Adorno una dimensión moral, al considerar que no ha sido corrompida por la razón instrumentalizada. Sin negar la posibilidad crítica que Adorno ve en la música de Schönberg, Subotnik señala el carácter elitista de sus composiciones, de acceso privilegiado y comprensión condicionada por el contexto.¹³⁴

Según el análisis de Subotnik, el sonido sería también un medio a través del cual manifestar la expresividad, y critica cómo el método de escucha estructural devalúa su papel en ella¹³⁵. El rechazo de Adorno hacia esta sonoridad expresiva sería para ella una contradicción, por lo que propone ampliar el concepto de la expresividad de Adorno; desplazarlo de lo meramente formal hacia también lo sensorial, teniendo en cuenta la experiencia subjetiva del oyente, por la que este ve condicionadas todas sus experiencias artísticas. Alega que sin estos elementos pierde su capacidad comunicativa, y por tanto parte de la capacidad expresiva y de denuncia que Adorno le otorga.¹³⁶

Schönberg representa para Adorno epítome de la expresión como negatividad radical. Como observamos, expresión y sufrimiento guardan una relación estrecha para Adorno, y la música de Schönberg daría voz a la crisis del sujeto en la modernidad a través de su sistema atonal. Lo expresivo en Schönberg se da en la estructura misma de la obra, en su lógica interna y autónoma. Adorno insiste en que esta expresividad no es psicológica –continuando una tradición antipsicológica, que atraviesa tanto a Schönberg como a Berg desde Kraus–, sino histórica: en Schönberg aflora una verdad colectiva inexpresable mediante medios discursivos. En ese sentido, la música se convierte en Adorno en vehículo de algo irreductible en el que Adorno observa un potencial crítico de la obra de arte en la modernidad.

4. Denuncia e incidencia de lo social en el sujeto

Una vez establecida la autonomía formal de la obra de arte y su dimensión expresiva, el análisis se desplaza hacia el contenido que la atraviesa: la huella de lo social en el sujeto. Adorno entiende el arte como un medio de denuncia, en el que la experiencia de la alienación, la reificación y la opresión se tornan reconocibles.

4.1. Revisión del inconsciente de Freud y psicoanálisis en sociedad

Las reflexiones que Adorno hace sobre el psicoanálisis están recogidas fundamentalmente en una conferencia llamada *El psicoanálisis revisado* que el filósofo pronunció en la Sociedad psicoanalítica de San Francisco en 1947. El valor que Adorno otorga a lo freudiano radica en el asimilamiento conceptual de lo que llama “metapsicológico” y del cual se servirá para desarrollar sus teorías sobre “lo expresivo”, entendido como lo referido a aquello que se

¹³⁴ SUBOTNIK, Rose Rosengard. “Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky”. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, pp. 154-155.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 161.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 171 y 175.

encuentra más allá de la propia subjetividad individual.¹³⁷ Se refiere a una serie de fuerzas subyacentes –inconscientes– inherentes a la naturaleza humana en ligazón con su desarrollo histórico, que abstraen al sujeto de sí mismo y lo ponen en relación con lo humano y su condición de ser.¹³⁸

Autores como Benjamin ya se habían referido al desencanto de la experiencia en el mundo moderno, lo que algunas de estas corrientes sociales atribuían a la alienación del individuo en masa y contra lo que proponían un regreso al mito y lo primitivo del inconsciente. Adorno evidencia la irracionalidad de este pensamiento y decide criticarlo en su *Habilitationsschrift*¹³⁹ siguiendo la línea neokantiana y materialista de su mentor Hans Cornelius. En su tesis, de título *El concepto del inconsciente en la teoría trascendental del entendimiento*, Adorno propone relacionar los principios de la “Sistemática Trascendental” de Cornelius con la teoría del inconsciente en una justificación filosófica del psicoanálisis.¹⁴⁰ El objetivo que Adorno perseguía era el de reformular el concepto de inconsciente según Freud –que ya se había convertido en un término popularizado en la industria cultural–, tomando en cuenta la teoría de Cornelius la teoría del conocimiento de Kant, aunque despojándola de sus restos psicologistas que impedían aplicarla de manera científica.¹⁴¹ Como explica Habermas, Adorno trata de hacer una interrelación entre dichas teorías de Marx y las de Freud, aplicando los principios del fetichismo mercantil a los fenómenos culturales y cotidianos: “intenta hacer como si Marx y Freud fueran contemporáneos”.¹⁴²

A la Teoría Crítica suele atribuírsele una interpretación de síntesis entre marxismo y psicoanálisis. La Teoría Crítica afirma que la investigación psicológica puede ser una herramienta para la interpretación de la historia, si bien es preciso hacer un uso objetivo de ella.¹⁴³ Adorno revisa el psicoanálisis con la intención de exponerlo como un problema epistemológico, pero sin embargo concluye que la concepción freudiana de “inconsciente” va más allá de una cuestión epistemológica.¹⁴⁴ Con su crítica del propio concepto del inconsciente, pretende “exponer paso a paso la problemática de las doctrinas tradicionales del inconsciente y la forma en que esta problemática se constituye inmanentemente en dichas doctrinas, teniendo en cuenta tanto la relación entre sus incoherencias y el método trascendental como su posible corrección a través de este método”.¹⁴⁵

Adorno hace una interpretación de la psicología en síntesis con la sociología, aunque no sin crítica. Explora la alienación del individuo en la sociedad de masas, en la que su potencial de

¹³⁷ CASALS, Josep. *Constelación de pasaje*. Barcelona: Anagrama, 2015, p. 76-77.

¹³⁸ ADORNO, Theodor W. “De la relación entre sociología y psicología”. *Actualidad de la Filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 135.

¹³⁹ Tesis requerida en Alemania para acceder a un puesto fijo de docente universitario.

¹⁴⁰ BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa...*, *op. cit.*, pp. 49, 51 y 53.

¹⁴¹ CABOT, Mateu. “Adorno apropiándose de Freud: la crítica del concepto de «inconsciente» en la tesis de 1927”. *Daímon: Revista de Filosofía*, vol. 73, 2018, p. 56.

¹⁴² HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus, 1999, p. 79.

¹⁴³ RIUS, Mercé. *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Editorial Laia, 1985, p. 93.

¹⁴⁴ CABOT, Mateu, “Adorno apropiándose de Freud...”, *op. cit.*, pp. 61-62.

¹⁴⁵ ADORNO, Theodor W. *Escritos filosóficos tempranos. Obras completas, I*. Madrid: Akal, 2009, p. 303.

acción se ve cada vez más reducido mediante la manipulación tanto de la industria cultural como de los regímenes fascistas.¹⁴⁶ Adorno sugiere que el verdadero objeto de la psicología es la ausencia de la razón; si la psicología se aplica sobre el hombre sería debido a que su psique se encuentra en un estado destructivo. Analizar psicológicamente a un individuo comporta su cosificación, al verse convertido en un objeto de estudio. El psicoanálisis menosprecia la libre acción y decisión del sujeto al afirmar que sus acciones responden a un “mecanismo de defensa” y no a una reflexión consciente, privando al individuo de su libertad subjetiva y restringiéndolo en el ámbito de sus relaciones sociales.¹⁴⁷ Según Adorno, la ausencia de reflexión racional es propia de los animales, que actúan impulsados por fuerzas “psíquicas” sin una racionalización o justificación externa de sus acciones a diferencia del hombre, cuya experiencia se ve desencantada por la razón instrumentalizada. Para Adorno, esta inconsciencia de lo animal representa una virtud que el humano ha perdido a lo largo de su proceso histórico de civilización. Como exploraremos, en sus escritos sobre Kafka, identificará en el lenguaje gestual del autor una conexión con lo animal y una expresión del inconsciente formulado por Freud, estableciendo así una conexión entre el psicoanálisis y lo reprimido.

“Por eso le damos un valor tan alto al psicoanálisis, porque sirve a ese conocimiento del inconsciente sin cargar a lo inconsciente con un pathos metafísico que no le corresponde, y porque su conocimiento está dirigido a la resolución de los estados de cosas inconscientes mismos, y por lo tanto, representa una peligrosa arma contra toda metafísica de los instintos y el endiosamiento de la simple y burda vida orgánica”.¹⁴⁸

Si bien Adorno recrimina al psicoanálisis la objetivación del individuo, admite que su aplicación termina resultando útil en la contemporaneidad debido a la evidente cosificación del individuo en sociedad, en la que ve su libertad de comportamiento coartada frente a una serie de reglas y obediencias sociales. Si Adorno hace uso de conceptos freudianos es para comprender al humano en su vertiente histórica, por su tendencia a repetir patrones de manera errática y no en aplicación al individuo. Así pues, la teoría adorniana admite el psicoanálisis, pero no tanto en su aplicación terapéutica, ya que esta implicaría la aceptación sin cuestionamiento de sus teorías explicativas de la conducta.¹⁴⁹

Reprocha a la teoría freudiana no tener en cuenta el componente histórico-social de la represión; causante en gran medida de los trastornos que el psicoanálisis investiga.¹⁵⁰ Las teorías de Freud obviarían la necesidad de una transformación social, y si bien Adorno es partidario de su uso como herramienta para las ciencias sociales, no deja de admitir sus limitaciones en cuanto a una repercusión política real.¹⁵¹ El teórico acepta que la metodología freudiana no pretende eliminar dichas contradicciones sociales, evidenciando lo peligroso de

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 141.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 143.

¹⁴⁸ WIGGERSHAUS, Rolf. *La Escuela de Fráncfort*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 90.

¹⁴⁹ RIUS, Mercè. *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad...*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁰ ADORNO, Theodor ·W. “De la relación entre sociología y psicología”..., *op. cit.*, p. 139.

¹⁵¹ BUCK- MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa...*, *op. cit.* p. 50.

tener en cuenta una única perspectiva de análisis; “ni la sociologización del psicoanálisis ni la psicologización de la sociedad”.¹⁵²

El concepto de lo inconsciente se populariza y se integra en la sociedad de masas, convirtiéndose paradójicamente en una defensa del orden social establecido. Al cargar el malestar que el individuo siente sobre sí mismo, el sujeto se ve coartado e impedido para denunciar las contradicciones sociales que podrían ser el origen real de ese malestar. De esta manera, las condiciones alienantes son invisibilizadas y justificadas, contribuyendo tanto a su perpetración como a la enajenación del sujeto. Teniendo en cuenta el contexto sociocultural y político del siglo XX, sus acontecimientos evidencian un malestar sin precedentes del individuo en relación a su situación vital. Adorno remite a estas cuestiones en sus *Estudios sobre la personalidad autoritaria*, donde se refiere a los fascismos y al antisemitismo como modo de control social y deshumanizante.¹⁵³ También en *Prismas* se refiere a la teoría freudiana como cómplice para la “propaganda fascista”; el filósofo dirá que “la psicología no sólo es relevante como instrumento de adaptación, sino también allí donde la socialización en el sujeto se topa con su límite. Éste se opone al dominio social con fuerzas que provienen de aquel estrato en el que el *principium individuationis*, a través del cual se impone la civilización, se afirma aún contra el proceso de civilización que lo liquida”.¹⁵⁴

En *Sobre la relación entre sociología y psicología*, Adorno afirma que el hombre se pervierte en sociedad y se convierte en una caricatura en lo que clama una “victoria del ello sobre el yo”, de la sociedad sobre el individuo. En ella, lo reprimido tras los mecanismos psíquicos del inconsciente se alinean con lo represivo de la sociedad, perpetuando la cosificación del individuo.¹⁵⁵ Adorno toma una aproximación más dialéctica a las teorías freudianas, abogando por el reconocimiento pragmático del mismo en la esfera social.¹⁵⁶

4.1.1. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto

Adorno desprestigia la vertiente terapéutica de la teoría freudiana, admitiéndola únicamente como útil para el análisis social. Según Mateu Cabot, lo que Adorno asume de Freud debe entenderse dentro de una inquietud filosófica por parte de Adorno sobre cómo puede tratarse conceptualmente aquello que acostumbra a rehuir una interpretación conceptual; una racionalización de lo irracional, como antes hemos comentado.¹⁵⁷ José A. Zamora aborda esta cuestión en diversas publicaciones, comenta que “el intento de resolver terapéuticamente las patologías que pesan sobre los individuos, más que posibilitar una autorreflexión dolorosa, convierte a la psicología profunda en un medio para apuntalar la alienación burguesa en su

¹⁵² ZAMORA, José A. “El enigma de la docilidad. Teoría de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno”. En CABOT, Mateu (ed.). *El pensamiento de Th. W. Adorno...*, op. cit., p. 29-30.

¹⁵³ Cf. ADORNO, Theodor W. Estudios sobre la personalidad autoritaria, *Escritos Sociológicos II. Obra completa*, 9. Madrid, Akal, 2009.

¹⁵⁴ ADORNO, Theodor W. “Postscriptum”. *Escritos Sociológicos I. Obra completa*, 8. Madrid, Akal, 2009, p. 92.

¹⁵⁵ MÜLLER-DOOHM. *En tierra de nadie...*, op. cit., pp. 316-317.

¹⁵⁶ MAISO, Jordi. “La subjetividad dañada: Teoría Crítica y Psicoanálisis”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, núm. 5, 2013, p. 142.

¹⁵⁷ CABOT, Mateu. “Adorno apropiándose de Freud”. *Dáimon: Revista de Filosofía*, 73, 2018, p. 64.

última fase y frustrar el barruntamiento de la viejísima herida en el que anida la esperanza de una realidad mejor en el futuro”.¹⁵⁸

Zamora continúa argumentando el sufrimiento socialmente producido como el lugar desde el cual Adorno articula su crítica a la subjetividad en la modernidad. Adorno entiende al sujeto autónomo como una figura dañada, dentro del marco de una sociedad resultante de procesos históricos de dominación. Subraya que Adorno, en diálogo con Freud, interpreta el sufrimiento no como una experiencia individual sino como la manifestación de la violencia estructural ejercida por el sistema social, que ha terminado siendo interiorizada. La subjetividad se relaciona con un sacrificio repetido y autoimpuesto, asumido a través de la obligación de obediencia, la frialdad y la represión que imponen los sistemas totalitarios y la sociedad moderna. Así, el sufrimiento se convierte en testimonio de lo no resuelto, de lo primitivo con su origen, conflicto que revela la falsedad de la identidad socialmente creada. Recordar este sufrimiento es para Adorno un acto de resistencia crítica contra la cosificación del individuo en sociedad y los totalitarismos.¹⁵⁹

Robert Hullot-Kentor afirma que el pensamiento de Adorno se vincula a Freud a través de la idea de lo reprimido y la regresión. Reconocer que ciertas pulsiones primitivas aún residen en nosotros implica una transformación en nuestro entorno y temporalidad, y en estos términos la regresión a lo primitivo ya no puede referirse a un retorno a un estadio más temprano, ya que esta concepción comportaría una ignorancia del funcionamiento del tiempo. Con respecto al significado de “lo primitivo” en el pensamiento adorniano, Hullot-Kentor afirma que la filosofía de Adorno es la crítica de lo primitivo desde la propia perspectiva de lo primitivo –entendido como aquello que no logra escapar de su propio origen–.¹⁶⁰ Esta regresión debe pensarse no como un nuevo punto de partida sino como una transformación de lo entendido propiamente como tal. La crítica desde esta perspectiva no implica un retorno a lo primitivo como punto de partida, sino una transformación en lo que se concibe como “regresión”. El reconocimiento de estas pulsiones primitivas, aún residentes en nosotros, implica una transformación de nuestro entorno y temporalidad; esta regresión no puede pensarse ya como un retorno a un estadio más temprano, sino como la reivindicación de algo que no se ha logrado dejar atrás.¹⁶¹ Es esta manera de entender el concepto lo que relacionaría a Adorno con Freud y su teoría sobre las pulsiones inconscientes. Adorno mantendría esta idea como punto de fijación en lo que a su concepto de psicología respecta;¹⁶² “somos conflictos irresueltos del pasado”, dice en *Minima Moralia*.¹⁶³

¹⁵⁸ ZAMORA, José A. El enigma de la docilidad. Teoría de la sociedad y psicoanálisis en Th. W. Adorno. En CABOT, Mateu (ed.). *El pensamiento de Th. W. Adorno...*, op. cit. p. 29.

¹⁵⁹ ZAMORA, José A. “Subjetivación y sufrimiento en Th. W. Adorno: Reflexiones “desde” la vida dañada”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol.13, 2022, pp. 422, 426, 430.

¹⁶⁰ ZWARG, Robert; DURÃO, Fabio Akcelrud; HULLOT-KENTOR, Robert. ““Back to Adorno”” treinta años después. Conversación con Robert Hullot-Kentor”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol. 10, 2019, p. 417.

¹⁶¹ En su filosofía más tardía, Adorno se referiría a la vuelta a un estadio más temprano bajo el término “bárbaro”.

¹⁶² ZWARG, Robert; DURÃO, Fabio Akcelrud; HULLOT-KENTOR, Robert. ““Back to Adorno’...” op. cit., pp. 423, 428.

¹⁶³ ADORNO, Theodor W.. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid: Akal, 2022, p. 68.

Georges Didi-Huberman nombra, en su discurso de aceptación del premio Theodor W. Adorno que le fue concedido en 2015, la defensa de Adorno de un “psicoanálisis radical” frente a la posición de los “revisionistas neo-freudianos” que integran “las pulsiones psíquicas al status quo social” –es decir, la injusticia de la sociedad reificada–. Aboga por una perspectiva psíquica de todo lo social y las dinámicas relacionales entre posiciones sociales. Para ello recupera la Fenomenología del espíritu de Hegel, presente en todo el ámbito de la Teoría Crítica. Didi-Huberman concluye argumentando la inseparabilidad de los problemas sociales de las cuestiones psíquicas, las pulsiones más primarias a las que se refiere Freud y que Adorno retoma.¹⁶⁴ Reivindica la importancia del papel que las imágenes desempeñan en la constitución de esta “desgracia” social, a la cual Adorno se refiere como la “barbarie” de la Industria cultural –la “explotación sistemática de la ruptura entre los hombres y su cultura”–, y Freud como “malestar”.¹⁶⁵

Hemos visto que el interés de Adorno por el psicoanálisis responde a su intento de comprender cómo la subjetividad moderna ha sido moldeada por procesos históricos de dominación y alienación. La utilidad del psicoanálisis, para Adorno, radica en su capacidad crítica: permite visibilizar el sufrimiento subjetivo como síntoma de una irracionalidad objetiva, pero se vuelve problemático cuando se convierte en una herramienta de adaptación al orden existente. Sin idealizar el inconsciente ni atribuirle un valor redentor, lo considera una vertiente de la subjetividad en la que los efectos de la represión social y cultural interiorizada se manifiestan, de ahí su rechazo a una psicologización de lo social reductora del individuo. En lugar de ofrecer soluciones terapéuticas, Adorno apela a un uso filosófico y social del psicoanálisis que mantenga viva la tensión entre individuo y sociedad, entre lo reprimido y lo consciente, como forma de resistencia crítica frente a la cosificación de la experiencia.¹⁶⁶

La teoría psicoanalítica encuentra una vertiente de manifestación en la obra literaria de Kafka. A través de la dimensión alegórica de su obra, Kafka expone una crítica implícita de la subjetividad moderna, donde el inconsciente se manifiesta a través de su experiencia en una sociedad cosificadora e inverosímil.

4.2. Franz Kafka: un reflejo crítico de la sociedad

Dentro del pensamiento de Adorno, la obra de Kafka ocupa un lugar relevante como objeto de reflexión crítica. Kafka se presenta para Adorno como un ejemplo de sus teorías estéticas, a través de cuya literatura poder expresar las tensiones y contradicciones de la modernidad.

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagen (de la) crítica”. *Constelaciones – Revista de Teoría Crítica*, vol. 7, núm. 7, diciembre 2015, p. 375.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 380.

¹⁶⁶ Los movimientos de Vanguardia guardan gran importancia para Adorno, pero por cuestiones de extensión no nos ocuparemos de ellas en este trabajo. Adorno, como también Benjamin, muestra una resistencia a lo puramente subjetivo del expresionismo relacionado con la psicología. Por ejemplo, es crítico con la práctica de la escritura automática surrealista.

Pese a haberse relacionado la obra kafkiana con el psicoanálisis y el fenómeno del inconsciente, Adorno subraya el desprecio de Kafka hacia la psicología. Compara la idea de jerarquía de Kafka con la de Freud en *Tótem y tabú*, así como la figura del padre como punto en común entre la obra de ambos, y subraya la relación que lo inconsciente guarda con lo parábólico kafkiano: “Kafka sigue fielmente a Freud en estas excentricidades, hasta llegar al absurdo”.¹⁶⁷ Si bien Kafka no guardaba una excesiva consideración por la psicología, comparte con el psicoanálisis la manera en la que hace una denuncia de la superficialidad social y la sociedad burguesa: “Kafka arranca el psicoanálisis de la psicología” –recordemos que Adorno era defensor del psicoanálisis, pero no de la psicología; para él, el psicoanálisis estaría más cerca de la antropología que de la psicología–.¹⁶⁸ Adorno antepone el “ello” al yo, viéndolo como lo amorfo y difuso común a lo humano más allá de la mera individualidad; a eso se refiere como lo “metapsicológico” freudiano. Al igual que Freud y Adorno, Kafka reivindica el carácter espiritual e incorpóreo frente a la materialidad del yo.¹⁶⁹ Según Adorno, Kafka denuncia no a partir del individuo, como hace la psicología, sino que remite a lo que va más allá de uno mismo, “la autoridad coactiva de su expresión” y “el dejà vu permanente es el dejà vu de todos”; los escritos de Kafka no se inclinan por una interpretación psicológica sino que eran más bien “psicoanálisis hecho palabra”, reflejos de la falsedad social y negativos de la realidad.¹⁷⁰

Adorno resume el principal foco de sus tesis sobre Kafka en su escrito “Anotaciones sobre Kafka” recogido en *Crítica de la cultura y sociedad I o Prismas*, si bien la obra de Kafka había sido motivo de comentario repetidas veces para Adorno, habiendo hecho mención a ella en algunos de sus textos anteriores. En este aspecto su correspondencia y amistad con Walter Benjamin es fundamental; de Benjamin y de su obra *Sobre Kafka* –para la que el propio Adorno también hace sugerencias a Benjamin– recoge inspiración para sus propias tesis con respecto al escritor praguense, más o menos en línea con las benjaminianas.¹⁷¹ De Benjamin recupera su concepción de lo kafkiano como “parábola”, identificando su prosa como algo más allá de un signo, como una alegoría.¹⁷²

Adorno afirma, no sin controversia, que las obras de arte se han vuelto políticamente inapropiadas en el contexto alemán de posguerra, debido a los acontecimientos de la primera mitad de siglo y al capitalismo avanzado.¹⁷³ En este contexto, solo las obras de arte puramente autónomas y libres de intenciones políticas pueden tener algún tipo de incidencia en la sociedad, más que aquellas que pretenden la denuncia; “Todo compromiso con el

¹⁶⁷ ADORNO, Theodor W. “Anotaciones sobre Kafka”. *Crítica de la cultura y sociedad II. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa*, 10/2. Madrid: Akal, 2009, p. 229.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 230.

¹⁶⁹ *Idem*.

¹⁷⁰ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En tierra de nadie...*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁷¹ BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W. “De la correspondencia con Theodor W. Adorno”. En BENJAMIN, Walter. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

¹⁷² ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, *op. cit.*, p. 126.

¹⁷³ ADORNO, Theodor W., “Compromiso”. *Notas sobre literatura...*, *op. cit.*, p. 409.

mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida”,¹⁷⁴ un tipo de obras entre las que identifica la literatura de Kafka, el teatro de Beckett –como desarrollaremos más adelante– o la poesía de Hölderlin, como hemos mencionado. “A quien le han pasado por encima las ruedas de Kafka se le ha acabado la paz en el mundo, así como la posibilidad de emitir otro juicio que el de que el mundo va mal”.¹⁷⁵

Adorno critica sobre Kafka lo que muchos han teorizado antes que él, discrepa de algunas opiniones de sus contemporáneos como la de Bloch, con el que se muestra abiertamente en desacuerdo en su correspondencia con Benjamin. Por su parte, Adorno sostiene que el contenido de la obra de Kafka no es metafísico, como otros anteriores habían afirmado, y reivindica una lectura literal de sus textos.¹⁷⁶

La obra de Kafka está, según Adorno, expuesta y abierta a interpretación; todo guarda un significado, pero este no debe sobreanalizarse simbólicamente ni malinterpretarse. La lectura de la obra de Kafka supone un esfuerzo para el lector según el filósofo, ya que considera importante acercarse a la obra de Kafka sin prejuicios ni ideas preconcebidas sobre lo que va a encontrarse. Analizar únicamente a partir del texto es importante, ya que el carácter kafkiano no deja de tener un alto grado de realismo.¹⁷⁷ Según el mismo Adorno en sus “Anotaciones sobre Kafka” los símbolos cobran una fuerza que va más allá de la voluntad del autor, “cada frase es literal y cada frase significa algo”, y cuestiona incluso que el propio Kafka comprendiese a fondo el contenido de su obra. Para Adorno, el lenguaje de Kafka no establece una comunicación de manera directa, sino que se debe mediar a través de su texto para alcanzar lo que quiere decir.¹⁷⁸

El texto no explica pero sí señala, es una forma que expresa lo que no puede explicitarse con las palabras: una forma crítica implícita a la razón instrumental.¹⁷⁹ La clave de lo kafkiano es denunciar a través de los detalles que todos pasamos por alto, lo impactante de la obra kafkiana radica en mostrar lo “monstruoso”, lo extraño subyacente a la vida real, sin tapujos.¹⁸⁰ Según Adorno, Kafka pone gran empeño en clarificar que lo acontecido en sus obras no es producto de un sueño, ya que un carácter onírico le haría perder impacto. Lo cotidiano de la realidad –distinguido frente al sueño– es lo que hace consciente al lector de las condiciones en las que vive, lo que aporta a su obra el contenido de denuncia y hace al lector sentir el “shock”.¹⁸¹ Es también en la búsqueda hacia lo no individual, la distinción y relación entre el sujeto –individual– y su carácter histórico –no individual–, que Kafka se topa con lo extraño. Este elemento de extrañeza de la realidad es canalizado a través del humor, resultante en situaciones inverosímiles y absurdas que construyen el característico carácter de lo kafkiano.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 410.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W. “De la correspondencia con...”, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷⁷ ADORNO, Theodor W. “Anotaciones sobre Kafka”..., *op. cit.*, p. 222.

¹⁷⁸ *Ibidem*, pp. 224-225.

¹⁷⁹ *Idem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 231.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 227.

A través de la simple exposición de la realidad, lo absurdo aflora desde la cotidianidad. Mediante la descripción de sensaciones –comunes a la mayoría de sujetos y por tanto en las que el lector puede verse reflejado y captar su atención–, Kafka consigue dismantelar el proceso deshumanizador de la percepción falseada sobre la sociedad, alimentada por la razón instrumental y los modos de vivir de la temporalidad capitalista que denuncia y que deshumanizan y reifican al sujeto. En su obra y a partir de la manifestación explícita de lo anormal en las condiciones de lo normal, Kafka trata de poner de manifiesto la fractura que existe entre el carácter social y el individual, en el que lo subjetivo queda desintegrado. Fabio Bartoli dirá que “La fuerza de Kafka es demoledora; derriba la tranquilizadora fachada que oculta la desmesura del sufrimiento”.¹⁸²

La obra de arte kafkiana se convierte en este contexto en un “cifrado de la falsedad”; el realismo de la obra de Kafka es su expresión efectiva de las diferentes condiciones del capitalismo tardío, periodo de la irracionalidad social en su totalidad.¹⁸³ Las obras de Kafka nos hacen pensar sobre nuestra experiencia en el estado social y político del mundo. Así, el humor se presenta como el recurso a través del cual Kafka consigue hacer visible la enajenación y fructífera su denuncia: no mediante la afirmación sino a través de un método de negación.

“La prosa no se expresa mediante la expresión sino negándola, quebrándola. Es una parábola cuya clave nos han sustraído; y quien intentara convertir esto en la clave se equivocaría, pues confundiría la tesis abstracta de la obra de Kafka, la oscuridad de la existencia, con su contenido. Cada frase dice ‘interpretáme’ y ninguna lo tolera.”¹⁸⁴

“En vez de curar la neurosis, Kafka busca en ella la fuerza curativa, la fuerza del conocimiento”.¹⁸⁵ las marcas de las heridas que la sociedad le causa al individuo son leídas por este como claves de la falsedad social, como el negativo de la verdad. Las obras de arte modernas para Adorno son una representación de los acontecimientos y horrores del siglo XX, para lo que Kafka es el ejemplo perfecto. Como dicen Adorno y Benjamin sobre la obra de Kafka, “El hecho de acoger lo negativo de una época es un modo de conjurarlo y avanzar en sentido contrario. Del carácter reificado a una expresión natural: del cristal al gesto”.¹⁸⁶

A través de la obra kafkiana atendemos a una descomposición subjetiva, remitente a la crisis del sujeto sustancial que se venía dando en la época; los protagonistas kafkianos representan para Adorno la figura del sujeto reificado en sociedad. Dicha cosificación encuentra su sustancialización en el reino animal. Lejos de una idealización de la naturaleza animal como la idealización de un estado primigenio e impulsivo, el animal representa en Kafka e para Adorno al hombre enajenado bajo una sociedad dominada por la razón instrumental, que ha

¹⁸² BARTOLI, Fabio. “Adorno sobre Kafka. ¿Una lectura ilustrada?”. *Tópicos. Revista de Filosofía*, vol. 65, 2023, p. 250.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 255.

¹⁸⁴ ADORNO, Theodor W. “Anotaciones sobre Kafka”..., *op. cit.*, p. 233.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 237.

¹⁸⁶ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas...*, *op. cit.*, p. 308.

perdido en esta su capacidad de actuación y expresión. En obras como *La Metamorfosis* o *Informe para una academia* el hombre identificado como animal se expone como una degradación extrema del sujeto individualizado, habiéndosele arrebatado incluso su derecho al sufrimiento. Si bien algunas interpretaciones pueden asociar el rasgo animal a una pérdida de dignidad, para Adorno esta cualidad es un concepto burgués y por tanto impropio de los personajes kafkianos: “en lugar de la dignidad del hombre, supremo concepto burgués, aparece en él la salvadora meditación y recuerdo de la semejanza con el animal, semejanza de la que se nutre todo estrato de su narrativa”.¹⁸⁷ En esta línea, un raciocinio orientado a la autoconservación se mitifica, como antes fue mito la naturaleza, de la que el ser humano se ha alejado en su proceso de alienación. Lo animal remite a lo olvidado, a aquello primitivo que se ha visto deformado por la evolución histórica de la existencia, pero que sigue presente en nuestra naturaleza: la dimensión más arcaica del ser humano.¹⁸⁸

Kafka representa para Adorno una resistencia frente a la mitificación y los poderes de la razón ilustrada: “El mito debe ser derrotado por su propia imagen. Los héroes de *El Proceso* y *El castillo* no son culpables por su propia culpa –no tienen culpa alguna–, sino porque intentan inclinar el derecho a favor suyo”.¹⁸⁹

“Al oponerse a la empiria, las obras de arte obedecen a las fuerzas de esta, 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, por más que manera disimuladamente transformada y a sí mismos oculta, de la realidad empírica, de la cual han escapado. Es por este medio, así como por el reagrupamiento de los momentos gracias a su ley formal, como la literatura se relaciona con la realidad.”¹⁹⁰

Si bien la literalidad del texto es importante en Kafka en términos lingüísticos, donde realmente reside lo expresivo de sus textos no es en el lenguaje literal, sino en lo gestual. Wittgenstein se ha referido a la expresión artística bajo el concepto de “gestual”, designando a lo natural o expresivo que emerge y que no puede verse plasmado en palabras.¹⁹¹ El gesto aparece en Kafka como una forma de expresión no mediada, un modo de resistencia al lenguaje hecho instrumento –propio de la razón instrumentalizada– que puebla el mundo contemporáneo. Lo gestual remite a lo casi ritual, lo primitivo y arcaico común a la naturaleza humana, la colectividad inconsciente a la que se refiere Adorno a través de Freud. Es también Walter Benjamin la raíz de la raíz inspiradora de la perspectiva gestual que Adorno toma de Kafka; Benjamin ve en la obra kafkiana una “teoría de los gestos”, en la que cada actuación es un signo que llama a la interpretación.¹⁹²

¹⁸⁷ ADORNO, Theodor W. “Anotaciones sobre Kafka...”, *op. cit.*, p. 242.

¹⁸⁸ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas...*, *op. cit.*, p. 309.

¹⁸⁹ MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En tierra de nadie...*, *op. cit.*, pp. 530-532.

¹⁹⁰ ADORNO, Theodor W., “Anotaciones sobre Kafka”..., *op. cit.*, p. 408.

¹⁹¹ CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 282.

¹⁹² BENJAMIN, Walter. *Anotaciones sobre Kafka...*, *op. cit.*, p. 79.

“El fundamento del gesto debe buscarse, según Adorno, en la modernidad, caracterizada por ‘la muerte del lenguaje’; “ En los gestos de Kafka se desliga la criatura a la que se le han arrebatado los nombres de las cosas. Sin duda [...] de este modo se induce el conocimiento profundo o el estudio como oración [...]”.¹⁹³

Adorno señala la importancia del carácter gestual especialmente en *El castillo* y en *El proceso*, donde se presenta casi teatralizado. A través del carácter gestual se expresa lo inefable, aquello que escapa la articulación verbal en sí. El gesto se presenta como una forma de comunicación más allá del discurso y sus manifestaciones físicas que pueden limitar el potencial de expresión, que “vuelve a transformar esa expresión en el acontecimiento que fue cifrado en ella”.¹⁹⁴ Si bien Adorno defiende la forma física de la obra de arte –lo objetivo o el lenguaje– como rasgos necesarios para su autonomía, lo verdaderamente expresivo reside en lo informe, en el contenido que es común y remite a aquello primitivo, casi animal.¹⁹⁵

“La expresión de la obra de arte es no lo subjetivo que tiene el sujeto: nada tan expresivo como los ojos de los animales”¹⁹⁶

4.2.1. Apoyo interpretativo y enfoques de otros autores al respecto¹⁹⁷

Lambert Zuidevaart señala la similitud de Adorno con Lukács en su opinión sobre la literatura modernista, de la cual Kafka es mayor representante para Adorno. Según la define Zuidevaart, la literatura modernista es aquella caracterizada por una angustia ahistórica frente al capitalismo avanzado. Adorno considera las obras “modernistas” genuinamente realistas, en el sentido de que producen “conocimiento negativo” de la realidad sociohistórica; la “no palabra” del arte moderno constituye la verdad dialéctica, de la alienación inducida en sociedad.¹⁹⁸

“La ambigüedad de los gestos es la que hay entre el hundirse en la mudez (con la destrucción del lenguaje) y el alzarse desde ella en la música; así sin duda la obra más importante de la constelación gestos-animal-música es la representación del grupo de perros que hacen música en silencio, tomada de las *Notas de un Perro*”.¹⁹⁹

Como señala Fabio Bartoli a través de Adorno, Kafka no hace una crítica sobre la sociedad en su sentido estricto, sino que su papel consiste simplemente exponer la absurdidad de su realidad hasta que el propio lector caiga en la cuenta de ella y pueda sacarse a sí mismo de su enajenación. En *Apuntes sobre Kafka*, Adorno se refiere a Kafka como un “escritor ilustrado en contra de la Ilustración”, designación con la que Bartoli se muestra en desacuerdo.²⁰⁰

¹⁹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁹⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁹⁵ ZUIDERVAART, Lambert., *Adorno's Aesthetic Theory...* *op. cit.*, p. 146.

¹⁹⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética*, *op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁷ En este apartado no pretendemos hacer una lectura crítica de la propia obra kafkiana ni de su autor, sobre los cuales hay una producción inabarcable, sino recoger algunas de las voces que hablan de su obra siempre a través de la lectura de Adorno.

¹⁹⁸ ZUIDERVAART, Lambert., *Adorno's Aesthetic Theory...* *op. cit.*, p. 40.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter; ADORNO, Theodor W. “De la correspondencia con...”, *op. cit.*, p. 128.

²⁰⁰ BARTOLI, Fabio. “Adorno sobre Kafka...”, *op. cit.*, p. 246.

Brian O'Connor afirma que las afirmaciones interpretativas que Adorno hace sobre Kafka emergen a través del examen de sus "dimensiones estéticas", las cuales son principalmente, para Adorno, las propiedades formales de la obra de arte.²⁰¹ O'Connor estudia la interpretación que hace Adorno de la obra de Kafka en relación a sus máximas sobre la mimesis, y en este sentido identifica dos polos en su análisis; el contenido mimético de las obras de arte –lo que expresan, cifrado– y el comportamiento mimético del artista –su proceso creativo–. Adorno apunta a que, en el proceso de civilización del ser humano a través de la historia, este ha perdido algunas de sus habilidades miméticas. Ante la sociedad contemporánea, regida por la idea de la razón instrumental y la alienación que comporta, la humanidad que lo conecta con sus raíces naturales y animales se ha visto perjudicada, perdiendo así parte de sus capacidades de creación y autoconocimiento. Este sentimiento de desconexión con la naturaleza es motivo de sufrimiento para el hombre, que encuentra parte de su naturaleza reprimida.²⁰²

O'Connor se pregunta sobre el vínculo que Adorno hace entre lo auténtico y lo autónomo. La clave para entenderlo reside en el hecho de que para Adorno el arte es una práctica histórica y no metafísica; sus ideas sociales y formas de vida deben reflejar la experiencia y por tanto la Historia. Kafka, construye arte a través de nada más que la negación de la realidad, el material mismo de la Historia girado contra sí mismo, lo que constituye para él un motivo más de admiración hacia la obra del autor praguense.²⁰³ Recordamos que para el filósofo el arte autónomo es auténtico –y es este el que expresa la realidad social–, por lo que solo un sujeto autónomo es capaz de crearlo. Según Adorno solo el artista autónomo es capaz de huir críticamente de las convenciones establecidas e históricas, y esto es Kafka; sus narrativas no seguirán ninguna secuencia que el lector pudiese anticipar, ni se construyen de manera aleatoria. En la autenticidad se encuentra el mérito de Kafka.²⁰⁴

Por su parte, Camilla Flodin dirá que lo que emerge a través de Kafka es el elemento animal presente en lo humano, el recuerdo de la presencia de la naturaleza en el sujeto. Este no puede sin embargo mostrarse de manera directa, y debe hacerse a través de la negación de este estado de irreconciliabilidad del sujeto con su naturaleza primaria. Señala que la experiencia de un arte auténtico es agri dulce porque, si bien nos llena de esperanza, nos hace conscientes de la falsedad y la irracionalidad de la sociedad en la que habitamos. Sin embargo, la conciencia de posibilidad de otra sociedad, además de ser fuente de sufrimiento, constituye una fuente de anhelo: no hemos renegado tanto de nuestra naturaleza animal como para alegrarnos de nuestro distanciamiento con respecto a ellos, continuamos deseando una reconciliación con esta parte de nuestra naturaleza. El hecho de lamentar la represión de esta parte de nuestra naturaleza constituye un atisbo de esperanza para la naturaleza humana.

²⁰¹ O'CONNOR, Brian. "On the Mimesis of Reification. Adorno's Critical Theoretical Interpretation of Kafka". En MORAN, Brendan; SALZANI, Carlo. *Philosophy and Kafka*. Lanham: Lexington Books, 2015, p. 2.

²⁰² ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, *op. cit.*, p. 103.

²⁰³ O'CONNOR, Brian. "On mimesis and reification..." *op. cit.*, p. 8.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 9.

Para Martin Jay la narrativa de Kafka expresa para Adorno la verdad detrás del auto-entendimiento de la modernidad individual, y dicho contenido de verdad que nos aporta puede ser emancipador según Adorno, un camino para un mundo libre de reificación y dominación, un resquicio de utopía esperanzadora.²⁰⁵ En *Dialéctica Negativa* Adorno se refiere a Kafka como la “apoteosis” de la autorreflexión, que consiste en “pensar en contra de sí” teniendo en cuenta las tendencias del constructo y a expensas de las particularidades de la realidad, las abstracciones y las utopías.²⁰⁶

Asimismo se ha teorizado sobre Kafka en clave de sujeto primario o como sujeto judío, en relación a la teoría sobre los fascismos de Adorno, si bien no profundizaremos en esta vertiente de análisis. Si bien es evidente que las tesis adornianas sobre Kafka encuentran diferentes interpretaciones, su dimensión de lo absurdo característica de lo kafkiano se alza entre el resto. Este encuentra un semejante en la obra de Beckett, sobre la que Adorno teoriza en la línea de su crítica social.

4.3. Samuel Beckett: el sinsentido como arma

Adorno se ve atraído por la obra de Beckett porque ve en su prosa un reflejo de sus afirmaciones estéticas, igual que le ocurre con la de Kafka. En su escrito “Intento de entender *Final de partida*” recoge la mayor parte de su opinión al respecto de dicha obra, a través de la cual analiza la producción dramática de Beckett y la pone en relación con la suya propia. Hace una serie de apuntes acerca de la obra beckettiana, recogidos en diversas anotaciones de sus diarios. El interés de Adorno por Beckett se extiende más allá de esta obra; analiza a través de *El innombrable* cómo la identidad de un hombre se ve reducida a su propio lenguaje, poniendo de manifiesto el interés del propio filósofo por esta cuestión; la de la esencia de la obra de arte, su génesis y la construcción de sus componentes subjetivo y formal.²⁰⁷

Adorno busca en el arte un método de crítica a través del cual llegar a una emancipación de las configuraciones de la industria cultural. Para ello, busca en las manifestaciones marginales del arte, lo infantil o lo circense. Es en el recurso de lo absurdo donde termina encontrando mayoritariamente esta capacidad de ruptura con lo convencional y alienado, afirmando que tiene la capacidad de abrir la mente a la posibilidad de un raciocinio crítico y liberador; es por eso que Adorno muestra gran admiración hacia la obra de Kafka y Beckett.²⁰⁸ Otro de los medios será la exageración o incluso la mentira, la cual postula como “único medio para la verdad”, que pondrá en relación con su teoría negativa.²⁰⁹ El drama no

²⁰⁵ JAY, Martin. *Adorno...*, op. cit., p. 24.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 12.

²⁰⁷ MÜLLER-DOOHM, Stephan. *En tierra de nadie...*, op. cit., p. 536.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 537.

²⁰⁹ ADORNO, Theodor W. “Intento de entender *Fin de partida*”. *Crítica de la cultura y sociedad II...*, op. cit., p. 130.

es posible según Adorno sin la presencia del sujeto y de la libertad, y en ausencia de estos la obra se convierte en una parodia del drama y todas sus implicaciones; esto es lo que es *Final de partida* para Adorno.²¹⁰

“[Las obras de Beckett] gozan de la única gloria hoy en día digna de tal nombre [...] pero trata de hechos históricos sumamente concretos: la dimisión del sujeto. El *ecce homo* de Beckett es aquello en lo que los hombres se han convertido.”²¹¹

Designa a Beckett como heredero de James Joyce y del ya mencionado Kafka, con quien comparte lo poético de lo absurdo y su denuncia del mundo real. Stefan Müller-Doohm afirma que si Kafka era para Adorno el “literato emblemático para la naciente barbarie”, la obra de Beckett representaba la “expresión estética definitiva de la experiencia de la catástrofe de toda una época.”²¹² Sin embargo, mientras Kafka denunciaba la realidad a partir de hacer ambiguo lo aparentemente coherente, Beckett iba un paso más allá: desmantelaba y giraba la realidad hasta volverla sinsentido, exponiendo así su carácter crítico. Apunta asimismo a una simplificación del lenguaje con Beckett, reducido desde las formas más épicas de Kafka.²¹³

De Beckett resalta, igual que en la obra del escritor praguense, la importancia de la gestualidad en respuesta al “derrumbe de la teoría social”. Es precisamente la ausencia de alusión a denuncia de ambos autores lo que hace a su obra adquirir este componente denunciador, su obra deviene denuncia en tanto que obra de arte autónoma, como teoriza Adorno, capaz de exponer la realidad de manera crítica.²¹⁴ Las situaciones absurdas que se despliegan en su obra se convierten en un segundo contexto autónomo –segunda naturaleza–, de la misma manera que la música une las intenciones y estados de la expresión. La obra de Beckett se convierte en la fisiognomía de aquello que ya no es humano, como si una “memoria involuntaria” sacase a la luz un lenguaje secreto en las cosas.²¹⁵

Adorno dirá que la absurdez tiene un lado histórico para aquellos que no se permiten a sí mismos vivir siendo fieles a su naturaleza; la hazaña de Beckett reside en haber sabido capturar esta apariencia de lo no-histórico, transfigurándolo desde la propia condición humana hasta imágenes históricas.²¹⁶ Lo absurdo reside incluso en la dimensión más física de su drama: en el propio diálogo, el lenguaje: a partir de la propia conversación trivial extrae un reflejo del mundo objetivo, como una segunda lengua: “Oírse a uno mismo hablar es como ver una obra de Beckett”.²¹⁷

²¹⁰ ADORNO, Theodor W.; VAN HULLE, Dirk; WELLER, Shane. “Notes on Beckett”. *Journal of Beckett Studies*, vol. 19, núm. 2, 2010, p. 162.

²¹¹ ADORNO, Theodor W. “Compromiso”..., *op. cit.*, p. 408.

²¹² MÜLLER-DOOHM. *En tierra de nadie...*, *op. cit.* p. 541.

²¹³ ADORNO, Theodor W.; VAN HULLE, Dirk; WELLER, Shane. “Notes on Beckett”..., *op. cit.*, p. 165.

²¹⁴ MÜLLER-DOOHM. *En tierra de nadie...*, *op. cit.* p. 174 y 538.

²¹⁵ ADORNO, Theodor W., VAN HULLE, Dirk y WELLER, Shane. “Notes on Beckett”..., *op. cit.*, p. 161.

²¹⁶ *Idem* [Traducción propia].

²¹⁷ *Ibidem*, p. 163. [Traducción propia].

Los recursos dramáticos de Beckett desarman lo lógico y lo esperado para mostrar la fragilidad de la existencia humana, entrada en crisis en un mundo sin certezas. Es precisamente en esta dismantelación, en el espacio para el sinsentido, donde su obra se abre a la posibilidad de cuestionar lo establecido, pensándolo de forma crítica a través de la manifestación de sus incoherencias. Así, lo absurdo se convierte en un apelativo para la reflexión, reflejando esa fuerza crítica que Adorno atribuye al arte para enfrentar las contradicciones sociales desde su autonomía.

Adorno construye una esperanza a través de la obra de arte, un alegato por la libertad y arma contra la reificación, un lugar en el que la expresión de lo humano pueda fructificar en un mundo roto y que lo rompe; denunciar, en definitiva, el estado de alienación del hombre en sociedad.

Conclusiones

Asumir el carácter de la obra de arte expresiva comporta la asunción de una contradicción, la racionalización de lo irracional y la objetivación de lo subjetivo: la mimesis actúa como mediadora de la subjetividad del artista, de aquello que plasma en su obra de manera inconsciente: “el arte tiene en la irracionalidad del momento expresivo el fin de toda racionalidad estética”.²¹⁸ Así pues, el arte se acoge a una paradoja subjetiva; la naturaleza se cuela en el arte pero no a través de su aspecto literal, sino como la manifestación de lo no subjetivo latente en el propio sujeto. Este carácter doble de la obra de arte aboga no por hacer una racionalización de aquello expresivo, sino por producirlo estéticamente, mediado a través de lo objetivo. La expresión es según Adorno un compromiso con la Historia, en busca de lo transubjetivo a través de su evolución. No reconoce la polaridad sujeto-objeto como algo definitivo sino cambiante, sujeto a las fluctuaciones de lo formal en la Historia del arte. Si bien el carácter objetivo e histórico es esencial en la obra de arte, necesita de lo subjetivo para ser expresivo, al igual que la subjetividad por sí sola, sin verse mediada por el lenguaje formal, tampoco reúne las características para esta expresión: “si la expresión fuera la simple duplicación de lo sentido subjetivamente, no sería nada”.²¹⁹

Este trabajo se ha propuesto como objetivo fundamental abordar la noción de expresión en la estética de Theodor W. Adorno. A lo largo de este estudio hemos podido constatar la dispersión del concepto de expresión a lo largo de la producción adorniana, lo cual ha llevado a un trabajo extenso de sistematización de dicha noción alrededor de diversas obras. Si en algo hemos reparado ha sido en el carácter constelar de la filosofía de Adorno, que nos ha llevado a tener que decantarnos por un enfoque acotado, que trate de dejar constancia a su vez de la amplitud conceptual que teoriza. Es importante reparar en el hecho de que en la teoría de Adorno casi cada elemento puede relacionarse u oponerse al resto de ello, y para evitar la dispersión y asegurar la viabilidad de este enfoque, ha sido indispensable pensar una reducción del marco teórico que, a conciencia, pasase superficialmente por ciertos conceptos.

En síntesis, concluimos que el corte dialéctico de la expresión ha sido el concepto más claramente expuesto en esta interpretación, así como que la relación dialéctica entre polos escindidos, en tensión irresoluble, constituye la vía productiva de la obra de arte. Esto supone, pues, que la experiencia estética es asimismo dialéctica, ya que Adorno concibe la propia disciplina artística como un medio de conocimiento per se, y sin el cual nuestra percepción de la realidad quedaría incompleta, el arte es el único modo de ver a través de lo inefable. Esta obra de arte es de doble naturaleza: a la par autónoma –portadora de la verdad, no subordinada a fines externos– y hecho social –manifestación de la naturaleza humana, con potencial crítico–, si bien es vehículo de verdades e ideas históricas. Así, si Adorno reivindica la forma como mediadora de la subjetividad, concluye que, sin el carácter material de esta, el

²¹⁸ *Ibidem*, p. 172.

²¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoría Estética...*, *op. cit.*, pp. 168-169.

contenido quedaría despojado de esta capacidad de expresión. La forma, en ausencia de dicho componente subjetivo, tampoco constituye un elemento expresivo.

A pesar del materialismo de su obra, Adorno defiende la música –el arte más abstracto– como la más expresiva de las disciplinas, viéndose mediada por las formas rotas de la composición atonal o disonante. Comprendemos pues que las obras de arte expresivas son aquellas que se encuentran “quebradas”, y en sus grietas por las que se cuele el componente expresivo. Ahora bien, igual que es la forma material rota es aquella que acarrea consigo la expresión, la obra de arte es, en tanto que expresión, manifestación del sufrimiento histórico. Este dolor lo provoca el distanciamiento del ser humano con respecto a su naturaleza original, que ha quedado reprimida en el proceso del desarrollo social. De esta naturaleza olvidada consigue rescatar lo que llama el componente animal, el cual se vincula con aquello prehistórico; lo que traspasa al sujeto y arroja a toda la humanidad. Esta es en realidad la verdadera noción de expresión adorniana; el carácter subjetivo –individual– comprendido en lo objetivo –común– y viceversa; la expresión no es nunca una manifestación plenamente subjetiva para Adorno, sino que remite a este algo anterior al individuo. Así, la obra de arte deviene también espacio de memoria, a la par que de conocimiento, expresando el dolor no a través de la armonía sino de la tensión y la escisión permanente.

Sin embargo, Adorno sigue albergando un componente esperanzador para su lógica: si la obra de arte es la manifestación de las condiciones actuales, puestas en evidencia a modo de denuncia social –como hacen los autores que hemos analizado– con la esperanza de poder propiciar un cambio, representa a su vez la potencialidad de unas mejores condiciones, a las cuales afirma que el hombre querrá aspirar una vez se haga consciente de la posibilidad de mejora.

Aunque estas tensiones conceptuales suelen comprenderse bajo una justificación dialéctica, Adorno teoriza un modo de racionalización y expresión ligado a la negatividad –que da a conocer como dialéctica negativa– que si bien plantea conceptos, no acostumbra a teorizar vías de resolución ni síntesis. Recordamos que Adorno es defensor de una postura dialéctica –productiva y expresiva– frente a la armonía, ya que esta no es generadora. Adorno teoriza constantemente, de ahí el amplio carácter de su obra, pero pocas veces concluye. Su estilo fragmentario y lenguaje denso parecen querer buscar un rodeo conceptual más que una afirmación, lo que hace de su pensamiento si bien un terreno fértil y provocador, complicado de sistematizar.

Asimismo, si bien ha quedado demostrado que el lenguaje y el raciocinio son fundamentales para la constitución de una obra de arte autónoma que encarne la verdad, Adorno no hace sino criticar el concepto de razón, el cual asocia con una pérdida de la naturaleza primaria. Si bien en diversas ocasiones aparecen contradicciones conceptuales, la concepción dialéctica que inunda toda la estética adorniana trata de justificar la polaridad opuesta de estos conceptos a través del planteamiento de un enfrentamiento, que los tense y sea generador de cambio, expresión, denuncia o verdad.

A partir de aquí podemos destacar el marcado corte materialista del pensamiento de Adorno, profundamente asociado a un componente de evolución histórica que se vincula a la dialéctica, remitente tanto a Hegel como a Marx en evidencia de la influencia de ambos teóricos sobre su trabajo. Los vínculos de Adorno con la Escuela de Frankfurt y la Teoría Crítica, de herencia marxista y materialista, dotan a la filosofía adorniana de un amplio carácter social. La concepción de la dialéctica como motor de producción y superación permiten que la teoría estética de Adorno se convierta en un terreno abierto a la pluralidad interpretativa, haciendo los límites entre sus conceptos difusos y ampliando sus fronteras, al dejar siempre una puerta abierta al cambio o la mejora siempre que se ponga en relación con un contrario. En esta línea se debe interpretar también el potencial crítico que reside en su pensamiento, heredero de dicha teoría crítica.

Teniendo en cuenta todos estos factores, podemos decir que la clave de este trabajo ha sido el querer combinar diversas perspectivas críticas, poniéndolas en relación la una con la otra y mostrando este amplio carácter relacional, que si bien es susceptible a malentendidos, presenta gran fecundidad. La inclusión de voces críticas nos ha permitido asimismo solventar en cierto modo el problema del estado de la cuestión, afectado por la falta de monografías específicas dedicadas a la expresión en la filosofía de Adorno; si bien hemos querido acotar el hilo, tratando de evitar una dispersión innecesaria, hemos optado por mostrar esta pluralidad confiando en que aporte riqueza al análisis.

En definitiva, esta sistematización ha sido un intento de ordenar lo inordenable, con la ambición no de reducirlo sino de esclarecer una vía que pudiese hacerlo más abierto a la interpretación. Así, concluimos en que el enfoque de Adorno, si bien continúa siendo relevante en la actualidad y abre una vía para pensar el arte desde una perspectiva crítica –lo cual fue uno de los elementos que nos atrajo hacia este tema, así como el de la expresión de lo subjetivo (que resultó ser diferente a como lo concebíamos)–, presenta un carácter un tanto enrevesado y poco concluyente que tiende a la abstracción. Si bien Adorno propone varias líneas interpretativas, rara vez suele terminar de argumentarlas. Tal vez sea esta una de las razones por las cuales su estilo de redacción haya sido tachado de obtuso y enrevesado. Siempre desde el rigor científico, consideramos que, ante una falta de habilidad discursiva, hacer uso de un lenguaje rimbombante puede llegar a ser una vía para suplir los vacíos interpretativos que dichas afirmaciones persiguen.

En cuanto a la consecución de los objetivos planteados, consideramos haber conseguido elaborar un estudio en cierto modo especializado en esta cuestión, algo que hemos echado en falta en el estudio de fuentes. Queremos destacar el amplio carácter de selección y el trabajo de cribado que ha sido necesario para filtrar un hilo temático, así como la selección de los autores al respecto. Debido a la complejidad del pensamiento de Adorno y no menos de su escritura, hemos considerado esencial adquirir dichos conocimientos de manera previa a la redacción de estas páginas, la cual hubiese resultado imposible ordenar sin entender los conceptos en cierta profundidad. Creemos que la ejemplificación a través del análisis de autores ha ayudado en gran medida a esclarecer el hilo conceptual del trabajo.

Consideramos la exposición de las dificultades con las que nos hemos topado en el proceso de redacción un buen modo de articular las conclusiones, ya que los obstáculos forman igual parte del proceso: aunque sea a través de las limitaciones que imponen, van contribuyendo a la constitución del camino, en este caso el cuerpo, la redacción y el campo temático.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991.
- *Alban Berg. El maestro de la tradición ínfima*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa, 10/1*. Madrid: Akal, 2008.
- *Crítica de la cultura y sociedad II. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa, 10/2*. Madrid: Akal, 2009.
- *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975.
- *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, 1*. Madrid: Akal, 2009.
- *Escritos musicales I-III. Obra Completa, 16*. Madrid: Akal, 2008.
- *Escritos musicales IV. Obra completa, 17*. Madrid: Akal, 2008.
- *Escritos Sociológicos I. Obra completa, 8*. Madrid: Akal, 2009.
- *Escritos Sociológicos II. Vol. 1. Obra completa, 9*. Madrid: Akal, 2009.
- *Filosofía de la nueva música. Obra completa, 12*. Madrid: Akal, 2009.
- *Kierkegaard: la construcción de lo estético. Obra completa, 2*. Madrid: Akal, 2006.
- *Monografías musicales. Ensayo sobre Wagner. Mahler: una fisiognomía musical. Berg: el maestro de la transición mínima. Obra completa, 13*. Madrid: Akal, 2008.
- *Mahler: una fisiognomía musical*. Barcelona: Ediciones Península, 1999.
- *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid: Akal, 2022.
- *Notas sobre Literatura. Obra completa, 11*. Madrid: Akal, 2009.
- *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra, 1995.
- *Sociología i psicología*. Barcelona: Editorial Lavínia, 1972.
- *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2004.

— *Teoría Estética*. Madrid: Akal, 2024.

ADORNO, Theodor W.; VAN HULLE, Dirk; WELLER, Shane. *Notes on Beckett*. *Journal of Beckett Studies*, vol. 19, núm. 2, 2010, pp. 157-178.
<https://www.jstor.org/stable/10.2307/2647109>.

Fuentes secundarias:

AMADOR NAVARRETE, Maria. *La industria cultural según Theodor W. Adorno. Consideraciones en torno a la cultura de masas y la autonomía del arte*. Tutora: Nuria Peist Rozjman. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.

BARAHONA ARRIAZA, Esther. *Teoría de la racionalidad y crítica social en Theodor W. Adorno: utopía y razón dialéctico-estética en su filosofía*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004.

BARTOLI, Fabio. “Adorno sobre Kafka. ¿Una lectura ilustrada?”. *Tópicos Revista de Filosofía*, vol. 65, 2023, pp. 245-268. <https://doi.org/10.21555/top.v650.2057>.

BENJAMIN, Walter. *Sobre Kafka. Textos, discusiones, apuntes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

BERNSTEIN, J.M. *The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania University Park: Pennsylvania State University Press, 1992.

BOLADERAS i CUCURELLA, Margarida. *La Escuela de Frankfurt*. Barcelona: Editorial UOC, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

CABOT, Mateu. “Adorno apropiándose de Freud: la crítica del concepto de «inconsciente» en la tesis de 1927”. *Daímon: Revista de Filosofía*, 73, 2018, pp. 55-66.

— (ed.). *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007.

— “Presente Del Pensamiento Adorniano.” *El Pensamiento de Th. W. Adorno: Balance y Perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007, pp. 9-14.

CANER-LIESE, Robert. “El sentido del texto y el absurdo de la historia. Adorno y la hermenéutica”. En CABOT, Mateu (ed.) *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007, pp. 43-56.

CASALS, Josep. *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*. Barcelona: Anagrama, 2003.

— *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.

CERDÀ MAS, Francesc Xavier. “L’oposició entre Schönberg i Stravinsky a l’estètica”. *Enrahonar*, vol. 32-33, 2001, pp. 9-25.
<https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v32-33-cerda>.

CLAUSEN, Deltev. *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Imagen (de la) crítica”. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 7, núm. 7, diciembre 2015, pp. 370-386.
<https://constelaciones-rtc.net/article/view/1133>.

ESCUELA CRUZ, Chaxiraxi. “Hacia una filosofía materialista: la idea de *Naturgeschichte* en la obra de Theodor W. Adorno”. *Revista de Filosofía*, vol. 70, 2014, pp. 75-87.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-43602014000100005>.

FERNÁNDEZ ORRICO, Jesús. *Th. W. Adorno: mimesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*. Valencia: Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim, 2004.

FLODIN, Camilla. “The wor(l)d of the animal. Adorno on art’s expression of suffering”. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 3, núm. 1, 2011, pp. 1-12.
<https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7987>.

FRAU BURON, Pau. “Th. W. Adorno y el psicoanálisis. La categoría freudiana del “inconsciente” en la teoría sobre el expresionismo musical”. *Estudios Filosóficos LXVII*, vol. 67, núm. 194, 2018, pp. 73-87.
<https://estudiosfilosoficos.dominicos.org/ojs/article/view/1302>.

— T. W. Adorno / A. Schönberg. Apuntes para una revisión. En CABOT, Mateu. *El pensamiento de Th. W. Adorno: balance y perspectivas*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2007, pp. 159-168.

GOEHR, Lidia. “Dissonant Works and the Listening Public”. En HUHN, Tom. *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 222-247.

GÓMEZ, Vicente. *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, Valencia: Frónesis, 1998.

GUTIÉRREZ-POZO, Antonio. “Mimesis y expresión: la peculiaridad dialéctica del arte en Adorno”. *Tópicos, Revista de Filosofía*, vol. 64, sep-dic 2022, pp. 337-362.

HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*. Madrid: Taurus, 1999.

HERNÁNDEZ, Francesc J. *Comentario de “Sujeto vs. objeto” de Theodor W. Adorno*, Valencia: Universitat de València, 2018.

HUHN, Tom. *The Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HULLOT-KENTOR, Robert. *Things beyond resemblance: collected essays on Theodor W. Adorno*. Nueva York: Columbia University Press, 2006.

HUYSEN, Andreas. “Introduction to Adorno”. *New German Critique*, núm. 6, otoño 1975, pp. 3-11. <https://www.jstor.org/stable/487649>.

JAMESON, Frederic. *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

JAY, Martin. *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

— *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus Ediciones, 1989.

JIMÉNEZ, Marc. *Theodor W. Adorno: art, Idéologie et théorie de l’Art*. París: Union Générale d’Editions, 1973.

JUANES, Jorge. *T.W. Adorno. Individuo autónomo-arte disonante*. México D.F.: Libros Magenta, 2010.

LAZARUS, Michael; BERNSTEIN, J.M. “Where is the Cross? On Gillian Rose Interview with JM Bernstein”. *Thesis Eleven*, vol. 186, núm. 1 (Critical Theory, Aesthetics and Speculative Philosophy: A Special Edition on the Thought of Gillian Rose), feb 2025, pp. 13-29. <https://doi.org/10.1177/07255136251314510>.

MAISO, Jordi. *Escritura y composición textual en Adorno*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2009, pp. 73-96. <https://doi.org/10.14201/8025>.

— “La subjetividad dañada: Teoría Crítica y Psicoanálisis”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 5, núm. 5, 2013, pp. 132-150. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/819>.

MENKE, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor, 1997.

MÜLLER-DOOHM, Stefan. *En Tierra de Nadie. Th. W. Adorno, una biografía intelectual*. Barcelona: Herder, 2003.

MUÑOZ, Jacobo; GÓMEZ, Vicente. *Correspondencia (1928-1940). Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*. Valladolid: Trotta, 1998.

NOLAND, Carrie. The Human Situation on Stage: Merce Cunningham, Theodor Adorno, and the Category of Expression. *Dance Research Journal*, vol. 42, núm. 1, verano 2010, pp. 46-60. <https://www.jstor.org/stable/23266986>.

O'CONNOR, Brian. "On the Mimesis of Reification. Adorno's Critical Theoretical Interpretation of Kafka". En MORAN, Brendan; SALZANI, Carlo. *Philosophy and Kafka*. Lanham: Lexington Books, 2015, pp. 229-242. <http://hdl.handle.net/10197/9728>.

PADDISON, Max. *Adorno's Aesthetics of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

RIUS, Mercè. *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

ROSE, Gillian. *The Melancholy Science An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. Londres: Macmillan Publishers, 1978.

SERT ARNÚS, Genara. *El concepto de autonomía del arte en Theodor W. Adorno*. Barcelona: Edita+, 2023.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

TAFALLA, Marta. *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder, 2003.

VILAR, Gerard. "Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía". *Isegoría*, núm. 11, 1995, pp. 195-203. <https://doi.org/10.3989/isegoria.1995.i11.263>.

WELLMER, Albrecht; GÓMEZ, Vicente. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València Servei de Publicacions, 1994.

WIGGERSHAUS, Rolf. *La Escuela de Fráncfort*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

ZAMORA, José Antonio. *Individuo y sociedad en Th. W. Adorno: tensiones y mediaciones entre teoría de la sociedad y psicoanálisis*. *Veritas - Revista Cuadrimestral de Filosofía da PUCRS*, vol. 63, núm. 3, 2018, pp. 998-1028. <https://digital.csic.es/handle/10261/175988>.

— *Th. W. Adorno, Pensar contra la barbarie*, Barcelona: Trotta, 2004.

— “Subjetivación y sufrimiento en Theodor W. Adorno: Reflexiones "desde" la vida dañada”, *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol. 13, 2022, pp. 419-447. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/4596>.

ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Cambridge: MIT Press, 1994.

ZWARG, Robert; DURÃO, Fabio Akcelrud; HULLOT-KENTOR, Robert. “Back to Adorno’ treinta años después. Conversación con Robert Hullot-Kentor”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, vol. 10, 2019, pp. 411-428. <https://constelaciones-rtc.net/article/view/3120>.