



El concepto de autonomía del arte en TH. W. Adorno

Genara Sert Arnús

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

EL CONCEPTO DE AUTONOMÍA DEL ARTE EN TH. W. ADORNO

Tesis doctoral de Genara Sert Arnús

Director: Gerard Vilar Roca

Tutor: Enrique Lynch

Universidad de Barcelona - Facultad de Filosofía

Departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura

Programa de doctorado bienio 1994-1996

La tradición filosófica: génesis y recepción

Julio 2014

ÍNDICE ABREVIADO

<u>Resumen</u>	7
<u>Introducción general</u>	11
 <u>I. Primera parte: La obra de juventud</u>	
1. El concepto de autonomía en los textos tempranos: un análisis de <i>On popular music</i> y <i>Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha</i>	33
1.1. La polarización de la música en “seria” y “ligera”/”popular” o su doble negación	
1.2. Aproximación “dialéctica” al motivo de la “escucha regresiva” o <i>muerte del arte</i>	
2. El concepto de autonomía y la “industria cultural”: un análisis de la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> y la <i>Filosofía de la nueva música</i>	59
2.1. El peligro de la “autonomía integral”: la Ilustración como “ideología” en la “industria cultural”	
2.2. Aproximación “dialéctica” de la “autonomía estética”: las “antinomias” del “progreso” o su doble negación	
 <u>II. Segunda parte: La obra tardía</u>	
1. El concepto de autonomía en el apogeo de la “teoría crítica”: un análisis de la <i>Teoría Estética</i>	123
1.1. La “aporía del arte” como punto de partida: la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> como trasfondo	
1.2. Invitación a una lectura “dialéctica” del arte moderno	
1.3. La apuesta por el modernismo o “arte moderno radical”: su condición autocrítica	
2. El concepto de autonomía en el marco de la última etapa del pensamiento adorniano.....	261
2.1. A vueltas con la controversia entre “autonomía” y “compromiso”	
2.2. El dilema del arte: o “autonomía” o <i>muerte del arte</i>	
 <u>Conclusión</u>	 375

Nota sobre las citas

Las citas de las obras adornianas corresponden a la traducción castellana que de la edición de la Obra Completa (*Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*) de Adorno, publicada con la colaboración de Gretel Adorno y Rolf Tiedemann por la Editorial Suhrkamp de Francfort entre los 1973 y 1986, está llevando a cabo Ediciones Akal. Éstas informarán entre paréntesis sobre el volumen concreto de la Obra Completa en números romanos y del número de página.

A continuación, a excepción de *On popular music*, la clasificación por volúmenes en la Obra Completa de los textos más citados:

Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha volumen 14

Dialéctica de la Ilustración volumen 3

Filosofía de la nueva música volumen 12

Reacción y progreso volumen 17

Teoría estética volumen 7

Museo Valéry Proust volumen 10/1

Arnold Schönberg volumen 10/1

Moda atemporal. Sobre el jazz volumen 10/1

El arte y las artes volumen 10/1

Sin imagen directriz volumen 10/1

Resignación volumen 10/2

Notas marginales sobre teoría y praxis volumen 10/2

Compromiso volumen 11

El envejecimiento de la nueva música volumen 14

Dificultades volumen 17

Observaciones sobre la vida musical alemana volumen 17

Resumen

Esta tesis estudia el concepto de autonomía en el arte en la obra de Th. W. Adorno, y particularmente en su *Teoría estética*, porque es en esta obra donde el filósofo de la Escuela de Frankfurt reivindica con rotundidad un “arte autónomo”, suscribiendo la reclamación por parte del arte moderno de su carácter social en detrimento del arte de vanguardia. En la medida en que se trata de un concepto fuertemente arraigado en la tradición filosófica, además de que ha recibido escasa atención por parte de la crítica y estudiosos de la obra del pensador alemán, la tesis se propone arrojar luz sobre su significado así como incidir en su importancia en el pensamiento adorniano.

La contemplación de la autonomía como un modo de la praxis o, más aún, como la praxis por excelencia -lo que explica su insistencia en que debe ser conquistada-, parte de la constatación de que en la sociedad de consumo no se permite disentir, lo que demanda la generación de un pensamiento capaz de medirse con ella. En qué medida para Adorno la autonomía sea praxis, radica en su capacidad para construir un espacio de consenso, lo que pasa ante todo por denunciar su ausencia en lo que tacha como un “conspirar para estar de acuerdo”. El autor incide en que no hay praxis que valga sin consenso o, mejor dicho, que sólo se acredita efectivamente como praxis aquella que lo construye, lo que significa que no se lo puede dar por sentado. De ahí que alerte de la imposibilidad de la praxis actual, es decir, que no hay praxis sin consenso sino pura ideología.

Hasta qué punto sea el arte moderno el que de modo paradigmático encarne aquella praxis, es debido precisamente a que, manteniendo su “autonomía”, ilustra en términos de desavenencia la fractura existente entre él y su lugar social, mostrando que el conflicto subsiste, puesto que no puede haber “progreso” en el arte mientras no lo haya en la sociedad. Es pues manteniendo su “autonomía” cómo ejerce la tarea de “correctivo” social que se le tiene encomendada. Frente al llamamiento a la intervención política directa del arte, que interpreta como un sucumbir a la interpretación unilateral del “compromiso” o “crítica social”, Adorno aboga por una relación “dialéctica” entre la condición “autónoma” y como *fait social* del arte, es decir, que el arte demuestra ser tanto más “social” cuanto más se aleja de la sociedad, porque sólo así le puede hacer frente a una sociedad que califica de “monopolio cultural”. Únicamente no ocultando su

dependencia del mercado, es cómo el arte paradójicamente tiene oportunidad de plantarle cara, lo que pone en práctica creando compulsivamente.

La condición “aporética” que Adorno reclama para el arte, a saber, el hecho de que es tanto más arte cuanto cuestiona su propia existencia, tiene su origen en la pregunta por la “posibilidad” de la praxis. Dicha pregunta, que ha dado lugar a malentendidos al interpretarse como una renuncia, no sólo no pretende debilitarla cuanto fortalecerla, en la medida en que -al igual que sucede con la Ilustración en la *Dialéctica de la Ilustración-*, se formula desde el autocuestionamiento de la praxis como única alternativa en una sociedad que monopoliza el sentido. En consecuencia, más que *morir* el arte no acaba nunca, certificando así su existencia una y otra vez a la vista de la falta de “progreso social”.

El pensador alemán apuesta por una concepción de la praxis en sentido amplio, esto es, en tanto que pensamiento “impertérrito”, no condicionado por la consecución de acciones ni determinados fines o resultados. Con la finalidad de lograr un equilibrio entre la teoría y la praxis, de tal manera que ninguna de las dos se considere omnipotente al contemplarse aisladamente, sino que ambas se rectifiquen mutuamente - de ahí la exhortación a que su aproximación sea “dialéctica”-, reivindica la teoría. De este modo pretende corregir a una praxis todopoderosa que reprocha a la teoría su carácter “obtuso”.

Hasta tal extremo es fundamental para Adorno la autonomía estética, que constituye la piedra angular de su concepción de la “teoría crítica”. Esto es así en la medida en que dicho concepto plantea abiertamente la difícil relación entre teoría y praxis, siendo éste el eje sobre el que gravita toda la “teoría crítica”. En efecto la relación es difícil, puesto que postula que ni pueden separarse, porque resultaría en una teoría impotente y una praxis arbitraria, ni tomarse como una unidad, puesto que degeneraría en una primacía de la razón práctica, que termina convirtiéndose en un fin en sí misma, y que critica por su carácter “instrumental”.

Al sostener que la teoría es una figura de la praxis, Adorno pone de relieve que la relación entre teoría y praxis que propugna en la “teoría crítica” es contradictoria. Ello propició que se pudiera confundir con un programa de acción político, como le ocurrió a la ortodoxia marxista con el pensamiento de Marx, al que concibieron como una *Weltanschauung*. Sin embargo, lo es deliberadamente, puesto que quiere ser un reflejo de la contradicción social, es decir, no quiere esconder la falta de armonía en la sociedad, como entiende lo hace aquella praxis que la da por sentada. En qué medida la

autonomía estética encarna aquella contradictoriedad, es precisamente porque al denunciar que la praxis que impera es falsa, se acredita verdaderamente como praxis. En suma, sólo merece ser praxis aquella que se hace a sí misma, lo que significa que genera consenso, cohesión social, intersubjetividad.

Introducción general

El concepto de autonomía del arte en Th. W. Adorno a la luz de la problemática del arte moderno

El presente trabajo de investigación lleva a cabo un análisis sistemático del concepto adorniano de autonomía del arte, partiendo de las obras de juventud hasta las de madurez y haciendo especial énfasis en su *Teoría estética*, donde dicho concepto cobra más sentido -si cabe- contemplado a la luz de la problemática del arte moderno, es decir, de la polémica en torno a la condición social del arte. Más aún, la especificidad del arte moderno es que, por así decirlo, aborda el problema de la autonomía en el arte.

Origen, objetivo y estructura de la tesis

La particularidad de este trabajo de reconstrucción y comentario es que pone énfasis en que Adorno reflexiona sobre el concepto de autonomía estética desde la perspectiva de la reclamación del arte moderno de su carácter social. En su defensa de un “arte autónomo” Adorno se enfrenta con aquellos que abogan por un “arte comprometido”. Precisamente las célebres discrepancias entre Adorno y Walter Benjamin cristalizan en la predilección por parte del primero del “arte autónomo” en detrimento del “arte comprometido”, en lo que constituye un rechazo de que el “compromiso” o “crítica social” del arte se manifieste necesariamente mediante la intervención política¹. Ambos discursos se han identificado respectivamente con el abanderado por Adorno modernismo –siguiendo su acepción en la cultura anglosajona y la vanguardia, en el sentido en que la suscribe Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El origen de la tesis fue pues ahondar en dicho conflicto con la intención de subrayar lo que en sintonía con el filósofo alemán se podría calificar de vocación social del arte moderno.

Sin lugar a dudas Adorno defiende la existencia de un conflicto en el arte moderno, como entiende lo encarna de modo ejemplar el expresionismo considerado “la primera versión alemana de arte moderno”². La disputa entre Ernst Bloch y Georg

¹ Es en el texto *Compromiso* donde Adorno da debida cuenta de lo que entiende por dicho término, así como advierte del peligro de apropiárselo dogmáticamente, siendo éste el caso que nos ocupa.

² Léase la Presentation I de *Aesthetics and Politics*. Translation editor Ronald Taylor. Afterword by Fredric Jameson. London: NLB, 1979, en la p.9.

Lukács en torno al expresionismo de 1938, en lo que se conoce respectivamente como el debate entre modernismo y realismo, sigue presente³ en la *Teoría estética* publicada en 1970. Aquella giraba en torno al vínculo entre “arte expresionista” y “realidad social”, lo que suscribían los partidarios del modernismo en oposición a los del realismo. La disputa entre modernismo y realismo motivada por el desacuerdo en torno a cuál de los dos participa del carácter socialmente crítico del arte o, lo que es lo mismo, refleja mejor su condición de “avanzado”, no es sino la que tiene lugar entre modernismo y vanguardia, como la que protagonizaron Adorno y el Benjamin de *La obra de arte*.

En este sentido la reclamación adorniana de un “arte de vanguardia” pretende ser una *riposte* a aquellos que defienden un “arte popular comercial” y particularmente a Benjamin. Por consiguiente, al postular en la *Teoría estética* que toda distinción entre “autonomía” y “compromiso” resulta estéril -así lo hace al apostar por el carácter “dialéctico” de la relación entre “autonomía” y *fait social* en el arte-, el pensador se pronuncia a favor del modernismo en detrimento de la vanguardia⁴, porque participa o, mejor dicho, pugna en igual medida que aquella por hacerse con el carácter social del arte.

Aquel conflicto intrínseco al arte moderno lo encarna el modernismo, de cuya problematicidad da cuenta la célebre afirmación de Rimbaud *Il faut être absolument moderne* retomada por Adorno (VII, 12-13). La condición problemática del arte moderno y, en última instancia, de la modernidad, radica en lo que Jürgen Habermas define como su intención “normativa”⁵ es decir, que al pretender no sólo describir sino también prescribir dificulta todo intento de historización. El interés que para Adorno posee la pugna entre arte moderno y vanguardia en torno al modernismo, tiene la finalidad de demostrar que éste último merece tanto como la vanguardia el calificativo de “crítica social”.

Dicha pugna no solamente no juega un papel menor, sino que subyace a su análisis de la “autonomía del arte”. Prueba de ello es que *La obra de arte* -que constituye un alegato en favor del arte de vanguardia- fue un acicate a la hora de

³ Sobre la importancia de esta controversia entre los intelectuales de izquierda alemanes en los años 20 y 30, se puede consultar op. cit., concretamente las pp.9-15.

⁴ De ahí que reclame un “arte de vanguardia”, al que exige un estar a la altura de su tiempo.

⁵ En *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus, 1989, Habermas dedica un capítulo a “El contenido normativo de la modernidad”, en las pp.397-432.

redactar tanto *Sobre el carácter fetichista* (Adorno, prólogo) como la propia *Teoría estética* (R. Hullot-Kentor, introd. *Aesthetic Theory*) y el capítulo sobre la “industria cultural” de la *Dialéctica de la Ilustración* (B. Lindner 1985, pp.199 ss.). Que aquel texto pudiera de algún modo alentar a la redacción de las obras citadas, prueba la importancia que para Adorno tuvo que Benjamin abandonara toda reticencia con respecto a que la postura del intelectual tuviera que ser la de la intervención política, siendo ésta además una cuestión con la que se debatió toda su vida. De ello dan cuenta los textos *Compromiso, Resignación* o las *Notas marginales sobre teoría y praxis*, motivados seguramente por la discusión que mantuvo durante los últimos años de su vida con la rama alemana del movimiento estudiantil de los años 60.

Quizás fuera precisamente la complejidad del encuentro/desencuentro entre ambos, lo que provocó que el legado de Benjamin suscitara a fines de la década de 1960 un agrio debate entre los “marxistas más ortodoxos” que se autoproclamaban defensores de él y el propio Adorno, al que acusaban de haberlo manipulado. En efecto es complejo, porque si bien es cierto que el texto de Benjamin marcó un distanciamiento entre ambos, como lo pone de relieve la contraria valoración de la “prognosis” marxiana, también lo es que compartían un dilema. De ahí que en la *Teoría estética* Adorno “conjure” el argumento benjaminiano como quien conjura un peligro para impedirlo o evitarlo –el modo cómo lo haga es mediante el recurrente reproche de que *La obra de arte* carece de “dialecticidad” (VII, 52, 67, 81)-, así como que la obra de Benjamin resultara ser la excepción en el corpus del autor, demostrando bien hasta qué punto fue fruto de las circunstancias.

En las antípodas de la postura de Adorno, para Benjamin la “prognosis” -léase el prólogo a *La obra de arte* (p.37)- lejos de desmentir una situación de “progreso” como en el Adorno de la *Teoría estética*, alentaba en el más puro sentido de Marx a su inminente puesta en práctica haciendo gala de un optimismo fuera de lo común. A diferencia de Benjamin, Adorno pudo constatar que con el surgimiento del fascismo se había cumplido de modo perverso la “utopía” de la eliminación del proletariado pronosticada por Marx, puesto que -al contrario de lo anticipado por aquél- la abolición del proletariado o el surgimiento de la sociedad sin clases había tenido lugar en favor de una élite. Por consiguiente, dicha contraria valoración de la “prognosis” marxiana pone al descubierto que el desacuerdo de ambos pensadores con respecto a la “realización de la utopía” era de tipo político. Sólo pues a partir de la convicción de que

la “utopía” se podía llevar a cabo, cobra sentido el hecho de que Benjamin pudiera alegrarse de la “decadencia del aura”.

En este sentido resulta premonitoria la polémica de Adorno con Benjamin en relación con el papel del arte, precisamente en la medida en que se adelanta a lo que después sucedería con los *movimientos históricos de vanguardia*, en la medida en que las intenciones de acabar con la *institución arte*, “se cumplen en la sociedad del capitalismo tardío como una advertencia funesta”⁶. Prueba de ello es que en lugar de dar paso a una praxis social, tal como lo venía reclamando la vanguardia, propiciaron el surgimiento de una “estética de la mercancía” o consumismo. De ahí que el término “desartización” o *Entkunstung* se deba interpretar como una réplica a la noción de “desaturización” reclamada en *La obra de arte*, porque da cuenta de su discrepancia con respecto a que la *fusión de arte y vida* -a la que Benjamin exhortaba en dicho texto- no sólo no hubiera contribuido a que el arte fuera más “social” sino a *neutralizarlo*.

Es en el modernismo y concretamente en su “diagnosis”⁷, donde sale a relucir el enfrentamiento entre ambos. Mientras que Benjamin se negaba a reconocer cualquier atisbo de “progreso” en el “arte autónomo”, llegando incluso a acusarlo, en sintonía con las directrices del partido comunista, de deriva facista⁸ -nótese la expresión “estetización de la política” en *La obra de arte*-, Adorno estaba convencido de que en una “sociedad total” únicamente *l’art pour l’art* –así tachado por sus detractores- podía enfrentarse a la “cultura de masas”.

El interés en analizar el concepto de autonomía estética en Adorno atiende a una doble motivación, porque quiere dar cuenta de su relevancia para el filósofo de la Escuela de Francfort, al tiempo que llamar la atención sobre lo poco que ha sido

⁶ Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Editorial Península, 1988, p.11.

⁷ *Politics of Modernism: Against the new conformists*, p.3. En sintonía con Adorno a ese romper con la “diagnosis del modernismo”, a saber, con la que asume el carácter regresivo de la modernidad, hace alusión el término “conformismo” presente en el subtítulo del libro, contra el cual el modernismo invitaría a combatir (p.2).

⁸ El peligro que tanto Adorno como sus contemporáneos veía en el fascismo estribaba en su “función contrarrevolucionaria”, como él mismo lo expresa en la célebre carta a Benjamin del 18 de marzo de 1936.

estudiado⁹. Por tanto, el objetivo de la tesis es no sólo arrojar luz sobre un concepto altamente complejo y polémico –véase si no la polémica que ha generado y todavía sigue generando hoy, aunque ya no esté en primera línea-, sino sobre todo dar cuenta de la importancia que reviste en el pensamiento adorniano. De ahí que se analice no sólo la *Teoría estética* sino una selección de las obras más representativas del conjunto de su *corpus*, atendiendo precisamente a esa voluntad de sistematicidad mencionada.

Prueba de la relevancia que Adorno otorga a la “autonomía”, es que bajo dicho concepto subyace una reflexión en torno a la praxis, donde la pregunta por la posibilidad del arte se debe comprender como un cuestionamiento de la posibilidad de la praxis. Dicho cuestionamiento quiere ser ante todo una denuncia de la situación actual, donde proliferan las consignas frente a los argumentos, en lo que tacha de resignación del pensamiento. El modo cómo se ponga en práctica aquel cuestionamiento es postergando la respuesta al plantearla a propósito como un dilema.

En este sentido el autor entiende que la confrontación con la “autonomía” no se puede desligar del modo de abordarla, que no es otro que el “dialéctico”, lo que sin duda recuerda al método de exposición de Marx, para quien éste era igual o más importante que lo expuesto propiamente. Pues bien, la relevancia del “método dialéctico” -al decir de Adorno- se debería a que, al prorrogar deliberadamente la resolución del conflicto, pone de relieve lo imprescindible de mantener el desacuerdo, porque sólo así se llega efectivamente a un consenso¹⁰.

La estructura de la tesis se divide en dos partes que reflejan dos momentos diferenciados en la trayectoria vital del pensador, como son la época del exilio forzado a Estados Unidos y la vuelta a Alemania tras la derrota del fascismo, aunque marcados por una coherencia de pensamiento que mantendrá hasta el final. Más aún, es en los textos de madurez donde sale a relucir que la vehemencia con la que defiende la “autonomía” lejos de disminuir se afianza con los años.

La primera parte, dedicada a los textos de juventud, la conforman por un lado *On popular music* (1941) y *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la*

⁹ En efecto, ha sido poco estudiado teniendo en cuenta la importancia que posee para el autor. Para una relación de los textos que reflexionan sobre el tema de la “autonomía estética” en Adorno, se puede consultar el apartado correspondiente de la bibliografía.

¹⁰ Adorno alerta sobre el peligro del conformismo, que entiende como un falso consenso, ya que le subyace un miedo a ser excluido (léase la nota 48). Irónicamente lo califica como un “conspirar para estar de acuerdo”.

escucha (1938), y por otro, *Dialéctica de la Ilustración* (1947) y de la *Filosofía de la nueva música* (1948). En los textos *On popular music* y *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, que constituyen un primer acercamiento al tema de la “autonomía”, Adorno apuesta por que ésta sólo es posible paradójicamente en la medida en que se la aborde “dialécticamente”. La prueba irrefutable de que la “autonomía” está por cumplirse, resulta de la constatación de que la música se encuentra “polarizada” en “seria” y “ligera”, es decir, de su doble negación, lo que se debe comprender como un *impasse* deliberado. En efecto, no hay ni música “seria” ni música “ligera”, porque la primera se convierte en “ligera” a causa del “fetichismo”, mientras que la segunda en “seria” al “anticipar” la “dicha”.

De la falta de “autonomía” da cuenta el autor en la *Dialéctica de la Ilustración*, donde pone de relieve la incompatibilidad entre “autonomía” e “industria cultural”, la cual identifica con “autonomía integral”, porque en ella la Ilustración se toma como “ideología”. El peligro de dar por sentada la Ilustración lo prueba la existencia de lo que tacha de “industria cultural”. Al igual que en *Sobre el carácter fetichista* en la *Dialéctica de la Ilustración* el autor incide en que la “polarización” del arte en “serio” y “ligero” —a los que denomina respectivamente “arte de vanguardia” y *kitsch*— es producto de una “falsa reconciliación” abanderada por la “industria cultural”. Al pretender *reconciliarlos* el primero se convierte en “terapia” y el segundo en “entretenimiento”; de ahí su “polarización”. Por tanto, que ésta última se tenga que interpretar como doble negación significa que se la aborda “dialécticamente”, porque la falta de “reconciliación” no lleva consigo sino *perseverar* en su empeño por alcanzarla.

En la *Filosofía de la nueva música* Adorno pone de manifiesto que la “autonomía” se mide en términos de “progreso”¹¹ o, más incisivamente, que las “antinomias” del “progreso” señalan tanto la falta de “autonomía” cuanto lo imperioso de que la haya, en lo que define como “dialéctica del material”. Es decir, que las “antinomias” desmienten tanto que haya “progreso” como “regresión”, en lo que constituye una crítica tanto de aquellos que dan por hecha la Ilustración, como a los que la dan por perdida sin ofrecer resistencia alguna. Más aún, que el filósofo inste a asumir

¹¹ Que Adorno contemple los conceptos de “autonomía” y “progreso” como idénticos, da cuenta de su deuda para con el pensamiento ilustrado. No obstante, la concepción del “progreso” inherente al arte moderno no solamente no es “lineal”, sino que en consonancia con “el postulado de Rimbaud de la consciencia más avanzada” desmiente el “progreso”, poniendo énfasis de este modo en que “mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad” (*Teoría estética*, pp. 129, 52 y 63 respectivamente).

la falta de “autonomía” o, de otro modo, que pueda valorar positivamente la constatación de que no ha habido “progreso”, es debido a que entiende que es el único modo de ponerle freno y denunciar una situación de “regresión”. Es precisamente la identificación de la “autonomía” con el “progreso” lo que desencadena la discusión en torno al arte moderno, donde éste se disputa con la vanguardia la condición de “avanzadas” para sus obras.

La segunda parte, consagrada a la obra de madurez, analiza no sólo la *Teoría estética* (1970) sino también los textos *El envejecimiento de la nueva música* (1954), *Sin imagen directriz* (1960), *Compromiso* (1962), *Dificultades* (I. Al componer música, 1964 y II. En la comprensión de la nueva música, 1966), *Observaciones sobre la vida musical alemana* (1967), *El arte y las artes* (1967), *Resignación* (1969) y *Notas marginales sobre teoría y praxis* (1967). Es en dichos textos donde Adorno vuelve a abordar aquella cuestión que, en la misma línea que la “aporía del arte” a la que apela en la *Teoría estética*, presenta aquí como un dilema, a saber, o “autonomía” o *muerte del arte*.

En la *Teoría estética* el filósofo alemán postula el “doble carácter” del arte -en alusión al arte “autónomo” y al arte contemplado como *fait social*-, subrayando que la antítesis entre ambos no es sino una “escisión”, con lo que hace hincapié en que es su relación “dialéctica” lo que hace al arte más “social”, esto es, que en la medida en que el arte se aleja de la sociedad demuestra paradójicamente su carácter “social”. En este sentido el texto polemiza abiertamente con los que reclaman un “arte comprometido”, de cuya polémica da cuenta la acusación mutua de “diletantismo” al tacharse respectivamente de *l’art pour l’art* y de *kitsch*. Que no considere sino el modernismo o “arte moderno radical” como el arte por excelencia, se debe a que es el que encarna aquella encrucijada en la que se encuentra el arte, y que concibe como un fructífero y necesario autocuestionamiento definido con el término *Entkunstung* o “desartización”.

Aquello que guardan en común todos los textos con la *Teoría estética* es su reflexión sobre la posibilidad del arte, donde ésta desmiente su *muerte*. En efecto, el arte no puede *morir* porque -contrariamente a lo anunciado por Hegel- no ha alcanzado la “autonomía”. El arte será tanto más “autónomo”, avanzado, cuanto más deje entrever su parte “regresiva”. Partiendo del mismo planteamiento que los textos de la primera parte, Adorno ahonda más -si cabe- en la segunda, en su firme convicción de que la existencia del arte está supeditada a su condición “autónoma”, lo que explica que califique su situación de “aporía”, dilema, en el que ni el arte se puede dar por sentado ni se lo puede

descartar definitivamente. De qué manera dichos textos contribuyan al esclarecimiento del problema de la “autonomía del arte”, es evidenciando su supeditación a la pregunta por la posibilidad de la praxis. En efecto, tras la pregunta acerca de si el arte es todavía posible -de ahí su carácter intrínsecamente “utópico”-, Adorno cuestiona la posibilidad de la praxis, cuya respuesta negativa en absoluto es sinónimo de pesimismo o desencanto vital sino que pretende desenmascarar una praxis que en tanto que mera ideología resulta falsa.

En tanto que en la cuestión de los “ismos” se escenifica el conflicto entre el arte moderno y la vanguardia en torno a cuál de los dos ejemplifique el “progreso”, el pensador incidirá de nuevo en la *Teoría estética* en la asociación de “autonomía” y “progreso” planteada en la *Filosofía de la nueva música*. Su defensa de la acusación que la vanguardia dirige contra el arte moderno, a cuyas corrientes objeta que sean “ismos”, se basa en lo que califica de “emancipación de la obiedad”, porque a la constatación de la “pérdida de obiedad del arte” le subyace -aunque frustrado- un deseo de emancipación.

Aquel deseo saldría a relucir en la práctica experimental, cuya finalidad es el rechazo del “valor de uso” -éste no quiere ser sino un rechazo de toda convención, es decir, de cualquier directriz que no se origine estrictamente en el objeto mismo-, aunque a la postre acabe siendo reconducido a “valor de cambio”. La relevancia de la discusión en torno a los “ismos” se debe a que pone sobre la mesa la confusión que suscita el arte moderno, que llegaría a su clímax cuando se interpreta como una “ideología irracionalista” -nótese la similitud con “deriva fascista”- en vez de como “protesta contra la cosificación burguesa” (VII, 80-1).

El concepto de autonomía en la tradición filosófica

Dado que se trata de un concepto fuertemente arraigado en la tradición filosófica, resulta obligado analizarlo haciendo un repaso de su origen y trayectoria, así como de la situación actual de la discusión en el panorama filosófico contemporáneo. Ante todo poner en antecedentes al lector que en tanto que Adorno se considera a sí mismo heredero de aquella tradición, abordará las cuestiones más relevantes planteadas por aquélla, como son la *muerte del arte*, el tema de la verdad y una reflexión sobre la propia modernidad y su condición problemática, aunque también incorporará otras

cuestiones como la que le enfrenta con los que reclaman al arte moderno un mayor “compromiso” o “crítica social”.

La importancia que la “autonomía” detenta en la historia de la filosofía se debe a que establece un vínculo entre la estética y la ética –como lo postuló Kant-, y concretamente a que a partir de Hegel se vuelve a situar en primera línea la pregunta acerca del status de verdad del arte. Por consiguiente, ubicar dicho concepto en la historia de la filosofía lleva consigo tanto rastrear los orígenes de aquel vínculo o, más propiamente, evidenciar que la condición ética de lo estético radica precisamente en la imposibilidad de que se pueda reconducir a otro terreno -ya sea político, religioso o moral- que no sea el suyo propio, como dar cuenta del calado de aquella pregunta en la medida en que sigue generando debate en el ámbito de la filosofía, concretamente en la medida en que cuestiona que la verdad sea el resultado de la revelación de una realidad ya existente.

No es otro que Kant quien mediante su teoría de la autonomía otorga al mencionado concepto un significado tan capital cuanto amplio para la filosofía. En efecto, con Kant dicho concepto pasa de tener una aplicación exclusiva en el terreno de la política a ser determinante para la disciplina filosófica, por cuanto es la capacidad de autodeterminarse o *Selbstbestimmung* aquella que capacita al hombre en tanto que ser racional. Concretamente es en su *opus postumum* donde denomina “autonomía” a la capacidad de la razón teórica de imponerse leyes a sí misma (op. cit., p.708). Esta cuestión es importante, porque pone de relieve que a la “capacidad de autodeterminarse de la razón práctica” se le presupone aquella capacidad de la razón teórica citada antes. O, de modo más incisivo, que sin ésta última la “razón práctica” carece de aquella capacidad.

Cabe tener en cuenta que en su concepción de la “autonomía” Kant es deudor del teórico del contrato social Jean-Jacques Rousseau, como lo pone de relieve su famosa observación de que *la libertad es obediencia a la ley que uno se ha prescrito a sí mismo*. En el terreno político esto queda reflejado en la defensa de una democracia participativa que preserve la autonomía de cada ciudadano, en la que los individuos están sujetos únicamente a leyes que han contribuido a hacer. En este sentido los teóricos del contrato social consideraban a los individuos libres, iguales e independientes por naturaleza, con lo que sólo podían estar sujetos a la autoridad de otro por un acto de consentimiento o acuerdo. Rousseau va tan lejos con la “autonomía” que entiende que el poder de promulgar las leyes o soberanía es potestad de la totalidad del

colectivo de los ciudadanos. En definitiva, la originaria acepción política del término se debe a la influencia de los teóricos del contrato social, quienes lo medían en clave ética¹².

La aportación del filósofo de Königsberg al concepto de autonomía es que lo ubica en el marco de su filosofía moral. Más aún, aquél constituye según Kant un principio moral, siendo así que lo identifica con el que entiende es el principio moral por excelencia como es el “imperativo categórico”. Kant delimita el principio moral de la autonomía de la “heteronomía” o *Fremdbestimmung*, porque supone su determinación mediante tanto el mundo de los sentidos cuanto el de la teología. “Autonomía” y “heteronomía” son pues términos correlativos que Kant desarrolló principalmente en relación con su “teoría moral”, y cuya conexión con la libertad se debe precisamente a que el individuo autónomo no vive sin reglas, sino que tan sólo obedece a las reglas que él mismo ha escogido tras examinarlas. Al distinguir una determinación “positiva” de la libertad de una “negativa”, que identifica respectivamente con la “autonomía” y la “independencia”, Kant pone por delante la primera frente a la segunda, porque de lo que se trata es de priorizar la capacidad humana para construir un espacio racional intersubjetivo.

En los *Fundamentos para una Metafísica de las Costumbres* Kant hace uso del término autonomía por primera vez, estableciendo que la autonomía en el querer es el principio más elevado de la moralidad en absoluto”. Con ello quiere decir que la “autonomía” certifica que aquello que guía a todo ser racional que se precie es la “libertad”¹³ de querer lo correcto, justo. De ahí que equipare la libertad con la capacidad del querer de autolegislarse pensando naturalmente en el bien común, hasta tal extremo que lo positivo de la libertad radica en lo que define como autonomía mediante la razón.

Kant no sólo abordó la “autonomía” en relación con cuestiones éticas sino que la amplió a las estéticas. Al igual que el entendimiento y la razón, también la capacidad del juicio se caracteriza por ser “autónoma”, como de ello da cuenta la capacidad del juicio reflexionante relativa a la aplicación subjetiva de la razón. En la *Crítica del juicio* defiende la independencia del juicio estético, siendo ésta la que le caracteriza como tal. Dicha independencia se fundamenta en su radical distinción con respecto a los juicios

¹² Téngase en consideración que se lo define como libertad moral que se opone tanto a la esclavitud de los impulsos como a la obediencia sin crítica a las reglas de la conducta sugeridas por una autoridad externa.

¹³ Cabe tener presente que Kant en tanto que pensador de la Ilustración no cesa de alertar en sus escritos acerca del peligro de que se la pueda confundir con una ausencia de reglas.

éticos y cognitivos, donde tiene lugar una relación de apropiación con el objeto. El modo cómo se mantenga aquella independencia es escapando al lenguaje conceptual, como lo hacen las *ideas estéticas* cuando se esfuerzan por ir más allá del ámbito de la experiencia. El empeño kantiano por liberar a la estética de la “heteronomía” o, con otras palabras, el intento de asignarle un ámbito propio ha resultado más que problemático, como se demostrará más adelante.

Cuál haya sido la recepción de la pregunta por la “autonomía del arte”, se puede rastrear en filósofos posteriores como Schelling y Schiller. A diferencia del primero, quien reflexiona a partir de la razón teórica, Schiller lo hace específicamente desde la capacidad del juicio estético, confrontándose con la teoría estética kantiana expuesta en la *Crítica del juicio*. En las *Cartas sobre la educación estética* se muestra firmemente convencido de que la estética es la única vía de reconciliación entre la naturaleza y la libertad, pero una que de ningún modo puede consistir en reducir la ética a la estética o hacer de la segunda el medio de la primera. La prueba fehaciente de que permanece fiel a Kant es que aquella unidad ideal constituye una realidad perdida que sólo puede alcanzarse “asintóticamente en una actividad estética infinita”, con lo que el esfuerzo por lograr aquella unidad ideal es más prospectivo o propedéutico que histórico¹⁴.

El problema de pretender asignar a lo estético un ámbito propio o, con otras palabras, de su emancipación con respecto a la servidumbre de la teología o política, es que lleva aparejado un cuestionamiento de la misma existencia del arte. La amenaza de la *muerte del arte* se traduce en la imposibilidad de discernir si el “arte autónomo” constituye el arte por antonomasia o su definitiva banalización. Aquello que pone de relieve el “arte autónomo” es que la verdad del arte sólo es posible en la medida en que cesa de estar subordinada a la teología. Sin embargo, si el arte depende exclusivamente de sí mismo para ser verdad, entonces se pone en duda su capacidad comunicativa –de ahí la acusación de “solipsismo”–, lo que refuerza su carácter marginal. Más aún,

¹⁴ Ninguna duda subsiste que Adorno sigue la estela de Kant y Schiller en lo que concierne a su convicción de la condición propedéutica de la estética, al constituir una preparación para el estudio de una disciplina; en este caso de la disciplina por excelencia, como es la propia vida. De ahí su carácter eminentemente práctico. De que bajo el concepto de autonomía subyace la noción de praxis en sentido amplio, ya se ha puesto de relieve.

termina por independizarse de la empiria, lo que en última instancia se traduce en la duda de si existe efectivamente algo así como el arte¹⁵ o lo estético.

Como ya se ha apuntado, la pregunta por la “autonomía del arte” obliga a interrogarse en torno a su condición de verdad. Tanto es así que ésta se antepone a cualquier otra. Tal pregunta no es ociosa, en la medida en que establece que paradójicamente el arte es verdad siempre y cuando no reproduzca la realidad, preserve su “autonomía” o, lo que es lo mismo, mientras sea una ilusión. De todos es sabido que la reprimenda al arte debido a su carácter ilusorio se remonta a Platón. Precisamente el hecho de que el arte aspire a ser verdad, cuestiona a aquellos que sostienen que la verdad es una representación o imitación de una realidad ideal preexistente. En este sentido plantea una alternativa a dicha concepción según la cual la verdad es una suerte de proceso creativo de revelación, donde ésta no preexiste sino que sucede, es decir, no imita o representa, y en el que las obras de arte revelan aspectos del mundo que de otro modo no serían visibles. En consecuencia, ni el arte es ya inferior a la ciencia, puesto que ambos detentan el mismo rango, ni guarda sentido hablar de una verdad específicamente estética.

El motivo de que la modernidad reivindique la “autonomía del arte” guarda relación con un miedo a la instrumentalización del saber, esto es, a que el saber se mida unilateralmente en términos exclusivamente cognitivos o morales. Es precisamente contra tal instrumentalización que se manifiesta Kant cuando hace hincapié en que lo distintivo de lo racional es que constituye un fin en sí mismo¹⁶. De ahí entonces el rol paradigmático asignado al arte, con cuyo status especial –llámesele “autónomo” o no-, no sólo lucha por tener un espacio propio más allá de toda delimitación fundada en intereses o partidismos, sean éstos cuáles sean, sino que advertiría de que el no dejarse medir en términos cognitivos o morales acabe derivando en un contemplarse a sí mismo como absoluto, omnipotente, invitando pues a que cualquier ámbito del conocimiento active su capacidad autocrítica.

¹⁵ A partir de esta hipótesis arranca el crítico de arte Thierry de Duve una disquisición en torno a qué sea el arte, lo que le lleva a ensayar diversas definiciones en *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Éditions de Minuit, 1989.

¹⁶ Lejos de que lo racional, contemplado como un fin en sí mismo, ofrezca *resistencia* a la instrumentalización del saber, facilita tanto más su manipulación en tanto que mera “mercancía”, como bien lo constata Adorno particularmente en la *Dialéctica de la Ilustración*.

A modo de recapitulación, la cuestión de la “autonomía” resulta fundamental en el período moderno en la medida en que hace hincapié en que no es viable sin consenso, lo que significa sin una base de comunicación intersubjetiva. El modo cómo la “autonomía” se ponga en práctica en el arte es ejerciendo su capacidad crítica, esto es, incidiendo en la necesidad de consensuar todo juicio. Así lo recuerda Kant al hacer depender la posibilidad de validar juicios sobre el gusto al consenso. Más aún, la “autonomía del arte” pondría de relieve la importancia del consenso en la discusión en torno a la verdad, porque señalaría la centralidad del juicio en cualquier teoría de la verdad o, de modo más incisivo, que no hay verdad posible fuera de un espacio intersubjetivo. Con todo lo dicho, quizá con la pregunta por la “autonomía del arte” no se trate tanto de averiguar si efectivamente tiene sentido que el arte detente un status propio, a la vista de que puede conducir a su desaparición, cuanto de sacar a la luz su capacidad de potenciar una actitud autocrítica ejemplar para las demás disciplinas al impedir que puedan campar a sus anchas sin restricción alguna.

Prueba de la relevancia de la “autonomía estética” en la modernidad es que la reclaman para sí tanto los románticos como Hegel, construyendo a partir de ella sus propias concepciones del arte, lo que provoca un debate que todavía en Adorno sigue vivo. En la *Teoría estética* se da cuenta del enfrentamiento entre quienes valoran negativamente la ausencia de sentido (Hegel) y los que sostienen que es precisamente lo que le otorga sentido (románticos). Bajo esta desavenencia se esconde una contraria concepción de “lo absoluto”, primordial para ambos. Mientras que para Hegel, en tanto que resultado de una identidad entre “lo significado” y “los medios de significación”, se da como *fait accompli*, para los románticos no puede haber tal identidad, lo que expresan mediante un sentimiento de carencia y de continuo “anhelo” nunca satisfecho.

No cabe duda de que Adorno no puede inclinarse por Hegel, a quien le reprocha un exceso de optimismo, sino por la visión romántica de “lo absoluto”, donde dicho optimismo descansa en el hecho de que Hegel valora positivamente el “final del arte”, porque lo interpreta como el cumplimiento de su “autonomía”. Que se incline por la visión romántica es debido a que sólo desde ella puede defender la idea de autonomía estética, contradiciendo la postura hegeliana de que el *gran arte autónomo* se ha extinguido.

Por último, un apunte en cuanto a la etimología del término. Éste refleja el proceso de autonomización del arte, es decir, su desvinculación de las ataduras religiosas y de culto, lo que lleva consigo, entre otras cosas, que el arte ya no sea

contemplado de por sí como religioso. Ello es posible en la medida en que entre los diferentes ámbitos del conocimiento no subyace subordinación alguna, lo que es fruto del proceso de racionalización a que está sujeta la sociedad moderna. No obstante, que el arte gane su “autonomía”, esto es, se contemple como fin en sí mismo, además de ahondar en la “división social del trabajo”, hace que pueda ser tanto más fácilmente manipulable atendiendo a fines ajenos, lo que a la postre le consagra en tanto que “mercancía”.

Aquella división es consecuencia de que el trabajador ya no produce lo que necesita, sino que lo hace para ganar un salario. Sin embargo, cabe matizar que el “valor de uso” de la obra de arte es una prueba de su determinación social y no necesariamente de su orientación al mercado. El único modo de que pueda combatir aquella manipulación, sin caer en la autarquía, es asumiendo su condición social, lo que no significa sino reconocer su carácter contradictorio. Partiendo del hecho de que la historicidad le es “inmanente” en la acepción de Marx, es paradójicamente siendo deliberadamente asocial, es decir, *resistiéndose* a la sociedad, cómo el arte demuestra precisamente su socialidad.

Una vez más, que el artista ya no deba rendir cuentas a mecenas o gremios sino al público en tanto que productor de “mercancías”, no le hace más libre, porque le obliga a entablar un nuevo modo de socialización, donde la actividad privada del artista sólo se vuelve social en la medida en que sea susceptible de intercambio como “mercancía”, es decir, posea algún interés para el potencial comprador. Lejos de extinguirse la “mercancía” saca a relucir que el “valor de uso” se muda en “valor de cambio”. Sin embargo, aquello que indudablemente se gana gracias a la “autonomía”, es que las obras de arte no deban exclusivamente su validez a la relación o no con la sociedad, sino que se puedan permitir ser hasta cierto punto privadas.

Situación actual de la “autonomía” en la discusión estética contemporánea

Si bien en la actualidad la discusión en torno al “compromiso social” del “arte autónomo” ya no es central, lo cierto es que sigue sin zanjarse.

El momento álgido de aquella polémica tuvo lugar en los ataques que desde la vanguardia se propinaron al “arte autónomo burgués”, así denominado por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Tomando partido a favor de la vanguardia Bürger argumentaba la necesidad de que el arte recuperase la “praxis vital”, debido a que había

sido injustamente *excluido*. En este sentido no está de más recordar que la “autonomía” en tanto que emancipación de las ataduras religiosas o políticas propias de la praxis vital, de ningún modo se debe confundir con un aislarse por parte del arte de los intereses vitales prácticos, que es precisamente lo que le reprochaba la vanguardia atendiendo a la argumentación de Bürger.

En las antípodas de la posición de Bürger estaría la del filósofo francés Jacques Rancière quien, en la estela de Adorno, desmiente que la “fusión de arte y vida” abanderada por la vanguardia haya contribuido a acercar el arte a la vida. El modo cómo lo haga no es sino reivindicando con Adorno una “estética de la política”, porque en el arte no existe tal “división” entre estética y política –léase respectivamente “arte puro” o “arte por el arte”, como lo tachan los enemigos de la “autonomía” en el arte, *versus* “arte comprometido”-, sino una “escisión” que no oculte la tensión entre ambos. Así lo prueba al defender que el arte se constituye en el enfrentamiento entre sí de la estética y la política o, a la inversa, que tanto uno como otro ámbito cobran sentido en su disputa de lo sensible. De ahí que Rancière ponga énfasis en que se trata de un “reparto”¹⁷ más que de una mera “división”, así como en el hecho de que es un error contemplar el arte que califica de “crítico” de modo lineal, como lo hace aquella oposición que tilda de “académica”¹⁸.

Que en la discusión estética contemporánea las cuestiones planteadas por Adorno siguen vigentes, aunque de soslayo, lo ha puesto de relieve por encima de todo el influyente libro de Christoph Menke *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. La percepción de que lo estén de soslayo, es decir, con la condición de dejar de lado cualquier dificultad, lo prueba el hecho de que la objeción a la doble consideración adorniana del arte moderno en tanto que “autónomo” y “soberano” se sostenga desde dos posturas claramente diferenciadas, como son la que ataca la “autonomía” (P. Bürger) y la que combate la “soberanía” (K. H. Bohrer, R. Bubner). Aquella objeción se formula sobre la base de que “la antinomia se resuelve por sí misma” al esconder “una relación de subordinación”¹⁹.

Menke fundamenta la necesidad de poner en marcha una crítica integral de la *Teoría estética*, mediante una *reformulación* del planteamiento antinómico suscrito por

¹⁷ Léase *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: Éditions La Fabrique, 2006.

¹⁸ *Sobre políticas estéticas*. Prólogo de Gerard Vilar. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

¹⁹ Publicado por la editorial Visor en Madrid, 1997, pp.15-16.

Adorno, donde se sostiene que la relación de la “autonomía” y soberanía” es de mutua exclusión, en la necesidad de “corregir los errores de interpretación a los que ha dado lugar” (op. cit., p.18). Dichos errores conciernen a la noción de “negatividad estética”, que es desde dónde Adorno concibe la doble determinación del arte moderno en tanto que “autónomo” y “soberano”, y son consecuencia de que sea precisamente la negativa a resolver la antinomia la que contribuya a su resolución.

El empeño adorniano en mantener la antinomia es debido a la convicción de que su resolución traería consigo inevitablemente la pérdida de una de sus partes. Que esta tarea no sea sino la categoría de negatividad la responsable de llevarla a cabo, lo justifica Adorno a que pueda resolver la tensión entre ambas sin menoscabo de ninguna de ellas. Desde la constatación de que “autonomía” y “soberanía” no se excluyen mutuamente, Menke le reprocha no haberse comprometido en la resolución de la antinomia o, mejor dicho, haber ocultado su resolución a través de la noción de negatividad (p.17). Con todo lo dicho, la exhortación a una reconstrucción de la antinomia adorniana tiene por objetivo clarificar dicho concepto en pro de una simultaneidad y en contra de la mutua exclusión, lo que pasa por alejarse de Adorno para poder así serle fiel, como entiende lo proporciona de modo paradigmático la teoría “deconstructiva” de Jacques Derrida.

Volviendo a la cuestión apuntada al principio, aunque el mencionado “arte autónomo” ya no sea la “forma de producción estética dominante”²⁰, sigue siendo un referente. Como ya lo he avanzado antes, que constituya un referente prueba que la cuestión continúa sin darse por zanjada. En este sentido sigue siendo motivo de discusión si la “autonomía” constituye o no un rasgo indispensable en el arte actual²¹. Es precisamente en la práctica del arte calificado de *site-specific*, donde Jason Gaiger sostiene que prevalece “el principio de autonomía estética”, y el modo en que lo esté es en forma de “renuncia progresiva” (íbid.).

Gaiger desmonta tópicos tanto en lo que concierne a la acusación de la “autonomía” de ser esteticista, si atendemos a su contextualización histórica, cuanto a la suposición de la función crítica del *site-specific art* (íbid.), fundada en su oposición a una concepción modernista de un arte *site-less*. Asimismo se pregunta si la función crítica de dicho arte no se sustenta tanto en su reclamación de ser *site-specific*, cuanto

²⁰ *A Companion to Aesthetics*, p.37.

²¹ Jason Gaiger “Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy” en *British Journal of Aesthetics*. Vol.49. Oxford University Press, 2009, p.46.

precisamente en su oposición a la categoría de “autonomía estética” abanderada por el modernismo (op. cit., p.53).

El autor pone en tela de juicio que el principio de “autonomía estética” sea patrimonio exclusivo del modernismo. Más aún, invita a contemplar dicho principio como constitutivo del arte moderno o, con sus propias palabras, de un “concepto moderno de arte” (p.55). De ahí que a través de la confrontación de lo que describe como “modelos”, esto es, entre la “autonomía estética” y la *site-specificity*, se trate ante todo de dar cuenta, en la línea de Adorno, de que el acercamiento al arte sólo puede ser “dinámico” (p.58), a saber, susceptible de ser invalidado en tanto que sujeto a los avatares de la historia.

Finalmente, la noción adorniana de “utopía” que se decanta por el carácter *prospectivo* y no *histórico* del arte, lo que se refleja en la disyuntiva ante la que sitúa al arte, sigue vigente en el arte contemporáneo en su firme creencia de que ni es lícito otorgar a las obras de arte un sentido determinado ni lo es que carezcan por completo de uno²².

Recapitulando, exponer la situación actual del problema de la “autonomía” en el panorama tanto de la reflexión filosófica cuanto de la práctica artística no puede sino causar la impresión de un *déjà vu*, a consecuencia del propio planteamiento de la cuestión en tanto que disyuntiva, es decir, como un estar atrapado en una encrucijada cuya elección se aplaza indefinidamente.

La tematización del problema de la “autonomía” en el arte moderno

Hasta tal extremo es fundamental la “autonomía” para el arte moderno, que el problema de la “autonomía” es propiamente el del arte moderno. Como ocurre con la modernidad en general, el arte moderno saca a la luz que aquélla está por cumplirse, ya que la emancipación del arte respecto de la artesanía, del placer, de la magia, no ha aportado el tan ansiado “progreso social”, sino que ha degenerado en “regresión”, porque el arte –al igual que la “razón instrumental”- se ha transformado en “mercancía”, es decir, en un fin en sí mismo.

Que el arte moderno se revele problemático, se desprende de la constatación de que cuanto más “social” menos “arte” es. Esta situación paradójica marca el punto de

²² *A Companion to Aesthetics*, p.36.

partida de la reflexión adorniana en torno al arte y de su distanciamiento de Benjamin. De ahí las reticencias de Adorno con respecto al arte llamado “comprometido” o de “crítica social”, en la medida en que termina siendo reducido a propaganda o “mensaje”, y su apuesta por una relación “dialéctica” entre el “arte autónomo” y su condición como *fait social*.

La paradoja de que el arte demuestre ser más “socialmente crítico” con la condición de que se aleje de la sociedad o, más aún, de que le ofrezca *resistencia* –lo que explica la “negatividad” del arte moderno, cuya centralidad queda patente en la *Teoría estética*–, se debe a que nos encontramos con una sociedad que califica de “industria cultural”, donde la cultura en lugar de haberse democratizado está controlada por unos pocos, en lo que tacha como su “monopolización”. Por tanto, en lo que hace hincapié Adorno es en que la reivindicación de la condición “social” del arte de ningún modo se puede limitar al “compromiso” o “crítica social”, porque su capacidad crítica no guarda sentido sino como un ejercicio de enfrentamiento con la sociedad desde ella misma.

La condición problemática del arte moderno queda ilustrada en su controversia con la vanguardia, no ausente de malentendidos, puesto que al abogar por un “arte de vanguardia”, Adorno se refiere a un arte “avanzado” en el sentido de profundamente crítico con el progreso de la técnica, lo que en sí mismo se contradice con la acepción usual del término vanguardia. En este sentido cabe insistir en que Adorno distingue claramente la vanguardia, con la que se muestra extremadamente crítico, de un “arte de vanguardia”. Que sea el “arte de vanguardia” como “polo” opuesto al *kitsch*²³ el que le haga frente a la “industria cultural”, es debido paradójicamente a que se encuentra “polarizado”, porque la “polarización”, en tanto que producto frustrado de la “reconciliación” entre arte y entretenimiento puesta en práctica por la “industria cultural”, la desmiente. En definitiva, Adorno reservaría en el “arte de vanguardia” al “arte autónomo” un lugar libre de todo “fetichismo”²⁴ –éste no es otro que el que sus detractores tachan de *l’art pour l’art*.

²³ En la consideración del *kitsch* como resultado de la degradación de la “cultura popular”, es decir, de su reducción a lo comercial, Adorno prueba que no rechaza la “cultura popular” como tal, sino lo que entiende es su degradación.

²⁴ Hay que tener presente que éste, al igual que su tratamiento en tanto que “propaganda”, es una muestra de la “neutralización de la cultura”.

Es denunciando una “neutralización de la cultura” debido a que se contempla en tanto que “monopolio”, cómo el arte moderno pone en práctica la crítica de la “industria cultural. El modo cómo lo haga es abogando por la condición fragmentaria de la sociedad, que se caracteriza por oponerse rotundamente a la “sociedad total” calificada de “ubicuidad del monopolio” (VII, 49). En definitiva, en el empeño de desenmascarar un falso consenso o, con otras palabras, un conformismo generalizado en la sociedad, el arte moderno pone en marcha una “ruptura del consenso social”.

A base de acabar con un falso consenso, es cómo el arte moderno entiende llevar a cabo la enorme tarea de hacer de “correctivo” de la injusticia social, sacando a la luz sus contradicciones en vez de encubrirlas mediante la “ideología”. Cómo lo haga es evitando adrede ser comprendido (*Sprödigkeit* o “esquivez”); de ahí que se le acuse de “hermético” y “solipsista”, y al artista de estar encerrado en una “torre de marfil”. Dicha renuencia a ser comprendido toma cuerpo mediante la práctica en el arte de lo “experimental” -en absoluto se debe confundir con *tabula rasa*, sino que más bien guarda relación con un rechazo de la convención-, así como de la “disonancia” al sacar a la luz “la negatividad de lo existente sin censura” (VII, 18).

I. PRIMERA PARTE: LA OBRA DE JUVENTUD

1. El concepto de autonomía en los textos tempranos: un análisis de *On popular music* y *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*

Introducción

Para poder contextualizar estos textos en la totalidad de la obra de Adorno es necesario familiarizarse con las particulares circunstancias vitales del autor a la hora de escribirlos. Tanto *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* como *On popular music* son textos que Adorno escribe a finales de la década de los 30, en 1938 y 1941 respectivamente. Ambos nacen a partir de la experiencia del autor como director de la sección musical del *Princeton Radio Research Project* durante los años 1938 a 1940²⁵. Están escritos pues durante su época de exilio en Estados Unidos, un exilio que intenta evitar hasta el último momento²⁶.

La particularidad del primer texto con respecto al segundo, es que Adorno lo concibe como una réplica a la obra de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*²⁷. Con este texto Adorno se aleja de “la creciente atracción de Benjamin hacia la política más militante y la teoría menos sofisticada de Brecht” (íbid.). Las reservas de Adorno con respecto al optimismo histórico y confianza en el progreso, que caracterizan al Benjamin de esta obra²⁸, salen a relucir en este texto, cuya tesis principal le comunica en una carta²⁹, así como también en el mismo texto, donde

²⁵ Léase Martin Jay: *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1988, p.26.

²⁶ Una prueba fehaciente de ello fue el intento infructuoso de proseguir su carrera académica en Gran Bretaña, de cuya Universidad de Oxford acabó siendo “*advanced student*”.

²⁷ Se puede consultar la versión española traducida por Andrés E. Weickert y publicada en México por Ítaca en 2003. De que dicha obra provocara una réplica por parte de Adorno, quien a raíz de ello concibió *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, lo cuenta el propio autor en el prefacio de su obra *Disonancias. La música en el mundo administrado*. Madrid: Eds. Akal, 2009, en la p.12, así como M. Jay en la p. 24 de la monografía citada.

²⁸ Véase la introducción a la traducción castellana de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ed. Ítaca, 2003, p.12, en la que citando una carta del 18 de septiembre de 1935, Benjamin le explica a Horkheimer “el motivo de su ensayo”, que define como “el intento de dar a la teoría del arte una forma verdaderamente contemporánea, y esto desde dentro, evitando toda relación no mediada con la política”. La reclamación de una relación “dialéctica” del arte con la política no responde sino a la “lógica inmanente” de Marx.

²⁹ Me refiero a la carta fechada el 3.3.1936, donde Adorno comunica a Benjamin lo que J. M. Bernstein califica como “the great divide between artistic modernism and the culture industry”, y que en palabras textuales de Adorno consiste en que tanto el arte *elevado* como el *consumista* “bear the stigmata of capitalism, both contain elements of change (...). Both are torn halves of an integral freedom, to which,

afirma que [l]a unidad de ambas esferas de la música es, por ello, la de la contradicción no resuelta”³⁰. En qué medida esta cuestión sea un motivo de disputa entre ambos, se debe al peligro de lo que Adorno califica de “neutralización de la cultura”, que se manifiesta tanto en su manipulación como instrumento propagandístico cuanto en su carácter “fetichista” al transformarse en “mercancía”.

La tesis principal mencionada la formula Adorno con el término “polarización” en el sentido de radicalización de las dos esferas de la música, que lleva a que finalmente se toquen o, como lo dice Adorno, “coincidan”. No obstante, y de forma paradójica, se acercan en la medida en que cada una fracasa en su empresa –de ahí que se la pueda contemplar en tanto que “victoria pírrica”³¹ –, porque la “música elevada” se convierte en su contrario o “música popular”, y lo mismo sucede a la inversa. Por consiguiente, la “polarización” pone de manifiesto una doble negación o “ni... ni...”, de modo que no hay ni “música elevada” ni “música popular”. Que se deba interpretar de modo positivo es así, puesto que deja abierta la posibilidad de que la primera evite ser comercial mientras que la segunda deje de ser “impotente” al no cumplir el placer que promete (XIV, 16).

El autor deja muy claro que quien puede “cambiar completamente de dirección”, es decir, abandonar “la tendencia de ser siempre lo mismo”, no es la “música popular, sino posiblemente la música elevada” (p.49). Y es capaz precisamente en la medida en que, haciéndose eco de la “escucha regresiva”, cuestiona que haya tal “progreso”, como lo invocan aquellos que defienden “la música nueva y radical” (pp.49-50). La postura crítica de Adorno hacia el progreso radica en su creencia de que éste no sólo no ha conducido a la emancipación esperada, sino a todo lo contrario (pp.18-9).

however, they do not add up” (Introducción a *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Edited with an introduction of J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991, en la p.2).

³⁰ *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Ediciones Akal, 2009, p.21.

³¹ En estos mismos términos se expresa el crítico norteamericano Hal Foster a propósito del *modernism* – no confundir con lo que se conoce como movimiento modernista en nuestro país, que más bien se asemeja al *art nouveau*–, cuyo triunfo “no se diferencia de la derrota” en la medida en que ha sido *absorbido* por la cultura oficial (VV. AA. *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 1998, en las pp.7-8). Que se haya institucionalizado es precisamente lo que ha traído consigo lo que se ha acuñado de posmodernismo o posmodernidad.

A diferencia de éste, *On popular music* analiza el mismo proceso de la “neutralización de la cultura” desde la órbita de la “música popular”. De ahí que en lugar del fenómeno del “fetichismo” aborde exhaustivamente el de la “estandarización”. Ésta define pues la música popular, que se caracteriza por que la cultura o, en su defecto, la música, se convierte en propaganda, lo que significa que las categorías de gusto y libre elección, propias del individuo, dejan de tener razón de ser. Ya no se trata de que la música te guste o no, sino de si la conoces, de tal modo que el individuo abandona el criterio para ponerse al servicio de los intereses de las multinacionales³².

El filósofo explica cómo el origen de la “estandarización” en la “música popular” no es debido a su particular proceso de producción, sino a la degeneración de lo que empezó siendo un proceso competitivo natural, de tal modo que la melodía más exitosa acaba siendo imitada por las demás, con la finalidad de acceder también al éxito. Tan poderosa es la maquinaria -como es el caso de las “agencias cartelizadas” (íbid.)-, que aquellos que no se guían por los mismos patrones son excluidos de la “competición” (op. cit., pp.4-5).

1.1. La “polarización” de la música en “seria” y “ligera”/“popular”³³ o su doble negación

Adorno recurre a este término para poner de relieve que la diferencia entre las dos esferas de la música, como son la música “seria” y la “ligera” o “popular” no se puede despachar, como se suele hacer, como una cuestión que se refiere a su nivel de complejidad, siendo así que la primera sería compleja en detrimento de la segunda (op. cit., p.1). Hacerlo no contribuye sino a simplificar la relación en exceso, puesto que las contempla como si fueran absolutamente independientes entre sí. Que no lo son, lo deja claro cuando matiza que la diferencia constituye una “división” (íbid.) como consecuencia de una “ruptura”.

³² *On popular music*. With the assistance and collaboration of George Simpson. Manuscrito dactilografiado, p.4.

³³ Para Adorno la “música ligera” y la “música popular” quieren decir lo mismo, dado que ésta última es el resultado de una “estandarización” de la música, como se analiza más adelante.

La “polarización” insiste en la dificultad a la hora de abordar el vínculo entre las dos esferas musicales, porque saca a relucir cómo los extremos acaban encontrándose (XIV, 21). Y “coinciden” efectivamente, aunque de modo paradójico, en la medida en que la música “seria” se convierte en “ligera” o “popular” y la “ligera” o “popular” en “seria”. Ello se debe interpretar como una doble negación, de modo que no se trata de contemplarlas ni como distintas ni como iguales. Por tanto, con la doble negación Adorno exige tematizarlas de modo unitario, por un lado, así como denuncia que se oculte la ruptura existente entre ambas, por otro (XIV, 20). Finalmente, hasta tal extremo incrementa la tensión o “polarización”, que “a la [música] oficial le resulta muy arduo mantenerse en pie” (XIV, 48), donde por “oficial” no quiere decir sino conformista, con lo que no puede valorar la “polarización” sino en sentido positivo³⁴.

A modo de recapitulación, es en la medida en que las dos esferas de la música se niegan mutuamente, que “coinciden”. De ahí que el triunfo de la “autonomía” sólo pueda ser negado siempre y cuando constituya uno de los “polos”; y lo mismo sucede a la inversa con el ocaso de la “autonomía”. En suma, con la “polarización” Adorno sostiene que es precisamente una relación de mutua exclusión lo que las vincula entre sí. Así lo sintetiza cuando declara que “[l]a unidad de las dos esferas es entonces la de una contradicción sin resolver. No dependen la una de la otra, de manera que la baja sirva como una introducción a la elevada, o la elevada pueda renovar su perdida fuerza colectiva tomándola prestada de la baja.”³⁵ (XIV, 21).

1.1.1. El desmentido del triunfo de la “autonomía”: la conversión de la música “seria” en “ligera” o “popular”

¿Qué quiere decir que es la conversión de la música “seria” en “ligera” o “popular” la que desmiente el triunfo de la “autonomía”? Y, en primer lugar, ¿qué entiende el autor por “autonomía”, a la que caracteriza en tanto que *promesse de bonheur* o “ascetismo” (XIV, 19)? Dada la complejidad que reviste este concepto, que

³⁴ Sobre ello vuelve Adorno, al considerar que la “polarización” desmiente tanto el “progreso” cuanto la “reacción” (léase *infra* en la p.69).

³⁵ Compárese la similitud con la famosa carta a Benjamin, de la cual transcribo una parte en la nota 29.

identifica con la música “seria”, empezaré por explicar lo que entiendo por música “seria”, lo que a su vez lleva consigo abordar el tema de la banalización de la realidad, porque es en tanto que reacción en contra cómo se debe interpretar a aquélla. Adorno declara a este respecto que “lo banal” es consustancial a la realidad -de ahí que ésta se caracterice por su “obviedad”-, con lo que su función ya no puede ser la de oponerse a la realidad, como era antes, sino todo lo contrario (XIV, 20). Con todo lo dicho, “lo banal” no sólo afecta a la música “ligera”, que por ello se vuelve inofensiva, sino también a la “seria” (íbid.), lo que explica entonces que su huida de la realidad no sea sino una “huida de lo banal”. De ahí pues que ésta no se pueda calificar de “reaccionaria”, sino propia de un arte “avanzado” o “de vanguardia” (XIV, 19).

Al insistir en que esa “huida de lo banal” no puede ser “definitiva”³⁶, Adorno se refiere precisamente a que al serlo se acerca tanto más a su opuesto, como es la “estandarización de los éxitos” (íbid.). Esto quiere decir que la “incomprensibilidad” que reivindica no sólo no aleja la música “seria” del mercado, sino que la hace tanto más víctima de él, puesto que ya no se valora la ejecución de la obra sino ésta en su desnudez, en tanto puro “material”: de ahí el “fetichismo” (XIV, 23). Éste provoca que la creación genuina se convierta en “imitación”, lo que no hace sino revelar su carácter “compulsivo”, de modo que ya no se puede distinguir la creación de la imitación (XIV, 21).

¿Cómo explica Adorno el hecho de que “el poder de lo banal” se haya extendido a toda la sociedad? ¿Qué quiere decir exactamente con “lo banal”? Éste se debe comprender como una denuncia de lo elitista, y coincide con el ascenso de la burguesía como clase social dominante. Es entonces el dominio de la burguesía el que provoca que “lo banal” haya cambiado su función, porque ya no afecta exclusivamente a la “música ligera” sino a toda la música (XIV, 20). En el “fetichismo” es precisamente donde sale a la luz cómo “lo banal” se apodera de la “música seria”, en la medida en que la pureza que predica, termina allanando tanto más el camino de su inevitable comercialización o, en palabras de Adorno, “resulta ser a menudo tan hostil a ésta como la perversión y el arreglo” (XIV, 32), característicos de la “música ligera”.

Es en la aparición de las “masas” donde Adorno detecta una “liquidación del individuo”, es decir, su aislamiento de la sociedad. La mirada crítica de Adorno hacia las “masas” es debido pues a que encarnan al individuo aislado en el sentido de

³⁶ La pretensión de que lo sea tiene como objetivo rechazar su comercialidad. Véase de nuevo la p. 21.

“alienado”. De ello da cuenta el autor al referirse a su modo de escuchar música, que describe como uno “bajo prescripción” (XIV, 33). Por tanto, está “alienado” aquel individuo incapaz de pensar por sí mismo, es decir, que muestra una actitud conformista y de sometimiento en vez de “ir en sus exigencias más allá del perímetro de lo ofertado”. De ahí la “depravación” o “perversión”, a la que hace alusión (íbid.). Ésta se hace fuerte en la medida en que el oyente se convierte en consumidor, de modo que no discrimina sino que asiente automáticamente a cuanto se le ofrece (XIV, 19). Sin embargo, Adorno defiende la posibilidad de acabar con ella, como se verá con la “audición regresiva” más adelante.

A modo de recapitulación, el “fetichismo” en tanto que comercialización de lo que no quiere ser comercial, pone de relieve de modo paradójico que la producción que se independiza del uso, como es el caso del “producto avanzado [que] ha renunciado a su consunción”, se vuelve tanto más “compulsiva”. De ahí que la creación no se diferencie de la imitación.

El “fetichismo” o la “autonomía” como “ideología”

Que sea en el “fetichismo” donde se ponga de manifiesto la conversión de la música “seria” en “ligera” o “popular”, se debe a su carácter “ideológico”. Éste da cuenta de la falsedad de la “autonomía”, en la medida en que la calidad de la música no se juzga a partir de su ejecución concreta, o sea, de la valoración que de ella llevan a cabo los oyentes, sino siguiendo el “principio del éxito” (XIV, 22). Atribuir el éxito a lo que Adorno denomina “material”, es decir, a aquello exento de toda función, confiere a aquel que lo posee la impresión de ser un privilegiado, con lo que en vez de ser el producto de un esfuerzo, depende de algo circunstancial, ajeno a uno mismo, como es p.e. tener o no tener voz (XIV, 23). En suma y siguiendo al autor, el “fetichismo” no constituye sino un “ensalza[r] el material en cuanto tal, desnudo de toda función” (íbid.).

El peligro de la “ideología” radica pues en que conlleva un pensamiento autoritario y omnipotente, que ya no se cuestiona a sí mismo, sino que campa a sus anchas sin restricción alguna. Es en el poder del mercado, del éxito comercial, donde se manifiesta esta autoridad, y a la que todos sucumben, y no ya en la lucha contra las convenciones, como era antes (XIV, 18-9). La imposibilidad de hacer frente a esta autoridad, la de lo obvio, reside en que lo que no es familiar —y sólo lo es aquello que

tiene éxito, dando lugar a lo que Adorno califica de “círculo fatal”- no cuenta para nada, es simplemente excluido. Ese círculo que podríamos llamar “vicioso” (XIV, 22), donde tiene lugar una “armonía preestablecida” entre productores y consumidores³⁷, consiste en que ya no se conspira para lograr la libertad, sino para llegar a un acuerdo (XIV, 19).

A modo de explicación, Adorno recurre al símil marxiano de la relación de tensión entre el todo y las partes. Con ello quiere denunciar el hecho de que las partes ya no se comportan críticamente con el todo, sino que en su aislamiento contribuyen a encubrir la relación de desigualdad que les caracteriza (XIV, 19). En este sentido Adorno especifica que lo negativo de los “momentos aislados de placer” se debe a que “entretienen”, distraen, adormecen a los individuos convirtiéndolos en “masa” (íbid.). De ahí que reivindique una relación de “inmanencia” entre las partes y el todo, como lo hace al caracterizar la constitución de la obra de arte de “inmanente” (íbid.).

La relación de “inmanencia” entre las partes y el todo, que es lo que hace que una obra de arte lo sea efectivamente, quiere decir tanto que las partes critican el todo, como que el todo no tiene sentido si no incorpora a las partes. Es pues la relación con el todo la que otorga sentido a las partes (XIV, 24), es decir, su “valor de uso”, con la condición de que éste no se dé por sentado, como ocurre con el “valor de cambio”, donde “todas las rueditas se ajustan entre sí de manera tan exacta que para el sentido de la totalidad no queda abierto el menor resquicio” (XIV, 32). En definitiva, el concepto de “autonomía”, por el que Adorno apuesta, no puede estar muy lejos de la “inmanencia” entre el todo y las partes³⁸ que reclama.

Precisamente al advertir de que “[e]l concepto del fetichismo musical no ha de deducirse psicológicamente” (XIV, 24), el pensador alerta del peligro que conlleva tomarlo como “ideología”. Se lo interpreta ideológicamente cuando se cree que contribuye a incrementar las aptitudes individuales como el gusto y la libre elección, cuando lo que sucede es que éstas se dan por sentado³⁹. En efecto, se las da por sentado cuando el valor de una pieza no se mide por su calidad sino por el éxito alcanzado. Al calificar el “fetichismo” de *ersatz satisfaction*, hace hincapié en que la ausencia de “valor de uso” que le caracteriza, se sustituye con el “valor de cambio” (XIV, 26). Esa

³⁷ *On popular music*, p.7.

³⁸ Recuérdese la insistencia de Adorno en que la “autonomía” pasa por generar un espacio de intersubjetividad, sin el cual carecería de sentido.

³⁹ De ahí que Adorno las tache de “categorías ideológicas”, como lo hace en *On popular music* en la p. 5.

sustitución no es sino una perversión, porque en el “valor de cambio” tomado como “valor de uso” ya no se consume el objeto como tal, como sucedía en el “valor de uso”, sino que se consume el propio valor que pasa a ser tratado como mera “mercancía” (XIV, 24). De ahí pues que toda apreciación devenga superflua.

Tomar pues, como le es consustancial a la “mercancía”, el “valor de cambio” por el “valor de uso”, o sea, tomar el primero como si fuera el segundo, es a lo que alude Adorno al hablar de un *quid pro quo* o confusión (XIV, 26). Es precisamente de una confusión de donde surge el “fetichismo”, cuya perversión radica en que toma el “valor de cambio” como lo inmediato, cuando lo que sale a la luz es la ausencia de relación con lo genuinamente inmediato que es el objeto. De ahí que la inmediatez que pretende alcanzar no pueda ser sino aparente (íbid.).

Al afirmar que “[l]a autonomía de la música es reemplazada por una mera función socio-psicológica”⁴⁰, Adorno no puede sino referirse a aquella operación mencionada antes, a la que denomina “substitución social” (XIV, 26), y cuyo origen radica en una *ersatz satisfaction*. Que entienda el “fetichismo” como un *social compact* o *social cement* da cuenta de su condición irónica, donde es “compacto” en el sentido en que “armoniza la contradicción”, de modo que lo subversivo -el “valor de cambio” en tanto que destructor del “valor de uso”- no sólo no se caracteriza por acabar con la “mercancía”, sino que la fomenta al convertir el consumir en puro placer, siendo así que el “valor de cambio” se disfraza de “valor de uso” (íbid.). Con todo lo dicho, contemplar “la música actual”, en el sentido de “popular”, como un *social cement* o “masilla” (íbid.), pone de relieve cómo consumir “compulsivamente”, esto es, por puro placer - como le es característico-, adquiere “rasgos subversivos” en la medida en que se “emancipa” del consumir por necesidad (íbid.).

La obra de arte en tanto que “mercancía”

De “fetichista” califica Adorno la obra de arte, ya sea plástica o musical que, en su rechazo del “valor de uso”, acaba siendo “valor de cambio”. Esto sucede precisamente, porque valora de una obra el que sea “hecha por sí misma”, lo que conduce tanto más fácilmente a su absorción por el mercado, esto es, a su transformación en “mercancía” (XIV, 21-2).

⁴⁰ *On popular music*, p.8.

Con respecto a las “mercancías” Adorno subraya el carácter específico de las “mercancías culturales”, es decir, su rasgo distintivo con respecto a las otras “mercancías”. Éste reside en que lo “hecho por sí mismo” propio de toda “mercancía” quiere ser paradójicamente una denuncia del mercado, puesto que se debe comprender en términos de rechazo de su “valor de uso”. No obstante, ello no se cumple porque acaba sucumbiendo al mercado *malgré lui* de modo flagrante. Por consiguiente y de modo paradójico, cuanto más se aleja del “valor de uso” tanto más se transforma en “valor de cambio” (XIV, 25-6).

Es la relación “inmediata” con los objetos, es decir, su “valor de uso” –nótese que el “valor de cambio” describe pues una relación “mediata” con aquéllos-, lo que distingue a los objetos de las “mercancías”. El rechazo del “valor de uso” por parte de las “mercancías culturales”, hace que éste se busque tanto más desesperadamente, de tal modo que el “valor de cambio” se hace pasar por “valor de uso” o, a la inversa, que la relación de inmediatez es aparente, como queda reflejado en el carácter “compulsivo” del “valor de cambio” (íbid.). Por tanto, la “apariencia” hace hincapié en que ya no hay discrepancia entre el “valor de cambio” y el “valor de uso”, lo que se traduce en una perfecta coordinación entre los polos opuestos de producción y consumo (XIV, 34).

Recapitulando: la perversión, a la que he aludido más arriba, se manifiesta en la medida en que las “mercancías” ya no se adquieren por su necesidad, sino por el placer de comprar, donde la perversión es tanto más maligna cuanto que es percibida como “subversión”, es decir, como rechazo del “valor de uso”. Por otra parte, con la emancipación de la “mercancía” del “valor de uso”, se confirma más aún, si cabe, el poder del mercado al cual se pretendía combatir. De ahí la función de cohesión o “masilla” (XIV, 26) atribuida a las “mercancías”, a la que Adorno califica también de “armonía diabólica” (XIV, 31).

El concepto de “mercancía”: los procesos de “alienación” y “reificación”

La “fetichización” de las obras de arte refiere su transformación en “bienes culturales”. Ésta saca a la luz la “depravación” a la que están sometidas las obras de arte, en la medida en que “el consumo falto de relación permite que se desintegren” (XIV, 28), o sea, el consumo que no se basa en el “valor de uso”, que no responde a una necesidad, sino todo lo contrario en el “valor de cambio”. Con el término “alienación”, tomado prestado de Marx, Adorno describe el proceso de extrañamiento al que es

sometida toda “mercancía”, por cuanto la deliberada ausencia de función le hace ser tanto más susceptible de ser manipulada. Es en este sentido que Adorno reproduce textualmente a Marx, quien hace hincapié en el carácter “misterioso” de la “mercancía” (XIV, 25).

La “alienación” que lleva consigo el “fetichismo” no afecta sólo a las “mercancías”, que ya no se rigen por el “valor de uso” sino por el de “valor cambio”, sino también al productor, ya que se aparta de su producto, con el cual ya no guarda una relación “inmediata” o de necesidad, para convertirse en consumidor. Del mismo modo que el objeto se aleja en la “mercancía” de lo que le constituye como tal, como es estar dotado de una función determinada, también lo hace el productor convirtiéndose en consumidor, en un sujeto meramente pasivo y aquiescente a todo lo que se le ofrece.

Como consecuencia de la “alienación”, sobreviene la “reificación” o “cosificación”, un término tomado también de Marx. La “alienación” de un producto, o sea, el aislarlo con respecto a su función, provoca que éste sea tanto más manejable, es decir, facilita su “apropiación”. Ésta es posible en la medida en que el “material” (XIV, 23) se toma como algo neutro, lo que Adorno denuncia precisamente al reivindicar que en todo “material” subyace una tensión, léase entre el todo y las partes. De ello da cuenta al apelar a la “espontaneidad” (XIV, 28) en la percepción del todo, donde ésta quiere ser una oposición a contemplar las partes aisladas del todo, porque contribuyen al “desplazamiento del interés musical al estímulo sensual particular” (XIV, 38). Con todo lo dicho, la “reificación” alude a la conversión del objeto en “mercancía”, a saber, cuando el mercado se lo “apropia”, lo que tiene lugar cuando las partes se independizan del todo, se contemplan aisladamente.

La “reificación” es pues incompatible con una percepción del todo. La falsa percepción del todo sale a relucir tanto en la “repetición” como en la “amplificación”, donde *se conjuran* “todos los misterios de la personalidad, la interioridad, el ánimo y la espontaneidad”, en la medida en que “se inyectan desde fuera” (XIV, 28). De ahí que la “reificación” no pueda sino generar una pretensión de inmediatez e intimidad (XIV, 30). Es en la práctica de los “arreglos” donde Adorno detecta que ésta tiene lugar, lo que contribuye a una falsa percepción del todo en la medida en que se lo presenta como una suma de momentos aislados, con el sólo objetivo de agrandar al oyente. Tanto es así que Adorno se pregunta “[p]ara qué, entonces, el esfuerzo y la energía sinfónicos, cuando ya está triturado el material con el cual la fuerza podría probar su eficacia?” (XIV, 32). En suma, es el propio “fetiche” el que frente a su “desintegración” (*debris*), es decir, a

su conversión en “canción de moda”, produce el efecto contrario a través de la “amplificación” y “repetición” (XIV, 28), lo que no hace sino ahondar más en su “reificación”.

En qué sentido el “fetichismo” sea fundamental para Adorno a la hora de abordar una cuestión tan importante como la “autonomía”, es debido a que alerta del peligro de tomarla como un *fait accompli*. Se la da por sentado en la medida en que se apropia de ella. En este sentido el autor reflexiona sobre cómo en la concepción de lo romántico subyace una tendencia a la apropiación y consiguiente “alienación” de la música, que prefigura el surgimiento del “fetichismo”⁴¹. En su análisis del “fetichismo” Adorno saca a la luz el peligro de una actitud conformista que da la “autonomía” por sentado, en la medida en que la reduce a lo propio de cada uno. Por consiguiente, es abogando por una concepción de la “autonomía” entendida como *promesse de bonheur*, a saber, como algo que inevitablemente se nos escapa pero que no por ello debemos dejar de aspirar, cómo el pensador alemán distingue con vehemencia el pensamiento moderno del romántico⁴².

El fenómeno de la “estandarización”: el surgimiento de la “música popular”⁴³

A este fenómeno dedica Adorno prácticamente la totalidad de *On popular music*, donde refiere el surgimiento de la “música popular”. Es pues la “estandarización” de la música la que provoca la aparición de la “música popular”. O, de otro modo, es la “estandarización” la que provoca que las dos esferas musicales se perciban como distintas. Más aún, garantiza la diferencia entre ambas al etiquetarlas de opuestas, como lo ponen de manifiesto los adjetivos “seria” o “elevada” y “popular” o “ligera”. De ahí

⁴¹ Téngase presente cómo es la mercantilización la que convierte a la música en “propiedad”. Véase la p. 28.

⁴² En éste la “autonomía” entendida como “lo propio” degenera en “propiedad”. En la relevancia de distinguir “lo propio” de la “propiedad” insiste Adorno en la p. 23 de *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*. Sobre la distinción entre lo moderno y lo romántico volveré en la segunda parte.

⁴³ En la medida en que es fruto de una “estandarización” de la música se asemeja a la “cultura de masas”, aunque la masificación o industrialización no afecte a la producción sino a la promoción y distribución (*infra*).

que para clarificar la relación entre ambas el autor se refiera a una “división” y, más precisamente, a “un análisis histórico de la división”⁴⁴.

La razón de que el “análisis” tenga que ser “histórico” es debido a que ya no hay tal “división”, porque “la división en las dos esferas de la música tuvo lugar en Europa mucho antes de que naciera la música popular americana” (íbid.). Conviene tener en cuenta que el motivo de que en este texto la cuestión de la “división” se aborde de modo tangencial, se debe a que Adorno se limita a analizar la música en América, y en absoluto porque lo considere un tema secundario.

Asimismo, sostener que la diferencia entre ambas esferas se origina en una “división”, quiere decir que no son ni iguales ni diferentes. A ello alude el autor cuando al empeño por mantener una separación entre ambas lo tilda de “mendacidad cultural”, así como al ocultar la ruptura de “barbarie cínica” (XIV, 21). Reivindicar pues que no son diferentes, contrariamente a lo corriente en América donde se da la “división” “como algo por sentado”, es lo que hace el autor al apremiar a un pensarlas de modo unitario (íbid.). La justificación del apremio radica en que “lo banal” se ha apoderado de la totalidad de la sociedad, de tal modo que su función ya no puede ser la de “atacar el privilegio cultural de la élite”.

Que la diferencia entre ambas no sea sino una “división”, lo explica Adorno recurriendo al motivo marxiano de la compleja relación entre el “todo” y las “partes”, que caracteriza respectivamente con los términos *framework* y *details*⁴⁵. En la “música popular” tanto uno como otro están “estandarizados”, de modo que ni el “todo” depende de las “partes”, sino que se da por sentado, ni las “partes” cuestionan el “todo”, puesto que la ruptura está prevista, como sucede con las *dirty notes*, etc. características del jazz (íbid.). Es en este sentido que Adorno no puede sino caracterizar la relación del “todo” para con las “partes” de “enfática”⁴⁶, donde alude al empeño infructuoso –de ahí que sea sinónimo de “impotente”- en “distinguir lo de por sí indiferenciado” (op. cit., p.6), pero que no por ello debe llevar a su renuncia⁴⁷.

⁴⁴ *On popular music*, p.1.

⁴⁵ *On popular music*, pp.1-2 y ss.

⁴⁶ En este sentido lo “enfático” invita a un volver una y otra vez sobre aquella relación o, lo que es lo mismo, a un no conformarse con cómo está.

⁴⁷ En la predilección por la “impotencia” frente a la “renuncia” hace hincapié la “utopía”, lo que analizo en el apartado 1.3.2. de la segunda parte.

Por otra parte, mientras que en la “música popular” la “estandarización” del “todo” es “manifiesta”, la de las “partes” es “oculta” (p.1). Y lo es en la medida en que la ruptura con respecto a lo establecido, encarnada en las “partes”, es pura simulación, como lo define el término “pseudo-individualización” (p.6). Que la ruptura sea simulada quiere decir que se “anticipa” en el “todo”, con lo que ya no puede haber ruptura como tal. Así lo expresa Adorno cuando declara la imposibilidad de que la “música popular” se sustraiga a la “estandarización”, porque las “partes” también han sucumbido a ella (p.1).

Es en “lo nuevo” donde Adorno entiende queda reflejada esta ruptura. Y es el fenómeno de la “estandarización” el que impide la producción de “lo nuevo”, en la medida en que éste acaba siendo “lo siempre igual”. El motivo de que ocurra es debido a que “lo nuevo” se “anticipa” en la “música popular” y, en la medida en que lo hace, deja de serlo para convertirse en “lo siempre igual”. De este modo “lo nuevo” queda “mutilado”, no se permite su desarrollo dado que la potencialidad inherente a éste permanece en ciernes, como lo expresa Adorno en referencia al *detail* incapaz de ejercer influencia en el “todo”, esto es, de alterarlo (p.3).

Si bien es cierto que la “producción industrial masificada” lleva consigo una “estandarización”, éste no es el caso en la “música popular”, puesto que lo “industrial” sólo se ajusta a la “promoción” y “distribución”, pero no así a la “producción”, que permanece en un estado artesanal (p.4). Por tanto, Adorno entiende que el motivo de que haya “estandarización” en la “música popular”, no es debido a una “producción industrial masificada”, sino a la “imitación” como consecuencia de una búsqueda del “éxito” (íbid.). Paradójicamente, es el propio proceso competitivo el que da lugar a su perversión, es decir, no lleva a una mejora de la calidad musical sino a su “cartelización” (íbid.) por parte de las agencias encargadas de su promoción. En definitiva, la calidad musical ya no descansa en las aptitudes individuales de cada uno sino en el “éxito”, esto es, en la habilidad para cumplir con las condiciones estipuladas por estas agencias. Con todo lo dicho, el “éxito” no es el resultado de un esfuerzo, sino que radica en la capacidad para engañar al consumidor ofreciéndole “lo siempre igual” como si fuera “lo nuevo”.

La “institucionalización” de la “estandarización” o “*freezing of standards*” provoca que aquellos que no se rijan por las normas queden “excluidos” (pp.4-5). Y es precisamente la amenaza de la “exclusión” lo que fuerza a que sean los propios

individuos los que por *motu proprio* se sometan a la voluntad de la mayoría⁴⁸ (íbid.). De este modo desaparece todo vestigio de lo que se entiende por gusto o capacidad de libre elección que, como apunta Adorno, se transforman en “categorías ideológicas”. Ello significa que de antemano se inutiliza su potencial reivindicativo en la medida en que se las sobreentiende.

El carácter “ambivalente” de la “estandarización” se manifiesta en la “música estandarizada”, cuya dualidad sale a relucir en la medida en que el que no se la pueda soportar porque implica sometimiento, sucede a la vez que no se la puede evitar por el esfuerzo que supondría una “escucha concentrada” (XIV, 37). Únicamente la producción de “lo nuevo” permite escapar al sometimiento que lleva consigo la “estandarización”. Sin embargo, en la medida en que en el único espacio donde sería posible la aparición de “lo nuevo”, como es el del ocio o tiempo libre reflejado en la “música popular”, éste se “anticipa”, queda desmentido en “lo siempre igual”. La “anticipación” se manifiesta pues en la “ambivalencia” que caracteriza la “música popular” o de “entretenimiento”⁴⁹.

1.1.2. El desmentido del ocaso de la “autonomía”: la conversión de la música “ligera” o “popular” en “seria”

Al contrario de lo explicitado en el apartado anterior, ahora es en la medida en que la música “ligera” o “popular” se transforma en “seria”, lo que lleva consigo que el fracaso de la “autonomía” no tenga lugar. A continuación veremos de qué modo se produce esta transformación. Ante todo, de lo dicho se puede inferir entonces que la música “popular” encarna el ocaso de la “autonomía”. Y lo hace debido a que está “estandarizada”. En resumidas cuentas, la “estandarización” de la música pone de relieve el ocaso de la “autonomía”. Sin embargo, en la medida en que -como ya se ha mencionado antes- la “estandarización” es “dual” o “ambivalente”, queda tanto ésta

⁴⁸ Inevitablemente recuerda a lo que Alexis de Tocqueville llama la atención en su libro *Democracia en América*, como el propio Adorno lo comenta en la *Teoría estética*.

⁴⁹ Aquello que Adorno critica de la “música popular” es precisamente que entretiene y, en la medida en que lo hace, distrae y desvía la atención del oyente haciéndole tanto más fácilmente manipulable.

como el ocaso de la “autonomía”, por así decirlo, en suspenso. De ahí que la posibilidad de escapar a la “estandarización” mediante la posibilidad de “lo nuevo” siga vigente.

Es la “ambivalencia” en la “estandarización” lo que da lugar a la “impotencia”. Que ésta contribuya a generar cierta sensación de optimismo radica paradójicamente en su no cumplimiento, es decir, en su acercamiento a la “música seria”⁵⁰, al prometer un placer que no cumple.

La “impotencia” como modo de “ascetismo”: la “anticipación” de la dicha o su ausencia

Una vez más, cuando Adorno define la “música ligera” como una que promete un placer que luego deniega (XIV, 16), no hace sino referencia a su carácter “impotente”. En efecto, es “impotente” a la hora de proporcionar placer, “entretenimiento”, lo que la aproxima pues a la “música seria”. La “impotencia” de la “música ligera” o “arte de entretenimiento” radica en que “anticipa” el placer, a saber, la “posibilidad de la dicha”, como lo advierte el autor (XIV, 19). Con todo lo dicho, que la “anticipación” de la dicha se pueda interpretar como un modo de “ascetismo”, entendido como *promesse de bonheur*, se debe irónicamente a que aquélla desemboca en una ausencia de dicha.

Para entender en qué consiste la “anticipación de la dicha” es necesario definir el “arte de entretenimiento”, porque aquélla le es consustancial. Este arte al que -al igual que la música- también califica de “ligero”, se caracteriza por representar el placer, y es precisamente la “apariencia estética” del placer lo que torna innecesario, superfluo todo placer real (íbid.). Por consiguiente, la “anticipación de la dicha” se lleva a cabo en el arte en la medida en que en éste aparece estéticamente, lo que pone de relieve su carácter “ilusorio”.

Esta dicha o placer ilusorios son los que Adorno califica de “felicidad falsa”. Como lo expresa el propio autor, sólo puede haber felicidad cuando no hay apariencia de felicidad, porque sólo así “se mantendrá fiel a su posibilidad” (XIV, 20). Y la ausencia de apariencia de felicidad tiene lugar en lo que define como “hostilidad al placer dentro del placer”, y que en relación con la música califica de “disonancia”. De

⁵⁰ Para comprender en qué consista la caracterización de la “música seria” de “ascética”, véase *supra*. En cuanto a la “ambivalencia”, remite al impulso contradictorio de pretender escapar al aburrimiento a la vez que evitar todo esfuerzo, lo que inevitablemente obstaculiza cualquier cambio (*On popular music*, p. 8).

este modo, o sea, sacando a la luz que la dicha es falsa, es cómo la *promesse de bonheur* sigue intacta.

Por último, la postura reivindicativa que Adorno atribuye al “arte serio” reside precisamente en su carácter “ascético”, esto es, en un rechazo de lo que define como “lo culinariamente grato”, o sea, las “categorías del placer” (XIV, 19). Con ello a lo que alude es al hecho de que, como la cultura, el arte no se puede permitir ser puramente un disfrute, puesto que conlleva conformismo. De ahí que la acusación de “hermetismo”, con la que se suele tachar al “arte serio”, sea más que nunca pertinente, puesto que aquél no pretende ser sino un rechazo deliberado a ser comprendido, al entender que conduce necesariamente a un mero disfrute o postura conformista. En suma, Adorno entiende que el único modo de que el disfrute se rechace efectivamente es rechazando ser comprendido. Por consiguiente, es apelando al “ascetismo” cómo reivindica el “arte serio”, precisamente apostando por el “hermetismo” del que se le acusa.

El acercamiento de la “impotencia” a la “disonancia” como deseo de “reconciliación”: la ironía

En primer lugar, cabe dejar claro que Adorno reserva la “disonancia” a la “música seria”. Como se verá a continuación y ya se ha anunciado anteriormente, hasta qué punto la “disonancia” y la “impotencia” se aproximen, constituye una ironía. De ello da cuenta el autor al detectar en la “música ligera”, y concretamente en los *hits*, un modo de componer música deliberadamente “diletante”, *amateur*, con el fin de “reconciliar” al compositor con el público (XIV, 40), es decir, de buscar su agrado. No obstante, no puede haber “reconciliación”, precisamente porque el compositor ya busca la aprobación del público en el momento de componer, o sea, se acomoda a las exigencias de los oyentes (XIV, 47).

En qué sentido aquel “anticipar” la “reconciliación” se pueda interpretar como un deseo de “reconciliarse”, se debe a que no hay tal “reconciliación”. Que no la haya mantiene pues la esperanza de que la pueda haber. De ahí entonces que se deba comprender la afirmación de que “[t]odos los intentos de conciliación” son “infructuosos” (íbid.), en el sentido de que sólo puede haberla en la medida en que ésta se ansía, constituye un deseo, una promesa. Esto no puede ser de otra manera, porque

lejos de “reconciliar” las posturas opuestas, como lo demuestran las músicas “seria” y “ligera”, las “polariza”, radicaliza⁵¹.

La “anticipación” del placer o “impotencia” se aproxima a la “disonancia” en tanto en cuanto el placer se “anticipa” (en el arte), lo que significa que no tiene lugar (en la vida real). Es en el arte que Adorno califica de “ligero”, donde la ausencia de placer tiene lugar paradigmáticamente, en lo que entiende como “placer dirigido”. Recordando las palabras de A. Huxley, Adorno cuestiona que en éste pueda haber placer verdaderamente (XIV, 16). Que este acercamiento entre ambas lo califique el autor de “coincidencia” del arte “ligero” con el “serio” (XIV, 18), hace alusión precisamente a su carácter irónico. La ironía radica en que el primero constituye una *promesse de bonheur malgré lui*, porque el que no haya placer no es debido sino a que lo “anticipa”.

Del mismo modo, Adorno concibe la identificación de la felicidad con el placer, encarnados respectivamente en las músicas “seria” y “ligera”, únicamente en clave irónica. De ahí que sea paradójicamente, es decir, sólo en la medida en que es deliberadamente “aparente y falaz” (XIV, 19), o que el placer que anuncia no se cumple, que el arte “ligero” constituye una *promesse de bonheur*, esto es, que se aproxima al arte “serio”. O, en otras palabras y siguiendo a Adorno, lo que la “disonancia” expresa de modo negativo lo hace la “anticipación” de modo positivo, a saber, la “posibilidad de la felicidad” o *promesse de bonheur* (ibid.).

La “disonancia” en tanto que *promesse de bonheur*

Volviendo a la “disonancia”, es ella la que desenmascara un placer que entiende es falso. Entonces el rechazo del placer en que consiste la “disonancia”, se debe comprender como una denuncia de la falsedad del placer existente. De ahí pues su identificación con un arte “ascético”, donde el autor se esfuerza en poner de manifiesto su carácter “avanzado” (XIV, 19). En este sentido la práctica de la “disonancia”, en tanto que saca a la luz que la felicidad en el arte o la música es falsa porque aparente, es decir, porque se limita a agradar en vez de ser fiel a sí mismo, reivindica la *promesse de bonheur*.

Por otra parte, la *promesse de bonheur* pone de relieve que no hay tal felicidad. Y es precisamente porque no hay felicidad, que subsiste la posibilidad de que la haya. En

⁵¹ Véase pues la p. 21 de *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha*, donde Adorno identifica respectivamente las músicas “seria” y “ligera” con lo incomprensible e inevitable.

qué sentido la felicidad no pueda ser sino ansiada, da cuenta Adorno con dicha expresión, como lo demuestra el que se la deba comprender en tanto que deseo de “reconciliación” en el sentido de búsqueda de “armonía”, precisamente en la medida en que se rechaza el que la haya (íbid.). Calificar el arte por excelencia de *promesse de bonheur*, haciendo hincapié en que la felicidad no constituye sino una promesa, caracteriza un modo de pensar exigente. La exigencia de Adorno queda reflejada en que suscribe el optimismo propio del pensamiento ilustrado a sabiendas de que todo intento de alcanzar la felicidad resulta vano o, de otro modo, en que cabe seguir reivindicando la modernidad precisamente tras la constatación de que ésta ha derivado en cinismo.

Finalmente, cabe tener en cuenta que “disonante” o “malsonante” responde al calificativo con que los detractores de la “nueva música” la denuncian (XIV, 38). De este modo Adorno quiere poner de relieve que el rechazo de “lo nuevo” que les caracteriza, obedece a criterios meramente subjetivos, como son el que sea desconocida o no familiar (XIV, 39), y no a criterios inherentes a la propia obra como sería su calidad.

1.2. Aproximación “dialéctica” al motivo de la “escucha regresiva” o *muerte del arte*⁵²

En esta sección mi intención es poner énfasis en la relevancia que para Adorno reviste enfocar la compleja pregunta por la *muerte del arte* de modo “dialéctico”, lo que hace mediante la expresión “escucha regresiva”. Por tanto, se trata de probar que el autor se sirve de dicha expresión para abordar en términos musicales la mencionada pregunta.

Para comprender lo que el autor entiende por “dialéctica”, es preciso ceñirse a la cita donde se refiere a ella. En *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha* lo menciona en relación con el concepto de “lo ascético”, el cual define así: “El propio concepto de lo ascético es en la música dialéctico” (XIV, 19). Ello se debe

⁵² Sin lugar a dudas Adorno parte de lo que considera una amenaza, a saber, *la muerte del arte*. De ahí la exhortación a una lectura “dialéctica” de la “escucha regresiva” en relación con la música. Asimismo lo prueba el hecho de que sea la “desartización” la que se enfrente a la mercantilización del arte, como se expone en la segunda parte.

interpretar en el sentido en que el rechazo del placer que caracteriza “lo ascético”, no pretende en última instancia sino acceder a él, porque como también declara “[e]l poder de seducción del estímulo sobrevive únicamente allí donde más enérgicas son las fuerzas de la negación” (íbid.). Por consiguiente, con la reivindicación de una lectura “dialéctica” de “lo ascético”, el autor pone de manifiesto que no se trata tanto de evadirse de la realidad, cuanto de enfrentarse a ella y al conformismo que supone un arte producido exclusivamente para agradar.

De qué modo sea una perspectiva “dialéctica” de la “escucha regresiva” la que contribuya a desmentir el anuncio de la *muerte del arte*, es lo que se va a abordar a continuación.

El tema de la “escucha regresiva” ocupa toda la segunda parte del texto citado. No en vano el propio título del libro no sólo alude al “fetichismo” en la música sino también a la “escucha regresiva”. Este fenómeno saca a la luz no sólo que *el arte no ha muerto* sino que paradójicamente goza de una salud excelente, como lo demuestra el que la creación ya no guarde sentido sino como un acto “compulsivo”⁵³, hasta tal extremo que “todo es arte”⁵⁴.

¿Cómo hay que comprender que la “escucha regresiva” no sólo no encarna la *muerte del arte* sino su siempre y una y otra vez renovada “salvación”? En primer lugar, conviene definir lo que Adorno entiende por “escucha regresiva”, lo que para él supone un considerarla de modo “dialéctico”.

Adorno la contempla “dialécticamente” al declarar que “si la escucha regresiva es progresista en oposición a la “individualista”⁵⁵, entonces, en todo caso, lo será sólo en el sentido dialéctico de que aquélla se adecúa mejor que ésta a la brutalidad progresiva” (XIV, 45). Lo que quiere decir el autor es que la condición “progresista” de aquélla radica precisamente en que pone de manifiesto que el “progreso” sigue estando por cumplirse, en la medida en que lo “anticipa”. El hecho de que la “regresión” no se *supere*, es decir, que no haya “progreso”, no se considera negativo precisamente porque

⁵³ Téngase en cuenta que lo “compulsivo” pretende cuestionar lo existente en el sentido de lo que se da por sentado, y el modo cómo lo haga es a través de la “espontaneidad” (consúltese de nuevo la segunda parte).

⁵⁴ Sobre el carácter reivindicativo del arte presente en el eslogan “todo es arte” se pueden consultar *infra* las notas 410 y 613.

⁵⁵ A diferencia de aquélla, esta postura es aquiescente con el sistema al ignorar a los oprimidos, como lo declara en la p.35.

éste entraña una “creciente brutalidad”. Es en este sentido pues que la “escucha regresiva” desmiente la *muerte del arte*, a saber, en la medida en que corrobora que éste es necesario⁵⁶ precisamente porque no hay “progreso”.

¿De qué modo la “escucha regresiva” “anticipa” el “progreso”? O, formulado de otro modo, ¿por qué considera Adorno que la “nueva escucha”, como la califica, es “regresiva”? Lo es porque se identifica con la infancia en su “deseo de felicidad” (XIV, 35). Sin embargo, en la medida en que este “primitivismo” es forzado, ya que es un modo justificado de evitar enfrentarse a la realidad, constituye una “enfermedad” (XIV, 34). Esta operación, tildada de “masoquista”, consiste en empeñarse en volver a la infancia para recuperar la “felicidad perdida”, aún a sabiendas de que es una causa perdida (XIV, 35). La consciencia de la imposibilidad de acceder a la infancia, entendida en tanto que felicidad originaria, se traduce en un “burlarse del propio deseo por recuperar la felicidad perdida”, o sea, en cinismo (íbid.). En definitiva, esta actitud no hace sino confirmar el sistema, al que llama “de asimilación”, en vez de ofrecerle resistencia.

El filósofo alemán caracteriza la “escucha regresiva” como un escuchar de modo “atomista”, lo que explica como un “disocia[r] lo escuchado” (XIV, 34). Ello significa que no escucha la música o, como lo dice Adorno, no es capaz de una “escucha concentrada” (XIV, 37), sino que la utiliza como un instrumento para evadirse de la realidad, en tanto que mero entretenimiento. Esto es lo que Adorno define como la “emancipación de las partes con respecto a la trabazón del todo” (XIV, 38), así como el “desplazamiento del interés (...) a la totalidad” (íbid.). Con todo lo dicho, el término “atomista” califica el aislamiento de las partes con respecto al todo, del mismo modo que contribuye a forjar una tendencia negativa en el sujeto, como es la postura “individualista”, con la que Adorno se muestra especialmente crítico.

Otro modo en que la “escucha regresiva” se deja notar, es en su atadura con la producción independiente de las necesidades del público. El modo cómo se independice de aquél, consiste en contemplar la publicidad o propaganda de modo “compulsivo”, como si fuera intrínseca al propio producto (XIV, 36). Este no ser consciente que

⁵⁶ En la necesidad del arte vuelve a incidir Adorno en su *Teoría estética* al contemplarlo siguiendo a Hegel como “consciencia de las miserias” (p.32). Sobre esta cuestión se puede consultar el célebre y siempre interesante libro de Ernst Fischer *La necesidad del arte*. Traducción de Jordi Solé-Tura. Barcelona: Editorial Península, 1989, donde se apuesta decididamente por su función social.

caracteriza lo “compulsivo”⁵⁷, lo explica Adorno como un “capitular y comprar la paz de su alma haciendo suya literalmente la mercancía impuesta” (ibid.). Identificándose pues con el producto anunciado es cómo las “masas” –éstas hacen del individuo un consumidor, lo que precisamente las aproxima a la postura “individualista” marcada por el aislamiento- “consiguen domeñar el sentimiento de impotencia que las sobrecoge a la vista de la producción monopolista” (ibid.). Ésta no define sino la producción independiente a la que ya me he referido. La “impotencia” se debe a que la producción ya no está sujeta a las necesidades del consumidor (“valor de uso”), sino que éste se ha convertido en víctima de aquélla (“valor de cambio”).

“Lo nuevo” en tanto que “utopía”: su “anticipación” en “lo siempre igual”

¿En qué medida la “escucha regresiva” pone de manifiesto que “lo nuevo” constituye una “utopía”? Como se ha puesto de relieve en el párrafo anterior, en la medida en que hay “regresión” queda desmentida la existencia de “lo nuevo”. No obstante, la recomendación adorniana de abordarla “dialécticamente”, pretende hacer hincapié una vez más en que es precisamente porque no lo hay, que todavía es posible que lo haya.

Que es la “regresión” la que genera esa posibilidad, insiste Adorno cuando declara que: “[s]e trata de esta posibilidad presente o, dicho de modo más concreto, de la posibilidad de una música distinta y opositora ante la cual se retrocede” (XIV, 35). Una vez más insiste el autor, ahora concretando más, cuando afirma que “[a]sí como la escucha regresiva es apenas un síntoma del progreso de la conciencia de libertad, con igual brusquedad podría este tipo de escucha cambiar completamente de dirección, si el arte, junto con la sociedad, abandonase por una vez la tendencia de ser siempre lo mismo” (XIV, 49), o sea, de ser conformista.

Comprender “lo nuevo” como “utopía” significa para Adorno “anticiparlo” en “lo siempre igual”. Es pues en la medida en que “lo nuevo” se “anticipa”, no existe, que sigue siendo posible o, de otro modo, que es una “utopía”. Que la “utopía” no solamente no se ajusta sino que es radicalmente opuesta a la historia entendida como “continuum”

⁵⁷ Conviene recordar que, en el caso del arte, la adopción de una postura “compulsiva” quiere sacar a la luz la “impotencia”, que ha sido convenientemente ocultada por el mercado en beneficio propio.

o “progreso”, da cuenta el pensador al apresurarse a contrariar la “historia oficial de la filosofía” cuando califica la *República* de Platón de “utopía” (XIV, 17).

A aquel concepto vuelve el autor cuando refiere “la utopía de emancipación”⁵⁸. Con ello quiere poner énfasis en que su puesta en práctica no ha conducido a la emancipación y libertad ansiadas, sino a un “conspirar en contra de ellas”, porque se renuncia a lo propio en beneficio de un acuerdo. Adorno lo resume con estas palabras: “[l]os practicantes de la oposición contra el esquema autoritario se convierten en testigos de la autoridad del éxito en el mercado” (XIV, 18-9). De ahí que Adorno subraye el hecho de que la “anticipación” de “lo nuevo” sólo se lleva a cabo efectivamente en el marco de una noción de la historia entendida como “regresión”, porque únicamente así se respeta su consideración como “utopía”.

“Lo siempre igual” como crítica de “lo nuevo”: el peligro de la autocomplacencia o cinismo

La “anticipación” de lo “nuevo” en “lo siempre igual” pone de relieve que la ausencia de novedad es a propósito. El motivo de que lo sea se debe a que “lo nuevo” acaba siendo “domesticado” en el sentido de “mercantilizado”, como lo advierte Adorno con respecto a la “música seria” despachada con el nombre de “clásica”⁵⁹. Más aún, el calificativo de “lo nuevo” constituye como tal una etiqueta con la que se busca *neutralizar* aquello que huye, se escapa de lo conocido⁶⁰.

Que Adorno recurra a la “disonancia”, de ningún modo refleja una deficiencia del “material”, sino una negativa a ser comprendido, mientras comprender lleve consigo una manipulación como es el caso de la instrumentalización del saber⁶¹. Precisamente a esta instrumentalización es a la que alude cuando habla de “lo siempre igual” y “lo siempre idéntico”, que no son sino calificativos que aluden a lo “obvio”. De ahí que sólo entendido desde la “disonancia”, es decir, desde una incomprendibilidad buscada o

⁵⁸ Consúltense la p. 18, donde con este término no alude sino a la Ilustración.

⁵⁹ Al igual que con ésta sucede con la “música ligera” mediante el fenómeno de los *hits* (léase *supra* la p. 16).

⁶⁰ Véase a este propósito la p.39. Sobre esta cuestión volveré en la segunda parte, concretamente en el apartado que aborda la “coincidencia” de arte y moda.

⁶¹ Como un manifiesto en contra de la “razón instrumental” se puede considerar la *Dialéctica de la Ilustración*, a cuyo análisis del capítulo de la “industria cultural” dedico la próxima sección de esta primera parte.

rechazo de lo “obvio”, quepa plantearse la posibilidad de que “lo nuevo” pueda efectivamente existir.

Que la ausencia de novedad sea adrede sólo puede significar una crítica de “lo nuevo”. Esta crítica de “lo nuevo” se pone en práctica mediante su identificación con “lo siempre igual”, que Adorno describe con el término “masoquismo” entendido como un “autorendirse” o “pseudoplacer”. Un comportamiento que constata no le reporta satisfacción alguna, puesto que “se siente uno traidor de lo posible y, al mismo tiempo, traicionado por lo existente” (XIV, 45). De ahí que la “escucha regresiva” “est[é] siempre dispuesta a degenerar en cólera”⁶². Con todo lo dicho, es como “cólera” cómo el autor entiende la crítica de “lo nuevo”. Una crítica que no puede ser sino radical, porque no admite “lo nuevo” ni como posible ni como existente.

En la identificación de “lo nuevo” con “lo siempre igual” el filósofo alerta del peligro de caer en la autocomplacencia o cinismo, que entiende anulan el individuo. Una cuestión que sentencia con estas palabras: “[l]a liquidación del individuo es la auténtica rúbrica de la nueva situación musical” (XIV, 21). Esta “liquidación del individuo” (XIV, 21 y 27) -de la que se queja- es provocada por la confusión o *quid pro quo*, que consiste en creer que lo exitoso no lo es gracias a su calidad, sino a que es más conocido o familiar, con lo que sólo lo familiar acaba teniendo éxito. Dicha “liquidación” se caracteriza una vez más por la ausencia de gusto y de libertad a la hora de escoger. Con todo lo dicho, aquella identificación tiene como objetivo vender, ser comercial –de ahí que se produzca “siempre lo mismo”-, con independencia de su utilidad, de tal modo que la oferta acaba independizándose de la demanda, esto es, volviéndose “compulsiva”.

La autocomplacencia o cinismo mencionados tienen lugar en la medida en que siendo consciente del “engaño”, o sea, de que se le ofrece lo mismo como si fuera algo nuevo (XIV, 39), el consumidor se sobrepone al “sentimiento de impotencia” “identificándose con el inevitable producto”. A esa autocomplacencia o cinismo los denomina Adorno “pseudoactividad” (XIV, 41), “pseudoindividualización”⁶³, refiriéndose a los fanáticos o *jitterbugs*, a quienes define “como si quisieran a la vez afirmar y escarnecer la pérdida de su individualidad” (XIV, 41) o “éxtasis”. Esto ocurre

⁶² La “cólera” es importante precisamente porque no esconde la “gratuidad” de “lo nuevo”. Sobre el tema de la “gratuidad” volveré en la sección 2 de esta primera parte.

⁶³ Consúltese *On popular music* en la p.7.

precisamente en la medida en que el “éxtasis” que les caracteriza es “compulsivo”, es decir, se “anticipa”, con lo que no conlleva satisfacción alguna.

Con razón constata Adorno la “ambivalencia” del consumidor al que caracteriza de “oyente regresivo” (íbid.), a saber, cuanto más busca ser independiente, o sea, librarse del “fetichismo” reduciendo el producto a su “valor de uso”, tanto más dependiente se hace, puesto que la “reificación” se vuelve “compulsiva” en el sentido de inconsciente. En resumidas cuentas, el rechazo del “valor de uso” se convierte *malgré lui* en “valor de uso”, que es en lo que consiste el “valor de cambio”.

Que la reacción del consumidor sea “ambivalente”, es decir, que el placer se convierta en enfado, es lo que prueba que es consciente del engaño. De ahí también que desconfíe del “placer por encargo” (XIV, 39), esto es, “dislocado”, porque ya no responde a sentimientos sino al “valor de cambio” (íbid.), lo que significa que ya no se trata de proporcionarle placer sino de desviar su atención, de entretenerle para poder así manipularlo a su antojo. En suma, la “ambivalencia” pone de manifiesto la imposibilidad de que “lo nuevo” exista en lo que califica de “círculo fatal”, tanto como deja abierta la posibilidad de cambiar la situación. Es precisamente esta situación de *impasse* la que, a modo de reivindicación, nos transmite Adorno.

2. El concepto de autonomía y la “industria cultural”: un análisis de la *Dialéctica de la Ilustración* y la *Filosofía de la nueva música*

Introducción

Tanto la *Dialéctica de la Ilustración* como la *Filosofía de la nueva música* y el texto titulado *Reacción y progreso*⁶⁴ se enmarcan en una etapa del pensamiento de Adorno, que se puede resumir ante todo como un poner de relieve la “regresión” del proceso de Ilustración.

La *Dialéctica de la Ilustración* fue escrita conjuntamente con Max Horkheimer y publicada en el exilio, concretamente en la época de emigración en Los Ángeles, California, adonde Adorno fue siguiendo a Horkheimer para poder proseguir el trabajo en común. La obra se publicó tres veces⁶⁵, sufriendo cada vez modificaciones. Como lo explica Müller-Doohm, en la edición de 1947 ambos “reformularon una serie de conceptos, extraídos del análisis del capitalismo de Marx, en términos sociológicos”, mientras que en la de 1969 “suavizaron, entre otras cosas, algunas formulaciones explosivas que hacían referencia a la función de la religión” (íbid.). Ambas ediciones se alejan con respecto a la primera, de tinte abiertamente marxista. Por otra parte, que el libro representaba que “se reafirmaban en las premisas en que debía basarse una “teoría crítica” en un determinado marco de condiciones históricas y sociales” (op. cit., p.427), pudo ser uno de los motivos de que no tuviera repercusión pública hasta veinte años más tarde de su segunda publicación, precisamente durante las revueltas estudiantiles de los años sesenta.

La peculiaridad de dicha obra con respecto a otras escritas durante el mismo periodo, estriba no tanto en el hecho de que denuncie las atrocidades cometidas por el régimen nazi, como en que critica duramente el capitalismo de libre mercado existente

⁶⁴ Escrito en 1930, forma parte de la recopilación *Moments musicaux* y está incluido en el volumen Escritos musicales IV. Traducción de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.

⁶⁵ En 1944 la obra aparece publicada en la editorial de exiliados Querido con el título *Fragmentsos filosóficos*. No es hasta 1947 cuando aparece como *Dialéctica de la Ilustración*. Finalmente en 1969 se publica por primera vez en Alemania en la editorial Fischer. Léase la exhaustiva monografía sobre Adorno de Stefan Müller-Doohm *En tierra de nadie. T.W. Adorno: una biografía intelectual*. Traducción de R.H. Bernet y R. Gabás. Barcelona: Herder, 2003, en la p.426.

en Estados Unidos⁶⁶. Más aún, dicha peculiaridad contribuyó a que el impacto de la obra no se produjera hasta mucho después de acabada la guerra, es decir, a finales de los años sesenta (op. cit., p.58).

La apelación a su condición de obra fragmentaria –de hecho el título completo es *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*- responde a la voluntad de mostrar una “verdad histórica”, una que entiende sólo es posible mostrar a partir de una escritura fragmentaria⁶⁷. En qué medida sea así, se debe a que evita una distorsión de la realidad por cuanto funciona a través de “la multiplicación de perspectivas lógicamente diferenciadas”, las cuales contempladas aisladamente resultarían caricaturas (íbid.). Perseguir la “verdad histórica”, como lo hace Adorno, no se debe confundir con pretender alcanzar “la esencia ahistórica y racional de los fenómenos”, sino mostrarlos tal como son. Es en este sentido que la escritura fragmentaria lo consigue, precisamente porque no busca reivindicar o explicar los fenómenos al entender que ello contribuye a su “neutralización” (íbid.).

Sobre la importancia de la “dialéctica” a la hora de abordar la Ilustración, guarda relación con la intención de *salvarla*⁶⁸. No hay otra manera de salvar la Ilustración “que tomando conciencia de su “dialéctica”, es decir, ilustrando a la Ilustración sobre sí misma” (íbid.). Lo que quiera decir el autor con la amenaza de que la Ilustración ignore su propia “dialéctica”, es que no asuma en sí misma “la reflexión sobre (su) momento destructivo” (íbid.), esto es, que todo “progreso” conlleva “regresión”. Esto sucede en la medida en que es dominio, puesto que el “progreso” no sólo afecta a la relación con las cosas sino sobre todo con los propios hombres, a los que inevitablemente *instrumentaliza*.

Asimismo poner de relieve el carácter controvertido de esta obra, en la medida en que da lugar a interpretaciones encontradas entre sí en torno a la modernidad, con lo

⁶⁶ Según la opinión de algunos autores, éste sería el motivo de que la crítica cultural que practica se haya calificado de “conservadora” (Julian Roberts: “The Dialectic of Enlightenment” en *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge University Press, 2004, p.57). Sin embargo, para la mayoría de la crítica es el hecho de que no sea lo suficientemente marxista, lo que la convierte en conservadora.

⁶⁷ Consúltese la introducción de J. M. Bernstein a *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture* en la p.7.

⁶⁸ Léase la introducción de la *Dialéctica de la Ilustración*, editada por Trotta en Madrid en 2003, donde Juan José Sánchez advierte de que ello fue lo que movió a los autores a escribir la obra en cuestión (p.10).

que abre el debate sobre su actualidad⁶⁹ (op. cit., p.11). O, dicho de modo más contundente, que haya debate sobre la modernidad, quiere decir que la lectura que defiende “la renovada autocrítica de la Ilustración” no es “evidente” (íbid.). Y no lo es precisamente, ya que tiene lugar una apropiación conservadora de esta obra, como sobre ello puso en guardia Jürgen Habermas⁷⁰, al identificar la existencia de tanto “una contrailustración neoconservadora” como de “una superación posmoderna –no dialéctica- de la modernidad” (íbid.).

En cuanto a la *Filosofía de la nueva música*, ya en el prólogo el autor declara que hay un lapso de siete años entre la redacción de la parte dedicada a Schönberg, concluida hacia 1940-41, y la de Stravinski⁷¹, de modo que al final su redacción total coincide en el tiempo con la de la *Dialéctica de la Ilustración*. De hecho, con respecto a la obra en cuestión el filósofo declara que “[e]l libro podría tomarse como un excursus añadido a la *Dialéctica de la Ilustración* (p.11). Es en aquel lapso de tiempo donde Adorno trabaja en colaboración con Max Horkheimer, una época que entiende resume el concepto de “negación determinada”⁷² (íbid.). Con este concepto alerta del peligro del “retorno positivo de lo periclitado”, por cuanto “se desvela como más radicalmente cómplice con las tendencias destructivas de la época que lo estigmatizado como destructivo” (p.10). También exhorta a examinar “sin ilusiones hasta el final” “las antinomias objetivas” en las que “se ve necesariamente envuelto un arte que, (...), pretende de veras mantenerse fiel a su propia exigencia” (p.9).

Conviene tener presente que es aquella preocupación la que origina la obra otorgándole sentido. De ahí que afirme que “la violencia que la totalidad social ejerce”, se deja notar en “ámbitos aparentemente aparte como el musical” (íbid.). Por tanto, al referirse al arte y al modo cómo aún siendo “puro y descomprometido”, no puede

⁶⁹ Que la cuestión sobre si la modernidad persiste o no, no sólo no es tangencial sino fundamental para la propia modernidad, era la convicción de Adorno. Así lo da cuenta J. Habermas, quien oportunamente titula su conferencia de agradecimiento por la concesión del premio Adorno *Die Moderne: ein unvollendetes Projekt*.

⁷⁰ Véase *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989. En este texto el pensador alemán llama la atención, entre otras cuestiones, sobre el conservadurismo del discurso postmoderno en la medida en que bajo la etiqueta de postilustración se esconde un ataque contra ella.

⁷¹ Léase el prólogo a la *Filosofía de la nueva música*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009, en la pp.9 y 10.

⁷² La “negación determinada” constituye sin duda el nervio del pensamiento crítico, que gira en torno a la concepción de la “negatividad de la existencia” entendida como un dar cuenta del sufrimiento de los hombres (léase Stefan Müller-Doohm en la p.732).

sustraerse a la “reificación dominante” (p.9), Adorno no está pensando sino en la música. Que sea la música⁷³ la que el autor contemple como la disciplina artística por excelencia se debe seguramente a su exquisita formación musical⁷⁴. Esta cuestión es fundamental, porque saca a la luz cómo la pureza en el arte no responde a la voluntad de escapar de la realidad sino a la de hacerle frente, precisamente manteniéndose fiel a sí mismo. En suma, lo que Adorno denuncia es la homogeneización o uniformización de la realidad.

En lo que concierne a esta etapa, más que caracterizarla de evolución, habría que hablar de un giro propiciado precisamente por la colaboración con Max Horkheimer. Sin embargo, dicha colaboración tampoco hubiera sido posible sin un previo cambio de orientación en el propio Horkheimer. En el caso de Adorno, se produce un distanciamiento de “la política más optimista de Benjamin con su sobreestimación de las implicaciones crecientes de la tecnología moderna en la cultura de masas”, así como de su animadversión hacia Hegel (Jay, p.26). Y en el de Horkheimer, el cambio de postura se refleja en un apoyo a la “idea de la Ilustración” dejando atrás “su anterior hostilidad hacia los valores burgueses” (p.39). En definitiva, la influencia mutua en ambos se concreta en la discrepancia por parte de Adorno de la valoración positiva de la “cultura de masas” defendida explícitamente por Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, mientras que en Horkheimer en el alejamiento del marxismo más ortodoxo puesto en práctica por Lukács.

Con todo lo dicho, se puede afirmar entonces la existencia de al menos dos corrientes contrapuestas en lo que después se conocería como “Escuela de Francfort”, encarnadas en Horkheimer y Adorno respectivamente: por un lado la corriente más ortodoxa del marxismo, como es el caso del “marxismo hegeliano de Lukács” en

⁷³ Tan importante es la música para Adorno, que “casi la mitad de sus obras completas” están dedicadas a ella. De hecho, el que sus trabajos de estética tengan por objeto “extraordinario” la música, es lo que les otorga un carácter excepcional (Introducción de Gerard Vilar a T.W. Adorno *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000).

⁷⁴ Adorno fue alumno del compositor austriaco Alban Berg quien, junto con Anton Webern y el maestro de ambos Arnold Schönberg, integra lo que se conoce como “Segunda Escuela de Viena”. La importancia de la música para el autor –gracias al ambiente musical que respiró en su infancia dado que su madre era cantante de ópera y su tía concertista y profesora de piano- lo prueba el que llegara a plantearse dedicarse profesionalmente a la composición. Además de ejercer la crítica musical, llegó a componer una ópera, *El tesoro del indio Joe*, basada en la novela *Las aventuras de Tom Sawyer* de Mark Twain, que permaneció inconclusa.

alusión al “primer Horkheimer” (p.34-5), y por otro la no ortodoxa, como aquélla que defendía “el potencial utópico de la sociedad moderna”. Más aún, cobra sentido que el término “Escuela de Francfort” no se generalizara hasta en la década de 1960. En efecto, fue en aquella época cuando los textos más radicales de los años 1930 y 1940, “ilegales pero muy divulgados”, contribuyeron a consolidar su imagen de “crítica intransigente tanto del marxismo ortodoxo como de la democracia liberal” (p.39).

Recapitulando, la “regresión” de la Ilustración pone al descubierto la existencia de una “razón instrumental”, es decir, una que se contempla como fin en sí mismo. Ello conduce irremediamente no a la emancipación esperada sino a “la dominación de la naturaleza”, tal como Adorno detecta sucede tanto en el positivismo como en el idealismo. Contrariamente a ambas corrientes, el filósofo alemán reivindica una “dialéctica auténticamente negativa” capaz de reconocer la “preponderancia del objeto” (pp.55-6). El frágil equilibrio que reclama es debido a que debe ser “irreducible a una subjetividad activa aunque no totalmente independiente de la misma” (íbid.). Por tanto, con ello no se trata de ningún modo de “colocar el objeto en el vacío trono real que una vez ocupara el sujeto” (p.58).

Como el propio pensador declara en su *Dialéctica negativa* “[e]l propósito del pensamiento crítico es abrir la jerarquía” (íbid.). Con ello quiere hacer hincapié en “la importancia del pensamiento utópico como negación del *status quo*” (p.57). El potencial crítico de la utopía reside en el hecho de que no se puede llevar a cabo, lo que a su vez significa que siempre se puede realizar en un futuro. Como lo dice el propio Adorno, el “pensamiento crítico” es necesariamente “utópico” en la medida en que da cuenta de una “superación no regresiva”⁷⁵ (íbid.). Más aún, es a partir de la existencia de una “superación” de la Ilustración “regresiva”, a saber, que no asume que todo “progreso” lleva consigo “regresión”, que se exige de la “dialéctica” que sea “negativa”⁷⁶, donde la redundancia que supone juntar ambos términos pretende dar cuenta de su radicalización, como queda reflejado en la noción de aporía. El malentendido que genera este concepto, cuyo “no hay salida” se debe comprender como utopía, explica la existencia de lecturas contrapuestas o apropiaciones, como lo apuntara Habermas.

⁷⁵ De la dificultad de que la “superación” no entrañe “regresión” o, con otras palabras, de que haya efectivamente “superación”, da cuenta precisamente el autor al insistir en su carácter “utópico”.

⁷⁶ Ésta es la prueba de que la *Dialéctica de la Ilustración* y la *Dialéctica negativa* poseen un mismo hilo conductor. Así lo argumentan, aunque en tono de crítica, tanto Jürgen Habermas como Albrecht Wellmer (léase *infra* la nota 224).

Una vez más, la urgencia de adoptar una dialéctica *negativa* se debe a que la “dialéctica” se ha malentendido. Que haya habido un malentendido lo corrobora el hecho de que Adorno con este término aspire a una “crítica inmanente”⁷⁷. Mediante la “crítica inmanente” Adorno quiere poner énfasis en la relevancia de que el pensamiento piense contra sí mismo, es decir, de que ponga de relieve “las contradicciones de la sociedad y del pensamiento” (íbid.).

Volviendo a la “razón instrumental”, conviene reflexionar un instante sobre este concepto sin lugar a dudas primordial en el pensamiento de Adorno. La importancia que éste le atribuye, queda corroborada no sólo en la *Dialéctica de la Ilustración* sino también de modo explícito en la *Crítica de la razón instrumental*⁷⁸, escrita por Horkheimer, aunque en una época donde la colaboración entre ambos era muy estrecha, a partir del término acuñado por Max Weber⁷⁹. La relevancia de este concepto radica en el hecho de que pone de relieve que la razón ya no se rige por los ideales de la Ilustración, como son la igualdad y la libertad, sino que campa a sus anchas sin restricción alguna. En efecto, el progreso no ha traído consigo una razón más humana y justa, sino todo lo contrario, ya que el dominio tecnológico se refleja en las relaciones humanas mediante el dominio que unos hombres ejercen sobre otros.

Horkheimer y Adorno detectan que la disolución de la “razón objetiva”, puesta en marcha en la Ilustración, no ha acabado con el dogmatismo y la superstición como se pretendía, sino que ha provocado la aparición de una “razón subjetiva” más peligrosa, si cabe. Bajo la idea de la “razón subjetiva” subyace la convicción de que “un fin no puede ser racional en sí mismo” (p.46), así como “la adecuación de los métodos y modos de pensar a los fines” (p.45). Aquel peligro detectado se debe a que el ataque a la razón no la ha fortalecido sino debilitado, en la medida en que “se acomoda a todo”, lo que descubre un relativismo y “deshumanización del pensamiento” (pp. 61 y 62). El relativismo saca a relucir una razón pragmática que subordina la verdad a su cumplimiento (p.75).

⁷⁷ Véase de nuevo *En tierra de nadie* en la p.732.

⁷⁸ Max Horkheimer *Crítica de la razón instrumental*. Presentación de J.J.Sánchez y traducción de Jacobo Muñoz. Madrid: Editorial Trotta, 2002. Cabe tener presente que ésta es la versión alemana que el autor dio a su libro *Eclipse of Reason*, publicado con anterioridad durante su exilio en Estados Unidos.

⁷⁹ De la importancia de este concepto para el pensamiento de la Escuela de Francfort así como de su acuñación por parte de M. Weber, se da debida cuenta en esta sección.

El motivo de que la razón se haya hecho omnipotente es consecuencia de que se la idolatre, de que se la sobreentienda. Como ya se ha dicho, este carácter omnipotente no se traduce en un fortalecimiento sino en un debilitamiento, como consecuencia de darla por sentado, ya que carece o, mejor dicho, obvia su capacidad crítica, con lo que deja de ser razón para convertirse en pura “ideología”, “mercancía” o botín al abasto del mejor postor.

Precisamente sobre la pérdida de la capacidad crítica de la razón alerta Horkheimer cuando habla en términos de “cosificación”, de su “neutralización” o “formalización”⁸⁰. El pensador entiende que la razón avanza hacia estos estados precisamente al separarse de la religión (p.53), una relación entre ambas que califica de “conflicto originario” (p.56). Que al final el conflicto se resuelva en detrimento de la razón queda manifiesto, puesto que al pasar a ocupar la razón el lugar originario de la religión, ello no se traduce en un “conferirle un nuevo fundamento racional” sino en “eliminar la razón objetiva” (p.55). Como lo constata el autor, “[l]a razón se ha autoliquidado en cuanto medio de intelección ética, moral y religiosa” (p.56).

A la autoliquidación de la razón alude Horkheimer cuando comenta “que nada hay ahí que investigar, de que el concepto de razón se explica por sí mismo, de que la pregunta es superflua” (p.45). Ésta no refiere sino su “instrumentalización”, es decir, el hecho de que no se concibe en relación a fines prácticos sino como un fin en sí mismo, de modo que “se convierte en un fetiche, en una entidad esencial mágica que es más bien aceptada que espiritualmente experimentada” (p.60). El hecho de que su “instrumentalización” sea el producto de una consideración errónea descansa en el hecho de que “[l]a razón forma parte por entero del proceso social, al que está sujeta” (58). El que no sea así, lo da cuenta la “división de las esferas culturales”, que no hace sino reflejar la “división social del trabajo”, y que es “fruto de la sustitución de la verdad general, objetiva, por la razón formalizada, profundamente relativista” (p.57). Para ésta última, “una actividad sólo es racional cuando sirve a otro objetivo” (p.71).

Apelar a que la razón no se desvincule del proceso social, quiere hacer hincapié en la importancia de mantener “la tensión entre el postulado moral y la realidad social” (p.73). De ella dependía la “cohesión de la sociedad” (p.71). Es precisamente esa

⁸⁰ A esta cuestión vuelve una y otra vez Horkheimer en op. cit., concretamente el primer capítulo titulado “Medios y fines”, en las pp.45-87.

*resistencia*⁸¹, que caracteriza el pensamiento autónomo, la que se echa en falta. En la consideración de la razón como un fin en sí mismo el autor advierte del peligro de que ésta haya perdido su “autonomía”, su sentido propio. El peligro que conlleva tomar la razón como un instrumento, algo automático, reside en que “se allana el camino a la renuncia a “pensar” realmente algo a propósito de lo que ahí esté en juego” (p.60). Por tanto, con la reclamación de “autonomía” para todo pensar que se precie, Adorno pone énfasis en su carácter independiente en el sentido de a salvo de toda “manipulación ideológica” (p.61).

Que la “autonomía” haya que reclamarla es una cuestión relevante, pues saca a la luz que está por cumplirse. El único modo de que se evite darla por sentado, y por extensión también las ideas de justicia, igualdad y libertad, es precisamente recordando el origen mítico de la razón, es decir, conservando “el elemento negativo de la antigua etapa de injusticia o desigualdad” (p.71). “De lo contrario”, prosigue Horkheimer, “se convertirán no sólo en indiferentes, sino en no verdaderas” (íbid.). De la verdad misma, afirma, que “no es un fin en sí misma” (p.59), es decir, insiste en la importancia de que se recuerde su carácter histórico, temporal.

En resumen, ni se trata de “traducir todo pensamiento en acción” (“razón subjetiva”), ni “en renuncia activa a toda acción” (“razón objetiva”), como lo hace la “tendencia moderna”⁸². Más bien, se trataría de mantener este “dilema” –también lo califica como uno entre un “ingenuo aferrarse a la razón subjetiva” y un “rechazo ingenuo de esta razón”-, porque es la única manera de que “el pensamiento conserve su autonomía” (p.87).

Habermas⁸³ hace hincapié en lo que Adorno califica de “contradicción realizativa”, esto es, en el hecho de que la “crítica totalizada” llevada a cabo por la “razón instrumental” es paradójica. Lo es porque se vuelve contra sí misma al denunciar la Ilustración con sus propios medios. Precisamente al hacerlo no se destruye. La necesidad, defendida por Adorno en su *Dialéctica negativa*, de mantener lo que califica de “contradicción realizativa”, descansa en el convencimiento de que la “crítica totalizada” a su vez supone un postergar la destrucción de la capacidad crítica de la

⁸¹ Adorno hace hincapié precisamente en la capacidad de *resistencia* al destacar la categoría de la “negatividad” en el arte moderno (consúltese su *Teoría estética*).

⁸² Cuando se refiere a la “tendencia moderna”, a la que critica puesto que constituye “uno de los síntomas de la crisis cultural del presente”, no habla sino de la *polarización* de la razón como fruto de su *escisión* o bien en acción o bien en renuncia a toda acción (léase op. cit., p.44).

⁸³ *El discurso filosófico de la modernidad*, pp.149-50.

razón. De ahí que no se trate ni mucho menos de resolver la contradicción sino, por el contrario, de salvaguardarla⁸⁴.

Asimismo el discípulo de Adorno saca a relucir la sintonía de la “razón instrumental” de Horkheimer y Adorno con la “voluntad de poder” nietzscheana. Esa similitud se sustenta en la creencia de que “la razón, en tanto que instrumental, se ha asimilado al poder, renunciando con ello a su fuerza crítica” (op. cit., p.149). Si bien el punto de partida es el mismo, optan por diferentes alternativas, porque Nietzsche “busca refugio en una teoría del poder”, mientras que Adorno y Horkheimer optan por renunciar a la teoría y practicar “ad hoc la negación determinada⁸⁵, oponiendo así una tenaz resistencia a esa fusión de razón y poder” (pp.158-59 y 159-60).

Es en su *Teoría de la acción comunicativa* donde Habermas argumenta los motivos de la crítica hacia su maestro. En efecto, achaca tanto a Adorno como a Horkheimer el haber ido demasiado lejos en su crítica, puesto que ponen en cuestión “incluso los criterios de la propia crítica ideológica”⁸⁶ (p.161). Esta postura conduce a un entregarse a “un desbocado escepticismo frente a la razón”, lo que propicia que “los cimientos normativos de la Teoría Crítica de la Sociedad” no estén a salvo de “la descomposición de la cultura burguesa” (íbid.). En definitiva, aquello que Habermas achaca a Adorno y Horkheimer es haber fracasado, puesto que en su intención de desenmascarar la raíz impura de la razón, es decir, su cercanía con el poder, demuestran una aproximación al pensamiento ontológico⁸⁷ que combatían (p.162).

En su obra *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Albrecht Wellmer sostiene que esta dialéctica “estaría aún por

⁸⁴ De ahí el planteamiento antinómico de la estética en Adorno, del que Christoph Menke constata ha sido objetado sobre la base de que “no está ya de actualidad” (léase la introducción a *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida* en la p.15).

⁸⁵ Para un acercamiento a este concepto consúltese la nota 72.

⁸⁶ El problema de la “crítica ideológica” o también llamada “crítica totalizada” que Habermas destaca, es que “acaba atacando sus propios fundamentos”, en la medida en que hace “un uso autorreferencial” de la misma (op. cit., p.158).

⁸⁷ No en vano Adorno no ahorra esfuerzos en distanciarse de su colega Martin Heidegger, a quien acusa de una absolutización en el tratamiento de la inmanencia en detrimento de la preocupación social (véanse los apartados correspondientes de la segunda parte).

escribir”, “[p]ero sobre todo, estaría aún por poner en práctica”⁸⁸, refiriéndose con ello a que “la postmodernidad sería un proyecto”⁸⁹. Con ello el autor llama la atención sobre la dificultad de tomar la “modernidad” y “postmodernidad” como dos términos bien definidos, esto es, de poder distinguir respectivamente el protagonista del observador siendo ambos contemporáneos (p.52). En suma, Wellmer aspira a intentar establecer “una relación definida” entre los conceptos de modernidad y postmodernidad, de modo que “salgan a la luz las ambigüedades características de la conciencia moderna y de la postmoderna” (ibid.).

Sobre el postmodernismo⁹⁰ el filósofo alemán, y durante un tiempo colaborador de Habermas, pone de relieve su carácter ambiguo, que descansa en el hecho de que representa tanto “el pathos del final” como “el pathos de una radicalización de la Ilustración” (p.51), es decir, que al tiempo que observador es protagonista, con lo que no se puede sustraer del presente que analiza. Su interés por este movimiento radica en que entiende que “el tema de fondo del postmodernismo” es “la crítica de la razón *totalizadora*”.

Es en el postmodernismo y, antes de él, en el arte moderno⁹¹, donde se lleva a cabo el “movimiento contra la razón totalizadora”, en la medida en que atenta “contra la razón autónoma y sus pretensiones de unidad y plenitud de sentido” (p.54). Ello se traduce en un cuestionamiento no solamente de la unidad del sujeto y de la obra de arte, sino del propio concepto de arte en tanto que “diferente del sistema técnico, la política o la ciencia” (ibid.). De este modo, o sea, rompiendo “los límites entre arte y vida”⁹² (p.73) el arte atacaría la “razón instrumental”, al anular la “escisión de la vida en espíritu y su objeto”, que la había originado (p.77).

⁸⁸ No puede ser de otra manera, puesto que alerta de que se interprete en sentido ideológico, es decir, como “verdad acabada o [de] historia que se cumple a sí misma” (Consúltese la traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1993, p.52).

⁸⁹ En la misma línea que la “postmodernidad”, Wellmer caracteriza el “postmodernismo” como un “movimiento de búsqueda” (op. cit., p.112).

⁹⁰ Para definir lo que sea el “postmodernismo”, Wellmer cita a Ihab Hassan, un representante del postmodernismo norteamericano, quien lo caracteriza como un movimiento de *unmaking*, esto es, de “deconstrucción” (léase la nota 2 en op. cit., p.53).

⁹¹ Wellmer entiende que es en el arte moderno donde se inició hace mucho aquel movimiento de “deconstrucción”, en las pp.53-4. En su apreciación del arte moderno en contra de la “razón totalizadora”, Wellmer no puede ser sino deudor de Adorno.

⁹² En este punto Wellmer se distanciaría de la postura adorniana, de cuya oposición a que el arte se fusionara con la vida da cuenta su discusión con Benjamin.

En qué consista la crítica a la “razón totalizadora”, Wellmer identifica tres tipos de crítica, siendo una de ellas “la crítica de la *razón instrumental* y su lógica de la identidad” (p.76), puesta en práctica por Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*. El filósofo argumenta que en lugar de combatir la “crítica psicológica”, no llevan a cabo sino “una radicalización de la crítica psicológica al racionalismo” (p.76), por cuanto en vez de reivindicar el “descentramiento del sujeto”, conciben su desintegración como un proceso de *regresión* (p.79).

2.1. El peligro de la “autonomía integral”: la Ilustración como “ideología” en la “industria cultural”⁹³

Por “autonomía integral” Adorno entiende la “Ilustración total”, es decir, aquella de la que alerta en la *Dialéctica de la Ilustración*. Con ello se refiere a que la Ilustración se destruye a sí misma, porque se da por sentado. Darla por sentado es creer que ya se ha realizado. De modo paradójico, resulta que el que se haya llevado a cabo es precisamente lo que la destruye, puesto que pierde aquello que la caracteriza como tal, su capacidad autocrítica⁹⁴.

La emancipación, en que ésta última consiste y que es la clave del “progreso”, con respecto a la tradición entendida meramente como un adoptar acríticamente lo heredado⁹⁵, se transforma en esclavitud. En este sentido Adorno llama la atención sobre el peligro de una valoración “ingenua” del curso de la humanidad, como era la defendida por Marx y los filósofos idealistas alemanes, imbuidos de optimismo al confiar ciegamente en un “progreso” lineal de la historia. El pensador alemán constata

⁹³ Sobre el uso o, más bien, maluso que en la actualidad se hace de dicho término acuñado por Adorno y Horkheimer, se puede consultar el artículo de Robert Hullot-Kentor “The Exact Sense in which the Culture Industry no longer exists” en *Cultural Critique*, otoño 2008, vol.7.

⁹⁴ Consúltese el prólogo a la *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007, en la p.12, donde Adorno llama la atención sobre el hecho de que el pensamiento al perder la capacidad crítica, “se convierte en mero instrumento al servicio de lo existente”.

⁹⁵ Contra esta concepción de la “tradición” se manifiesta el pensador en su afirmación de que es “la presencia de lo olvidado”, lo que refleja la relevante tarea que le otorga (*Filosofía de la nueva música*, p.111).

que tras dos guerras mundiales el pensamiento no se puede permitir “la más mínima ingenuidad” (III, 11).

En el prólogo a la citada obra el autor habla de la “incesante autodestrucción de la Ilustración” (íbid.). A través de esta expresión no solamente alude a una “autodestrucción”, sino que la caracteriza de “incesante”. Este hecho es fundamental, porque advierte de que el suceso no se puede contemplar como un hecho histórico, entendida la historia de modo lineal, sino que nos las habemos con un acontecimiento que rompe precisamente con la historia como *continuum*.

Es pues su carácter intempestivo el que, a base de “cortocircuitar” ese *continuum*⁹⁶ y dejarlo en suspenso, salva a la Ilustración en la medida en que le concede cada vez la posibilidad de enmendarse. A este modo de abordar la historia Adorno lo califica de “dialéctica histórica”, de la que afirma “no cabe pensarla históricamente como una dialéctica cerrada”⁹⁷. Con todo lo dicho, es precisamente la “dialéctica histórica” la que obliga a interpretar como una amenaza la destrucción de la Ilustración, o sea, que no llega a cumplirse.

En este mismo sentido se expresa el autor cuando califica la “autodestrucción de la Ilustración” de “aporía” (III, 13). Que no haya destrucción sino “autodestrucción”, donde ésta remite al hecho de que todo “progreso” conlleva dominio, pone de manifiesto su carácter “dialéctico”. La aproximación “dialéctica” consiste pues en que la propia Ilustración reconozca su momento regresivo, como lo expresa el autor (íbid.). La conminación a contemplarlo como “aporía” responde a la voluntad de rechazar cualquier alternativa o, más concretamente, a que la “reconciliación” no se puede interpretar sino como un intento⁹⁸. La falta de salida quiere rechazar toda postura unilateral, a saber, ni ensalzar la Ilustración (neoconservadores) ni desautorizarla (postmodernos). En el primer caso, porque no entraña “progreso” sino “regresión”, y en el segundo, porque ésta se “anticipa” en la “industria cultural”; de ahí que se la conciba

⁹⁶ En ello consiste el instante o “kairós” que analizo en la segunda parte.

⁹⁷ *Reacción y progreso*, pp.147-48. Más adelante se expondrá que la “dialéctica histórica” es todo menos “histórica”, como lo prueban las “antinomias del progreso”.

⁹⁸ Martin Jay pone de relieve la peculiaridad de la dialéctica adorniana “hostil al momento de la reconciliación triunfante que tradicionalmente coronaba un proceso dialéctico” (léase su monografía sobre Adorno en la p.5). Sobre el peligro que conlleva la “reconciliación”, y debido a la relevancia que el autor le concede, volveré en la segunda parte.

como “ideología”. Aquello que Adorno quiere poner de relieve es que “progreso” y “regresión” o “Ilustración” y “mito” son dos caras de la misma moneda.

Que la “Ilustración” entrañe “regresión” es así, porque en vez de liberar a los hombres los esclaviza, en la medida en que el saber convertido en “técnica” se utiliza como un medio para el dominio de unos hombres sobre los demás. La “técnica” saca a relucir la “instrumentalización” del saber, es decir, que se ha cumplido el “pronóstico” de que “la Ilustración se convierta en positivismo” (III, 10). Por otra parte, que el “progreso” se “anticipe” quiere decir que la Ilustración se da por sentado, que se la concibe como “ideología”.

Es de nuevo en el prólogo donde el autor anuncia un capítulo dedicado a la “industria cultural”, que entiende “muestra la regresión de la Ilustración a la ideología” (III, 16). En el siguiente apartado, consagrado a la “industria cultural”, se verá de qué modo ésta “anticipa” la “Ilustración”. No obstante, cabe tener en cuenta una vez más que el hecho de que la Ilustración se “anticipe”, lo que significa que está por cumplirse, no puede sino valorarse favorablemente porque la Ilustración no entraña “progreso” sino destrucción y dominio⁹⁹.

Por último, el pensador alemán sigue la tradición ilustrada así como a Marx, ya que considera que los conceptos de “Ilustración”, “progreso” y “autonomía” son sinónimos, al tiempo que entiende que la “Ilustración” constituye un “proceso de desmitificación”¹⁰⁰. Es en este sentido que la búsqueda de la libertad de los hombres se refiere a su emancipación o, en términos kantianos, a su madurez o *Mündigkeit*.

2.1.1. La “industria cultural”: la cultura como “monopolio” o su “neutralización”

En el apartado anterior se ha avanzado la conexión entre los términos “anticipación” e “ideología”. Este vínculo se hace patente en la medida en que la “anticipación” de la Ilustración por parte de la “industria cultural” no significa sino que ésta la concibe como “ideología”. Este término heredado de Marx alude precisamente a su falta de verdad en el sentido hegeliano, es decir, a su carácter abstracto o falta de

⁹⁹ Sobre la naturaleza positiva de la crítica a la Ilustración insiste el autor en las pp.10 y 15 del prólogo.

¹⁰⁰ Nótese cómo éste es lo contrario del “fetichismo”, al que se aludirá más adelante.

concreción en la realidad. Asimismo la “anticipación” tiene su origen en Marx, quien estaba convencido del carácter inevitable del “progreso” que guía a toda sociedad. Como lo constata Adorno rebatiendo así a Marx, es precisamente porque se “anticipa” que la Ilustración no se lleva a cabo.

Una vez más, ¿de qué modo la “industria cultural” “anticipa” la Ilustración? ¿Qué entiende el filósofo alemán por “industria cultural”? Adorno la define como “monopolio cultural” (III, 145), donde con ello hace hincapié en el error de atribuir la “barbarie” que ésta representa a un “retraso cultural” (íbid.). El autor entiende “barbarie” en el sentido de un abuso de poder, como el que tiene lugar sin tener en cuenta la “ley de la oferta y la demanda”¹⁰¹. Este mecanismo no saca a relucir una relación de necesidad sino una de intercambio. A la “alienación” que ello supone para el productor, sucede la “reificación” de lo producido, en la medida en que en lugar de satisfacer una necesidad se hace por puro placer. De ahí su carácter perverso, a saber, que la “subversión” sucede a la inversa.

La consecuencia de la monopolización de la cultura se traduce en una “neutralización”, que el autor define como “la captación, la catalogación y clasificación que entregan la cultura en manos de la administración” (III, 144). En la medida pues en que la cultura se institucionaliza, pierde su capacidad de resistencia y oposición frente al dictado del aparato burocrático¹⁰². En resumen, la institucionalización de la cultura no solamente no contribuye a democratizarla sino que, todo lo contrario, lleva a su monopolización.

La “cultura de masas”¹⁰³ como falsa democratización de la cultura

Ésta no se debe confundir con su supuesta democratización, como hipócritamente alegan los “abogados de la cultura”¹⁰⁴, puesto que nos las habemos con

¹⁰¹ De este modo distingue Adorno el capitalismo monopolista de su “estadio liberal tardío” (p.147).

¹⁰² Nótese la contundencia de las palabras de Adorno, quien sentencia: “Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura” (p.144).

¹⁰³ Adorno distingue la “cultura de masas” de la “cultura popular”, con lo que el desprecio que tiene por la primera de ningún modo se puede aplicar a la segunda. Son precisamente aquellos que le acusan de ser elitista, los que basan su crítica en dicha suposición (léase Raymond Williams *Politics of Modernism: Against the new conformists*. Verso, 1989).

¹⁰⁴ Así califica el filósofo a aquellos que, en su defensa de la “cultura de masas”, creen defender la cultura (véase la p.140).

el “monopolio privado de la cultura” (III, 146). De ahí que, de nuevo, se refiera a “la barbarie de la industria cultural” en el sentido de abuso de poder y no de “retraso cultural”. A aquella democratización se refiere el autor con ironía al comentar que “la cultura ha repartido tan democráticamente sus privilegios entre todos” (III, 147). Y lo hace efectivamente, pero a condición de que los impulsos individuales hayan sido previamente anulados (III, 163). Éste es el caso de la “ideología de los intereses creados”, donde la finalidad de vender se disfraza de servicio a la comunidad, esto es, como un modo de atender a la voluntad de los oyentes (III, 134).

Adorno se pregunta hasta qué punto tiene sentido reivindicar la “integración” en una sociedad, como la capitalista, que todo se lo apropia¹⁰⁵. Por consiguiente, la voluntad de integrar en una sociedad capitalista sólo se puede leer como una burla, un “sarcasmo”, como sucede con “la obra de arte total” wagneriana, porque “su armonía [estaba] garantizada de antemano” (III, 137 y 139). Se la da por sentado, precisamente porque no hay relación alguna o tensión entre el todo y las partes¹⁰⁶, como sí la había en la gran obra de arte burguesa, puesto que lograr aquella armonía suponía un gran esfuerzo¹⁰⁷ (III, 139).

En suma, la cultura se “democratiza”, una vez se ha puesto de manifiesto la imposibilidad de disentir en una sociedad que “excluye” a todo aquel que no piense como la mayoría. Y lo hace en la medida en que disfraza la “exclusión social” de “impotencia individual”, lo que significa que es el propio individuo el que se anula para poder formar parte de la aplastante mayoría¹⁰⁸.

La “domesticación” del sujeto en “consumidor”

Adorno detecta una paradoja que desactiva cualquier intento de resistencia frente a la “industria cultural”. Ésta consiste en que “[l]o que se resiste puede sobrevivir sólo

¹⁰⁵ Téngase en cuenta la declaración de que “[b]ajo el monopolio, toda cultura de masas es idéntica”, en la p.134.

¹⁰⁶ Adorno denuncia esa falta de relación al constatar que el productor se halla “alienado” y el producto “reificado” (consúltese la p.174).

¹⁰⁷ Compárese con la p.18 de la introducción a la *Filosofía de la nueva música*.

¹⁰⁸ En este contexto Adorno remite al pensador y político francés Alexis de Tocqueville citando textualmente este pasaje de su libro *De la démocratie en Amérique* “Sois libres de no pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros” (p.146).

en la medida en que se integra” (III, 144). O sea, la capacidad de oponerse del sujeto se reconoce o es tal en la medida en que se conforma con lo que se le impone desde fuera. El modo cómo la “industria cultural” domestica lo que se le “resiste”, es etiquetándolo de “nuevo” (III, 144-45). De esta manera “lo nuevo” queda excluido para convertirse en “siempre lo mismo”¹⁰⁹. El pensador describe la “exclusión de lo nuevo” como la “autoregulación del mecanismo” “en favor de los que dominan” (íbid.). Desde el momento en que “lo nuevo” se impone -como ocurre con la moda-, deja de serlo para convertirse en “lo siempre igual”, esto es, en la repetición de sí mismo. De ahí el parentesco del arte con la moda. Precisamente es el “consumidor” en detrimento del sujeto quien, haciendo gala de un perfil conformista, “se contenta con la eterna reproducción de lo mismo” (III, 147).

Con la expresión “cortina ideológica”, “tregua ideológica” o “coartada ideológica”¹¹⁰ el autor pretende resumir la idea de que en la “industria cultural” el “progreso” no sólo no se ha llevado a cabo, en la medida en que conlleva dominio, abuso de poder, sino que se ha transformado en “ideología”, de tal modo que constituye una excusa para dejar de pensar. De la importancia de esta cuestión no hay duda, puesto que constituye el punto de partida de las reflexiones contenidas en el prólogo a la *Dialéctica de la Ilustración* (p.15).

En esta cuestión vuelve a insistir Adorno al recurrir al giro “domesticación del diletantismo” o cuando concluye “[h]oy el secreto ha sido desvelado” (III, 149 y 137 resp.). Con ambos incide en que la ausencia de sentido o enigma, cultivado por aquél, no responde a una huida de la realidad sino a un rechazo de todo conformismo. Éstos deben comprenderse entonces como un modo de “rechazo del valor de uso”, porque éste lleva consigo inevitablemente una manipulación. Por tanto, la “domesticación” o “desciframiento” lo constituye su conversión en “valor de cambio” o “mercancía”, como sale a relucir en el “fetichismo”. En éste último, el valorar lo hecho por sí mismo en detrimento de lo que posee una funcionalidad, quiere ser un “rechazo del valor de uso”, o sea, un emanciparse de él. Sin embargo, acaba siendo tanto más fácilmente

¹⁰⁹ Sobre la condición hasta cierto punto reaccionaria de “lo nuevo”, ha incidido Boris Groys en *Sobre lo nuevo: ensayo de una economía cultural*. Traducción de Manuel Fontán del Junco. Valencia: Pre-Textos, 2005.

¹¹⁰ Léanse respectivamente las pp. 15 y 147 de la *Dialéctica de la Ilustración*, y la p.203 de la *Filosofía de la nueva música*.

“domesticado” y reconvertido en “valor de uso” al erigirse en “valor de cambio” (III, 172).

El adormecimiento del sujeto o, como también lo califica, su “liquidación”, tiene consecuencias fatales para su futuro, porque le impide mejorar sus condiciones sociales. El individuo conformista es incapaz de reclamarlas, precisamente debido al confort en el que vive. En tanto que “falsa armonía”, hace que las mejoras sociales pierdan interés y aparezcan como secundarias o, como lo explica el autor, debido a “[l]a elevación, materialmente considerable y socialmente miserable, del nivel de vida” (III, 14). Un ejemplo de ello tiene lugar en el cine¹¹¹ que, como arte de entretenimiento, duplica la vida en la pantalla contribuyendo a “[l]a atrofia de la imaginación y de la espontaneidad”¹¹² (III, 139).

La institucionalización de la cultura como “bien cultural”: su ocultación en tanto que “mercancía”

A la “liquidación” alude el autor no sólo en referencia al sujeto, sino también a la obra de arte. Su “liquidación social” se consolida cuando se convierte en “bien de consumo”. No obstante, Adorno pone de relieve que la “autonomía” de la obra de arte alcanzada durante la etapa burguesa ya contenía un momento de falsedad, puesto que dependía del mercado (III, 171). Como con razón comenta: “[l]as obras de arte puras, que niegan ya el carácter de mercancía de la sociedad por el mero hecho de seguir su propia ley, han sido siempre, al mismo tiempo, también mercancías” (íbid.).

¿Qué es lo que distingue entonces la cultura de la sociedad burguesa de la de la “industria cultural”, si en ambas se plantea “la liquidación social del arte”? El autor deja claro que la diferencia radica en que la segunda oculta la contradicción que subyace a la relación entre mercado y “autonomía”¹¹³; de ahí que sea víctima de la “ideología” (íbid.). Mientras que en el arte burgués se escenifica la unidad de los opuestos mediante el esfuerzo que supone dar vida a una obra de arte, el de aquélla se caracteriza por “su

¹¹¹ El desprecio de Adorno por el cine es debido a que lo contempla exclusivamente desde la perspectiva de su contribución a lo que califica de “industria del entretenimiento”.

¹¹² Sobre la condición reivindicativa de la “espontaneidad”, léase la nota 53 en la p.42.

¹¹³ La misma advertencia hace Adorno en el prólogo con respecto a la Ilustración, a saber, la necesidad de que asuma su momento regresivo o contradicción en vez de ocultarlo (véase *supra*).

desconsiderada unidad” (III, 136). Ello hace que las distinciones sean “enfáticas” en el sentido en que se establecen desde fuera como mera propaganda, publicidad (íbid.).

Cuando habla de “bien cultural” el autor se refiere a la cultura tomada como “bien de consumo”, “mercancía”. Ésta posee la particularidad de que se la valora no por lo que sea por sí misma sino para otra cosa, es decir, no por su “valor de uso” sino por su “valor de cambio”. De ahí que en vez del goce se imponga el participar y estar al corriente (III, 172). Ello significa también que su carácter adrede inservible no sólo no es un impedimento para su manipulación por el mercado, sino que es precisamente lo que hace que sea más vendible que nunca¹¹⁴ (íbid.). Es decir, la inutilidad se convierte en un fin en sí mismo, como sucede con la obra de arte y la exigencia de que distraiga y entretenga (III, 171).

Que el rechazo del “valor de uso” acabe siendo contemplado como “valor de uso”, es lo que hace que el “valor de uso” se transforme en “valor de cambio” o, en palabras de Adorno, en “fetiche” (XII, 28). Éste último indica que lo hecho por sí mismo acaba sirviendo “para alguna otra cosa”, esto es, acaba teniendo “valor de uso” *malgré lui*. Por tanto, el “valor de cambio”, en tanto que representa el uso “para alguna otra cosa”, pone de relieve que el uso no se puede eliminar. Más aún, que cuanto más se quiere suprimir el uso, tanto más se lo potencia, en la medida en que ya no se consume por necesidad sino por placer. Es en este sentido que Adorno declara que “el carácter de mercancía se desmorona justamente en el momento en que se realiza plenamente” (III, 203). De ahí pues su constatación de que “[l]a cultura es una mercancía paradójica” (III, 175).

Conviene analizar con más detalle el carácter paradójico de la “mercancía” en relación con la cultura, porque guarda relación con el hecho de que la cultura oculta su carácter de “mercancía”. Adorno advierte de que “la disolución de su genuino carácter de mercancía” no quiere decir que ésta deje de existir sino que se oculta, porque pasa a tener “valor de uso” (III, 174). El intercambio en el que consiste la “mercancía” se hace por placer. Esto es lo que el autor califica de “fetichismo”, al que denuncia, como cuando declara que “en los primeros tiempos del actual sistema económico, el “valor de cambio” no arrastraba tras de sí el valor de uso como un mero apéndice” (íbid.), en la

¹¹⁴ Adorno hace alusión a la hipocresía de que sea precisamente su carácter invendible lo que la haga más vendible. En este sentido llama la atención sobre la intervención del factor prestigio, alejándose pues de la enseñanza de Marx, quien todavía podía celebrar el carácter -por así decir- contestatario del *Paraíso Perdido* de Milton gracias a su falta de utilidad (p.301).

medida en que imperaba la “ley de la oferta y la demanda”. Por consiguiente, la denuncia del “fetichismo” radica en que encubre el hecho de que la cultura es “mercancía”.

Asimismo denuncia que “[l]a abolición del privilegio cultural” no ha hecho a la cultura más accesible para todos, sino que ha contribuido a su desmoronamiento o “barbarie” (íbid.). Como ya se ha mencionado, Adorno entiende la “barbarie” como “ausencia de toda relación”, es decir, en tanto que “alienación” y su consiguiente “reificación”. Ello se refleja en la ausencia de crítica y de respeto, donde la crítica es sustituida por “la mecánica comprobación de la autenticidad de la obra”, mientras que el respeto por “el culto pasajero de la celebridad” (íbid.).

Adorno constata que en el capitalismo monopolista –a diferencia de su “estadio liberal tardío”- que rige nuestra sociedad, la mercancía ya no necesita ser intercambiada, porque “se disuelve tan ciegamente en el uso” (III, 175). Al no hallarse sujeta a la ley de la oferta y la demanda o, con otras palabras, al independizarse la oferta de la demanda, como es el caso del monopolio, el intercambio se confunde con el uso mismo. Esto es así hasta tal punto que la cultura “se funde con la publicidad” (íbid.). En la cultura entendida como monopolio ésta pasa a ser publicidad, propaganda. Es precisamente su carácter propagandístico, el que saca a la luz el autor, cuando afirma que “las obras de arte son preparadas oportunamente, cual consignas políticas, por la industria cultural” (III, 173).

La “coincidencia” de la cultura con la “publicidad” remite al hecho de que ésta es “mercancía”, es decir, de que reduce el placer a la pura y simple promesa (III, 175). Esta “impotencia” de la cultura de procurar un placer efectivo, debido a su carácter de “mercancía”, la acerca a la “publicidad”, cuya perversión consiste en que toma “la utilidad como bien de consumo” (III, 176). Sin bien es cierto que en sus orígenes la “publicidad” poseía una “función social”, que detentaba en el “mercado libre”, también lo es que dejó de tenerla para pasar a ser un mero instrumento del sistema (III, 175). En lugar de informar al consumidor, se convierte en una cuestión de prestigio para las empresas, de tal modo que “todo lo que no lleva su sello es económicamente dudoso” (III, 176).

El “carácter publicitario de la cultura” (III, 178) queda reflejado en la consideración del arte no como un disfrute sino como “pura exposición del poder

social”, como a ello acaba contribuyendo “*l’art pour l’art*”¹¹⁵ (III, 177). En efecto, con el rechazo del “valor de uso”, que defiende el arte moderno para emanciparse de su reducción al placer, el arte se convierte en “arte por el arte” y abre las puertas peligrosamente a la especulación. Paradójicamente pues, el arte que busca su independencia del mercado, acaba siendo tanto más fácilmente manipulado por él, como es el caso de su confusión con la “propaganda”.

2.1.2. La “industria cultural”: la “reconciliación” de arte y entretenimiento o su “polarización” en “arte de vanguardia”¹¹⁶ y *kitsch*

En este apartado se trata de abordar la “industria cultural” en lo que concierne particularmente al arte. Adorno define la “industria cultural” en tanto que “fusión de cultura y entretenimiento”, lo que entiende deriva tanto en una “depravación de la cultura” como en una “espiritualización forzada de la diversión” (III, 156). Ello quiere decir no solamente que no hay “fusión”¹¹⁷ entre ambas, sino que tiene lugar una radicalización de las posturas opuestas o “polarización”, como la citada más arriba. Así pues, la “depravación de la cultura” correspondería en el ámbito artístico al resultado de querer convertir el “arte serio” en “arte ligero”, así como la “espiritualización forzada de la diversión” al querer hacer lo contrario, esto es, transformar el “arte ligero” en “arte serio”. De este modo, la contradicción que subyace a la relación entre arte y entretenimiento no desaparece, sino que se incrementa en la medida en que se interioriza a través de lo que Adorno define como “polarización”.

En lo que concierne a la “reconciliación” entendida como “armonía”, Adorno constata que en la “industria cultural” ésta se garantiza de antemano, en la medida en que no hay “relación” ni “oposición” alguna entre el “todo” y el “detalle”¹¹⁸ (III, 139).

¹¹⁵ En este punto Adorno llama la atención sobre cómo los nazis y, en concreto, Goebbels, se dieron cuenta del poder propagandístico del arte y lo aprovecharon en su propio beneficio.

¹¹⁶ Adorno se cuida muy bien de diferenciar el “arte de vanguardia” en el sentido de “avanzado” de la vanguardia propiamente, a la que le achaca que se haya apropiado exclusivamente de aquél. Sobre su postura con respecto a ésta última se puede consultar *infra* la nota 401.

¹¹⁷ Aquí cabe comprender “fusión” en el sentido de la “reconciliación” a la que ya aspiraban los pensadores de la Ilustración.

¹¹⁸ Éste no alude sino al “particular”, haciendo patente la influencia de Marx en Adorno.

Por “todo” y “detalle” se debe entender respectivamente entretenimiento y arte o “mercado” y “autonomía”, porque aquello que caracteriza precisamente a la cultura en la “industria cultural” es que se ha vuelto “total”, lo que no significa que se haya hecho accesible a todos –como se pretendía–, sino que se ha erigido en un “monopolio privado”.

En el mismo sentido se manifiesta el autor cuando con la antítesis entre la “industria cultural” (“arte ligero”) y el “arte de vanguardia” (“arte serio”), entiende que el “detalle” no sólo no cuestiona el “todo”, sino que a la postre lo corrobora (III, 141). Ello lo ilustra recurriendo al expresionismo, que entiende es el movimiento de vanguardia por excelencia, y particularmente a su surgimiento y posterior decadencia. Así pues, la “emancipación del detalle” como “exponente de la rebelión contra la organización” es aniquilada por la “industria cultural” quien, “mediante la totalidad”, “los [detalles] somete a la forma que sustituye a la obra” (III, 138). De ahí la acusación de “formalismo”¹¹⁹ que le formulan sus detractores.

La concepción de la armonía en tanto que *promesse de bonheur*, que Adorno suscribe, se sustenta precisamente en aquella relación de oposición entre el “todo” y el “particular”, de modo que ambos se desmienten mutuamente, como sale a la luz en toda relación “dialéctica”. Ésta pone de relieve la raíz común de los opuestos, como es el caso del vínculo entre el “arte de vanguardia” y el *kitsch*, que el filósofo citando directamente a Clément Greenberg concibe como “la división de todo arte”¹²⁰. En sintonía con el célebre crítico de arte norteamericano, Adorno entiende por *kitsch* aquel arte donde prima “el dictado del beneficio sobre la cultura”, haciendo hincapié en que a ésta ya no le es posible librarse de aquél (íbid.).

En cuanto al “arte de vanguardia”, aquella raíz común con el *kitsch* hace referencia a que no puede escapar a las leyes del mercado, en la medida en que aún en su *desplazamiento* “desde la sociedad burguesa a la bohemia”, seguiría ligado a la primera “precisamente porque necesitaba su dinero”¹²¹. Con todo lo dicho, la

¹¹⁹ De ahí la insistencia por parte de los partidarios de que se trata de priorizar el “qué” y no el “cómo”. Más adelante se demostrará cómo esta acusación guarda relación con la de “intelectualismo”.

¹²⁰ Véase en este caso la Introducción a la *Filosofía de la nueva música* en la p.19.

¹²¹ La cita proviene de la p.25 del texto de C. Greenberg *Vanguardia y kitsch* de 1939, donde se pone de relieve que en el debate sobre el arte contemporáneo, “[l]a confrontación deja de ser, como sucedía hasta aquel momento, entre “academia” y “vanguardia”, para pasar a librarse entre “vanguardia” y “cultura de masas”” (prólogo de Fèlix Fanés a la citada obra incluida en el volumen *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2006, en la p.10).

“polarización” o radicalización del arte en “arte de vanguardia” y *kitsch*, que tiene lugar en la “industria cultural”, es la consecuencia del intento de “reconciliarlos”. Como se verá a continuación, el hecho de que tengan una raíz común es lo que hace a toda “reconciliación” gratuita, “vana” (III, 143).

La “polarización” como “escisión”: la “gratuidad” de la “reconciliación”

La cuestión de la “gratuidad”, y sin lugar a dudas debido a su relevancia, ya la aborda Adorno en el prólogo a su *Dialéctica de la Ilustración* cuando declara: “En la futilidad de esta pretensión, la industria cultural pone en evidencia la anormalidad social” (III, 16). El autor argumenta cómo es desde la “industria cultural” desde donde se denuncia la situación de desorden social, precisamente porque en ella sale a relucir lo “gratuito” de pretender arreglarlo. La “futilidad” no solamente incide en que las obras de arte o creaciones estéticas “anticipan” mediante su representación aquello que denuncian, con lo que evitan que se lo pueda efectivamente reivindicar¹²² (íbid.), siendo éste un problema intrínseco al arte, sino sobre todo en el hecho de que todo conato de “reconciliación” se salda con una “polarización” de las posturas contrapuestas.

La “polarización” que tiene lugar en la “industria cultural”, queda reflejada en la “depravación de la cultura” y en la “espiritualización forzada de la diversión”. A ellas alude Adorno cuando afirma que “[l]a industria cultural puede vanagloriarse de haber llevado a cabo con energía, y haber erigido en principio, la a menudo poco hábil transposición del arte a la esfera del consumo, así como de haber despojado a la diversión de sus ingenuidades más molestas” (III, 148). En el primer caso se trata del “fetichismo” ya analizado anteriormente y, en el segundo, de la constatación de que la diversión ya no puede ser “ingenua”, es decir, su función no es la del puro placer, sino la de desviar la atención del público para poder así manipularlo a su antojo. En este sentido se pone de relieve la “ideología de los intereses creados” o *vested interests*, mediante la cual al autodefinirse como “industrias”, el cine y la radio pueden mostrar abiertamente que son un negocio, lo que las dispensa de toda responsabilidad social.

¹²² Esto es lo que Adorno en sintonía con Herbert Marcuse denomina el carácter “afirmativo” de la cultura, a cuyo análisis dedico un apartado de la segunda parte. Para una ampliación sobre este tema se puede consultar H. Marcuse *Negations. Essays in Critical Theory*. Translations from the German by Jeremy J. Shapiro. England: Penguin Books, 1968.

Adorno mantiene que la “polarización”¹²³ del arte en “serio” y “ligero” constituye una “escisión”, lo que significa que ni el primero es inmune al mercado, ni el segundo es una “forma degenerada” (íbid.). Que “el arte ligero ha acompañado como una sombra al arte autónomo” no hace hincapié sino en el hecho de que no hay necesidad de “reconciliarlos” o, mejor dicho, que la “reconciliación” es “gratuita” (íbid.). De ahí que con la “escisión” el autor insista en que “esta antítesis en modo alguno se puede conciliar acogiendo el “arte ligero” en el “serio”, o viceversa”, como lo intenta la “industria cultural” (íbid.). Precisamente con la “escisión” se pone de relieve la raíz común de los contrarios. De qué modo la “escisión” constituya un rechazo de toda “reconciliación” se demostrará a continuación.

La “escisión” en tanto que “verdad”: el rol de la “disonancia”

¿Qué quiere decir el filósofo cuando afirma que “[l]a escisión misma es la verdad”? (íbid.). ¿A qué se refiere con “verdad”? Para Adorno la “verdad” guarda relación con la manifestación de dolor, un dolor que entiende ha quedado sepultado y olvidado por la historia, y por tanto forma parte del pasado. De ahí que se empeñe en traer el pasado a la memoria, y que reivindique para él la oportunidad de salir del olvido. En la medida en que contribuye a olvidar el dolor, Adorno critica la diversión. “Divertirse”, sentencia, “significa estar de acuerdo” (III, 157), “significa siempre no tener que pensar” (III, 158). Con todo lo dicho, la “verdad” consiste en denunciar la falsedad, la aparente armonía con que la presenta la “industria cultural”. De ahí que Adorno pueda declarar que “[l]a música, (...), es verdadera en cuanto resultado de una experiencia negativa” (XII, 42). Y de ahí también que con respecto al arte pueda decir que “[s]u verdad es la negación de la acomodación” (XII, 103).

La armonía no puede ser sino aparente, porque la “reconciliación” que reclama haber llevado a cabo no hace sino radicalizar la oposición, como se ha comprobado con anterioridad. Por consiguiente, la consideración de la “escisión” como “verdad” responde a la voluntad de rechazar la “reconciliación”, por cuanto lejos de aportar la armonía prometida potencia la oposición de las posturas en litigio.

En su *Filosofía de la nueva música* el pensador aborda aquella cuestión con los términos “progreso” y “reacción”, de los que dice que “han perdido su sentido unívoco

¹²³ Es en el ámbito de la música donde Adorno detecta primero su “polarización” en “seria” y “ligera”, como lo he estudiado en la sección 1 de la primera parte.

de tanto como han crecido los antagonismos” (p.103). Mantener pues la oposición es lo que pretende Adorno cuando habla de “la negatividad de la cultura”, de la que dice es el resultado de la suma de “las dos esferas”, esto es, de querer “conciliar” el “arte serio” y el “ligero” (III, 180). En definitiva, que la suma de las dos esferas sólo pueda transmitir “negatividad” da cuenta del rechazo de su “reconciliación” o armonía¹²⁴.

En la experiencia de la “negatividad”¹²⁵ ahonda la “disonancia” en que se fundamenta la “nueva música”. Adorno explica que ésta se opone a la tendencia de “toda gran música” -en alusión a Wagner y la idea de la “obra de arte total”- de “simular como lograda sin fisuras esta unidad” (XII, 43). Su apuesta por el “dodecafonismo” responde a su defensa de la “disonancia” entendida como “armonía de la felicidad negada” (XII, 77), es decir, donde la ausencia de armonía es adrede. Ello explica que se entienda como expresión de tensión y dolor.

Que la “disonancia” no se deba confundir con un sonido “nuevo”, lo advierte el autor, cuando afirma que “la disonancia se supera únicamente en el doble sentido hegeliano” (XII, 80) de una superación que conserva¹²⁶, lo que se debe comprender en el sentido de *no hay armonía todavía*, definido también como “estado de ahistoricidad musical” (XII, 77). Por tanto, no la hay porque no hay “reconciliación”, lo que Adorno identifica con “lo nuevo” inevitablemente reducido a “lo siempre igual”¹²⁷. Con todo lo dicho, “lo nuevo” reivindicado por Adorno no se debe confundir pues con “tabula rasa”, o sea, con una concepción lineal de la historia, sino por el contrario “dialéctica”¹²⁸.

La reivindicación del “material”: el peligro del “absurdo”

¹²⁴ Es en este sentido, es decir, en el de que evidencia la falta de “reconciliación”, que Adorno puede valorar positivamente la “polarización”.

¹²⁵ Sobre el carácter central de este concepto en la estética adorniana hace hincapié C. Menke, un concepto al que -no sin críticas- reconoce la capacidad de “asocia[r] la autonomía y la soberanía del fenómeno estético” (léase la mencionada introducción en la p.17).

¹²⁶ *Teoría estética*, p.107.

¹²⁷ Adorno puntualiza que la “irreconciliabilidad” o “controversia” persigue impedir la aparición de “lo nuevo”. Para entender los motivos de ese impedimento se puede leer *supra* la nota 109.

¹²⁸ Mediante la “dialéctica” se hacen patentes las reservas del autor con respecto a “lo nuevo” asociado a “progreso” y “técnica”. Del mismo modo que no hay “progreso”, tampoco existe “lo nuevo” si no es como producto de consumo.

Que con el dodecafonismo nos las habemos con un equilibrio difícil de mantener, lo corrobora Adorno cuando se refiere a “las antinomias de la composición dodecafónica” (XII, 105), o cuando lo define de “aporía armónica” (XII, 85). En qué consista este equilibrio, que lo acerca a la “utopía”¹²⁹, lo explica la situación en que se encuentra, que califica de “estado de ahistoricidad musical”, en la que aún está por decidir o bien el triunfo de la sociedad de dominio o bien el final de la sociedad antagonista¹³⁰.

Conviene analizar ahora lo que el filósofo entiende por “material”, en la medida en que éste se define por su relación contradictoria con la historia, donde esta relación no alude sino a la del compositor con su obra. Que la relación del “material” con la historia no es sino la que mantiene con el compositor, pretende hacer hincapié en que no se puede apropiarse del “material”, como si de un “compendio de los sonidos cada vez a disposición del compositor” (XII, 37) se tratara. A ello precisamente se refiere el autor cuando lo califica de “espíritu sedimentado” o “algo preformado socialmente” (XII, 38), es decir, cuando entiende que las implicaciones del “material” no pueden ser “históricas”, puesto que tiene “sus propias leyes de movimiento” (íbid.). En suma, a lo que apunta es al hecho de que el “material” es tanto más “histórico” cuanto menos tiene que ver con ella, porque ésta le es “inmanente” (XII, 39). Que lo sea significa que el “material” ni se puede reducir a una “comprensión invariable” -como lo hace la “psicología musical”-, ni atribuir meramente a una génesis histórica¹³¹ (íbid.).

Una vez más, es en la medida en que el “material” no puede ser simplemente apropiado por el compositor, que encarna la “disonancia”, es decir, el dolor o “negatividad” donde se manifiesta la “utopía”¹³². De ahí que Adorno afirme que cuanto más alejado está el “material” de la sociedad, mejor la representa o, en palabras textuales, “que lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando nada sepan ya ni aquél de ésta ni ésta de aquél y se hostilicen recíprocamente” (XII, 38).

¹²⁹ La “utopía” se debe comprender en su vínculo con la “negatividad” en el sentido de dolor, precisamente el que subyace al “material”, de otro modo fácilmente manipulable.

¹³⁰ Que éste se pueda valorar positivamente se debe a la creencia de que aquello por lo que se luchaba se ha alcanzado.

¹³¹ De qué modo el “material” tenga que ver con la cuestión del “contenido”, se abordará en el apartado 2.2.

¹³² Ésta guardaría relación con ese estado de indefinición y ambivalencia ya aludido (véase *supra*).

Cabe tener presente que con aquel estado de indecisión, característico de la “dialéctica” -y que Adorno identifica con el dodecafonismo-, no alude sino a la antinomia. El motivo de la necesidad de radicalizar la “dialéctica”, cuyo resultado sería la “aporía” –lo que se estudiará exhaustivamente más adelante-, se debe a que no se ha respetado aquel estado. Del carácter antinómico del dodecafonismo, Adorno declara: “El dodecafonismo no deja elección. O bien se queda en una pura inmanencia formal, o bien lo nuevo se le incorpora gratuitamente” (XII, 94). En este sentido el autor entiende que el dodecafonismo representa la música “presa de la dialéctica histórica”, porque “[e]ncadena a la música al liberarla”, esto es, porque se deshace del sentido para caer en manos del destino o arbitrariedad, azar¹³³ (XII, 66).

Es precisamente del peligro de que la ausencia de sentido acabe siendo entendida como sentido, de lo que alerta Adorno al referirse al “absurdo”. Éste, interpretado como “no hay nada que comprender”, recuerda al fenómeno del “fetichismo”, donde el rechazo del “valor de uso” se acaba reconduciendo a “valor de uso”. El peligro radica en que se convierte en una excusa para dejar de pensar, cuando debería inducir a todo lo contrario¹³⁴. El autor constata que “la tendencia al absurdo se ha impuesto plenamente”, en lugar de que el espectador pueda asistir a un “proceso de ilustración” (III, 151). De ahí su queja de una falta de “espontaneidad”, de “fantasía”, es decir, del conformismo del espectador, al que tacha de “consumidor cultural” (III, 135 y 139).

La “negación determinada” o el cultivo deliberado de la falta de sentido: la acusación de “intelectualismo”

La importancia de este concepto se deja notar ya en el prólogo a la *Filosofía de la nueva música* (p.11). Más aún, es en él precisamente donde sale a relucir el estrecho vínculo de esta obra con la *Dialéctica de la Ilustración*, hasta tal extremo que está en deuda con ella.

Adorno define la “negación determinada” como “aquella negatividad misma de la cosa de la que no puede prescindir la determinación del objeto” (XII, 21), tomando

¹³³ Precisamente cabría reflexionar si del mismo modo que la ausencia de sentido tiende a acabar siendo sentido, sucede con la dificultad del Dadá para diferenciarse del Surrealismo o, como lo describió la crítica, el hecho de que el primero acabara siendo *fagocitado* por el segundo. Sobre esta cuestión ha llamado la atención, entre otros, Dawn Ades en *Dadá y el surrealismo*. Barcelona: Labor, 1975.

¹³⁴ En este sentido para el autor es paradigmática la figura del escritor Samuel Beckett, cuyas obras son tachadas precisamente de “absurdas”.

este concepto de Hegel, quien –recuerda- advierte de que no es una desgracia que el arte manifieste el carácter regresivo del progreso, sino que forma parte del mismo progreso del arte (XII, 21-2). Más adelante sentencia: “Lo que se lamenta no es en verdad una decadencia parcial y que se pueda curar mediante arreglos -(...)-, sino la sombra del progreso”. En este sentido la responsabilidad que Hegel atribuye al artista es enorme, puesto que de él depende exclusivamente que se mantenga “el libre desarrollo del espíritu” (íbid.). El modo cómo lo lleve a cabo, es decir, cómo mantenga su independencia, consiste precisamente en “liberarse del contenido representado” (XII, 22).

Cabe tener presente que la “negación determinada” juega un rol esencial en la “industria cultural”, precisamente en la medida en que lucha contra la “Ilustración total”, como es el caso de la “música avanzada” al abogar por una “vacuidad de sentido” (XII, 27). Esto supone oponerse a un “sentido positivo”. El modo cómo lo haga es desmintiendo la posibilidad del sentido porque, en palabras de Adorno, “cuando continúa presentando seductoramente su esencia, aquélla [“música avanzada”] la reconoce como máscara de la inhumanidad” (íbid.). De ahí pues que a la “música avanzada” no le quede nada más que “persistir en su endurecimiento”.

El autor entiende que la acusación de intelectualismo imputado al espíritu, responde a la indignación que causa el “espíritu liberado del presupuesto evidente de su objeto como de la verdad absoluta de las formas heredadas” (XII, 21). Son pues la “superstición y creencia”, las que permaneciendo “limitadas a determinadas formas de concepción y de representación”, llevan a emitir la acusación de “intelectualismo” (íbid.). De ahí entonces que Adorno concluya que aquella acusación pretende responsabilizar al espíritu, “como desgracia o como culpa, [de] lo que objetivamente, con necesidad, existe” (íbid.). Lo que con necesidad existe no es sino aquella superstición y creencia que de suyo origina todo “lo nuevo”. Es pues el miedo a “lo nuevo” en tanto que desconocido lo que se combate.

No se trata de que “la nueva música sur[ja] en la cabeza, no en el corazón o en el oído” –como argumentan los que la tachan de “intelectualista”-, sino de que en la denuncia “[E]so no lo entiendo” la “modestia racionaliza la ira como pericia” (XII, 19). Por tanto, el motivo del reproche no descansa tanto en una falta de comprensión cuanto de todo lo contrario, como es la percepción de que se ha desvelado algo familiar que se mantenía a propósito oculto, a saber, un “tabú”. De este modo queda justificada la

existencia de la “ira”, así como el hecho de que se disimule al disfrazarse de “modestia”.

En los mismos términos se manifiesta el autor en relación con la “ira” que se desata contra “el arte de vanguardia”, al entender que no responde a las esperanzas depositadas en él como medio de escapar a la “Ilustración total”, sino que “refleja y hace consciente sin concesiones todo aquello que se quería olvidar” (XII, 22). Desde esta perspectiva, se caracteriza la música de “los últimos trescientos cincuenta años” de “naturaleza”, cuando lo cierto es que el mantener una familiaridad, tildándola de “natural”, esconde precisamente el miedo a “lo nuevo”. De ahí que Adorno lo califique de “mezquino” (XII, 19).

Ante la acusación de intelectualismo, Adorno contraataca tachando la postura de aquellos que lo sostienen de “antiintelectualismo musical”, en la medida en que no es sino un “complemento de la razón comercial” (XII, 20). Ello lo argumenta recurriendo al “sentimiento”, que no contribuye sino a “abandonarse sin resistencia al curso de los acontecimientos corrientes” (íbid.). De nuevo insiste cuando declara: “Hoy día, el motivo romántico primordial desemboca en la recomendación de someterse evitando la reflexión, precisamente a esos materiales y categorías formales ofrecidos por la tradición y ya obsoletos” (XII, 22). Por “motivo romántico” no entiende sino el “sentimiento” mencionado.

Una vez más, en qué medida ya no se trate de clarificar lo oscuro como pretendía la Ilustración, se debe a que en la “industria cultural” nos las habemos con la “Ilustración total”. Este exceso de Ilustración como consecuencia de “anticiparla”, se refleja en la proliferación de lo “obvio”. De ahí que Adorno se congratule de la perduración de “lo oscuro”¹³⁵, al cual opone el “puro ser-en-y-para-sí” de la *Estética* hegeliana, porque éste ya no puede ser lo “inmediato” de la *Fenomenología del espíritu*, sino que es “mediado”, “producto de la autoridad”, a saber, deliberadamente oscuro (XII, 23). Con todo lo dicho, al arte ni se le puede acusar de “intelectualismo” ni permitir ser “ingenuo”, que es lo que le reprocha la “industria cultural”, donde “la ingenuidad está tan mal vista como el intelectualismo” (III, 156). Adorno otorga gran

¹³⁵ En este sentido insta a la contemplación de la obra de arte en tanto que “enigma” (léase la segunda parte).

relevancia a la “ingenuidad”¹³⁶, siendo la causa de su distanciamiento del pensamiento ilustrado y de Marx, puesto que la confianza u optimismo depositado en el “progreso” de la historia no se ha cumplido.

2.1.3. La ausencia de “reconciliación” en tanto que “promesa”: la *muerte del arte* como “amenaza”

Mediante esta fórmula Adorno pone de manifiesto la paradoja de la *muerte del arte*, que consiste en que cuanto menos “reconciliación”, más arte, esto es, cuanto más injusta es la sociedad en que vivimos, menos motivos hay para que el arte *muera* (XII, 23). Por tanto, mientras el proceso de Ilustración, es decir, de desmitificación, siga pendiente, el arte no puede dejar de existir. Este proceso consiste precisamente en dar cuenta de la falsa claridad -una que sólo consigue que perdure lo oscuro por cuanto se reprime-, a base de convencer “de un modo consciente a la claridad del mundo de sus propias tinieblas”. De ahí que la *muerte del arte* no constituya sino una “amenaza” (íbid.).

En la medida en que no hay “reconciliación”, constituye una “promesa”. En estos términos se expresa Adorno al referirse a que “[s]ólo a una humanidad apaciguada se le extinguiría el arte” (íbid.). Como ya lo he mencionado, la promesa de felicidad o *promesse de bonheur* guía al pensamiento ilustrado, que con ello busca la armonía entre hombres y naturaleza. No obstante, dicha armonía es tal mientras esconda una tensión, como la que refleja la obra de arte mediante la oposición de “sujeto y objeto”, “interior y exterior” (XII, 29). Por tanto, no se trata de que “ambos se integr[e]n en una falsa identidad”, como sucede en la “industria cultural” “bajo la presión de la organización económica total”, ya que ello da lugar a una “armonía históricamente preestablecida”¹³⁷ (íbid.).

¹³⁶ Nótese la expresión “ingenuidad de segunda potencia” (*Teoría estética*, p.9) referente al arte, donde alude a su intención de circunscribirse a un mero placer, ornamento o, de otro modo, a un hacerse deliberadamente el tonto, lo que entiende no se puede permitir.

¹³⁷ Con esta expresión Adorno alude de modo irónico a Leibniz. Que es una ironía lo prueba el acento puesto en su condición histórica, lo que significa que está lejos de haberse hecho realidad, como sucede con la expresión leibniziana.

De la “amenaza” no se libran tampoco “las pocas obras de arte intransigentes que aún consiguen nacer” (XII, 23), de las que advierte realizan en sí la “Ilustración total” “sin tener en cuenta la taimada ingenuidad de la industria cultural” (ibid.). Con ello quiere decir que la “industria cultural” compensa la nostalgia por la “pérdida de ingenuidad” a base de evitar todo esfuerzo. De ahí la diversión como sustituto de la felicidad, o sea, de lo sólo se consigue con gran esfuerzo¹³⁸.

Con todo lo dicho, Adorno formula la “amenaza” de este modo: “Lo que con esfuerzo heroico todavía meramente existe muy bien podría también no existir” (XII, 29). Con ello se refiere a la “obra de arte autónoma”, que para Adorno es la obra de arte por excelencia. Pues bien, es precisamente el aislamiento o antítesis con la sociedad que la hace ser tal, es decir, “autónoma”, aquello que hace también que perezca, por cuanto pierde su “verdad social”, se convierte en un “bien de consumo”¹³⁹. El que sea un fin en sí misma la asemeja peligrosamente al “bien de consumo”, que el autor define como “enferm[o] de carencia de fin”.

La defensa de lo “intempestivo”: “lo nuevo” como ruptura del *continuum*

Volviendo a la cita del inicio del párrafo anterior, ésta deja entrever un modo de percibir la historia como ruptura de su *continuum* o como lo “intempestivo”¹⁴⁰. De hecho, sobre la “gran música” Adorno afirma que “se revela en el instante del decurso en que una pieza se convierte realmente en composición” (XII, 93). Lo “intempestivo” no es sino este “instante” o *kairós*, concebido como ruptura del *continuum* histórico, lo que se consigue precisamente con la condición de que ésta se ponga en práctica una y otra vez –de ahí que se la contemple como “cortocircuito”¹⁴¹. Más aún, es el hecho de que la ruptura se lleve a cabo una y otra vez como si fuera la primera, esto es, que sea “inmanente”, aquello que impide “la aparición de lo mismo una y otra vez”¹⁴², como por

¹³⁸ Adorno piensa en la gran obra de arte burguesa, que entiende está encarnada en la música de Beethoven.

¹³⁹ Sobre esta cuestión vuelve una y otra vez, como lo prueban las pp.23, 28 y 29-30, entre otras, lo que da cuenta de la relevancia que le atribuye.

¹⁴⁰ La influencia de Nietzsche en Adorno se percibe particularmente en el tratamiento del fenómeno de lo “intempestivo”, al que denomina *kairós*, así como en la denuncia de la “verdad” en tanto que “ideología”.

¹⁴¹ Este fenómeno se analiza pormenorizadamente en la segunda parte.

¹⁴² Cabe matizar que el ya consabido “una y otra vez” al que se invita a interpretar *como si fuera la primera*, mantiene abierta la posibilidad de una ruptura efectiva.

el contrario sucede con la “técnica serial” (XII, 89). De ahí que Adorno insista en que el dodecafonismo no se interprete como una “técnica de composición”.

Por otra parte, el autor sostiene que la queja acerca del “envejecimiento de la música” es errónea. No es pertinente hablar de un “envejecimiento” sino de falsedad, donde lo “falso” guarda relación con el hecho de que no cumple su función (XII, 39), una que Adorno considera es un sustraerse a “la red de la cultura organizada”¹⁴³ (XII, 35). Por consiguiente, en modo alguno hay ninguna crisis, puesto que no nos las habemos con “un estado caótico de fermentación cuyo final podría entreverse y que traería el orden tras el desorden” (íbid.). Se trata más bien de algo mucho peor que “la tan cacareada crisis”, puesto que “es capaz de paralizar la vida musical oficial” (íbid.), es decir, que trae consigo su institucionalización. De ahí que aquellos que dicen defender el “progreso” de la música resulten ser unos hipócritas, que sólo buscan “obras dependientes de sí, que se puedan contemplar de una vez por todas en los museos operísticos y concertísticos” (XII, 37).

No puede haber “crisis”, porque no ha habido “progreso”. Éste se desmiente en la medida en que no hay rastro de “la bendita consonancia de música y sociedad” (íbid.). La ausencia de “progreso” cuestiona que la música, su “material”, se pueda contemplar históricamente o, como lo dice el propio Adorno, “[l]a asunción de la tendencia histórica de los medios musicales contradice la concepción tradicional del material de la música” (íbid.).

Aquella concepción descansa en la idea de que “el material compositivo es tan distinto de éste [compositor] como el habla del acervo de sus sonidos” (íbid.). Por tanto, que el “material” no se pueda concebir históricamente, significa que no se debe contemplar como “compendio de los sonidos cada vez a disposición del compositor”. Paradójicamente, el “material” es tanto más histórico, cuanto más conserva su independencia con respecto al devenir histórico, lo que logra “[e]n el instante en el que en un acorde deja de oírse su expresión histórica” (íbid.). En suma, que Adorno concluya diciendo que “[a]sí de dialéctico es el movimiento del material musical” (XII, 41), no puede sino referirse al “instante” o “estado de ahistoricidad musical” mencionado antes.

¹⁴³ Aquí se puede adivinar la denuncia del autor con respecto al “progreso”, cuya limitación al dominio de la “técnica” ha descuidado el compromiso social.

Del mismo modo que no hay “envejecimiento”, tampoco existe “lo nuevo” propiamente sino como búsqueda¹⁴⁴. A ello se refiere Adorno al hablar del dodecafonismo y de su impedimento de que funcione “lo nuevo”, cuyo fracaso entiende en tanto que “reconciliación de los momentos” (XII, 96). Cuando declara que la música sólo puede seguir existiendo como “música nueva” y, para que no queden dudas, añade: “Lo que la pone en peligro no es el hecho de que sea decadente, individualista y asocial, como le reprocha la reacción. No lo es sino demasiado poco”¹⁴⁵, Adorno está diciendo lo mismo que cuando postula que sólo las “obras de arte intransigentes” lo son verdaderamente (XII, 23). Y lo son en la medida en que son nuevas, donde “lo nuevo”¹⁴⁶ apela a un poner en cuestión la obra de arte misma. Hasta tal extremo es así, que con respecto a la música el autor declara que “[l]a posibilidad de la música misma se ha hecho incierta”¹⁴⁷ (XII, 102). Por tanto, lo que denuncia no es sino el conformismo, del cual resulta difícil escapar en una sociedad que confunde la modestia con un estar de acuerdo.

La “ascesis” en tanto que *promesse de bonheur*: la búsqueda de “estilo”

La búsqueda de “lo nuevo” se traduce en el arte en una búsqueda de “estilo”. Es en este sentido que Adorno considera gran artista no a aquel que encarna “el estilo del modo más puro y perfecto”, sino a aquel que lo acoge “como firmeza frente a la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa” (III, 143). Que la “verdad negativa” se deba interpretar como una búsqueda sin fin de “estilo”, lo pone de relieve precisamente el que se tome en tanto que “falsedad de estilo”, porque ésta acaba perpetuándose como “estilo”, como sucede en la “industria cultural”¹⁴⁸ (íbid.). Ésta

¹⁴⁴ La búsqueda de “lo nuevo” se debe comprender como un oponerse a su concepción como *tabula rasa*, tanto como a que “[l]os nuevos sonidos [no] s[on]ean los inocuos sucesores de las antiguas consonancias” (*Filosofía de la nueva música*, p.80).

¹⁴⁵ Aquí deja claro que la radicalidad de una postura no se mide en absoluto por su defensa del “progreso”, sino por su desconfianza hacia él.

¹⁴⁶ Adorno lo define como aquello que “trasciende” en el sentido en que se emancipa, y del cual sentencia que “está proscrito en la definida variedad de la técnica” (*Filosofía de la nueva música*, p.94), porque ésta se caracteriza por la “estandarización” o “producción en serie”.

¹⁴⁷ En la *Teoría estética* vuelve a manifestarse casi con las mismas palabras, esta vez con respecto al arte, en la p.9.

¹⁴⁸ Adorno pone el ejemplo de la “canción del *crooner*” o canción sentimental, donde la dicha se “anticipa”.

última hace de “lo nuevo” “lo siempre igual” o, en palabras de Adorno, crea una “rutina” que, al no permitir emerger a la otra, “hace a ésta responsable de la falta de logros” (XII, p.35). De ahí que con razón Adorno sentencie que “[e]n toda obra de arte el estilo es una promesa”¹⁴⁹ (III, 143).

Aquello que Adorno entienda por “estilo”, está vinculado con el concepto de “autonomía”. En qué medida lo esté, pasa por definirlo. El “estilo” evidencia que no hay armonía entre forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, ya que en él cristaliza la discrepancia entre ambos. El hecho de que el “apasionado esfuerzo por la identidad” tenga que fracasar, mantiene la discrepancia y asegura la “confrontación con la tradición”, que Adorno concibe como un sacar del olvido lo proscrito rememorando la injusticia, el dolor (íbid.) El fracaso de la identidad¹⁵⁰ mediante la expresión del dolor desmiente pues que haya “estilo”, “autonomía”. De ahí que conformarse con la imitación, en lugar de consagrarse a la identidad, es lo que lleva a cabo la “obra mediocre” con el fin de no exponerse al fracaso.

Por otra parte, que lo inexplorado se defina como “lo nuevo” no es baladí, ya que responde al intento de domesticarlo, “integrarlo”. Contra esta asunción se manifiesta el autor afirmando que “los que están fuera no son en absoluto precursores de obras futuras”, porque su intención es desafiar “el concepto mismo de logro y obra” (XII, 36). En qué medida lo inexplorado pueda conservar su estatus, es lo que pretende la “ascesis” al prohibir la dicha, donde la prohibición se debe comprender como el único modo de poder acceder a la felicidad¹⁵¹.

Adorno sostiene que es en el arte donde se lleva a cabo la “ascesis”, en lo que denomina “sublimación estética”: representar la plenitud a través de su negación” (III, 153). Es precisamente en la medida en que lo que se representa es “mentira”, que la “verdad” sigue estando pendiente. Más aún, de este modo desmiente el credo de la “industria cultural”, según el cual es el “acto sexual” y no la “ascesis” el que proporciona la felicidad ansiada (III, 154). Sin embargo, es la “industria cultural” la que, a través de la exposición continua del objeto de deseo y su privación, reprime el

¹⁴⁹ De aquí se desprende la sintonía del autor con Kandinsky, quien medía la “calidad” de una obra por su falta de “estilo” o, mejor dicho, instaba a los artistas a no claudicar adoptando un estilo determinado, sino a esforzarse en la búsqueda siempre renovada de un “estilo propio”.

¹⁵⁰ En efecto tiene que fracasar porque lleva consigo dominio.

¹⁵¹ En este sentido se debe comprender la “disonancia”, que pondría en práctica la “ascesis” con la finalidad de acceder a la felicidad en tanto que “dicha de lo inexplorado”.

“acto sexual” y fomenta la “renuncia”, haciéndole creer al individuo que es “impotente”. Éste es el caso del “consumidor”, al que no se le da “ni un solo instante la sensación de que es posible oponer resistencia”¹⁵² (III, 155).

En que la “impotencia” no conduzca a la “renuncia”, pone énfasis la “utopía”, tal como la concibe Adorno –lo que desarrollo en la segunda parte-, donde es paradójicamente el hecho de que no se lleve a cabo aquello que la hace tanto más deseable, porque mayor es la fuerza de atracción que genera. Es en el enfrentamiento de la música de Schönberg y Stravinski cómo Adorno ilustra el hecho de que la “impotencia” y la “renuncia” se remiten mutuamente, es decir, que no se pueden contemplar por separado.

Finalmente, conviene reflexionar un momento acerca del concepto de verdad. La clave de la misión que Adorno le encarga, reside en el hecho de que es negativa. Lo negativo hace hincapié en que su misión consiste en desenmascarar la “mentira” que se presenta como “verdad”, a saber, en el hecho de que es “ideología”¹⁵³.

El arte como “ideología”: la “anticipación” de la “reconciliación” o su ausencia

El autor anuncia desde un principio que “la pretensión del arte es también siempre ideología” (III, 143). Y lo es en la medida en que “anticipa” “la plenitud en sus derivados estéticos” (íbid.). O, dicho de otro modo, lo es por cuanto presenta como “verdad” lo que no es sino “mentira”, es decir, que presenta como existente aquello que no es sino un desiderátum, de tal modo que *descarga* a la realidad de la obligación de que se cumpla. Más aún, en la representación de la “verdad” ésta aparece necesariamente como “mentira”, ilusión. Es precisamente en el reconocimiento de que el arte no puede ser “verdad”, que demuestra ser verdadero, como lo pone de manifiesto Adorno al distinguir el “arte de vanguardia” de la “industria cultural” (III, 142), esto es,

¹⁵² De la importancia que la “impotencia” y la “renuncia” revisten para Adorno se dará cuenta más adelante.

¹⁵³ De ahí la simpatía que Adorno profesa a Nietzsche y, en este caso, a su obra *El crepúsculo de los ídolos*. Madrid: Editorial Alianza, 1988, donde recurriendo al género de la fábula pone de manifiesto cómo la “verdad” se transforma en “ideología”, articulando de este modo una crítica de la verdad desde sí misma.

el “arte serio”¹⁵⁴ del “arte ligero”. Y no puede serlo mientras en la realidad se imponga la “sociedad de dominio”.

En efecto, es al “arte de vanguardia”, en tanto que expresa el sufrimiento, al que corresponde la tarea de denunciarlo. El modo cómo lo exprese es reivindicando su “autonomía” o, lo que es lo mismo, sustrayéndose al “mercado”, porque es siendo fiel a sí mismo cómo mejor refleja los deseos emancipatorios de la sociedad. A ello se refiere Adorno cuando declara que “lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real”. A la “confrontación” entre el compositor y el “material”, que entiende no es sino con la sociedad, la califica de “interacción inmanente” (XII, 38-9). En tanto que el “material” es “espíritu sedimentado”, su relación con el compositor no puede ser sino “inmanente”, es decir, no puede sino “proceder de la cosa misma”, a diferencia de las “distinciones enfáticas”, esto es, que “son preparadas y propagadas” (III, 136) artificialmente con vistas a manipular al oyente.

La afirmación de que la “promesa de la obra de arte” es “tan necesaria como hipócrita” (III, 143) evidencia la ardua tarea que tiene ante sí toda obra de arte¹⁵⁵. Su promesa no es sino la *promesse de bonheur* o “reconciliación de lo universal y lo particular” (íbid.). Aquello que pone de relieve Adorno es que la obra de arte tiene que hacer la promesa aún a sabiendas de que no va a poder cumplirla. De ahí que la califique de “hipócrita”. Y de ahí también que su tarea no sea sino “utópica”, donde la “utopía” mantiene el deseo intacto al tiempo que se asegura de que no haya “reconciliación”¹⁵⁶.

La cuestión de la “reconciliación”, que es fundamental para Adorno, remite a la “identidad de universal y particular”. El hecho de que en la “industria cultural” ésta última sea “falsa”, es debido a que “bajo el monopolio” “[t]oda cultura de masas” “es idéntica”. Por tanto, no hay “identidad” precisamente porque la “cultura de masas” no representa una democratización de la cultura sino su “monopolio privado”. En la “cultura de masas” la “identidad” es “falsa”¹⁵⁷ o, dicho de otro modo, la

¹⁵⁴ Otro de los motivos habría que buscarlo en el hecho de que el “arte serio” -que entiende encarna el arte de vanguardia-, saca a relucir los “tabús” (*Filosofía de la nueva música*, p.22).

¹⁵⁵ De ahí también que Adorno haga especial mención de las obras de arte “intransigentes”, siendo en puridad las únicas obras de arte.

¹⁵⁶ Que en la “industria cultural” ésta sea “falsa” o “vana” es porque no hay “tensión entre los polos”.

¹⁵⁷ Ésta lo es en la medida en que no hace a la sociedad más humana, sino más conformista.

“reconciliación” es “vana”, con lo que no hay “reconciliación” ya que se “anticipa”, como lo hace la “industria cultural” al contemplar la cultura como “ideología”, propaganda, esto es, al hacer de la cultura mera “diversión”¹⁵⁸. Por tanto, lo que desde la “industria cultural” se presenta como democratización de la cultura a través de su “estandarización” y “producción en serie”, no es sino una nivelación forzada establecida desde el poder, la autoridad, con la finalidad de manipular a los oyentes en su beneficio. En definitiva, el carácter ideológico de la cultura sale a relucir en su declaración abierta como “negocio”.

La dificultad de oponerse a tal manipulación estriba en el propio mecanismo de la “industria cultural”, cuya fuerza reside “en su unidad con la necesidad creada, y no en la simple oposición a ella” (III, 150). Creando la necesidad propiamente, la “industria cultural” acaba con “el mecanismo de la oferta y la demanda”, que mantenía en cintura al mercado, de tal modo que ya no se consume por necesidad sino compulsivamente; de este modo se encadena a los consumidores con tanta más fuerza (III, 146).

Con todo lo dicho, Adorno pone de manifiesto que en la “nueva música radical” se ha operado un “desplazamiento del contenido social”, por cuanto éste ya no descansa en su armonía con ella sino, todo lo contrario, en la denuncia del “engaño de la armonía” (XII, 117). Por consiguiente, su carácter socialmente crítico no se ha de buscar tanto en su “toma de partido” (“arte comprometido”) cuanto paradójicamente en su “aislamiento” (“arte autónomo”). Es en este sentido que la afirmación de que “[e]l aislamiento de la música moderna radical no deriva de su contenido asocial, sino del social” cobra total validez (íbid.). El modo cómo la “nueva música radical” consiga no ser “ideología”, se debe a que en su aislamiento y pureza “señala el desorden social” (íbid.).

Acercamiento de arte y publicidad: la “integración” como repetición de “siempre lo mismo”

Volviendo al arte, Adorno saca a la luz su sintonía con la “publicidad”. Esto sucede en tanto que el arte se convierte en “arte por el arte”, esto es, el arte deviene “pura demostración del poder social” (III, 177). De ahí que con razón Adorno declare

¹⁵⁸ El rechazo de la diversión fomentada por la “industria cultural” es debido a que mediante el entretenimiento lo que pretende no es sino desviar la atención, lo que la hace tanto más perversa.

que “en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente”, y “en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio”.

La “dialéctica” que consiste en que cuanto más puro es el arte tanto más fácilmente manipulable es, queda ilustrada en el “arte por el arte” convertido en “publicidad por sí misma”. Pues bien, ésta da cuenta de una perversión, precisamente la que tiene lugar cuando lo útil, de primera necesidad, degenera en “bien de consumo” (íbid.), o sea, se especula con ello.

De modo contundente Adorno identifica la “industria cultural” con el fascismo, que define como “el permanente acto de gracia del que tiene el poder de acoger al que no opone resistencia y se traga su propia renitencia”; a ello se refiere provocativa e irónicamente como “el milagro de la integración” (III, 167). Que no hay realmente “integración” sino amenaza de exclusión, lo pone de manifiesto Adorno tomando como ejemplo a Alexis de Tocqueville en su reflexión sobre la democracia en América.

Precisamente es “la exclusión de lo nuevo” lo que según Adorno distingue el “estadio liberal tardío” del de la “cultura de masas”, en la medida en que ésta última disuelve el “mecanismo de la oferta y la demanda” autoregulándolo, como ya lo he puesto de relieve más arriba. La “exclusión de lo nuevo” toma cuerpo en la repetición de “siempre lo mismo”, que tiene lugar en la “industria cultural”, donde la coincidencia de arte y diversión se manifiesta en la ausencia de finalidad, puesto que ni el arte se hace para agradar sino como bien de consumo, ni la diversión proporciona felicidad sino que distrae al consumidor. Asimismo apunta el autor a que es la obsesión por la novedad y su imposición –como ocurre con la moda-, aquello que fuerza a que el pasado se tache de “siempre lo mismo” (III, 147).

Que no hay “integración”, lo pone de manifiesto la “mónada”, que es cómo Adorno califica al colectivo que reclama ser el artífice de la “humanidad” cuando no es sino su “parodia” (III, 154). Ésta, al contrario, encarna la “falsa armonía” de una sociedad que ha abandonado la felicidad en favor de la risa, y que describe como “caricatura de la solidaridad” (íbid). La “mónada” encarna pues al individuo solitario, cuya comunicación con el resto se basa en el disfrute del “mal ajeno” (íbid.). Aquella “humanidad” que reclama no es sino la suya propia: de ahí la amenaza de “solipsismo” y el carácter “tautológico”¹⁵⁹ (XII, 48) que lleva aparejado.

¹⁵⁹ Adorno califica la obra tautológica de “radicalmente alienada, absoluta”.

Recapitulando: la identificación del arte con la “publicidad” responde a una concepción monopolista de la cultura, donde es su institucionalización aquello que la confunde ineludiblemente con la “publicidad”. Concebida como “monopolio” la cultura se convierte en “propaganda”, “publicidad” de sí misma, de tal modo que su tarea ya no consiste en orientar al comprador en el mercado, como sucedía en el “mercado libre”, sino en reforzar su prestigio. De ahí entonces que la cultura se reduzca a “la repetición mecánica del mismo producto”¹⁶⁰ (III, 177). No sólo en esto se asemejan, sino también en la medida en que ambas reducen el placer que prometen a la simple promesa, y en el hecho de que basan su familiaridad¹⁶¹ en la “ciega repetición” (III, 179). En el mismo sentido va encaminada la advertencia de que la libertad nada tiene que ver con un dejarle a uno a su suerte, porque ésta no es sino una “libertad para siempre lo mismo”, en lo que vuelve a insistir al declarar que “[l]o amorfo no tiene nada de libertad, sino que se asemeja a lo coercitivo de la mera naturaleza” (XII, p.145).

2.2. Aproximación “dialéctica” de la “autonomía estética”: las “antinomias” del “progreso” o su doble negación

A las “antinomias” del “progreso” alude Adorno cuando textualmente afirma que “si el progreso consecuente de la música lleva a antinomias”, ello no debe llevar a “la cómoda escapatoria” de “esperar algo de la restauración de lo sido” (XII, 10). Con ello el autor quiere hacer hincapié en que, a pesar de su carácter antinómico, “[n]inguna crítica al progreso es legítima (...) en una situación de falta generalizada de libertad” (íbid.). En suma, las “antinomias”, al contrario de lo que pueda parecer, no pretenden desautorizar el “progreso”, sino poner énfasis en la necesidad de interpretarlo “dialécticamente”. De ahí que a Adorno “se le antoj[ara] necesario agregar a la parte sobre Schönberg una sobre Stravinski” (íbid.).

A qué se refiera específicamente el autor al hablar de “antinomias objetivas” (p.9), es lo que se va a tratar a continuación. Pues bien, Adorno explica que “ni siquiera

¹⁶⁰ Nótese el desarrollo de las técnicas de reproducción o “producción en serie” en el arte.

¹⁶¹ Adorno apunta a que tanto en la “industria cultural” como en la “publicidad” “rigen las normas de lo sorprendente y sin embargo familiar” (p.177).

en su forma más pura y descomprometida, está exento [el arte] de la reificación omnidominante”, de modo que “en el empeño por defender su integridad, también produce caracteres de la misma índole que aquella a la que se contrapone” (íbid.). En efecto, la “antinomía” pone de manifiesto que cuanto más puro es el arte, más manipulable resulta por la “industria cultural”, que lo convierte en pura “mercancía”.

Adorno advierte de que la manera de superar estas “antinomias” es examinarlas “sin ilusiones hasta el final” (íbid.), lo que no significa sino reconocer que el “progreso” entraña “regresión”, y que todo aquél que no lo reconozca incurre en “ideología”. Así lo expresa cuando declara que “[e]l orden que se proclama a sí mismo no es nada más que la tapadera del caos” (XII, 10). Es precisamente el “tratamiento dialéctico” aquel que es capaz de hacerlo y, en la medida en que “la violencia que la totalidad social ejerce” se lleva a cabo en “ámbitos aparentemente aparte como el musical”, el autor planea “introducir en el tratamiento dialéctico la situación de la composición misma” (XII, 9).

Sin lugar a dudas se propone superar las “antinomias” del “progreso”, al detectar que en las músicas de Schönberg y Stravinski “opera un motivo dialéctico” (XII, 10). Así es, porque “el tratamiento de Schönberg, el inspirado por la expresión, el radical, mueve sus conceptos en el plano de la objetividad musical, pero el del antipsicológico Stravinski plantea la cuestión del sujeto mutilado por cuyo patrón está cortada toda su obra” (íbid.). Aquí el autor pone de manifiesto las contradicciones que rigen la música de ambos, puesto que bajo una expresión “radical” subyace la máxima objetividad (Schönberg), mientras que viceversa bajo la aparente objetividad una expresión “mutilada”, castrada (Stravinski).

Con todo lo dicho, es en la relación “dialéctica” existente entre las músicas de Schönberg y Stravinski donde quedan reflejadas las “antinomias” del “progreso”. Ello significa respectivamente que ni el “progreso” triunfa ni fracasa, con lo que nos las habemos con una doble negación. A ello se refiere Adorno cuando afirma que “[I]os dos modos de experimentar la música se escinden hoy día sin mediación y, separados el uno del otro, ambos deben ajustar cuentas con la no verdad”¹⁶² (XII, 172-3). En suma, aquella relación apela a dejar clara la necesidad de contemplar la música en su totalidad, como lo pretende la “nueva música”, esto es, tanto a Schönberg como a Stravinski, “aun cuando ésta [la del primero] fuese la única en ajustarse a las actuales posibilidades

¹⁶² Es precisamente porque la “escisión” tiene lugar “sin mediación”, que no puede haber “verdad”. Aquélla hace hincapié en que sólo con la condición de que las “partes” se desmientan mutuamente hay “totalidad”. Sobre cómo la “escisión” esté conectada con la “verdad”, véase *supra*.

objetivas del material musical” (XII, 10). Contemplarla en su “totalidad” pasa por descartar una valoración positiva de las “partes”, a saber, aislada.

La doble negación del “progreso”: la “dialéctica del material”

En este apartado analizaré de qué modo se pone en práctica esta doble negación¹⁶³, a la que ya alude en el prólogo a la *Dialéctica de la Ilustración* (pp.53 y 54). En qué medida Schönberg encarna el desmentido del triunfo del “progreso”, así como Stravinski el desmentido de su fracaso, se demostrará en los siguientes apartados.

Sobre la falta de triunfo y de fracaso del “progreso” –un fracaso que Adorno califica de “reacción”-, el pensador es taxativo cuando afirma respectivamente que “ni el compositor opera independientemente del material ni el material puede ser restituido según su protosentido”¹⁶⁴. Es esta doble negación del “progreso” en lo que consiste la “dialéctica del material”, la que desmiente tanto la posibilidad de restituir el sentido original del material, “aun deformado en la historia y casi perdido” (XVII, 148), como que el compositor carezca de libertad a la hora de crear, como le objetan sus detractores. En definitiva, la “dialéctica” advierte de la fragilidad de la relación del autor con su obra, porque “ni el compositor opera independientemente del material ni el material puede ser restituido según su protosentido” (XVII, 149).

En la medida en que la “dialéctica del material” desmiente que haya tanto “progreso” como “reacción”, cuestiona que el primero se comprenda al margen de la libertad, es decir, al hilo de los acontecimientos históricos, tanto como que el segundo dé por sentada la restitución del “material” sepultado por la historia. En este sentido cuestiona a aquellos que juzgan lo reaccionario a partir del “estilo”, porque éste no es un criterio a la hora de juzgar si una obra es “progresista” o no, dado que el “progreso” no tiene que ver con el contenido de las “obras aisladas” cuanto con el “material” (XVII, 147). También a aquellos que miden lo “progresista” de una obra por la libertad del compositor, siendo así que la reduce a sus actos psíquicos, a ser “consumación ciega de un dictado histórico” (íbid.), o, como lo dice Adorno, “como si no demandara nada de él [material]” (íbid.). Con ello insiste de nuevo en la relevancia de distinguir la libertad de la arbitrariedad o destino.

¹⁶³ La doble negación no es sino lo que Adorno denomina “aporía” o “situación sin salida”.

¹⁶⁴ *Reacción y progreso*, p.149.

Los desmentidos tanto del triunfo cuanto del fracaso del “progreso” o de la “reacción”, en que consiste la “dialéctica del material”, coinciden en la búsqueda de la “autenticidad” entendida como una reivindicación del “material”. De ello da cuenta la importancia que ambos le atribuyen. El modo cómo lo hagan es apelando a su carácter “inmanente”, a saber, a que el “material” no se puede desligar del compositor entendido éste en su vínculo con la sociedad. De ahí que Adorno conciba la “dialéctica del material” en tanto que “coherencia inmanente” (XVII, 148), dejando de este modo patente que el “material” sólo se reivindica efectivamente o, lo que es lo mismo, su “autenticidad”, con la condición de que se lo aborde de modo “inmanente”. Más aún, optar al “progreso”, como lo hace la “dialéctica del material” poniendo en entredicho tanto su triunfo cuanto su fracaso, no significa sino apelar a su “coherencia inmanente”.

2.2.1. El desmentido del triunfo del “progreso”: la defensa de la “inmanencia” del “material”

En primer lugar, conviene subrayar una vez más que Adorno no entiende el “progreso” sino en su vínculo con el “material”. De ahí que declare que “[e]l escenario de un progreso en arte no lo proporcionan sus obras aisladas, sino su material” (XVII, 147). Con ello se refiere a que en el “material” “la historia se ha sedimentado en las figuras en las que él se enfrenta al compositor”, precisamente porque no está “dado de manera naturalmente inmutable e idéntica en cualquier época” (ibíd.). De esta “dialéctica”¹⁶⁵, Adorno advierte de que “no cabe pensarla históricamente como una dialéctica cerrada” (XVII, 147-48). Es precisamente a que aquélla no se la pueda concebir históricamente, entendida ésta como *continuum*, a lo que alude la “inmanencia” del “material”. Como ya se ha mencionado, la “inmanencia” se refiere a “la más íntima comunicación” entre autor y obra; de ahí que el autor hable de la “correlación inmanente o autenticidad”. En este sentido la “autenticidad” o “sentido original” del “material” no puede ser sino búsqueda en sí misma.

Desmentir el triunfo del “progreso” se refiere al “progreso” entendido linealmente, como “una dialéctica cerrada”, donde de lo que se trataría es de “intentar

¹⁶⁵ Nótese la cita el “[p]rogreso no significa otra cosa que asumir cada vez el material en la etapa más progresista de su dialéctica histórica” (*Reacción y progreso*, p.147).

cumplir lo más pronto posible la “demanda del tiempo” en el sentido de “tener en cuenta las exigencias del estilo formal contemporáneo” (XVII, 148). Por consiguiente, ni se trata de “satisfacer una demanda del tiempo” en lo que califica de “oportunismo”, ni de sucumbir al “ingenio creativo” en la convicción de que de por sí atiende aquella demanda, sino de que la obra tenga una “coherencia inmanente” (íbid.), a lo que apela. Sólo de este modo, es decir, no atendiendo a los acontecimientos históricos sino a la propia “autenticidad” o “coherencia inmanente” (íbid.) de la obra, es cómo ésta se acredita como “progresista” o, de otro modo, que -como ya se ha dicho- la “dialéctica histórica” no guarda relación con una “dialéctica cerrada”¹⁶⁶.

Adorno denuncia que el “progreso” se asocie al contenido y no a aquello que le es “inmanente” a la obra, como es la “dialéctica del material”¹⁶⁷, es decir, aquel combate que tiene lugar entre “la libertad del compositor” y “el sentido original del material”. En este sentido alerta de que son aquellos que juzgan una obra por su “estilo” los que son “reaccionarios” (íbid.), porque precisamente lo reaccionario se distingue por ser dogmático, aquello que por más cierto que sea deja de serlo al convertirse en cliché, en “ideología”. En definitiva, concluye Adorno, “el progreso social no cabe interpretarlo como progreso de todos sus hechos individuales o en el sentido de un “desarrollo”, sino como progreso de la desmitificación” (XVII, 152).

Es en la “nueva música” donde tiene lugar la “dialéctica del material”, en la medida en que invita a contemplar la música en su totalidad. Ello es posible precisamente porque fracasa, en el sentido de que se desmiente tanto el “progreso” como la falta de “progreso” o “reacción”, o de nuevo textualmente porque “ni el compositor opera independientemente del material ni el material puede ser restituido según su protosentido”.

En los siguientes apartados se estudiará de qué modo el “progreso”, entendido en términos de “autonomía”, significa que ni hay “autonomía”, puesto que se transforma en “fetichismo”, ni ausencia de “autonomía”, ya que ésta se convierte en “diletantismo”.

¹⁶⁶ Éste es el argumento al que recurre Adorno como partidario del arte moderno en su enfrentamiento con los defensores de la vanguardia, en el que ambos reclaman para sí la condición “avanzada” de sus obras.

¹⁶⁷ Precisamente la necesidad de combinar obra e historia –así lo reclama la “dialéctica del material”- no hace sino llamar la atención sobre el peligro de que la libertad se convierta en omnipotente, como ocurre cuando los medios se contemplan como fines, en lo que Adorno califica de “emasculación del espíritu” (*infra*).

La conversión de la “autonomía” en “fetichismo” en la “nueva música”

Siguiendo con la música, Adorno destaca no solamente el “carácter fetichista” de la “música de masas”, sino también de “la música avanzada”, donde con ello se refiere a que no solamente la “música ligera” sino también la “música seria” cae víctima del “mercado”. Y lo hace en la medida en que la ausencia de fin se convierte en un fin en sí mismo¹⁶⁸ o, con otras palabras, que el rechazo del “valor de uso” acaba siendo reconducido a “valor de uso” en tanto que se contempla como “valor de cambio”. Es pues al carácter “fetichista”, es decir, a su conversión en “mercancía”, a lo que alude Adorno cuando declara que “[l]a plenitud de la libertad humana coincide con la emasculación del espíritu” (XII, 28). La “emasculación” en tanto que “insensibilización” del espíritu señala el peligro de la contemplación del “medio sin fin” (íbid.).

Aquella consideración conduce ineludiblemente a “la cuestión del fetichismo de los medios”, también abordada en el prólogo de *Reacción y progreso*¹⁶⁹. En relación con esta cuestión y la controversia que suscita, Adorno cita al compositor Arnold Schönberg, de quien afirma que siempre ha combatido “el conocimiento de “cómo se ha hecho”, porque lo que pretende es fomentar “el conocimiento de lo que “es””¹⁷⁰ (op. cit., p.9). De este modo queda demostrada no sólo su importancia en la música dodecafónica, sino su voluntad de combatirla. Esta cuestión no carece de relevancia, porque constituye el telón de fondo a partir del cual se juzga si una obra determinada es “progresista” o “reaccionaria” (pp.9-10).

Como se anunciaba anteriormente, en la “producción avanzada y crítica” es donde paradójicamente la música se convierte tanto más fácilmente en “mercancía” gracias a su “aislamiento”¹⁷¹. Este “aislamiento” que caracteriza a la música “pura”, “absoluta”, no es sino el de la “sociedad de masas”, donde prevalece una “soledad colectiva”. Ésta consiste en que “lo absoluto” que proclama, lo es en la medida en que está “radicalmente alienado”, con lo que no se refiere sino “tautológicamente” a sí mismo (XII, 48). En este sentido el autor advierte del peligro del “solipsismo”. A

¹⁶⁸ A ello se refiere Adorno con la expresión “fetichismo de los medios”.

¹⁶⁹ *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Traducción de José Casanovas. Barcelona: Tusquets Ed., 1984, pp.9-10.

¹⁷⁰ Nótese la sintonía con Kandinsky y su consideración acerca del estilo.

¹⁷¹ Adorno considera que el aislamiento es lo que insufla vida a la música, en tanto que “antítesis con la sociedad”, a la vez que hace que perezca (*Filosofía de la nueva música*, p.28).

aquella paradoja Adorno la formula en términos de “música presa de la dialéctica histórica”, como ya se ha comentado anteriormente.

Las “objeciones de arbitrariedad” contra aquella música ponen de manifiesto un tema fundamental. La liberación de las normas a la que aspiraba, no desemboca en una ausencia de ellas sino en su autoimposición. Que ésta resulte mucho más represiva guarda relación con el hecho de que lo hace de modo inconsciente (XII, 66). Por tanto, la “arbitrariedad” o “destino” –de éste dice el autor que no se puede separar del dominio, siendo “su abstracción pura” (XII, 65)-, que sucede a la ausencia de reglas, se paga con una mayor represión. El interés de Adorno en distinguir la arbitrariedad, en la que desemboca la ausencia de reglas, de la libertad, se debe a que mientras que la primera acaba siendo presa del destino o “dictado histórico”, la segunda atiende a la ya mencionada “dialéctica del material”.

A continuación se va a analizar el dodecafonismo puesto en práctica por Arnold Schönberg, en tanto que para Adorno representa la “nueva música”, por ser el lugar dónde se dirimen todas estas cuestiones.

Schönberg¹⁷² y el dodecafonismo

En primer lugar, la relevancia que Adorno otorga a Schönberg se debe a que para él encarna el “progreso” en la música, entendido ni como “una renovación futura”, lo que justificaría entonces la existencia de una “crisis”, ni como excusa para tachar a “los que están fuera” de “precursores de obras futuras”, puesto que de lo que se trata con el “progreso” es de desafiar “el concepto mismo de logro y obra” (XII, 35-6). En este sentido declara que “[h]oy día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras” (XII, 36). En definitiva, el autor estima que “no es el hecho de que sea decadente, individualista y asocial” “[l]o que la [música] pone en peligro, sino el que no lo sea sino

¹⁷² A Arnold Schönberg dedica Adorno el texto “El compositor dialéctico”, cuya dialecticidad estriba en que saca a la luz la contradicción, pero una que no está “en el interior del artista” sino que existe entre la “intención del compositor y [el] material de composición”, y de la que recalca que “no la transmuta en armonía” (léase *Impromptus*. Segunda serie de artículos musicales impresos de nuevo en Escritos musicales IV. Madrid: Akal, 2008, p. 214).

“demasiado poco”¹⁷³ (XII, 102). De ahí que recurra al “dodecafonismo” por entender que encarna la “nueva música” o “música radical”.

En qué medida el dodecafonismo encarna el “progreso” tal como lo entiende Adorno, lo da cuenta el propio autor al definirlo de “aporía armónica”, advirtiéndolo con ello de que no se debe interpretar como un “sustituto de la tonalidad”¹⁷⁴ (XII, 86). Por tanto, concluye que no se debe comprender como una “técnica de composición” (XII, 60). En esto pone énfasis precisamente la “disonancia”, en tanto que constituye “la armonía de la felicidad negada”, y de la que no se puede separar (XII, 77). El motivo de que anhele “la llegada de su acorde fatal como cifra del cumplimiento”, es debido a que contradice la existencia de la felicidad poniendo de relieve que ésta es falsa (íbid.). En la medida pues en que no hay felicidad, no se corrobora la *muerte del arte* o, en palabras del autor, “esto devuelve su derecho a la condenada a muerte y le concede la paradójica oportunidad de sobrevivir” (XII, 103).

De la “disonancia” el filósofo declara que constituye una “expresión de tensión”, “dolor”, y cuya sedimentación se encuentra en el “material” (XII, 80). Es en él que, gracias a su “negatividad”¹⁷⁵, se conserva el “dolor” (XII, 81). De ahí la importancia del “material” en la “música dodecafónica”, donde el sonido se concibe como un “mero registro” anterior a la subjetividad (XII, 83). Es desde el gran respeto por el “material” que cobra sentido la afirmación adorniana de que “[l]as primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los protocolos oníricos del psicoanálisis” (XII, 43). Por otra parte, la exhortación a interpretar la “disonancia” en el “doble sentido hegeliano” (XII, 80), responde a la voluntad de desmentir cualquier atisbo de armonía, ya que desembocaría en una postura conformista.

La “impotencia”: contra el conformismo o repetición

Una vez más, en la medida en que el “dodecafonismo” no se debe contemplar como una “técnica de composición”, tampoco guarda sentido hablar de “técnica serial”,

¹⁷³ Adorno se refiere a un “conformarse, ciegamente y sin contradecirla, a la tendencia histórica de su propio material”, en la p.103.

¹⁷⁴ Es en este sentido que Adorno se muestra partidario de la “atonalidad libre” en detrimento del dodecafonismo.

¹⁷⁵ Es precisamente la “negatividad” para con la sociedad, lo que le hace asemejarse a ella, y le concede de modo paradójico su carácter social. De su importancia en el arte moderno da cuenta Adorno en su *Teoría estética*.

ni mucho menos que signifique repetición, porque es “válida meramente para una obra cada vez” (XII, 86). En este sentido Adorno afirma: “[c]on impotencia se conjura¹⁷⁶ el arte de la imitación” (XII, 87). La “impotencia” deriva precisamente de que se vuelva a probar una y otra vez, lo que a su vez la confunde con la repetición¹⁷⁷. No obstante, que se trata de una confusión da cuenta el hecho de que se prueba cada vez como si fuera la primera¹⁷⁸.

A esa “impotencia” vuelve a aludir al comentar que “[n]ingún artista puede superar por sí mismo la contradicción entre arte desencadenado y sociedad encadenada: todo lo que puede hacer es contradecir con el arte desencadenado la sociedad encadenada, y aun de esto debe casi desesperar” (XII, 97). Sin embargo, que no haya “reconciliación” entre ambos, esto es, que “[l]a controversia entre la objetividad enajenada y la subjetividad limitada no est[é] resuelta”, es lo que la hace “verdadera” (XII, 95). De ahí entonces que el hecho de que “[e]l dodecafonismo no dej[e] elección”, a saber, que “[o] bien se queda en una inmanencia formal, o bien lo nuevo se le incorpora gratuitamente” (XII, 94), sólo pueda ser positivo. En suma, la “verdad” del arte es “la negación de la acomodación” (XII, 103).

Finalmente, la consideración del “dodecafonismo” como prohibición de la armonía persigue ser un rechazo de la “armonía preestablecida”, como lo lleva a cabo la “espontaneidad”. De ello da cuenta el hecho de que la “armonía” compite con el “rigor”, cuya función es prohibir, y de que sólo puede haber armonía en la medida en que “el contrabando se ha introducido fraudulentamente a través de las barreras de la prohibición” (XII, 105-6). De ahí que Adorno insista en “las antinomias de la composición dodecafónica” (XII, 105), y de la importancia de que la música “no se rind[a] a él [dodecafonismo]”. El carácter antinómico del “dodecafonismo” se muestra precisamente en que en vano reconstruye la totalidad estética (XII, 107), es decir, que aunque quiera ser valorada por sí misma –así es cómo se tiene que interpretar el que no se produzca para agradar-, acaba siéndolo atendiendo al prestigio, esto es, para otra cosa.

¹⁷⁶ Conjurar se debe comprender en el sentido de alejar un daño o peligro, como es en este caso que la impotencia se confunda con la repetición. La manera de hacerlo es precisamente tomando consciencia del peligro.

¹⁷⁷ Téngase en cuenta también su confusión con la “renuncia”, frente a la que el filósofo pone en guardia.

¹⁷⁸ Más adelante el autor habla del “instante” o *kairós* entendido como un cortocircuitar el *continuum* de la historia, desde el que cobra sentido lo dicho.

En el siguiente apartado se pondrá de manifiesto cómo lo mismo que con el triunfo sucede con el fracaso del “progreso” o “reacción”, por cuanto queda desmentido. Que ello se deba a la “polarización”, insiste Adorno cuando afirma que “[p]rogreso y reacción han perdido su sentido unívoco de tanto como han crecido los antagonismos”. En qué medida la “polarización” se pueda aplicar a aquella que subyace a la distinción del arte en “arte de vanguardia” y *kitsch*¹⁷⁹, queda probado respectivamente en las músicas de Schönberg y Stravinski¹⁸⁰.

2.2.2. El desmentido del fracaso del “progreso” o de la “reacción”: la búsqueda de la restitución del “material”

Tal como se había adelantado, el fracaso del “progreso” o “reacción” queda desmentido. En efecto, queda desmentido porque no hay “reacción”. Y no la hay en la medida en que el “material” no puede “ser reconstituido en su sentido original”. No puede serlo precisamente porque la “autenticidad”, a la que hace alusión, está ligada a lo que denomina “correlación inmanente” entre el autor y la obra. En este sentido la reconstrucción del “sentido original” debe ser una aspiración, ya que de otro modo no se realiza la “autenticidad de la obra”, sino que ésta se limita a atender a la historia (XII, 15), como alerta Adorno cuando sentencia: “[I]a obra de arte que atienda a la historia será oscura, carente de aire” (íbid.).

Adorno critica la “reacción estética”, porque aspira a “apartarse de las constelaciones históricas” (íbid). El peligro de hacerlo radica entonces en que la “reacción” termina por asociarse al “estilo”. De ahí entonces que aquellos que creen oponerse a la “reacción”, lo hagan yendo contra el “estilo”. Por el contrario, Adorno considera que son reaccionarios aquellos que asocian el “estilo” a la “reacción” (íbid).

¹⁷⁹ Léase la p.19, donde Adorno declara no sólo que la música participa de “la división de todo arte en kitsch y vanguardia”, sino que la vanguardia es la única cuyas reflexiones se ocupan del “despliegue de la verdad”, por cuanto “está excluida de la cultura pública”.

¹⁸⁰ Que la música de Schönberg encarna el arte de vanguardia lo deja claro el autor en el prólogo a su *Filosofía de la nueva música*. En lo que respecta a Stravinski, Adorno fuerza una lectura *kitsch* de su música seguramente para confrontarlo con la música de Schönberg.

Contra aquel peligro Adorno recomienda centrarse “en el análisis inmanente de las obras” (íbid.). Que en ello consiste precisamente el “sentido original”, insiste el autor cuando afirma que “sitúa su límite en el propio “sentido original” del material” (íbid.), a saber, que “ni el material puede ser reconstituido en su sentido original”, “ni el compositor actúa independientemente del material”. En suma, la “dialéctica del material”, a la que Adorno califica de “correlación inmanente” entre compositor y obra, hace hincapié en la que tiene lugar en el “sentido original”.

Una vez más, que el “sentido original” no se pueda “reconstituir” quiere advertir del peligro de que se lo dé por sentado¹⁸¹, porque ello lo aleja del contacto con el autor. “En cada obra”, manifiesta el pensador, “impone el material unas exigencias concretas”, de tal modo que éste no está “libre de trabas” (XVII, 148). De igual modo, que tampoco el compositor pueda actuar “independientemente del material” es a lo que se refiere cuando comenta que no se puede producir “como en una armonía preestablecida” (íbid.). Esta falsa armonía no es sino el resultado de un “apartarse de las constelaciones históricas”. Pues bien, que ni el “material” está “libre de trabas”, ni nos las habemos con una “armonía preestablecida”, lo pone de manifiesto respectivamente una defensa de la “inmanencia” del “material” así como la búsqueda de su restitución, lo que significa que no hay ni “progreso” ni “reacción”.

En los próximos apartados se demostrará en qué medida no hay falta de “autonomía”, puesto que ésta se transforma en “diletantismo”, así como de qué modo Adorno detecta en la figura de Stravinski una “autenticidad” que se ha hecho obvia en la medida en que da por hecha la restitución del “material”.

La conversión de la “autonomía” en “diletantismo” en la “nueva música”

En la “nueva música” la “autonomía” no solamente se transforma en “fetichismo” sino también en “diletantismo”. El modo cómo Adorno aborde el “diletantismo” queda reflejado en su apreciación de la música de Stravinski como “música sobre música”, según la expresión de Rudolf Kolisch (XII, 158-59). Del mismo modo que con la música ocurre en el arte cuando se la tacha de “arte por el arte”. En este sentido Adorno entiende que la “música sobre música” es un sustitutivo de la ausencia de melodía tras el colapso (íbid.). Y lo es en la medida en que se trata de una

¹⁸¹ Adorno lo define como “la violencia del no-poder-ser-más-que-así-y-no-de-otra-manera”, en la p.122.

“tonalidad deteriorada”, donde la aproximación al “material”, lejos de ser “inmanente” como en el dodecafonismo, es “literaria”¹⁸², se hace desde fuera (XII, 159-60).

Adorno declara que la “parodia” es “la forma fundamental de la música sobre música”, en la medida en que se burla de algo mediante la imitación (XII, 162). Esta actitud a todas luces ambivalente, puesto que la burla pasa por un reconocimiento de la autoridad, no es sino la que caracteriza al comportamiento autoritario (XII, 160). En este sentido la música de Stravinski no lucha contra la autoridad entendida como lo impuesto “en el esfuerzo crítico de la propia producción”, sino que sólo aparenta que lo hace mediante la burla, engañando así al “respeto a la autoridad” (íbid.).

A aquella imitación alude cuando habla de “imitación lesiva”¹⁸³, es decir, una que no apela a la identidad consigo mismo contra la domesticación por el mercado, que es por contraposición en lo que consiste la “mímesis” o “imitación amorosa” (XII, 162-3). De ahí que en respuesta a los que tachan aquella postura de “alejandrinismo” o, lo que es lo mismo, “diletante”, el autor deje claro que “ha nacido de la presión civilizadora, que prohíbe una imitación amorosa” (íbid.), con lo que no es tanto el “presunto alejandrinismo” cuanto la “renuncia a la autonomía” (XII, 170), lo que merece la crítica.

En cuanto al término “diletante”, Adorno remite a la opinión de Thomas Mann quien así calificaba “la unificación de las artes” (XII, 166-67). La unificación de la música y la pintura se concreta en una “espacialización de la música” o, como también lo dice el autor, una “pseudomorfosis de la música en la pintura” donde la música se confunde con la pintura, como sucede en la música impresionista. Por tanto, es en su confusión con la pintura cómo la música se sustrae al devenir –aquí Adorno apela a la “idea burguesa del panteón”¹⁸⁴. Así lo hace la “filosofía de la cultura” al proclamar “la

¹⁸² En este sentido Stravinski representaría lo opuesto a la escuela de Schönberg, basada en “un material musical inherente a la obra misma” (p.160).

¹⁸³ Aquí Adorno parece retomar una de las cuestiones que suscitó una gran controversia en el surrealismo, de cuya gravedad –nótese si no la reminiscencia con el crimen de “lesa humanidad”- da cuenta no otro que André Breton, cuando se refiere al “crimen de lesa realidad”, al entender que se comete un crimen contra aquélla cuando uno se limita a reproducirla en el arte. Cabe tener presente que su calificación de la pintura como un “expediente lamentable” hace alusión exclusivamente a la pintura imitativa (A. Breton: *Le surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. Paris: Gallimard, 1965).

¹⁸⁴ Léase la nota 30 en op cit., pp.166-67.

unificación en la obra de arte total wagneriana”¹⁸⁵ (ibid.). En definitiva, es este adoptar por parte de la música los rasgos característicos de la pintura o, en palabras del autor, la “relación amusical con la pintura” (ibid.), aquello que define como “diletantismo”.

Precisamente a la influencia de la música impresionista en Stravinski hace alusión Adorno (XII, 167), poniendo de manifiesto su discrepancia con aquellos que le aclamaron como “antipapa del impresionismo” (XII, 163). El autor entiende que en esta “especialización de la música” o “atemporalidad”, que se atribuye a la música impresionista, subyace una voluntad de expresar la simultaneidad, que se acaba materializando mediante una “yuxtaposición de colores y superficies, cual sobre un cuadro” (XII, 164).

En definitiva, del mismo modo que la “inmanencia” del “material” queda desmentida mediante el “fetichismo”, ocurre lo mismo con la “restitución del sentido original del material”, desmentida por el “diletantismo”. En efecto, lo desmiente por cuanto reduce la reconstitución del “sentido original” o “autenticidad” a “música sobre música”, de modo que ésta es externa en lugar de “inmanente”. Por consiguiente, no hay reconstitución del “material” o, en otras palabras, “reacción”.

Stravinski y la falsa “autenticidad”¹⁸⁶

Adorno se esfuerza en demostrar la falsedad de la “autenticidad” que Stravinski proclama. De ella afirma textualmente que se convierte en “propaganda de sí misma” (XII, 166). Con ello quiere decir que no hay “autenticidad”, tan sólo la marca que sirve para vender tanto mejor el producto. Y no la hay porque se la sobreentiende, cuando ésta es producto de un trabajo. A la falta de esfuerzo hace alusión el autor cuando declara que la “indiferencia” es “el precio que ha de pagar por reconocer el consenso como la instancia de la autenticidad” (XII, 177). Prueba de que no hay esfuerzo o, de otro modo, que el consenso constituye el punto de partida, es que no genera sino “indiferencia”.

¹⁸⁵ Con esta noción Wagner no aboga sino por aquella “pseudomorfosis” de música y pintura, con la que Adorno es profundamente crítico.

¹⁸⁶ Para una ampliación de la postura de Adorno en torno a la “autenticidad” se puede consultar su obra *La jerga de la autenticidad*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005, donde entre otras cuestiones discute con Martin Heidegger.

Sin lugar a dudas, la “autenticidad” es falsa en tanto en cuanto parte de un consenso o, más propiamente, lo da por hecho. El rechazo de todo consenso por sospechoso radica en la convicción de que esconde una postura conformista. La “autenticidad” que Adorno reclama parte de la constatación de que el consenso no es fruto de un esfuerzo sino que se lo presupone. Únicamente en la medida en que acaba con un consenso que es falso, guarda sentido la “autenticidad”, lo que explica el hecho de que se la reivindique, se conmine a su búsqueda.

Stravinski representa lo opuesto a la “autenticidad” en la medida en que entiende resolver “la tensión entre música y tiempo”, haciéndole “una finta a éste” (XII, 170) mediante la espacialización de la música (XII, 167). Por el contrario, la “inmanencia” con que Adorno insta a confrontar la “autenticidad”, quiere dar cuenta de una tensión en vez de ocultarla. A la contradicción ya expresada entre música y tiempo –éste último encarnado en la técnica-, el autor insiste en que aquella “pseudomorfosis de la música con la técnica pictórica” (ibid.) constituye un escapar de la contradicción en lugar de solucionarla.

En qué medida con el asemejarse de la música a la pintura se pretenda dar una solución a la contradicción, lo da cuenta Adorno cuando afirma que a la “yuxtaposición de colores y superficies, cual sobre un cuadro” subyace una voluntad de expresar la simultaneidad. El que finalmente no sea sino un escapar a ella, se debe a que nos las habemos con “el predominio de una tecnología racional”, o sea, que ésta se acaba imponiendo. Con ello se refiere a que, a diferencia de la música, “las artes plásticas, [que] se atienen a las cosas determinadas, al mundo objetual de la praxis”, con lo que “se muestran con ello emparentadas con el espíritu del progreso tecnológico” (ibid.).

Adorno acaba concluyendo que evadir la contradicción no contribuye sino a “enredarse tanto más profundamente en ella” (XII, 168-69). De modo paradójico, al querer mostrar la simultaneidad, la música no sólo no se aproxima sino que se aleja tanto más del tiempo, puesto que se espacializa, se vuelve atemporal. De este modo en Stravinski la música “capitula ante el predominio de la tecnología racional”, cuando su “esencia consistía en la oposición a tal predominio”¹⁸⁷. En última instancia, no hace sino lamentarse de la pérdida de “autonomía” de la música en su confusión con la pintura.

La “renuncia” como un claudicar ante la “impotencia”

¹⁸⁷ Consúltese de nuevo la nota 30.

La falsedad de la “autenticidad” se deja notar también en el hecho de que ya no nos las habemos con una “impotencia”, sino con una “renuncia”. Y por “renuncia” Adorno no entiende sino “la renuncia a la autonomía”, como considera hace Stravinski al limitar la música a la danza en tanto que “garantía de orden y objetividad” (XII, 170). En este sentido critica que Stravinski interprete “[q]ue ya no haya vida” como “su logro”, en base a que encarna “la objetivación de la vida” (XII, 169).

Con respecto a la “impotencia”, Adorno recurre a ella cuando declara que la hay “para resolver ese conflicto” (XII, 172), es decir, el conflicto entre el sujeto y el objeto que entiende se esconde bajo los “dos tipos de audición”, el “expresivo-dinámico” y el “rítmico-espacial”. De ambos afirma que el primero “se halla bajo la amenaza de la contingencia”, mientras que el segundo “bajo la de la enajenación” (íbid.). El hecho de que no se llegue a ningún acuerdo o, lo que es lo mismo, la sensación de “impotencia” que se percibe, es fundamental, puesto que ninguno de los dos es cierto contemplado aisladamente. Así se expresa el autor cuando sentencia que “[l]a idea de la gran música consistía en una compenetración recíproca de ambos modos de audición y de las categorías de la composición conformes a ellos” (íbid.).

La constatación del peligro que supone contemplar aisladamente ambos modos, queda plasmada cuando afirma que “[l]os dos modos de experimentar la música se escinden hoy día sin mediación y, separados el uno del otro, ambos deben ajustar cuentas con la no verdad” (XII, 172-73). En este sentido Adorno insiste en que esta “polarización” tiene su origen en una “escisión”, con lo que se opone a que se contemplen de modo aislado. El peligro radica en la creencia equivocada de que existe un ámbito “libre de ideología”, como es la existencia de “una ley musical natural” o, con otras palabras, un “fiscalismo musical” (XII, 174 y 173 resp.), donde la armonía estaría asociada a lo natural¹⁸⁸. Más aún, el autor considera que no sólo “no conduce al estado musical”, “sino que está de acuerdo con la involución de la sociedad” (íbid.).

En efecto, hay “involución” en la medida en que se niega el espíritu, a saber, que la “hegemonía irracional” del sistema sólo puede mantenerse si “los [“todos los que están subordinados”] desacostumbra de la manía de pensar y los reduce a meros centros de reacción, a mónadas de reflejos condicionados” (íbid.). De ahí que el pensador aluda al *fabula docet* de Stravinski, bajo el que subyace “el modelo del carácter autoritario” (íbid.). Éste se caracteriza por hacer un tabú de sus miedos y debilidades, y actúa

¹⁸⁸ Es a partir de aquí que Adorno tacha todo consenso de sospechoso, puesto que anula la capacidad crítica de las personas.

empujado por el miedo a la exclusión, a ser diferente, lo que le hace experimentar negativamente toda “desviación”, antes valorada positivamente como un rasgo subjetivo. De este modo la “negación de lo subjetivo-negativo” quiere ser “antiideológica”, cuando lo que sucede es que se transforma en una “nueva ideología” en tanto que “obediencia impertérrita” (íbid.).

Siguiendo con el mismo argumento, Adorno critica la falsa objetividad reivindicada por Stravinski, a la que califica de “objetivismo”. De éste último dice que “es cosa de la fachada”, “porque no hay nada que objetivar” (XII, 175). Con ello se refiere a que no guarda sentido objetivar cuando no hay nada contra lo cual oponerse. Esto es así, porque “el material de partida estáticamente mantenido firme”, está “castrado ya de antemano” (íbid.).

En efecto, la “impotencia”, en relación con la resolución del conflicto o reconciliación de las posturas opuestas, se convierte en “renuncia” o, en palabras del autor, “renuncia a su propia sustancia”. Es en esa predilección por lo objetivo de Stravinski, donde se esconde dicha “renuncia”. De ahí que Adorno constata que el compositor “apenas formuló positivamente la pretensión objetiva” (XII, 175-6). En cuanto a lo subjetivo, el autor considera un error el que lo catalogara como lo romántico¹⁸⁹. De este modo lleva a cabo la “nivelación” de ambos, siguiendo el dictado de la “cada vez más acusada mentalidad reconciliadora” (XII, 176).

En el siguiente y último apartado se trata de exponer cómo en la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno explica la ausencia de “progreso” mediante la conversión de la Ilustración en “mito”.

2.2.3. Consecuencia de la falsa “superación” de la Ilustración: su conversión en “mito”

El modo cómo quede desmentido el “progreso” lo advierte Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración*, al afirmar que la Ilustración es “mito”, donde éste último se caracteriza por su “falsa claridad”. De él dice lo siguiente: “Éste ha sido siempre oscuro

¹⁸⁹ Al final de esta sección abordo con más detalle la noción adorniana de lo romántico, concretamente en su contraposición a lo moderno.

y evidente a la vez, y desde siempre se ha distinguido por su familiaridad y por eximirse del trabajo del concepto” (III, 14). En este sentido tanto la “ideología” como el “fetichismo” en las disciplinas artísticas guardan relación con el “mito”, por cuanto dan por sentada la Ilustración. El peligro de hacerlo se traduce en un ensalzarla, como sucede en el fascismo¹⁹⁰, de cuya sociedad el autor resalta que es “irracional” “a pesar de toda racionalización” (III, 137).

En la medida pues en que hay “mito”, el “progreso” queda desmentido. Es en la “técnica” donde Adorno detecta el “mito” o ese dar por sentada la Ilustración que caracteriza al positivismo. De ahí que la postura de Adorno no pueda por menos que distinguirse de éste último, porque “[e]n cuanto crítica de la filosofía, no quiere abandonar la filosofía” (III, 10). Al contrario de lo que se espera de ella, la “técnica” no está al servicio de los hombres, sino que los esclaviza, los somete haciéndolos conformistas. Y lo hace a través de la “estandarización” y “producción en serie”, manipulando la necesidad de los consumidores en la medida en que pervierte la utilidad o necesidad en fuente de placer. De ahí que Adorno sentencie que “[l]a racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo”.

¿A qué se refiere el autor cuando habla de la “superación” de la Ilustración? No remite sino al concepto hegeliano de *Aufhebung*, a saber, que sólo en la medida en que la Ilustración es consciente y asume el “momento regresivo” del “progreso”, se “supera” efectivamente a sí misma¹⁹¹. De ahí que el filósofo constataste que “[s]i la Ilustración no toma sobre sí la tarea de reflexionar sobre este momento regresivo, firma su propia condena” (III, 13). Del mismo modo, en la medida en que no lo hace, su “superación” no puede ser sino falsa.

La condena a la que alude no puede ser otra que su conversión en “mito” o, más específicamente, que la Ilustración “se convierta en positivismo” (III, 10), donde lo único que importa son los hechos incluso en detrimento del propio pensar. Medida en términos de “progreso”, su momento regresivo no refiere sino su transformación en “técnica”, esto es, cómo el “progreso” en lugar de hacer a los hombres más libres los

¹⁹⁰ Éste se caracteriza por la “integración total” (prólogo a la *Dialéctica de la Ilustración*, p.10).

¹⁹¹ Es únicamente de este modo que cobra sentido la insistencia de Adorno en que la Ilustración se interprete “dialécticamente”. Más aún, el hecho de que sea un motivo de celebración que ésta no sea sino un “proyecto inacabado” -parafraseando la famosa conferencia que Habermas pronunciara en 1980 en honor a su maestro-, pone de relieve precisamente su carácter “utópico”, porque sólo de este modo constituye una crítica eficaz de lo existente.

esclaviza. Y lo hace en la medida en que utiliza el “miedo a la desviación social”, a saber, a la exclusión, que no es sino el origen del “miedo del genuino hijo de la civilización moderna a apartarse de los hechos” (III, 14). De la causa de la “regresión”, apunta que no se halla “tanto en las modernas mitologías nacionalistas, paganas y similares”, cuanto en la propia Ilustración “paralizada por el miedo a la verdad” (III, 13).

La “verdad” -que el pensador concibe en su vínculo con la Ilustración, con la condición de que reconozca sus limitaciones, es decir, se muestre crítica consigo misma, lo que lleva consigo no detenerse “ni ante el progreso” (III, 9)-, guarda relación pues con un proceso autoreflexivo. Pero, más importante todavía, Adorno advierte de que la “verdad” constituye una aspiración, como lo argumenta cuando declara que tanto ella como la Ilustración se deben comprender “no sólo como elementos de la historia de las ideas, sino también como elementos reales” (III, 13-14). Con ello alerta de que el vínculo “en sentido real” no existe, y que no es suficiente con que lo haya “en el sentido de la historia de las ideas”. Para terminar, sentencia que “la verdad no significa sólo la conciencia racional, sino también su configuración en la realidad” (III, 14).

Finalmente y en relación con el “mito”, Adorno declara que la “falsa claridad es sólo otra expresión del mito”, es decir, que la claridad que el “mito” reivindica para sí es falsa, precisamente porque la da por hecha. O, de otro modo, la Ilustración que sacrifica su capacidad crítica, deja de serlo, como lo ve reflejado en el positivismo. En este sentido el filósofo alemán advierte de que “[l]as metamorfosis de la crítica en afirmación no dejan intacto el contenido teórico: su verdad se volatiliza” (III, 12). Asimismo pretende llamar la atención sobre cómo el “concepto de claridad” se impone “en el lenguaje y en el pensamiento”, de tal modo que a él “deben adecuarse el arte, la literatura y la filosofía”. Tanto es así que desde este “concepto de claridad” se califica de “oscura pedantería” al “pensamiento que procede negativamente ante los hechos y las formas de pensar dominantes” (III, 14).

La “superación” falsa como “no-dialéctica”: la “aporía” en tanto que radicalización de la “dialéctica”

Rescapitulando, el término “superación” alude a la *Aufhebung* hegeliana en el doble sentido de *superación* y de *conservación*, con lo que sólo puede resultar falsa si no contempla que todo “progreso” conlleva “regresión”. En la medida pues en que hay

“superación” ésta no puede ser sino falsa. De que su falsedad descansa en el hecho de no ser “dialéctica”, es lo que se trata de justificar.

En primer lugar, cabe explicar lo que Adorno entiende por “dialéctica”, lo que a su vez lleva consigo argumentar la razón de que la vincule con el concepto de “aporía” entendida en el sentido de “no hay salida”. El motivo de que lo haga se debe a que la “dialéctica” no se ha tenido en cuenta. Y no se la ha tenido en cuenta, puesto que la situación actual se caracteriza por un dar por sentada la Ilustración. De ahí pues la necesidad de radicalizar la “dialéctica”, como lo hace la “aporía”, y de que Adorno no contemple esta ausencia de salida sino positivamente.

La dificultad de la “dialéctica”, a la que apela Adorno, estriba en su intención de poner en práctica la *Aufhebung* hegeliana en aquel doble sentido, lo que conduce a la “aporía” o situación sin salida, puesto que lleva consigo una doble negación entendida como un rechazo de toda “reconciliación”. Tal rechazo es debido a que en lugar de “reconciliación” nos las habemos con una “polarización” de las posturas opuestas: o bien con un positivismo (éste pone de manifiesto una falta de Ilustración, ya que sólo cuentan los hechos), o bien con un cinismo (aquí se hace patente un exceso de Ilustración provocado por un darla por sentada). De que la “aporía” no lleva consigo una “destrucción de la Ilustración” sino todo lo contrario, da cuenta al afirmar que “[n]o albergamos la menor duda –y ésta es nuestra *petitio principii*- de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado” (III, 13).

Que Adorno califique de “aporía” “la autodestrucción de la Ilustración” (íbid.), quiere decir que ésta se salva precisamente en la medida en que es consciente del carácter regresivo de todo “progreso” o, con sus palabras, que “[l]a recaída del hombre actual en la naturaleza es inseparable del progreso social” (III, 14). Ser consciente pasa por reconocer que “la regresión de la Ilustración a mitología” “no debe ser buscada tanto en las modernas mitologías nacionalistas, paganas y similares, ideadas a propósito con fines regresivos, sino en la Ilustración misma paralizada por el miedo a la verdad”. Por consiguiente, el peligro según el autor no radica en el hecho indiscutible de que la Ilustración se destruya a sí misma, sino en el de que se engaña a sí misma sobre este hecho.

Con todo lo dicho, mediante la “aporía” Adorno insiste en que “[s]e trata de que la Ilustración reflexione sobre sí misma”, lo que ha quedado demostrado que sólo es posible si previamente desmiente tanto que se la sobreentienda (cinismo) cuanto que se la obvie (positivismo). De la vertiente práctica de aquella autoreflexión no deja lugar a

dudas cuando declara que “[n]o se trata de conservar el pasado, sino de cumplir las esperanzas del pasado” (III, 15). De este modo se distancia de “los críticos de la cultura: Huxley, Jaspers, Ortega y Gasset, etc.”, a los que irónicamente tacha de “defensores de la cultura” (íbid.), contradiciendo tanto a aquellos que lo toman por un elitista cuanto a los que le tildan de pesimista.

Sobre esta última cuestión, a saber, sobre la necesidad de interpretar “dialécticamente” la Ilustración, lo que significa que la Ilustración se ilustre sobre sí misma, esto es, asuma su momento destructivo, existe un debate todavía abierto en relación con la pregunta acerca de si la modernidad sigue vigente o no¹⁹², es decir, si nos las habemos con la modernidad o postmodernidad¹⁹³. Con respecto a los defensores de ésta última, Habermas llama la atención sobre la apropiación conservadora de la *Dialéctica de la Ilustración*¹⁹⁴.

Aquel conflicto refiere las consecuencias de interpretar o no “dialécticamente” la Ilustración, donde la lectura no-dialéctica llevaría a la constatación de que no hay modernidad sino postmodernidad, mientras que la lectura “dialéctica” aportaría lo contrario. Paradójicamente, que la modernidad se haya “superado” no es un motivo de celebración porque, en lugar de traer el progreso y libertad esperados, saca a relucir su lado más oscuro. Precisamente porque sucede esto, Adorno insiste en la importancia de interpretarla de modo “dialéctico”, esto es, de que los deseos de emancipación de la modernidad siguen pendientes de cumplirse¹⁹⁵.

Finalmente, cabe tener presente que los temores de Horkheimer con respecto a una “traducción no dialéctica de *Dialéctica de la Ilustración*”, es decir, que la denuncia

¹⁹² Léase en este sentido la introducción a la *Dialéctica de la Ilustración* de Trotta en la p.11, donde se afirma textualmente que “el conflicto de las interpretaciones de la *DI*, [que] corre paralelo al debate sobre la modernidad”, lo que pone de relieve la relevancia y actualidad de este texto.

¹⁹³ Es el crítico norteamericano Fredric Jameson quien, en su libro *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic*. London, New York: Verso, 1992, apunta la vigencia del pensamiento adorniano en el pulso entre modernidad y postmodernidad, ahora que el entusiasmo que suscitaba éste último se ha trocado en decepción.

¹⁹⁴ Véase de nuevo la nota 1 de la introducción a la traducción de esta obra en la edición de Trotta de 2003, p.9.

¹⁹⁵ Consúltese a este respecto la mencionada conferencia de Habermas “La modernidad: un proyecto inacabado” en *Ensayos políticos*. Barcelona: Editorial Península, 1988, donde recuerda, entre otras cosas, la importancia que Adorno otorgaba a la relación de la modernidad con la tradición, advirtiendo de que el no hacerlo no desemboca sino en un “conservadurismo nuevo” (p.265).

de la Ilustración presente en la obra condujera a su liquidación, no se manifestaron en un radicalismo de izquierdas, sino en uno de “signo contrario”¹⁹⁶, como fue el caso respectivamente de la corriente positivista, por un lado, y de la postmoderna y cínica, por otro. Como se ha comprobado, es debido al hecho de que era un texto que se prestaba a confusión o, de modo más contundente, a propósito ambiguo, que sobre todo Horkheimer se mostró reticente en un principio a divulgarlo de forma masiva (Introducción, pp.15 y 16).

El engaño de la “técnica”: la conversión del “progreso” en “dominio”

Con todo lo dicho, conviene clarificar que aquello que Adorno y Horkheimer ponen de relieve no es el “fin de la Ilustración”, sino su “autodestrucción”. Este matiz es relevante, porque introduce un elemento esperanzador en la medida en que el fin se posterga indefinidamente o, dicho de otra manera, se limita a ser una amenaza por cuanto la posibilidad de que suceda se juega una y otra vez.

En la *Dialéctica de la Ilustración* ambos autores exponen la “doble tesis” de que “la Ilustración recae en mitología” y “el mito es ya Ilustración”. Con ello instan a contemplarlas como dos caras de la misma moneda, llamando la atención sobre el hecho incontestable de que el dominio está presente en el origen de la razón. Ello explica su “enfermedad”, que toma cuerpo en “el afán del hombre por dominar la naturaleza”. El conocimiento se muestra pues como un instrumento de poder, que reduce la naturaleza a “pura materia o sustrato de dominio”. En este sentido el proceso de Ilustración, lejos de ser emancipador, “estuvo viciado desde el principio y se ha desarrollado históricamente como un proceso de alienación, de cosificación”, donde la relación del hombre con las cosas se manifiesta a través de la manipulación y el sometimiento.

En qué medida ambas tesis sean dos caras de la misma moneda quiere ser una exhortación a que no se contemplen aisladamente. Más aún, sacan a relucir la condición eminentemente paradójica de la Ilustración, porque aquella *reductio ad hominem* que practica, conduce a “la necesidad y coacción de la que pretendía liberar a los hombres”, es decir, a la eliminación de todo “sentido” más allá de los “hechos brutos”, como lo demuestra el positivismo. Adorno entiende que es en el apego a los hechos cómo los hombres demuestran una falta de madurez y de independencia de pensamiento.

¹⁹⁶ Introducción a la *Dialéctica de la Ilustración*, p.17.

Con todo lo dicho, ha quedado claro que la conversión del “progreso” en “dominio” se debe comprender en tanto que consustancial a él: de ahí la necesidad de que sea autocrítico. En relación con el “progreso”, Adorno menciona lo que concibe es el engaño de la “técnica”. Dicho engaño consiste en que ésta no sirve a las necesidades de los consumidores, sino que los acaba manipulando. Hay pues engaño, donde los consumidores creen que compran por necesidad determinados productos, cuando no es así. Si bien es cierto que “[l]os estándares se originaron de las necesidades de los consumidores”, lo que explica que “se aceptaran sin resistencia” (III, 134), también lo es que no obedecen a una “necesidad social”, sino al mercado. Por tanto, la “estandarización” y “producción en serie” de los productos, a la que se refiere, en vez de democratizar la cultura, de hacer sus productos más asequibles y accesibles, consolida “el poder de los económicamente más fuertes” (íbid.).

Adorno saca a la luz el cinismo de aquellos que en su defensa de la “industria cultural” la explican en “términos tecnológicos”, entendiendo alabar de este modo su talante democratizador e inclusivo (íbid.). El “uso de las técnicas de reproducción” respondería entonces a la voluntad de hacer partícipes de ella a millones de personas. Sin embargo, de la “técnica de la industria cultural” aludida, destaca que “ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie”, sacrificando pues “aquello por lo que la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social” (íbid.). De ahí que afirme con rotundidad que “[l]a racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo” (íbid.).

En la medida en que ya no se consume por necesidad sino por placer, el consumidor queda a merced del sistema o, más concretamente, del mercado. Más aún, lo que sucede es que el placer se convierte en necesidad. De ahí la perversión. Y es a través de la necesidad cómo se refuerza “el círculo de manipulación” y “la unidad del sistema se afianza cada vez más” (íbid.). Ello lo denomina Adorno “el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma” (íbid.), donde la “alienación” alude a que en el consumir ya no subyace el “valor de uso” sino el “valor de cambio” que funciona, sin embargo, como “valor de uso”.

El problema que Adorno detecta, pretende desenmascarar la “estandarización” y “producción en serie” como resultados de la “técnica de la industria cultural”, por cuanto llevan a cabo una nivelación forzada, establecida desde el poder. En este sentido, las distinciones sólo pueden ser “enfáticas”, esto es, que no radican en la cosa misma sino que se imponen desde fuera, con la intención de “clasificar, organizar y manejar a

los consumidores” (III, 136). El autor pone el ejemplo de la radio, que “convierte a todos en oyentes para entregarlos autoritariamente a los programas, entre sí iguales, de las diversas emisoras”; de ello se desprende que desaparece la “huella de espontaneidad del público” (III, 134-35.).

A pesar de que el público como tal ya esté de antemano manipulado, en tanto que es “una parte del sistema”, Adorno advierte de que no se debe utilizar este hecho para disculparlo, como tampoco el que sea un negocio debe llevar a legitimar que sea una porquería¹⁹⁷. En definitiva, la uniformización de la cultura o su “estandarización” contribuye a su conversión en “propaganda”¹⁹⁸, por lo que no se debe confundir con su democratización porque, a diferencia de ésta, aquélla se ejerce desde la autoridad.

¹⁹⁷ Aquí no se refiere Adorno sino a la ya mencionada “ideología de los intereses creados”.

¹⁹⁸ Sobre la cuestión de la propaganda en tanto que “falsa democratización de la cultura”, Adorno menciona a Goebbels, quien ya descubre su enorme potencial en lo que respecta a la capacidad de manipulación de toda cultura vehiculada desde el poder, la autoridad (véase la nota 115 en la p.68).

II. SEGUNDA PARTE: LA OBRA TARDÍA

1. El concepto de autonomía en el apogeo de la “teoría crítica”: un análisis de la *Teoría estética*

Introducción

En primer lugar conviene precisar que, aunque la *Teoría estética* se publicó inacabada y póstumamente en 1970, su origen en lo que concierne a la concepción, se remonta a los años 50¹⁹⁹. No fue hasta 1961 cuando Adorno dictó la primera versión, siempre interrumpida en favor de otros proyectos hasta la nueva, escrita intermitentemente durante los años 1967 y 1968, que resultó ser también “provisional”²⁰⁰.

Alrededor de los años 50 escribió los textos *Arnold Schönberg* (1952), *Moda atemporal. Sobre el jazz* (1953) y *Museo Valéry Proust*²⁰¹ (1953). No sólo en lo que respecta a la fecha sino a la misma temática, dichos textos se pueden considerar complementarios a la *Teoría estética*. Los temas abordados, siempre desde un enfoque crítico, incluyen -entre otros- el fenómeno de la cultura de masas, el envejecimiento del arte moderno o la “neutralización de la cultura” llevada a cabo por los museos.

Las vicisitudes en la redacción de la *Teoría estética* no son anecdóticas, porque dan cuenta de la antigüedad del proyecto y consiguientemente de su calado en el corpus adorniano, así como de la dificultad de “desplegar como teoría lo que hasta el momento había presentado en numerosos trabajos materiales sobre música y literatura” (íbid.). El autor ilustra aquella dificultad como la que se desprende de “la relación entre la

¹⁹⁹ Fue en el semestre de 1949/1950 cuando Adorno retomó su actividad docente en la Universidad de Francfort, y tan pronto como en el verano de 1950 cuando dictó un curso sobre estética (léase el epílogo del editor en la versión castellana de dicha obra en *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004, en las pp.479-85).

²⁰⁰ Adorno acabó de redactar la versión definitiva, un texto continuo sin división en capítulos, el 5 de marzo de 1969, pero siguió haciendo correcciones, la última de las cuales fue el 16 de julio de 1969 (consúltese op. cit., pp.481-82).

²⁰¹ Todos fueron publicados por separado en 1953, y no fue hasta 1955 cuando, junto con otros textos, el autor los publicó en la editorial Suhrkamp bajo el título “Prismas. Crítica de la cultura y sociedad” (véase la nota del editor en *Crítica de la cultura y sociedad II*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2009, pp.745-47).

exposición y lo expuesto”, que sale a relucir precisamente en su carácter deliberadamente fragmentario o, más concretamente, en su forma “paratáctica”²⁰².

Recepción de la *Teoría estética*: Habermas y Wellmer

En lo que concierne a su recepción tenemos que hablar forzosamente de dificultades y no sólo de vicisitudes. Así lo ha hecho notar Albrecht Wellmer, quien siguiendo la estela de Habermas ha llamado la atención en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad* de que aquello que ha impedido su “aceptación”, no ha sido tanto el carácter “esotérico” de la obra en cuestión cuanto su carácter “sistemático”. Dicho carácter entiende que ha sido causado por una “estética de la negatividad” presente en sus “construcciones aporéticas” (op. cit., p.14). Sin embargo, también reconoce que lo planteado por Adorno sigue vigente, como es “esa compleja interdependencia entre negatividad, apariencia, verdad y utopía”, como lo prueba el hecho de que los críticos “se repart[a]n el botín”²⁰³ (pp.14-5).

Wellmer no sólo ha recalcado que la *Teoría estética* se interprete desde la *Dialéctica de la Ilustración*²⁰⁴, manteniéndose de este modo fiel al pensamiento adorniano, sino que -continuando los pasos de Habermas- no ha escatimado críticas al entender que el planteamiento aporético defendido en aquella había conducido a la “teoría crítica” a una situación sin salida. Del *cul-de-sac* en que Adorno había dejado a la “teoría crítica” se lamentaba en su momento Habermas en *El discurso filosófico de la modernidad*. En qué medida esto pudiera afectar a la *Teoría estética*, es debido a su deuda para con la *Dialéctica de la Ilustración*, por cuanto ésta representa la culminación de la “teoría crítica”.

Como se ha apuntado, Habermas saca a la luz las dificultades que plantea la versión adorniana de la “teoría crítica”, al considerar que cae presa de una aporética. El

²⁰² La “parataxis” no sólo pone de relieve la voluntad de que sea el contenido el que moldee la forma, sino también el carácter aporético de tal empresa, puesto que en tanto que “teoría de” conduce a la abstracción que intenta combatir (consúltese de nuevo el epílogo en las pp.482-83).

²⁰³ Precisamente es porque el “botín” se ha *repartido*, que a la crítica se le escapa “lo verdaderamente substancial de la Estética de Adorno”, poniendo pues en guardia sobre “el peligro de toda crítica parcial, es decir, que no se dirija a la totalidad” (op. cit., p.14).

²⁰⁴ En este sentido sostiene que la *Dialéctica de la Ilustración* es un “texto clave” para comprender la *Teoría estética* (p.15).

modo como entiende poder “superarla” es sustituyendo el modelo de la filosofía de la conciencia por el de la comunicación intersubjetiva, como lo hace en su *Teoría de la acción comunicativa*. Hasta tal extremo ha sido fundamental la lectura habermasiana de Adorno, en lo que se conoce como “giro habermasiano” en la “teoría crítica”, que ha condicionado la recepción de la *Teoría estética*. La influencia de este “giro”, calificado de “giro lingüístico”, en la recepción de dicha obra, radica en el diagnóstico del que parte, como es la urgencia de salvar el potencial crítico de la obra de Adorno.

Sin lugar a dudas tanto Habermas como después Wellmer han contribuido a poner de nuevo en circulación el pensamiento adorniano, y en especial a recuperar la *Teoría estética* permitiendo que recobrará una presencia en el mundo académico²⁰⁵. Dicha presencia se vio afectada seguramente por las posiciones ambiguas de Adorno y Horkheimer con respecto al movimiento estudiantil de fines de los años 60, caracterizado por una ambivalencia con respecto a la mediación de teoría y praxis política, lo que contribuyó a que ésta se valorara exclusivamente en términos de efectividad en el ámbito político.

Vicente Gómez²⁰⁶, al hablar en términos de “presunta aporética”, dialoga críticamente con Wellmer. Éste, en sintonía con la línea de pensamiento inaugurada por Habermas, quien interpreta la *Dialéctica de la Ilustración* y la *Dialéctica negativa* como momentos de “un proceso único de autodisolución de la posibilidad misma de formular conceptualmente, esto es, filosóficamente, una Teoría Crítica” (p.10), insiste en “superar” aquella “aporética”. Gómez le achaca su contribución a que la *Teoría estética*, y por extensión la “teoría crítica” adorniana, haya sido relegada a un “pesimismo cultural”, que en absoluto le hace justicia. De ahí que su pretensión de desvincularla de aquel pesimismo adonde la ha encasillado la recepción, sea una aportación digna de mención.

El motivo de aquella reducción descansa en su equiparación con una “crítica radical de la razón”, donde ésta “profetiza un fin de época para la racionalidad moderna y para su realización institucional”, algo sobre lo que Adorno y Horkheimer ya habían

²⁰⁵ Así lo certifica una vez más el propio Wellmer al constatar que a pesar de que “la forma de pensar de Adorno, su manera intelectual de reaccionar, ha cuajado en la conciencia de artistas, escritores e intelectuales, su *Ästhetische Theorie* ha tenido un destino menos favorable en el ámbito de la filosofía académica y la teoría literaria” (ibid.).

²⁰⁶ “Estética y teoría de la racionalidad. Un estudio sobre *Teoría Estética*” en *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Presentación de Sergio Sevilla. Universidad de Valencia, 1994.

advertido que podía suceder en la *Dialéctica de la Ilustración*, en el supuesto de que se comprendiera en tanto que “detracción del proyecto ilustrado”. En este sentido la insistencia en que la “aporía” se interprete como una radicalización de la “dialéctica” cobra más sentido que nunca, a la vista de que el peligro de una lectura “no dialéctica” de la Ilustración, es decir, una que se confundiera con un alentar a abandonar el pensamiento ilustrado, ha terminado por hacerse realidad.

Frente a la postura de Wellmer que defiende lo que se ha denunciado como “inventario fijo” de la filosofía de Adorno, se situaría la de Gómez, quien “propone una lectura dialéctica de las aporías que Wellmer (...) ve en Adorno”²⁰⁷ (p.11). En palabras del propio autor, “la presente lectura de la filosofía de Adorno quisiera cuestionar este “inventario fijo” al que aquélla es reducida” (pp.51-2). Dicha “lectura dialéctica”, fundamentada en la consideración de una “continuidad teórica” entre la *Dialéctica negativa* y la *Teoría estética* (pp.11-12), vendría ya reclamada por el propio Adorno. Bajo esta perspectiva tanto el concepto de “mímesis” como el de “estética” cambian de significado mediante la discusión de sus categorías centrales. Ésta última abandonaría la esfera del objeto artístico para “convertir su análisis en una teoría del conocimiento alternativa a la que supone la racionalidad instrumental” (p.12). Merece la pena preguntarse hasta qué punto se logra de este modo “poner en movimiento, por así decir desde dentro, sus categorías centrales” (p.15), como sobre ello incide Wellmer en tanto que condición para terminar con lo que califica de “parálisis dialéctica”.

Wellmer sustenta el argumento de la mencionada “parálisis dialéctica” en que incurren las categorías centrales de la estética de Adorno, a que “la estética de la negatividad tiene ciertos rasgos inmóviles, y en las construcciones aporéticas de Adorno se hace notar algo de artificioso” (p.14). Gómez le replica que el único camino viable de consecución de la “teoría crítica”, no lo puede llevar a cabo sino lo que concibe como “dialéctica crítica”, esto es, como “crítica del “espíritu objetivo” de nuestra sociedad” (op. cit., p.12). De este modo insiste en que aquella “aporía” no debe interpretarse como camino sin salida, sino como punto de arranque²⁰⁸ de la reflexión adorniana.

²⁰⁷ Léase la presentación de Sergio Sevilla a la obra citada, donde de modo claro y contundente pone en antecedentes al lector del origen del “careo” de Wellmer y Gómez con respecto a Adorno.

²⁰⁸ Hasta qué punto la postura de Wellmer no diverja tanto de la de Gómez, lo prueba que declare que “la presencia del espíritu conciliador en un mundo no reconciliado sólo puede pensarse aporéticamente” (op. cit., p. 18).

Teoría estética y el apogeo de la “teoría crítica”: su continuidad a partir de la *Dialéctica de la Ilustración*

En qué medida dicha obra se pueda enmarcar en el apogeo de la “teoría crítica”, se debe sin lugar a dudas a que sigue los pasos de la *Dialéctica de la Ilustración*. Sobre ésta última afirma Wellmer que es el “texto seminal” de “la versión de la Teoría Crítica que ha ejercido el mayor impacto en el pensamiento crítico de la posguerra en Alemania”²⁰⁹. Que el apogeo de la “teoría crítica” no lo encarne sino la *Dialéctica de la Ilustración*²¹⁰, se argumentará en el siguiente apartado, dedicado exclusivamente a la “teoría crítica”. En cuanto a la relevancia que reviste para la *Teoría estética* se hará patente en la importancia del planteamiento aporético, que constituye el punto de partida de la reflexión adorniana sobre el arte.

La *presunta aporética* que Habermas y Wellmer detectan en la *Dialéctica de la Ilustración* es expresamente practicada por Adorno con la intención de denunciar toda “crítica parcial”. Que la “aporía” sea el único modo de que la “crítica” se ponga efectivamente en práctica, radica precisamente en que ésta tiende a ser “unilateral”²¹¹, a convertirse en “ideología”²¹². Más aún, el apremio a que la “aporía” se interpretara de modo “dialéctico”, quería incidir adrede en su condición de camino sin salida o *dead end*, es decir, mantener la doble negación implícita como única vía para no perder la capacidad crítica o, mejor dicho, autocrítica.

La denuncia de toda “crítica parcial” es aquello sobre lo que alerta una y otra vez la *Teoría estética* y, en la medida en que lo hace, con razón se puede identificar con el apogeo de la “teoría crítica”. En efecto, uno de los ejes de ésta última es la crítica de toda doctrina unilateral, incluida la marxista, entendiendo que “en tanto la teoría y sus conceptos son productos de procesos sociales, la “teoría crítica” debe detectar sus

²⁰⁹ Léase Albrecht Wellmer “Razón, utopía y la dialéctica de la ilustración” en *Habermas y la modernidad*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994, pp.80 y 78-9 respectivamente.

²¹⁰ Siguiendo la opinión mayoritaria de los expertos, Fred Rush afirma que constituye el “texto principal” y de referencia de la “Teoría Crítica” (léase su artículo “Conceptual Foundations of Early Critical Theory” en *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge University Press, 2006, p.8).

²¹¹ Esta cuestión es capital para los filósofos de la Escuela de Francfort. Prueba de ello es que en 1964 Herbert Marcuse publica su conocida obra *El hombre unidimensional*.

²¹² Nótese que en su *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer ponen de manifiesto que en tanto que “ideología” la Ilustración deviene “industria cultural”, lo que analizo en la sección 2 de la primera parte.

orígenes”²¹³. En la obra en cuestión Adorno sostiene que es el arte quien vehicula aquella denuncia, mediante el rol que le atribuye en tanto que “instancia de oposición a la forma de racionalidad dominante en la modernidad”²¹⁴.

El modo cómo el arte se enfrente a lo que se conoce como “racionalidad instrumental” es siendo fiel a sí mismo o, como lo expresa el propio Adorno, siendo “la antítesis social de la sociedad” (VII, 18), lo que no significa sino que “los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte” (p.225). Ello lo consigue a través de la “mímesis”, que no es sino “la semejanza consigo mismo” (p.143). Adorno advierte de que no se debe tomar como un “procedimiento práctico”²¹⁵, es decir, no como mera imitación, porque es “el ideal del arte” (p. 154).

La necesidad de que la aproximación al arte sea “dialéctica”, se apoya en el convencimiento de que únicamente así “lo particular es lo general” (p.268) o, con otras palabras, sólo de esta manera sale a relucir la “interrelación entre lo general y lo particular” (p.241) constitutiva del arte. El autor es taxativo cuando sentencia que “mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad” (p.63). Con todo lo dicho, el equilibrio entre lo particular y lo general es siempre precario, puesto que la posibilidad de que el arte no sacrifique su “idea social” a “lo general social”, depende de que cambie “la estructura atomística de la sociedad”²¹⁶ (ibid.).

“Teoría crítica”: líneas directrices, problemáticas, origen y apogeo

Ante todo cabe dejar claro que, como se verá enseguida, ni la “teoría crítica” sirvió para aglutinar un grupo heterogéneo de pensadores, ni hace honor a su talante heterodoxo el que se les haya etiquetado como “Escuela de Francfort”²¹⁷. En efecto, en

²¹³ Consúltese la entrada “Frankfurt School” en *The Oxford Companion to Philosophy*. Edited by Ted Honderich. Oxford University Press, 1995.

²¹⁴ Albrecht Wellmer *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Léase la observación preliminar en la p.11.

²¹⁵ En el mismo sentido se expresa Adorno al advertir de que tampoco la abstracción se debe comprender como un método.

²¹⁶ A este respecto véase el libro de Martin Jay *La imaginación dialéctica*. Madrid: Taurus, 1974, en la p. 291, donde la defensa por parte de la Escuela de Francfort de la “interrelación entre cultura y sociedad” pone de relieve que “la primera nunca consiguió trascender plenamente las insuficiencias de la segunda”, atacando de este modo “la oposición entre la cultura como una esfera superior (...) y la existencia material como un aspecto inferior (...)”.

²¹⁷ Sobre ello llamó precisamente la atención M. Jay en el ya clásico libro citado.

el seno de la escuela coexisten dos corrientes contrarias²¹⁸, que se reflejan en una concepción opuesta de la “teoría crítica”, como son las representadas por Adorno y Horkheimer. El primero la entiende en tanto que “sociología crítica”, mientras que el segundo incide en una lectura “crítico-social radical” de inclinación “freudomarxista” (M. Jay, p.11). Bajo esos enfoques subyace un convencimiento común, en lo que concierne a la doble tarea de la “teoría”, en la estela de la “tradición de la crítica marxista al carácter fetichista de la reproducción capitalista de la sociedad” (p.15). Ésta consiste en que al tiempo que es “racional” debe representar la “palabra correcta”, que sea capaz de “disolver el hechizo que subsiste en las relaciones entre los hombres y las cosas” (ibid.).

La existencia de dos corrientes o modos opuestos de aproximarse a la “teoría crítica”, toma cuerpo en los enfoques de Horkheimer y Adorno, manteniendo éste último bajo la influencia de Walter Benjamin un enfoque más “estetizado”, que acabará predominando sobre el otro, como lo prueba que Horkheimer acabara escribiendo conjuntamente con Adorno la *Dialéctica de la Ilustración* (F. Rush, pp.8-9).

Que la “teoría” se contradiga a sí misma en la medida en que a la vez que se le exige que sea “racional” debe ser crítica con la racionalidad, no es lo que importa aquí porque, como bien lo apunta Wellmer, lo que está en juego no es “una concepción de la razón que pueda utilizarse para realizar un análisis crítico de las sociedades modernas”, sino su capacidad para “abrir la perspectiva de una alternativa histórica” (Wellmer, p.80). Por tanto, de lo que se trata es de valorar si “la sustitución de la dialéctica positiva de liberación de Marx por la dialéctica negativa de la reificación de Weber (...) es compatible con mantener la perspectiva marxista de una sociedad liberada” (ibid.).

Aquel cambio de concepción mencionado al inicio, que parte de la “crítica a la economía burguesa” a la crítica “al tipo de racionalidad sobre el que se asienta la sociedad industrializada”, es el que va de la “crítica a la economía política” a la “crítica de la razón instrumental” (p.31). El motivo de dicho cambio, sin lugar a dudas fundamental, fue precisamente consecuencia de que la realización de las utopías no trajera la emancipación deseada, sino más esclavitud y barbarie. De ahí que la transformación del mundo sólo la pueda llevar a cabo una crítica desde su función

²¹⁸ Rolf Wiggerhaus en su minuciosa monografía las califica de “polos”. Consúltese *Die Frankfurter Schule: Geschichte, theoretische Entwicklung, politische Bedeutung*. München: DTV Verlag, 2001, en la p.16.

negativa²¹⁹ (pp.31-2). Sin embargo, el peligro que lleva consigo acentuar “la *discontinuidad* radical más bien que la *continuidad* histórica entre la historia de la sociedad de clases y la sociedad liberada”, es el de convertirse en una nueva utopía (Wellmer, p.80). Es precisamente este peligro el que dificulta que dicha opción pueda “abrir la perspectiva de una alternativa histórica”.

Es Horkheimer quien primero usa el término en su *Teoría tradicional y teoría crítica*, escrita en 1937 (F. Rush, p.11). La acuñación del término se debe a Marx -de ahí que la “teoría crítica” se considerara en sí misma marxista-, como lo prueba el hecho de que no se considerara “meramente descriptiva”, sino “un camino para instigar un cambio social” (p.9). Es precisamente el que fuera marxista, lo que explica que se pusiera en circulación en lugar del propio término marxismo, para evitar un “ostracismo político” en el exilio, así como para “proteger el instituto”, de tal modo que “teoría crítica” se usaba a modo de *camuflaje* en lugar de “teoría marxista”²²⁰. Dilucidar aquello que hace que la “teoría crítica” lo sea efectivamente o, más propiamente, que la teoría o filosofía social sea crítica, es a lo que contribuye no sólo dicho texto mediante la dicotomía teoría tradicional-teoría crítica, sino obras posteriores del autor a través de las dicotomías materialismo-idealismo, racionalismo-irracionalismo (Rush, p.11).

Frente a la “teoría tradicional” y su carácter “afirmativo” del orden social existente, cuya neutralidad y objetividad tan sólo es aparente, la “teoría crítica” reivindica la importancia de las raíces sociales o, más propiamente, los “intereses sociales” ocultos en todo discurso. Mediante un rechazo de la separación entre hechos y valores, la “teoría crítica” contempla los hechos no como retratos aislados de la realidad, sino en tanto que cristalización de los “productos históricos de la acción social” (S. Bronner, p.24). Se trata pues de comprender los hechos a partir del contexto de valores desde el cual adquieren sentido, en lo que Lukács siguiendo a Marx denominara “categoría de totalidad”, entendiéndola en su centralidad para el materialismo histórico (op. cit., pp.24-5).

La doble tarea de la “teoría” o, lo que es lo mismo, de la razón, a la que he aludido antes, se refiere tanto a un “autoconocimiento” cuanto a un denunciar en la “racionalidad de los procesos sociales” su irracionalidad. En definitiva, aquello que se

²¹⁹ Adorno apuesta decididamente por esta nueva forma de utopía negativa, a la vista de los resultados desastrosos de las conocidas como “utopías positivas” (*Teoría estética*, p.51).

²²⁰ Consúltense las monografías de Stephen Eric Bronner: *Critical Theory. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2011, en la p. 20 y la de R. Wiggershaus, en la p.13.

pretende es “instaurar un estado de cosas racional” (íbid.). Por tanto, el error de que la “teoría” no se considere “nacida de la división del trabajo en un modo de producción determinado”, no implica desautorizar la razón como tal, sino a aquella que califican de “identificadora” cuando -al decir de Adorno- “el objeto es siempre más que su concepto”²²¹.

Uno de los numerosos equívocos a que conduce la “teoría crítica” -al que hay que sumar el comentado en el párrafo anterior-, es pensar que el que se defina como “una teoría que se sabe inherente a la praxis, servidora de la praxis”, quiere decir que es lo contrario de una “versión contemplativa y desinteresada de la teoría” (A. Cortina, pp.42 y 44 resp.). Precisamente “una teoría que no renuncia a la humanidad, ni admite – por tanto- la separación entre acción y pensamiento”, sólo es posible mientras sea capaz de conquistar su independencia o, de otra manera, de ser desinteresada frente a la necesaria praxis²²². En palabras de Habermas “el camino de la razón interesada en la emancipación está abierto desde esta teoría desinteresada” (p.45). En este sentido se debe comprender como “una teoría general de la sociedad alimentada por el deseo de liberación” (S. Bronner, p.24).

Con todo lo dicho, el apogeo de la “teoría crítica” se puede identificar con el que Wellmer califica como “su texto seminal”. Atendiendo a la doble acepción del término en el sentido de fecundo y de originario, concluye que en la *Dialéctica de la Ilustración* coinciden tanto el origen como el apogeo de la “teoría crítica”, precisamente porque pone de relieve que “los mecanismos históricos y sociales *objetivos*” no conducen al “surgimiento de una sociedad poscapitalista liberada” (op. cit., p.80). Dicha obra encarna un cambio de concepción que Adela Cortina describe en los términos siguientes: “No son, pues, ya tiempos de crítica a la economía burguesa, sino al tipo de racionalidad sobre el que se asienta la sociedad industrializada, sea liberal o socialista” (op. cit., p.40).

Los dos pilares de la “teoría crítica”: Marx y el idealismo alemán a debate

²²¹ A. Cortina: *Crítica y Utopía: la Escuela de Francfort*. Madrid: Editorial Cincel, 1985, p.46.

²²² Sobre este tema cabe recordar las discusiones que algunos miembros de la Escuela de Francfort mantuvieron con los representantes de las protestas estudiantiles de los años 60. Vale la pena recordar que la postura de Adorno para con el movimiento estudiantil fue de más simpatía “que la que estaba dispuesto a expresar públicamente” (Fredric Jameson, p.7).

La deuda de la “teoría crítica” con los idealistas alemanes, y especialmente Schiller, sale a relucir en la “experiencia estética” mediante la “representación artística del todo”, que lleva a cabo una “reconciliación anticipada”. Mientras que la deuda con Marx se hace patente en la “autorreflexión racional”, porque a través de ella “fomenta la liberación en aumento de la humanidad de aquello que Marx denominó como su *Naturwüchsigkeit* o incorporación a la naturaleza”. En la medida en que tanto la “experiencia estética” como la “autorreflexión racional” tienden a la emancipación de la “tensión fundamental”, inherente a la “teoría crítica”, cabe destacar su carácter complementario²²³.

En que en la obra de la Escuela de Francfort subyace “una tensión fundamental, aunque a menudo subterránea”, se hace hincapié, de tal modo que existen dos impulsos “que han estado reñidos durante mucho tiempo en su historia” (M. Jay, p.195). Éstos son “la experiencia estética como cifra prefigurativa de redención y la autorreflexión racional como instrumento crítico en la lucha por alcanzar ese estado utópico” (íbid.). En este sentido ya se ha hecho alusión a la existencia de dos corrientes contradictorias en el seno de la “teoría crítica”. La primera, encabezada por Adorno y Benjamin, haría hincapié en la capacidad de la estética de *incorporar* “una relación no-alienada entre hombre y naturaleza, sujeto y objeto, razón y sentidos”, mientras la segunda, con Horkheimer a la cabeza, *se concentraría más* “en el hombre concebido en su aspecto universal como miembro racional de una especie socio-histórica” (op. cit., pp.195-96).

Retomando lo discutido en el apartado anterior, la Escuela de Francfort hizo frente tanto al idealismo alemán como al marxismo “en lo que concierne a los ideales que no llevaron a término”; y el modo cómo lo hizo fue remodelando la “dialéctica histórica” (S. Bronner, p.3). El resultado fue que la “teoría crítica” adoptó una “dialéctica negativa”²²⁴, en la medida en que reclamó “utopías olvidadas e ideales de resistencia descuidados bajo unas circunstancias en las que las posibilidades de ponerse en práctica eran efectivamente nulas” (op. cit., p.4).

²²³ En su contribución “Habermas y el modernismo” en *Habermas y la modernidad*, M. Jay cita el artículo de Shierry Weber titulado “Aesthetic Experience and Self-Reflection as Emancipatory Processes: Two Complementary Aspects of Critical Theory”, en las pp.195-96.

²²⁴ Sobre el hecho de que la *Dialéctica negativa* así como también la *Teoría estética* continuaran la línea de pensamiento inaugurada en la *Dialéctica de la Ilustración*, hace hincapié la vía interpretativa abierta por Habermas y seguida por A. Wellmer, si bien poniendo de relieve que no pudieron “sustraerse a este diagnóstico desesperado”, como lo subraya Gómez en la p.51.

A modo de recapitulación y rebatiendo la postura defendida por Habermas, según la cual interpreta la “dialéctica negativa” en términos de “diagnóstico desesperado”, Gómez (p.51) plantea la posibilidad de comprenderla como la única crítica viable -aunque no carente de problemas- dada la tendencia “afirmativa” de la razón, porque denuncia toda “crítica parcial”. De ahí que no sea aventurado considerar que aquella obra haya pretendido erigirse en el paradigma de la “teoría crítica”, en la medida en que las dificultades implícitas se hacen explícitas –de ahí su planteamiento a propósito aporético-, por lo que de ningún modo se puedan considerar defectuosas.

Ortodoxia y método en la “teoría crítica”: Georg Lukács

A menudo se ha sostenido que la identificación de la Escuela de Frankfurt con la teoría marxista era todo menos “ortodoxa”. Con ello se quería poner de relieve que había abandonado progresivamente “el marxismo ortodoxo de los orígenes”, para volcarse en “un marxismo exento de los postulados fundamentales del materialismo histórico” (A. Cortina, p. 39).

Sobre la cuestión de la ortodoxia en el marxismo incidió Georg Lukács, quien puso de manifiesto que no significaba “*creencia* en esta o aquella tesis, o en la *exégesis* de un libro sagrado”. Al contrario, la ortodoxia se refiere exclusivamente al método”²²⁵. Lukács fue no solamente el intelectual más destacado del movimiento comunista, sino que con *Historia y conciencia de clase* contribuyó a fundar las bases del marxismo occidental (íbid.). Su influencia en los teóricos críticos no tiene parangón. En dicha obra Lukács declara que “el marxismo ortodoxo no implica la aceptación acrítica de los resultados de las investigaciones de Marx” (íbid.).

Al hacer hincapié en que la ortodoxia guarda relación con el “método”, Lukács pretendía llamar la atención de que el objetivo del marxismo “ortodoxo” no es otro que la “emancipación de los hombres”²²⁶ (íbid.). En este sentido esta acepción de la ortodoxia combate contra su asunción en tanto que “ideología”, ya que no se trata de que el marxismo se tome como un fin en sí mismo, un dogma. De ahí que “al contestar la *hegemonía* (...) en todas sus formas”, el “método” no pueda ser sino “crítico”. En definitiva, y al contrario de lo que se pudiera pensar, con su concepción del marxismo

²²⁵ Citado por Bronner (op. cit., p.21) del libro *Historia y conciencia de clase*.

²²⁶ Ello explica que tanto el propio Lukács como Karl Korsch fueran condenados en el 5º Congreso de la Internacional Comunista de 1924.

“ortodoxo” Lukács pone de relieve que también el marxismo es susceptible de ser manipulado y criticado (p.23).

Que la “teoría crítica” de la “Escuela de Francfort” se deba comprender en tanto que “método”, como sobre ello insiste Horkheimer²²⁷ (pp.18-19), quiere enfatizar en que la teoría no sea tanto “descriptiva” cuanto “proscriptiva” (p.22), a saber, que “esta teoría no se ocupa solamente de objetivos impuestos por modos de vida existentes, sino de los hombres con todas sus potencialidades” (p.19).

“Alienación” y “reificación” en la “teoría crítica”: el giro utópico en el marxismo

Antes de analizar la versión de Adorno de la “teoría crítica” conviene detenerse un instante en lo que se considera los puntales de aquélla, esto es, la “alienación” y la “reificación”²²⁸, y en qué medida pasan a ser los objetivos de una “actividad radical” (p.36) entendida en el sentido marxiano de ir a la “raíz” del problema (p.52). En este sentido la “teoría crítica” entiende que la “emancipación política” sólo es posible, en tanto que tiene lugar previamente la “emancipación de los hombres en una asociación de productores libre y ausente de clases” (p.36). En consecuencia, la *radicalidad* de la utopía depende paradójicamente de que no se pueda llevar a cabo.

Ya en el propio Marx, particularmente en los *Manuscritos económico-filosóficos* de 1844 redescubiertos y publicados en 1932, utopía y radicalidad van de la mano. En ellos otorga prioridad a “los elementos antropológicos y existenciales de la miseria humana en detrimento de la explotación capitalista puramente económica” (p.35). El rasgo utópico reside en que la erradicación de la propiedad privada no se contempla “como un fin en sí mismo, sino sólo como un paso más en un reclamar control sobre la historia” (íbid.). Es en este sentido que cabe interpretar la erradicación de la “alienación” y la “reificación”.

²²⁷ Es en su ensayo *Teoría tradicional y teoría crítica* donde toma como punto de partida estas reflexiones.

²²⁸ Para hacer un seguimiento de la evolución de dichos conceptos en el seno de la “teoría crítica”, esto es, de cómo progresivamente pasan a ser considerados como “problemas psicológicos y filosóficos”, o sea, de la pérdida del referente político en la resistencia, léanse las pp.45-47.

La “alienación”, reflejada en la “división del trabajo”²²⁹, “tiene sus orígenes en una incapacidad para comprender el funcionamiento de la historia y someterlo al control humano”. Consecuentemente, “mantiene a los trabajadores alejados de los productos que producen, de los colegas con los que trabajan y -en última instancia- de sus posibilidades como individuos” (íbid.). De ella se desprende la “reificación”, que no consiste sino en tratar a los individuos como cosas, en convertirlos en un “mero coste de producción” a mantener bajo mínimos bajo “los imperativos de la producción capitalista” (íbid.).

En cuanto a la abolición de ambas, Marx -tomando una idea de Hegel- entiende que no consiste sino en *invertir* este “mundo invertido” (p.40). Éste es “invertido” en la medida en que “contempla el verdadero sujeto de la producción de mercancías (proletariado) como objeto, a la vez que transforma el objeto de la actividad productora (capital) en tanto que sujeto ficticio de la vida moderna” (íbid.). El modo cómo se pueda poner en práctica es aboliendo lo que califica de “fetichismo de la mercancía”, lo que significa que la abolición de la “alienación” pasa por abolir la “reificación” o, dicho con otras palabras, la “alienación” se perpetúa mientras haya “reificación”, es decir, mientras las personas se traten como objetos, meras cosas (íbid.). De ahí la necesidad de un “método crítico” que arroje luz o, mejor dicho, que haga conscientes²³⁰ a “las masas del proletariado” de su poder en tanto que “productores de un orden particular, cuyos únicos beneficiarios son los amos y señores” (p.39).

A modo de recapitulación, la única vía de abolir la “alienación” consiste en ser consciente de sus raíces en el proceso de producción capitalista, así como reconocer que todavía perdura en la actualidad. En efecto, la “alienación” y la “reificación” siguen existiendo en “las relaciones de clase explotadoras de la sociedad civil” (p.38). No obstante, en la medida en que la consciencia divide, se pierde la armonía que va emparejada con la unidad: de ahí el vínculo de la “alienación” con la “utopía” (p.36). En resumidas cuentas, las raíces de la “alienación” hay que rastrearlas en la desdicha por la pérdida de la inocencia, lo que explica la aparición de la culpa –también calificada de “hybris”–, cuya “redención” sólo es posible a través del trabajo (íbid.).

²²⁹ Acerca de los motivos de que ésta sea la causante de la “alienación”, básicamente con el fin de “maximizar los beneficios”, consúltese la p.40.

²³⁰ De la importancia de la consciencia da cuenta Hegel en *Fenomenología del espíritu*, donde relata el interés de las clases privilegiadas en mantener ignorantes, en el sentido de inconscientes, a aquéllos de cuyo trabajo depende su bienestar.

Teoría estética o la versión adorniana de la “teoría crítica”: “dialéctica” e “inmanentismo”, “desartización” y “desaturización”, “modernismo estético”²³¹

En lo que concierne a la particular contribución de Adorno a la “teoría crítica” - cuyo máximo exponente sería su *Teoría estética*²³² -, se va a intentar exponer los ejes sobre los que se estructura, poniendo de relieve que no denotan un “pesimismo cultural” (J. Habermas) ni una vertiente “desesperada” de la “teoría crítica” representada en una “idea enfática de la razón”²³³ (A. Wellmer), sino todo lo contrario.

Conviene dejar claro desde un principio que ni la disciplina de la estética es secundaria para el marxismo occidental (J. M. Bernstein, p.139), ni es acertado -como suele hacerse- dejar deliberadamente fuera de toda consideración –seguramente para evitar abordar un tema delicado y conflictivo- el marxismo de Adorno, al cual no resultaría fuera de lugar poder acudir como “analista de nuestra época”²³⁴ (F. Jameson, pp.4-6).

Aquellos ejes, presentes y desarrollados de modo paradigmático en su obra póstuma²³⁵, son su defensa de la “crítica inmanente” frente a la “lógica inmanente” de

²³¹ Ante todo alertar una vez más de que la acepción que utiliza Adorno del modernismo nada tiene que ver con la que es corriente en nuestro país, puesto que emplea la acepción anglosajona, lo que se analizará en el apartado 1.3.

²³² J. M. Bernstein va más lejos todavía al sostener que la estética es central para la “teoría crítica”, en la medida en que constituye “el depositario de los asuntos materiales excluidos”, o sea, “lo otro de la razón” reprimido por ella. De ahí la insistencia en que “[e]n la “teoría crítica” la estética filosófica trata sobre la razón y exclusivamente sobre la razón” (léase el exhaustivo y revelador artículo sobre dicha obra titulado “The dead speaking of stones and stars: Adorno’s *Aesthetic Theory*” en *The Cambridge Companion to Critical Theory*, pp.139-163). Sobre el hecho de que la importancia que Adorno otorga a la estética en la “teoría crítica” tiene su origen en Benjamin, así como -en relación con este tema- su posterior discusión con él, se argumentará en el apartado 1.2.3.

²³³ Consúltese “Razón, utopía y la Dialéctica de la Ilustración” en *Habermas y la modernidad*, pp.82-84. Wellmer clarifica que lo que critica no es “la idea enfática de la razón como tal” -que los filósofos de la escuela de Francfort esgrimen contra Max Weber-, sino “el modo cómo Horkheimer y Adorno elaboraron esta idea”, a saber, el “intento de integrar una perspectiva weberiana en un marco marxista”.

²³⁴ Jameson deja entender que es en la postmodernidad, en la medida en que se ha hecho evidente que la modernidad no se ha cumplido, donde sorprendentemente Adorno y su discurso sobre la modernidad cobran actualidad.

²³⁵ Sobre la importancia de la *Dialéctica de la Ilustración* para la *Teoría estética* o, con otras palabras, sobre la existencia de una continuidad entre ambas, ya se ha dado cuenta en un apartado anterior. En la

Marx ya rebatida por Max Weber, la reformulación de la “dialéctica del progreso” en su vertiente negativa, el papel fundamental del arte en todo este proceso y la fructífera discusión con Walter Benjamin²³⁶, así como la defensa sin paliativos de un modernismo concebido en tanto que “arte moderno radical”.

La creencia de Marx en la “lógica *inmanente*” del proceso de modernización capitalista, esto es, en que aquel proceso traería “el surgimiento de una sociedad sin clases”, fue desmentida por Max Weber, quien puso de manifiesto “el surgimiento de un sistema cerrado de racionalidad instrumental y administrativa” (p.79). La postura de los pensadores de la Escuela de Francfort fue contraria a Max Weber, aun estando de acuerdo con él en su diagnóstico pesimista de la razón. El modo cómo se enfrentaron a él fue precisamente “aferrándose (...) a la perspectiva marxista de una sociedad sin clases”, la cual sólo es posible como una “dialéctica negativa del progreso” entendida como un “desconectar la dialéctica del progreso de la perspectiva de una transformación revolucionaria de la sociedad” (íbid.).

Con su personal interpretación de la “dialéctica negativa” se pone en práctica una doble negación, es decir, tanto a la “dialéctica positiva de liberación de Marx” como a la “dialéctica negativa de la reificación de Weber” (p.80), porque ni el progreso ha aportado “una transformación revolucionaria de la sociedad” (p.79), ni la constatación de la existencia de una “racionalidad formal e instrumental” debe conducir a un abandono de la “*posibilidad* de una organización racional de la sociedad”²³⁷ (p.78). Mediante un reivindicar lo “utópico” en tanto que lo que no existe *todavía*, es cómo el “pensamiento dialéctico”²³⁸ critica el presente.

opinión de Wellmer, sería en los últimos escritos de Adorno donde quedarían reflejadas “las consecuencias que se derivan de esta postura desesperada de una teoría crítica”, para cuya salvación requiere “una revisión de las estrategias conceptuales” (op. cit., pp.84 y 88).

²³⁶ Dicha discusión tiene su origen en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Sobre la influencia de dicha obra en Adorno llama la atención Robert Hullot-Kentor, quien en la introducción a su versión de *Aesthetic Theory*, University of Minnesota, 1999, p.xvi, relata cómo la propia *Teoría estética* constituye una respuesta a Benjamin.

²³⁷ De que efectivamente sea “posible”, se encarga precisamente la concepción “enfática” de la razón, ya que desde ella se pueden “criticar como “irracionales” las sociedades racionalizadas del s.XX”.

²³⁸ Sobre la relación entre dialéctica y revolución en la Escuela de Francfort ha reflexionado Raymond Geuss en su artículo “Dialectics and the revolutionary impulse” en *The Cambridge Companion to Critical Theory*, p.133.

Como he anticipado, a diferencia del “inmanentismo” del pensamiento marxista tradicional” (p.80), Adorno elabora una “crítica inmanente”, donde de lo que no se trata ya es de *reconciliar* “las contradicciones objetivas en el engaño de la idea de armonía”, cuanto de expresar “negativamente la idea de armonía, formulando las contradicciones con toda pureza, inflexiblemente, según su más íntima estructura”²³⁹. El pensador de la Escuela de Francfort va más allá del planteamiento marxista –éste identifica la ideología con la “falsa conciencia”- al entender que “no es la ideología la que es falsa, sino su pretensión de estar de acuerdo con la realidad”²⁴⁰.

La relevancia de que en el arte la armonía se exprese de manera negativa en tanto que “armonía utópica del arte”, es debido a que “debe conservar siempre un elemento de protesta”, “hasta que las contradicciones sociales se reconcilien en la realidad” (p.295). En este sentido la protesta se dirige más específicamente a lo que denuncia como una “cultura afirmativa”. Ésta radica en que predica la existencia de un mundo mejor, “distinto al mundo concreto de la lucha cotidiana por la existencia”, y “realizable por cada individuo para sí mismo”, con lo que se abandona cualquier “transformación del estado de hecho”²⁴¹. El peligro de “cualquier representación positiva de las contradicciones”, o sea, de un dar por sentada aquella “reconciliación”, es que *erradica* “la visión de la otra sociedad o *promesse de bonheur*” (íbid.). En su concepción del arte en tanto que “fuerza de protesta de lo humano contra la presión de las instituciones dominantes”, saca a la luz la vertiente “inevitablemente política” de la “esfera estética”²⁴² (íbid.).

Hasta qué punto Adorno y Benjamin no están tan alejados el uno del otro en sus respectivas estéticas, lo puso de manifiesto Habermas, en la medida en que en su reflexión sobre “la importancia del arte en el proceso de emancipación”²⁴³, enfrentó la postura de Benjamin con la de Marcuse. *Consciousness-Raising* y *Redemptive Criticism* califican respectivamente las posturas enfrentadas de Marcuse y Benjamin (M. Jay,

²³⁹ M. Jay reproduce la cita de *Prismas*, pp.26-27, de la traducción castellana de 1962 (consúltese *La imaginación dialéctica* en las pp.294-95 y la nota 37).

²⁴⁰ La cita proviene de *Prismas*, p. 26. Véase *La imaginación dialéctica* en la p.294 y la nota 35.

²⁴¹ Léase la explicación de Herbert Marcuse en op. cit., p.295 como nota a pie de página.

²⁴² El acento en lo “inevitable” quiere poner énfasis en que el elemento práctico de la estética le es inherente, precisamente en la medida en que conserva su independencia o “autonomía”.

²⁴³ Dicha reflexión la lleva a cabo tanto en el ensayo sobre Benjamin *Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin*, como en *Legitimation Crisis*, escrito un año después (véase M. Jay *Habermas y el modernismo* en la p.198).

pp.200-205). Al decir de Jay, en dicho ensayo Habermas lleva a cabo una comparación de las estéticas de Adorno y Benjamin, en relación con “la célebre discusión que entablaron allá por los años 30 acerca de las implicaciones que supone la pérdida del aura”, haciendo hincapié en que la postura de ambos no difería tanto como Adorno se empeñó en defender (pp.201-2). Si bien Habermas coincide con Adorno en su discrepancia con Benjamin en cuanto a “las implicaciones esencialmente optimistas que (...) dedujo de la “desaturización” del arte”²⁴⁴ (p.199), también le achaca haber *reducido* la posición de Benjamin a “una celebración evidente de la pérdida del aura en el arte moderno”²⁴⁵ (p.202).

Con todo lo dicho, parece ser precisamente lo que aleja a Adorno de Benjamin, aquello que Habermas le reprocha al primero, al tiempo que le acerca al segundo, a saber, la fe que todavía profesa por “el poder crítico del arte áurico, autónomo e inaccesible” (p.202), en tanto que le lleva a no “reconocer sus propias limitaciones” (p.200). Sin embargo, la aproximación a Benjamin no excluye ciertas reservas en cuanto a la “rendición de las pretensiones artísticas a la autonomía”, porque conlleva “la degeneración del arte en un arte de masas propagandístico o en una cultura de masas comercializada” (ibid.). En consecuencia, Habermas no estaría de acuerdo en admitir ni la “rendición de las pretensiones artísticas a la autonomía” ni una “defensa inequívoca del arte autónomo”, demostrando hacer gala de una ambivalencia en lo concerniente a la “autonomía artística”²⁴⁶ (pp.200 y 203).

El núcleo de la discusión entre Adorno y Benjamin, que como telón de fondo está presente en el concepto adorniano de “desartización”²⁴⁷, quiere ser una respuesta a aquella discusión. Mientras que Benjamin apostaba por la “desaturización” del arte moderno como un paso necesario para conseguir la “reintegración de arte y vida”, Adorno puso de relieve que no es sino un arte “autónomo”, “áurico”, el que de modo paradójico acorta la distancia entre arte y vida. El que sea paradójico es debido a que

²⁴⁴ En este caso el texto habermasiano de referencia es *Legitimation Crisis*.

²⁴⁵ Para ello hace notar el cambio de postura de Benjamin con respecto a la “pérdida del aura”, como lo da cuenta Susan Buck-Morss en *El origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y la Escuela de Frankfurt*.

²⁴⁶ Llegados a este punto cabe preguntarse si no es precisamente dicha ambivalencia lo que le une al pensamiento de Adorno y particularmente a su *Teoría estética*, como se pondrá de manifiesto en el apartado 1.1.1.

²⁴⁷ La posibilidad de que Adorno haya tomado como referencia la “desaturización” benjaminiana para formalizar este concepto no se puede descartar.

busca lo contrario. En efecto la acorta, aunque no haciendo al arte más “social”, sino denunciando su falta en la medida en que en su autorreferencialidad convierte al arte tanto más fácilmente en “mercancía”. De ahí que Adorno reivindique la necesidad de restablecer la distancia entre arte y vida, y el modo cómo entiende hacerlo es recuperando la “autonomía” para el arte. Como ha quedado suficientemente justificado, no es necesario que el “arte autónomo” se convierta en su negación para reintegrar arte y vida. En definitiva, es precisamente esta cuestión la que enfrenta a ambos.

Finalmente, es en el “modernismo”, en tanto que permite “el retorno desencantado (...) de lo sensorial reprimido”, donde sale a relucir la importancia que Adorno le concede a la estética, que contempla como “el estudio de la razón substantiva o integral en su forma estética, alienada” (Bernstein, p.145). Es en este sentido pues que el filósofo alemán otorga a la estética un papel fundamental en la “teoría crítica”, al “reclamar una razón atada a lo sensorial contra su forma desecada, instrumental”, contra una razón que lo domina todo (íbid.). La protesta llevada a cabo por la estética, y concretamente por el “modernismo” mediante un *arte desencantado* que rechaza cualquier atisbo de armonía o sentido, empieza por “la [re]elaboración de las categorías tradicionales de la experiencia estética (...) desde la práctica y experiencia del modernismo artístico”, como lo hace Adorno en su *Teoría estética*²⁴⁸ (íbid.).

Aquello que distingue el arte moderno respecto del “arte moderno radical” -así es cómo Adorno califica el “modernismo” en aquella obra-, es que a diferencia del primero el segundo es consciente de su “autonomía”²⁴⁹. Sin embargo, dicho incremento de “autonomía” en el arte se traduce en una marcada falta de carácter social, como lo evidencia la reflexión con que arranca la obra en cuestión²⁵⁰, así como en el énfasis puesto en que sólo pueden ser tomadas en cuenta aquellas normas que sean intrínsecas a la propia práctica artística (VII, 146). A ello alude Adorno cuando aborda el “doble carácter del arte” en tanto que “autónomo” y *fait social*, donde el hecho de que sea “doble” incide en que se refieren mutuamente el uno al otro, es decir, que en la medida en que es “autónomo” no es “social” y viceversa. La relevancia para Adorno del “doble carácter del arte” es que bajo él el vínculo entre “autonomía” y *fait social* se estrecha,

²⁴⁸ Consúltese el apartado 1.2.1., donde se analizan dichas categorías.

²⁴⁹ Muy pertinentemente Raymond Williams lo denomina “conscious modernism” en *Politics of Modernism: Against the new conformists*, en la p.3.

²⁵⁰ De todos es conocida la cita con que Adorno arranca su *Teoría estética*, que dice así: “Ha llegado a ser obvio que ya no es obvio nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida” (p.9).

precisamente porque el carácter social del arte descansa paradójicamente en su oposición a la sociedad.

Teoría estética y el discurso sobre la modernidad

En primer lugar, este último apartado hace hincapié en la actualidad del pensamiento adorniano, en la medida en que ya plantea abiertamente la modernidad en términos de un combate con lo que se ha venido en llamar “postmodernidad”²⁵¹. Es en el citado texto de Habermas *La modernidad: un proyecto inacabado*, donde siguiendo la huella de su mentor apuesta por la modernidad frente a la postmodernidad²⁵², a saber, frente a aquellos que la tachan de “passé”, así como se pregunta si la predilección por la segunda no denota hipocresía (op. cit., pp.265-66). Plantear aquel debate abiertamente no pretende sino alertar sobre el peligro de dar la modernidad por sentado, como entiende hace la “postmodernidad”. De ahí la insistencia en que la modernidad está por cumplirse o, en palabras de Habermas, no constituye sino “un proyecto inacabado”.

Ante todo, la reflexión sobre lo moderno en dicha obra, tanto en lo que afecta a la modernización cuanto al “modernismo estético”, se debe enmarcar en el interés de la Escuela de Francfort por las cuestiones estéticas, y en particular por “la naturaleza de la estética y su relación con la razón”²⁵³. Por consiguiente, el discurso sobre la modernidad en tanto que parte integrante de una preocupación más amplia, como es el papel de la estética en una refundación más humana de la razón, no solamente no es periférico al pensamiento de Adorno sino tampoco al de la Escuela de Francfort.

Que la modernidad no se haya llevado a cabo *todavía*, quiere mostrar una oposición a la postura de los postmodernos, sobre cuyo peligroso “conservadurismo”

²⁵¹ Aunque es evidente que Adorno no pudo conocer dicho término, dado que no se popularizó hasta la publicación en 1979 del libro de Jean-François Lyotard *La condition postmoderne*, ello no es óbice para que no estuviera familiarizado con esa tendencia.

²⁵² De la pertinencia de este debate da cuenta sin rodeos la traducción inglesa del texto *Modernity versus Postmodernity*. Sobre las confusiones que aún hoy suscitan los términos modernidad y modernismo, y sobre el hecho de que dichas confusiones corroboran la vigencia del debate modernidad *versus* postmodernidad, consúltese la monografía VV. AA. *La postmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985, y en particular el prólogo de Hal Foster.

²⁵³ La cita es de Sherry Weber, quien denuncia que en la posterior “teoría crítica” no se haya prestado la misma atención a la estética que a la naturaleza de la razón y su papel en la historia, en M. Jay: *Habermas y el modernismo*, p.197.

recuerda Habermas que ya alertó el propio Adorno (op. cit., p.265). En efecto lo hizo, al calificar a aquellos que distinguían la modernidad del modernismo de “conformistas”, en el sentido en que no asumirían el “reto” que supone la modernidad, a saber, la dificultad de hacer efectiva aquella distinción sin caer en la “ideología” que alaba a la modernidad de “auténtica”, mientras que denigra de “mero” movimiento²⁵⁴ al “modernismo” (íbid.).

Que la discusión sobre la pertinencia de la modernidad o de la postmodernidad en la configuración de la situación actual sigue vigente, como lo pusiera de manifiesto Adorno en su momento, lo enfatiza Albrecht Wellmer. La dificultad a la hora de dilucidar cuál de los dos es más apropiado, radica en que -como la modernidad- la “postmodernidad” también es ambigua, pues revela “el pathos del final y el pathos de una radicalización de la Ilustración”²⁵⁵. Aquella ambigüedad le es inherente, puesto que descansa en el hecho de que se origina a partir de la “perspectiva” de alguien que al tiempo que observador es contemporáneo de lo que observa (op. cit., p.52). Aquella “perspectiva” debe *brindar* pues, en palabras del autor, “al mismo tiempo que algún tipo de visión sobre el presente, una autocomprensión en el presente mismo” (íbid.).

Wellmer no se da por vencido al plantear la posibilidad de lograr “una perspectiva en la que se establezca entre los conceptos de modernidad y postmodernidad una relación definida” (íbid.). Como se ha comprobado, ni aquella discusión es secundaria, ni el hecho de que los objetos modernidad y postmodernidad no estén “bien definidos” responde a que la tarea se haya efectuado de modo erróneo. Con todo lo dicho, la importancia de delimitar modernidad y postmodernidad parte de la constatación de que tal distinción es problemática o, de modo más provocador, que en algunos aspectos “conducen”²⁵⁶.

²⁵⁴ Precisamente de ahí parte la crítica a los “ismos”, de la que Adorno se defiende en su *Teoría estética*, analizada a continuación. La discusión entre Hugo Ball y Tristan Tzara en torno a si es un movimiento o no es central para el Dadá, en la medida en que pone de manifiesto dos posturas encontradas con respecto a que su conversión en corriente artística lleve consigo una politización. Si bien Ball sostiene que arte y política son dos cosas distintas, Tzara mantiene que es porque no lo son que al arte no le hace falta politizarse. Ello explica que el Dadá fuera tildado de “ismo”, es decir, de no ser “avanzado” (léanse las notas 402 en la p.218 y 408 en la p.220). Sobre su rechazo por parte del Dadá ha hecho hincapié Marc Dachy en *Journal du Mouvement Dada (1915-1923)*. Genève: Skira, 1989.

²⁵⁵ *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, p.51.

²⁵⁶ Wellmer pone el ejemplo de lo que entiende es una “interesante concordancia de Lyotard con Adorno”, en el sentido en que “no hay marcha atrás posible en cuestiones estéticas” (op. cit., pp.62-3).

1.1. La “aporía del arte” en tanto que punto de partida: la *Dialéctica de la Ilustración* como trasfondo

En su *Dialéctica de la Ilustración* Adorno ya había planteado la urgencia de radicalizar la “dialéctica de la Ilustración”, debido a que en lugar de contribuir a una mejora de la humanidad, la da por hecha mediante los avances de la técnica. Es precisamente en la “industria cultural” donde la Ilustración se sobreentiende, esto es, se interpreta como “ideología”. De este modo pierde aquello que la caracteriza, como es su capacidad crítica, para erigirse en “monopolio de la cultura”. De ahí que -como ya se ha analizado en la primera parte- la cultura en tanto que monopolio significa su “muerte” o, en palabras de Adorno, su “neutralización”²⁵⁷.

La lectura de la “aporía” en tanto que radicalización de la “dialéctica”, que subyace a la “aporía del arte”, pretende poner énfasis en que no hay “superación”, es decir, cumplimiento de la Ilustración o, mejor dicho, que la “superación” es falsa en el sentido en que no es “dialéctica”²⁵⁸. En efecto, la Ilustración no se ha cumplido, puesto que la “emancipación” de la humanidad lejos de poner de manifiesto su “madurez” ha confirmado su “regresión”, al transformarse en “dominación”, como lo demuestran los avances de la técnica mediante la explotación del ser humano.

Por último, cabe tener en cuenta que del mismo modo que en la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno se refiere a la “aporía de la Ilustración”, lo hace en su *Teoría estética* con respecto al arte (VII, 43). Esto quiere decir que, al igual que la Ilustración, el arte se caracteriza por un impulso de emancipación con respecto a las creencias y supersticiones para alcanzar una “madurez” o “autonomía” (VII, 9). En este sentido identifica el arte por antonomasia con el arte moderno. En éste la cuestión de la

²⁵⁷ De modo paradigmático Adorno responsabiliza a los museos de la “neutralización de la cultura”, por cuanto contribuyen a que los objetos ya no se contemplen desde la necesidad hacia el espectador, sino en clave histórica (“Museo Valéry Proust” en *Crítica de la cultura y sociedad I*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2008, p.159).

²⁵⁸ Al necesario carácter “dialéctico” del término “superación” hace alusión Adorno, cuando hace hincapié en “la famosa equivocidad del verbo *aufheben* “superar y conservar”, en su *Teoría estética* (léase *infra* la p.142 del texto).

“autonomía” es central así como la necesidad de comprenderla “dialécticamente”, es decir, en su relación de oposición a la noción del arte como *fait social* (VII, 15, 303).

Con todo lo dicho, es esencial tener presente que para Adorno la doble negación contenida en la “aporía” y mediante la que define su “doble carácter”, no refleja un pensamiento derrotado que sucumbe a una falta de recursos, sino todo lo contrario, un pensamiento en crisis, lo que también significa susceptible de liderar cambios. En suma, la “aporía” refleja una situación antinómica que se debe interpretar como un apremiar a una “lectura dialéctica”²⁵⁹ del arte.

1.1.1. La doble negación de su “autonomía” en tanto que disyuntiva o dilema del arte²⁶⁰

En primer lugar, la “aporía del arte” en alusión -como hemos visto- al arte moderno, plantea una disyuntiva o dilema al arte formulada en estos términos: o bien hay autonomía o bien no hay arte o, lo que es lo mismo, el arte *muere*. La necesidad de plantear la “autonomía” como una disyuntiva o dilema atiende tanto a la insistencia en su condición *sine qua non* para el arte, cuanto a la urgencia de advertir del peligro que lleva consigo la “autonomía integral”²⁶¹, es decir, el darla por supuesto. El planteamiento aporético pretende poner de relieve que sólo en la medida en que la “autonomía” no se da por supuesto, puede efectivamente haber arte. Por tanto, cuestionar la “autonomía” del arte entiende cuestionar sobre todo el que la se dé por supuesto.

El modo cómo Adorno cuestione ese darla por supuesto o “autonomía integral” lo formula con un desmentido tanto de su fracaso cuanto de su triunfo. Con ello no

²⁵⁹ En este caso me hago eco de la reflexión de Sergio Sevilla, que en la presentación del libro de Vicente Gómez comenta que éste “propone una lectura dialéctica de las aporías que Wellmer -(...)- ve en Adorno” (op. cit., p.11).

²⁶⁰ Vuelvo a plantear esta cuestión de forma ampliada en la sección 2 de la segunda parte, donde a continuación expongo una interpretación “dialéctica” del “entrelazamiento” de las artes o *Verfransung* así como de la “desartización” o *Entkunstung*.

²⁶¹ Acerca de las funestas consecuencias del cumplimiento de la “autonomía”, da cuenta Adorno concretamente en el análisis que sobre la “industria cultural” lleva a cabo en su *Dialéctica de la Ilustración*.

remite sino expresamente a una situación antinómica, a la que alude textualmente en relación con lo que califica como “utopía del arte”, donde afirma que si ésta se cumpliera, “habría llegado el final temporal del arte” (VII, 51).

Cuestionar la “autonomía” significa para Adorno exhortar a su comprensión “dialéctica” desmintiendo tanto su fracaso como su triunfo, siendo así que –como lo demostraré seguidamente- en el primer caso “no hay arte” mientras que en el segundo se contradice su *muerte*. Por consiguiente, dicha doble negación –al igual que en el caso de la Ilustración advertido en el prólogo de la *Dialéctica de la Ilustración*- no quiere contribuir a su liquidación sino -como ya lo he mencionado antes- a mostrar el principio inamovible²⁶² de que no se pueden contemplar aisladamente, como pretende reflejarlo la formulación planteada al inicio.

A. El desmentido del fracaso de la “autonomía”: el fracaso o *muerte del arte*

Como ya se ha avanzado, un primer cuestionamiento de la “autonomía” lo constituye un poner en entredicho su fracaso. Paradójicamente, al desmentir el fracaso de la “autonomía” o, de modo positivo, al producirse su triunfo tiene lugar el fracaso o *muerte del arte* (VII, 12). Ello remite al carácter antinómico del arte, por cuanto el triunfo de la “autonomía” no es compatible con el del arte. En efecto, no habría fracaso de la “autonomía” si tomamos en consideración el “fetichismo”²⁶³ en el arte. A continuación se analizará de qué modo en el “fetichismo” queda representado el triunfo de la “autonomía” al tiempo que el fracaso o *muerte del arte*.

Para esta cuestión intrínseca al arte moderno, Adorno recurre a Hegel analizando críticamente su legado. Como lo argumentaré más adelante, la crítica radica en no haber contemplado de modo “dialéctico” las “antinomias del arte” o, con otras palabras, en pretender que la “utopía” planteada por el arte, como es su *promesse de bonheur* (VII, 24, 116), se llevara a cabo²⁶⁴.

²⁶² Téngase en consideración la “parálisis” de que le acusan tanto Habermas como Wellmer (*supra*).

²⁶³ Como ya se ha dicho, el peligro que subyace al “fetichismo” reside en que encubre que la cultura es “mercancía”.

²⁶⁴ Adorno incide en que la celebración de la cultura, como lo encarnan los museos en tanto que “panteones de obras de arte”, lleva consigo su ruina, en la medida en que la *neutralizan* (*Museo Valéry Proust*, p.159).

El “fetichismo” como consecuencia de la “pérdida de obviedad” del arte

Es principalmente en su carácter “fetichista” cómo el arte demuestra que ha perdido su *raison d'être* (VII, 24). Con esta expresión, tomada de Paul Valéry, Adorno quiere enfatizar en que la obra de arte lleva “la huella de un modo de comportarse” (íbid.), es decir, que el compromiso con la praxis pasa por que el arte se debe y debe ser fiel a sí mismo, lo que al tiempo *amenaza* con su “cosificación”²⁶⁵ (X/I, 168).

En el “fetichismo” se pone de manifiesto cómo la emancipación del “valor de uso” de la obra de arte, es decir, el hecho de que no se produzca para agradar, deriva en una mayor manipulación de ésta, por cuanto lejos de constituir un valor en sí misma – como se pretendía-, pasa a ser considerada como una cuestión de prestigio. A esta cuestión apunta la noción de “mercancía”, en la medida en que aquello que la caracteriza es que no se consume por necesidad sino por placer. De ahí que el carácter “fetichista” le sea consustancial a la “mercancía” (VII, 38). En definitiva, el rechazo del “valor de uso”, que guía al arte, acaba siendo reconvertido a “valor de uso”, porque el arte liberado del uso es tanto más fácil de convertir en “mercancía”.

Precisamente a la ausencia del “valor de uso” alude la “pérdida de obviedad del arte”, donde en la medida en que el arte carece de finalidad, puesto que deja de producirse para gustar, deja de ser evidente. Adorno declara que es en el proceso de “fetichización” donde el arte “ya no se es obvio”, lo que define como “algo hecho [que] tenga que ser por sí mismo” (íbid.). La ausencia de finalidad quiere hacer hincapié en que el arte constituye una finalidad en sí mismo, como lo pone de relieve el término “esquivez” o *Sprödigkeit*. En arte lo identifica con la abstracción, cuya ausencia de determinación es “la clave de lo que ella es” (VII, 37), haciendo hincapié en que la falta de finalidad del arte no es solamente adrede, sino que lo constituye como tal o, en palabras del autor, es su *agens* (VII, 73).

A modo de resumen, el “fetichismo” saca a la luz un hecho paradójico (p.38), a saber, que cuanto más se distancia el arte de todo lo ajeno a sí mismo, tanto más fácil es de manipular, de convertir en “mercancía”, de tal modo que la “obra de arte absoluta” coincide con la “mercancía absoluta” (VII, 36).

Como ya se ha apuntado, el rechazo del “valor de uso” se acaba convirtiendo en “valor de uso”. A esto lo denomina Adorno siguiendo las enseñanzas de Marx “valor de

²⁶⁵ Téngase presente que el autor la interpreta en términos de amenaza que, cual espada de Damocles, se cierne sobre el arte.

intercambio”, a lo que añade que tiene lugar en el “capitalismo monopolista” (ibid.). Que sea en el “capitalismo monopolista” o tardío, donde se dé el “valor de intercambio” no es circunstancial, porque responde al hecho de que la producción se ha independizado de la demanda –a diferencia del liberal, que se rige por la ley de la oferta y la demanda-, con lo que no se produce atendiendo a las necesidades del sujeto sino a las del mercado.

La “regresión” del arte a “valor de culto”

El “fetichismo” pone al descubierto que se produce una “regresión” en el arte, en el sentido en que su emancipación de las funciones culturales, no le hace ser más independiente –algo a lo que aspiraba-, sino caer presa del mercado, del mismo modo que la obra de arte más pura se confunde con la de tipo ornamental, como muy bien alertó de ello Kandinsky²⁶⁶. Esto se produce, porque el valor de una obra de arte no se mide atendiendo a la propia obra, sino al nivel de prestigio que concede a su dueño. Considerada así en tanto que “propiedad”, la obra de arte queda “degenerada” y a disposición del mejor postor o, en palabras del autor, “como adorno de las artes y oficios” (X/I, 164).

En definitiva, el “fetichismo” pone de manifiesto la presencia del “valor de culto”. Que éste no sólo esté presente, sino que sea inherente a la obra de arte, es precisamente lo que distancia a Adorno de Benjamin. Mediante la defensa de su carácter “inmanente”, Adorno reprocha a Benjamin que en la exposición de su tesis acerca de la obra de arte moderna en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, ponga de relieve las diferencias en lugar de las semejanzas entre las obras de arte antiguas y las modernas.

Volviendo al carácter “regresivo” del “fetichismo”, éste descansa en que pone de manifiesto que el arte sigue desempeñando funciones culturales a pesar suyo. Como lo recuerda Adorno, los intentos de emancipación de lo sagrado no han provocado la

²⁶⁶ Consúltese *De lo espiritual en el arte*, donde el teórico y pintor ruso manifiesta su preocupación de que el “arte puro” se acabe *confundiéndose* con un “arte ornamental”. Prueba de la enorme influencia de este texto es que era considerado el libro de cabecera de uno de los fundadores del Movimiento Dadá, como fue el escritor y dramaturgo alemán Hugo Ball, quien así lo expresa en su diario *La huida del tiempo*. Prólogo de Paul Auster. Barcelona: Ed. Acantilado, 2005. Hasta tal punto fue fundamental aquella reflexión de Kandinsky que se puede afirmar que provocó la futura “escisión” del movimiento.

independencia del arte con respecto a lo sagrado, sino su sacralización en lo que califica de “predominio de lo profano” (X/I, 120). El carácter sagrado del arte persiste desde el momento en que la consideración del arte como un valor en sí mismo, en vez de producir un extrañamiento en tanto que desencadenante de interrogantes, se reduce a mero objeto de devoción o “fetichismo”.

B. El desmentido del triunfo de la “autonomía”: el triunfo del arte o el desmentido de su *muerte*

El segundo cuestionamiento de la “autonomía” remite a un poner en entredicho su triunfo. En esta ocasión Adorno aborda el triunfo del arte, pero lo hace con la condición de que la “autonomía” fracase, o sea, que quede desmentido su triunfo. Dicho de modo más contundente, el arte sólo puede triunfar en la medida en que la “autonomía” que reclama fracase, no se ponga en práctica. Mediante el carácter antinómico del arte el autor quiere hacer hincapié en su vocación inconformista, lo que no caracteriza sino su carácter social.

Desmentir la *muerte del arte* no puede sino significar un desmentir que haya “autonomía”. Que Adorno lo pueda celebrar responde a que dar la “autonomía” por sentado ha traído consigo un “fetichizarla”, esto es, un imponerla como “ideología” o dogma. Por consiguiente, el arte sobrevive, se mantiene en vida, con la condición de que no haya “autonomía” *todavía*, es decir, que la “autonomía” esté por alcanzarse. Así pues, sólo en la medida en que la existencia del arte no se da por sobreentendida, lo que significa que su “autonomía” está por cumplirse, éste no *muere* o, de otro modo, tiene razones²⁶⁷ para seguir existiendo.

El punto de partida de la reflexión adorniana sobre el arte tiene como referente a Hegel y su anuncio de la *muerte del arte*, que analizaré a continuación.

Una mirada crítica a la herencia hegeliana: el intento de reconstruir una “estética dialéctica”

²⁶⁷ *Las razones del arte* publicado por Machado Libros en 2005, es el título del libro en el que Gerard Vilar repasa estas cuestiones.

El autor argumenta su intención de “corregir”²⁶⁸ a Hegel debido a una falta de dialécticidad en su concepción de la estética. Adorno declara textualmente que “Hegel peca contra su propia concepción dialéctica de la estética” (VII, 17), siendo sus consecuencias devastadoras, porque “favoreció el traslado banal del arte a la ideología de la dominación” (íbid.). Esta cuestión fundamental, y ya abordada en la *Dialéctica de la Ilustración*, pone de relieve cómo el cumplimiento del “progreso” no ha traído la libertad esperada (VII, 9), sino todo lo contrario, la “ideología” o dominación de unos sobre otros. En el caso de la “autonomía” del arte a su contemplación en tanto que “mercancía” y su consiguiente absorción por el mercado.

La aproximación no “dialéctica” de la estética por parte de Hegel la justifica Adorno mediante su creencia en el “final del arte”. Para Hegel el “final del arte” es posible, puesto que en el arte se cumple la “utopía” (VII, 51), es decir, la “expectativa de libertad” (VII, 33) o *promesse de bonheur*. Dicho cumplimiento descansa en lo que el autor califica de “optimismo teológico apenas secularizado”²⁶⁹ (íbid.). Por tanto, es aquel optimismo el que provoca que Hegel “constru[ya] lo existente como si fuera la utopía”, traicionándola de esta manera (VII, 51).

La traición a la “utopía” radica en no haber respetado las “antinomias” del arte, es decir, en no haberlas interpretado “dialécticamente”. Adorno insta a hacerlo cuando declara que “el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo” (íbid.). En consecuencia, la función de la utopía radica en cuestionar la realidad, en tanto que su puesta en práctica se posterga indefinidamente, lo que sin embargo no debe llevar a un conformarse con ella.

Por otra parte, Adorno pone de manifiesto que Hegel ha contribuido a pesar suyo a otorgar una categoría al arte más allá de consideraciones puramente estéticas (íbid.). Así lo explica cuando afirma: “[c]ontra la doctrina hegeliana de que el espíritu del mundo está más allá de la figura del arte se afirma su otra doctrina que sitúa al arte en la existencia contradictoria que pervive contra toda filosofía afirmativa” (íbid.). La

²⁶⁸ Éste es el término al que recurre Vicente Gómez en su tesis doctoral para explicar el origen de la “estética filosófica dialéctica”, por la que apuesta Adorno en su *Teoría estética* (consultese “Estética y teoría de la racionalidad. Un estudio sobre *Teoría estética*” en op. cit., p.53).

²⁶⁹ Aquí Adorno hace hincapié en la confianza desmesurada de Hegel en el progreso como era característico del pensamiento ilustrado.

“filosofía afirmativa”, uno de los caballos de batalla no sólo de Adorno sino de la Escuela de Francfort, hace alusión a aquel “traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo”. El modo cómo el arte lo pueda llevar a cabo es asumiendo la imposible tarea de rechazar toda apariencia. En efecto, el arte se ha afianzado en tanto que “consciencia de las miserias” precisamente porque no ha *muerto*. O, de modo más incisivo, el arte no puede *morir* en la medida en que se erige en “consciencia de las miserias” (VII, 32). Por consiguiente, Adorno constata que es la concepción hegeliana del arte la que se opone al “veredicto del propio Hegel sobre el arte” (íbid.).

El arte como crítica del conformismo: “utopía” versus “ideología”

Como hemos visto, en la reelaboración que Adorno propone de la concepción hegeliana de la estética mediante un acercamiento “dialéctico”, el arte adquiere una preponderancia precisamente por su condición “utópica”. De modo paradójico, sucede que la relevancia del arte radica precisamente en que no cumple con lo prometido, con aquella *promesse de bonheur*. Sólo en tanto que “utopía”, no cumpliendo con lo prometido, puede el arte efectivamente denunciar lo existente frente a la “falsa reconciliación” o “ideología”. En qué medida la “utopía” se oponga a la “ideología”, entendida en este contexto como un dar por sentado aquella *promesse de bonheur* o “reconciliación”, se debe pues a que “es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente” (VII, 50-1), lo que significa que no se lleva a cabo con la condición de que se intente una y otra vez.

La exhortación a contemplar la “utopía” en su “inmanencia”, como a ello alude Adorno cuando declara que “[e]l repudio del arte a la empiria (...) sanciona la preponderancia de la empiria” (VII, 10), guarda relación con el carácter “inmanente” del arte, se sobreentiende del arte moderno²⁷⁰. Éste hace referencia a que el arte reflexiona sobre sí mismo y, más concretamente, sobre la posibilidad de no permanecer extrínseco al objeto, lo que pone de relieve la radicalidad de la propuesta adorniana, en la medida

²⁷⁰ Tanto es así que toda la *Teoría estética* tiene como objeto el arte moderno, donde lo moderno incide en la particularidad de que “reflexiona sobre sí mismo en su inmanencia” (léase el texto de Vicente Gómez en las pp.54-55), como sobre ello también ha llamado la atención A. Wellmer (*supra*).

en que sería el arte moderno que haría superflua la propia estética en tanto que “teoría de”²⁷¹ (V. Gómez, pp.54-55).

Recapitulando, la condición “inmanente” del arte queda reflejada en la consideración de la “utopía”, no como una huida de la realidad sino como un enfrentarse a ella. En qué medida lo haga, es debido a que “[e]l proceso de apartarse tiene que renovarse continuamente” (VII, 16), o sea, a que no se lleva a cabo *todavía* o, mejor dicho, que su puesta en práctica se aplaza *sine die*. Únicamente de este modo, esto es, cuando la obra de arte “se escapa de su hechizo [de la realidad] no de una vez para siempre, sino una y otra vez” (VII, 15), hace frente efectivamente a la “ideología”. Por consiguiente, toda “utopía” cumplida no es sino pura “ideología”.

Entre dos aguas: un balance de las enseñanzas de Kant y Hegel

En relación con el carácter “inmanente” del arte, Adorno oscila entre el pensamiento de Kant y Hegel. Si bien se identifica con el segundo en el sentido en que la “pérdida de autoevidencia del arte” afecta a su propia “inmanencia”, esto es, al hecho de que su existencia ya no se puede dar por sentado, también se inclina por el primero en su consideración del arte como algo dado, un mero hecho (VII, 30 y 32) o *Faktum*, porque al no hacerlo “hace del arte una ideología” (VII, 32).

Por una parte, Adorno entiende que Hegel constituye un avance con respecto a Kant, porque es “el primero que confiere al arte un contenido de verdad”²⁷². No obstante, “[e]n tanto que la verdad del arte es equiparada a su “tema”, el arte es así reducido a ideología” (op. cit., p.65). El autor reconoce que la “estética hegeliana del contenido” ha supuesto un avance con respecto a la formal kantiana, en lo que concierne a “su intento de hacer justicia al carácter autónomo de la obra de arte, a su contenido” (p.63). Así pues, celebra el “giro hacia el objeto” de la estética hegeliana, pero de ningún modo que “fren[e] la dialéctica entre los momentos sensible y espiritual del arte”, al primar “en cada caso uno de los momentos en detrimento del otro” (p.65). Por consiguiente, a pesar de haber captado el “momento de alteridad inmanente al arte”

²⁷¹ Precisamente a que la propia *Teoría estética* no persigue sino “superar el generalmente reconocido fracaso de la estética” en lo que concierne a la “externalidad para con su objeto”, a saber, con el arte, llama la atención R. Hullot-Kentor en la mencionada introducción a *Aesthetic Theory* en la p.xii.

²⁷² Vicente Gómez, p.63.

(VII, 17), la estética hegeliana confunde “el tratamiento copiator o discursivo de los materiales con esa alteridad constitutiva del arte” (íbid.).

Por otra parte, Adorno considera que Kant “fue el primero en alcanzar el conocimiento, (...), de que el comportamiento estético está libre del apetecer inmediato” (VII, 21). Sin embargo, “detuvo trascendentalmente” “la separación de la esfera estética respecto de la empiria” constitutiva del arte. El reproche consiste pues en no haber tomado esa separación históricamente, sino como “esencia de lo artístico” (VII, 22). Finalmente, si bien admite que la estética hegeliana “sobrepasó la estética formal” VII, 17), en favor de ésta última defiende que “permite desarrollos históricos que están bloqueados por la estética hegeliana (...) del contenido” (íbid.). Con todo lo dicho, no es aventurado constatar que Adorno se debate entre la “estética de contenido” hegeliana y la “estética formal” kantiana.

Dialecticidad e “inmanencia”

Como se ha podido comprobar, la cuestión de la “inmanencia” es sin lugar a dudas central en la reflexión estética adorniana. De qué modo la “inmanencia” fundamenta la aproximación “dialéctica” del arte moderno, es lo que voy a tratar de explicar.

En primer lugar, ¿qué entiende Adorno por “inmanencia”? Una vez más, el autor insiste en el carácter “inmanente” del arte cuando declara que “[e]l repudio del arte a la empiria” no es “una mera escapatoria, sino una ley inmanente del arte” (VII, 10), puesto que “el momento de lo irreal, de lo no-existente, en el arte no es libre frente a lo existente” (VII, 17). Con ello se refiere a que “[l]as invenciones son modificaciones de lo presente empíricamente” (VII, 33), es decir, que lo irreal “no es puesto arbitrariamente, no es inventado²⁷³ (como querría la convención)” (VII, 17). En definitiva, lo irreal no se debe comprender como algo inventado que trasciende lo real, sino como un enfrentarse, cuestionar lo real, lo que explica su carácter “inmanente” en contraposición a la trascendencia.

El modo cómo la “inmanencia” fundamenta la aproximación “dialéctica” del arte moderno consiste en desmontar la “ideología”. Ésta impide un acercamiento

²⁷³ En este sentido no puede sino discrepar de que al compositor Arnold Schönberg se le tilde de “inventor” en el sentido convencional del término, del mismo modo que al calificar lo extraño de “nuevo” se lo domestica (*Arnold Schönberg*, p.133).

“dialéctico” en la medida en que constituye el cumplimiento de la “utopía” o *promesse de bonheur*. La manera en que lo haga efectivo, es decir, en que el “repudio del arte a la empiria” sea efectivamente una “ley inmanente del arte”, es porque el “proceso de apartarse tiene que renovarse continuamente” (VII, 16). Sólo en la medida en que lo hace “no de una vez para siempre, sino una y otra vez” (VII, 15), la obra de arte se constituye como tal, esto es, “adopta una posición determinada frente a la realidad empírica” (íbid.).

Cuando Adorno apunta a la contemplación de la obra de arte como un “instante” (VII, 16), lo hace en el sentido en que tiene que ganarse la condición de obra cada vez. No obstante, la atemporalidad que predica el “instante” se debe comprender como una que rompe con la continuidad temporal o *continuum* (VII, 38), y de ningún modo en tanto que trascendencia. Que ganar la condición de obra de arte no remita sino a un conquistar su “autonomía”, es una condición *sine qua non* en toda obra de arte. Sobre ello Adorno afirma que la historia del arte se debe comprender “en tanto que historia del progreso de su autonomía” (VII, 16). El hecho de que ésta esté por cumplirse, es debido a que no se puede obviar el origen cultural del arte o, en boca de Adorno, “su historicidad inmanente (en tanto que dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza)” (VII, 15).

Más adelante, y concretamente en los apartados 1.2 y 1.3, se estudiará con más detalle la noción de la obra de arte como “instante” en su vínculo con la categoría de “lo nuevo”.

1.1.2. La denuncia de la “industria cultural”: la reivindicación de la condición social del arte

En este apartado expondré la necesaria tarea que Adorno entiende corresponde al arte, que no es otra que denunciar la “industria cultural”, lo que a su vez supone reivindicar su condición social.

Que la reivindicación de la condición social del arte pasa por denunciar la “industria cultural”, lo describe Adorno de modo sucinto con estas palabras: “El arte es la antítesis social de la sociedad; no se puede deducir inmediatamente de ésta” (VII, 18).

Con ello quiere decir que el arte, aún siendo parte de la sociedad, debe oponerse a ella, porque de lo contrario acaba siendo “industria cultural”. En este mismo sentido se pronuncia al advertir de que “[s]i el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta” (VII, 16). De este modo hace hincapié en que la tendencia “a percibir el arte de una manera extraestética o preestética no es sólo un atraso bárbaro”, porque “[a]lgo en el arte la favorece” (íbid.), de donde hay que extraer la idea de que lo “regresivo” le es inherente al arte, puesto que le recuerda sus orígenes culturales.

En efecto, hay “industria cultural” porque la cultura se da por sentado, lo que contribuye a su “ideologización”, “fetichización” o, con otras palabras, porque la oposición inherente a todo “progreso” se considera “superada”. En este sentido Adorno recuerda la importancia de mantener “la famosa equivocidad del verbo *aufheben* “superar y conservar”” (VII, 107). En suma, el autor insiste en que “mientras lo particular y lo general diverjan, no hay libertad” (VII, 63).

Es la “pérdida de obiedad” del arte, a saber, el rechazo de su “valor de uso”, lo que contribuye a su “fetichización”, porque aquel rechazo acaba siendo tomado como “valor de uso” o, de otro modo, se valora que sea hecho por sí mismo (VII, 38). La perversión que supone el “valor de cambio”, que caracteriza a la “mercancía”, radica en que el rechazo del “valor de uso” se contempla a su vez como “valor de uso”. El carácter problemático del “valor de uso del arte” reside en su contemplación como “mercancía”, donde ya no se trata de satisfacer una necesidad, siendo como estamos en “la era de la superproducción”, sino del “disfrute secundario del prestigio” (VII, 30). Dicha problematicidad se manifiesta en el hecho de que el “valor de uso” del arte no se puede eliminar (VII, 29), como lo demuestra el que se transforma en “fetichismo” (VII, 38).

El fenómeno de la “desartización”²⁷⁴: arte como “entretenimiento” y arte como “terapia”

²⁷⁴ De ahora en adelante lo traduciré como “desartización” en lugar de “desartifización” como lo hace la edición de Akal. Ya en *Moda atemporal. Sobre el jazz*, escrita en 1953, Adorno argumenta que “el arte deja de ser arte” (p.120) cuando, en contra de sus principios, se acomoda a la realidad. Prueba de que se refiere a la “desartización”, es que en la versión alemana Adorno dice textualmente “die Kunst enkunestet sich” (p.135).

Es en este fenómeno donde sale a relucir el hecho de que el arte no escapa a la “industria cultural”. Como lo afirma el propio Adorno: “[d]e la autonomía de las obras de arte, (...), no queda más que el carácter fetichista de la mercancía” (VII, 30). Seguidamente voy a esclarecer de qué modo es en la “desartización” del arte donde este hecho se pone de manifiesto.

La “desartización” del arte alude al proceso que podríamos llamar de “alienación” del arte, donde éste pasa a transformarse en “mercancía”. Adorno lo describe como un proceso de “embaucamiento”²⁷⁵ de las personas seducidas por parte de la “industria cultural”. Éste consiste en hacerlas creer que efectivamente ésta acerca el arte a la vida, hace al arte más próximo, cuando lo cierto es que son manipuladas por ella siguiendo un exclusivo interés comercial. Que Adorno pueda afirmar que las personas *embaucadas* “se encuentran más acá del arte” (ibid.), quiere decir que están más cerca, porque le recuerdan al arte su origen cultural, cuando no se distinguía de la magia²⁷⁶.

La denuncia de la “humillante diferencia entre el arte y la vida”, a saber, la pretensión de acercar el arte a la vida²⁷⁷, lo convierte tanto más en un “bien de consumo” (ibid.). Efectivamente están más cerca, porque certifican el fracaso del arte y de la cultura en general en lo que respecta al “progreso”, la “autonomía” a la que aspiraban. El autor lo valora positivamente en la medida en que impide engañarse con respecto a la situación del arte en la “industria cultural”. A continuación se analizará lo que ha traído consigo la pretensión de la “industria cultural” de acabar con “la humillante diferencia entre el arte y la vida” (ibid.).

En su pretensión de acercar el arte a la vida, la “industria cultural” no sólo no lo ha cumplido, sino que ha forzado al arte a constituirse o bien en “una cosa más” (“mercancía”), o bien en “un vehículo de la psicología del contemplador” (VII, 28). De

²⁷⁵ Cabe comprender este proceso como lo contrario de lo que Max Weber denominaba *Entzauberung* o desencantamiento.

²⁷⁶ En cuanto a la consideración del arte en tanto que “descendiente de la magia”, se puede consultar *Moda atemporal. Sobre el jazz* en la p.120.

²⁷⁷ Sobre el tema de la fusión del arte y la vida y la importancia de recordar que refleja un conflicto en la medida en que estética y política comparten lo sensible, invita a reflexionar Jacques Rancière en su citado libro *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. El hecho de que haya sido mal traducido como “La división de lo sensible” -cuando a lo que se refiere es a distribuir, repartir-, da cuenta de que la confusión no es baladí.

ahí que en lo que concierne a su función en la “industria cultural”, Adorno alude por un lado a su función como “entretenimiento” y por otro como “terapia”, en lo que describe como los “polos de su desartización”²⁷⁸ (VII, 31). De ello se lamenta cuando declara vivir en una sociedad en la que “el arte ya no tiene un lugar y que está trastornada en sus reacciones frente al arte” (VII, 28).

Cabe tener presente que cuando recurre al término “polos”, el autor hace referencia a que ha habido una “fractura estética” (VII, 13). A ello alude también cuando habla de la “herida misma del arte” (VII, 10) en referencia a su separación de la magia. Sobre la lectura de la “polarización” del arte en tanto que “escisión”, y sobre la necesidad de interpretarlo como una doble negación, ya he hecho hincapié. No obstante, volveré sobre ello más adelante.

De qué modo el arte ponga en práctica su denuncia de la “industria cultural”, lo vamos a analizar a continuación, empezando por los antecedentes hegelianos en la contemplación del arte como “crítico de la cultura”.

El arte en tanto que “crítica de la cultura”: antecedentes hegelianos

En primer lugar, conviene advertir que la consideración del arte en tanto que “crítica de la cultura” (VII, 12 y 18), no la comprende Adorno en el sentido reaccionario de tomar el arte como un refugio frente a una realidad adversa, como lo hacían los críticos conservadores de la cultura, sino –partiendo de Hegel- en el del arte entendido como “consciencia de las miserias” (VII, 32). En los párrafos siguientes argumentaré de qué modo Adorno pueda contemplar a Hegel como precursor de esta concepción del arte.

Adorno entiende que el papel del arte en la denuncia de la “industria cultural” tiene sus antecedentes en Hegel, siendo él quien propició “el giro del arte hacia la crítica de la cultura” (VII, 18). Del mismo modo que aquel giro “libró [al arte] de la ilusión de ser puramente espiritual” (íbid.), también “favoreció el traslado banal del arte a la ideología de la dominación” (VII, 17). El término “banal” se debe comprender en el sentido de “banausós”, es decir, en el de una consideración del arte estrictamente artesanal, atendiendo exclusivamente a su factura. En qué medida Hegel diera paso a ese giro es debido a que “pec[ó] contra su propia concepción dialéctica de la estética”

²⁷⁸ De la relevancia de contemplar dicho fenómeno “dialécticamente” –como lo hago en el apartado 2.2.2. de la segunda parte- da cuenta el hecho de que se refiera a sus “polos”.

(ibid.). En efecto, y citando al propio Adorno, “Hegel traicionó a la utopía al construir lo existente como si fuera la utopía, la idea absoluta” (VII, 51). Precisamente la aparición de lo “absoluto” es lo que Adorno le reprocha.

Continuando con la “utopía”, Hegel formula la profecía que pronostica la *muerte del arte*. Según Adorno, Hegel está convencido de su futura *muerte* precisamente porque el arte cumple la “utopía”, a saber, la *promesse de bonheur* o “expectativa de libertad” (VII, 33). De ahí que le reproche una falta de dialecticidad. En la medida pues en que lo cumple, el arte ya no tiene razón de ser. Por consiguiente, el error de Hegel radica, en palabras de Adorno, en “su optimismo teológico apenas secularizado” (ibid.), esto es, en que contempla la “utopía” como algo susceptible de ponerse en práctica. En definitiva, Adorno sostiene que el arte no puede *morir*, precisamente porque la expectativa de libertad se queda en eso, en expectativa.

Partiendo de aquella reflexión, Adorno piensa que Hegel tiene razón *malgré lui*, porque al no cumplirse la idea hegeliana –se entiende la “idea absoluta”- de que “el espíritu del mundo está más allá de la figura del arte” -como el propio Hegel pretendía-, se cumple entonces lo contrario, como es aquella que “sitúa al arte en la existencia contradictoria que pervive contra toda filosofía afirmativa” (VII, 51). Ello significa que el no cumplimiento de la “utopía” confirma indirectamente al arte en su encarnación de las injusticias del mundo. En qué medida pues el arte se alce “contra toda filosofía afirmativa” es debido a su condición “utópica”, es decir, a que no ha realizado la “utopía” *todavía*. El matiz del “todavía” es esencial, ya que insiste en la posibilidad siempre renovada de que se pueda realizar. Sobre esta cuestión, reflejada mediante la expresión de que el arte es algo que “ha llegado a ser” (VII, 11 y 12, 26), volveré más adelante en el apartado dedicado al análisis del concepto “enfático” del arte.

El arte puede mantener esa condición “utópica” mientras no “repita” el mundo exterior, lo que consigue a base de rechazar toda representación. Es en este sentido que se debe comprender la “abstracción”, como así lo recuerda Adorno cuando declara que la falta de determinación “se convierte para la obra en la clave de lo que ella es”, de modo que “nada tiene que ver con el carácter formal de normas estéticas” (VII, 37). De ahí su sintonía con la “disonancia” en lo que se refiere a no “repetir” el mundo exterior, por cuanto transfigura “lo sensorial atractivo” “en su antítesis, el dolor” (VII, 27). Es precisamente aquella “repetición” la que otorga al arte su “inevitable esencia afirmativa”, o sea, lo que lo convierte en “ideología”, una esencia de la que Adorno

constata “se ha vuelto insoportable”²⁷⁹ (VII, 10). Más aún, de la “ideología afirmativa” el autor declara que “encubre el carácter antinómico del arte y de todos sus productos” (VII, 146).

La defensa de la “mímesis”: contra la “razón instrumental”

Del mismo modo que la “abstracción” no se debe comprender en tanto que relativa a cuestiones formales, sucede con la noción de “mímesis”, a la que Adorno concede gran importancia debido a su tarea de oposición a la “razón instrumental”. Precisamente la tendencia a despachar “como mercancía el momento mimético” (VII, 30) se pone de manifiesto en la abstracción, cuando se la reduce a un medio de expresión fácilmente reproducible, susceptible de ser copiado.

Gran parte de la confusión que rodea a la “mímesis” radica en que suele interpretarse como una defensa de una lectura del arte, que lo reduce a prácticas culturales. De ningún modo es la intención de Adorno. Bien al contrario, la “mímesis” se debe comprender como un “hacerse igual a la cosa misma”²⁸⁰, lo que no debe llevar a tomarla en tanto que “oposición abstracta a toda espiritualización”, sino como “resultado de una espiritualización progresiva del arte” (íbid.). De ahí que no se pueda contemplar en su inmediatez, sino como “corrección del *quid pro quo* en que cae la razón instrumental” (VII, 94). El *quid pro quo* alude al hecho de que cuanto más se emancipa la razón de los fines, esto es, cuanto más “autónoma” es, tanto menos se comporta atendiendo a los ideales de la Ilustración al convertirse en un fin en sí misma.

En qué medida la “mímesis” “corrija”²⁸¹ aquel *quid pro quo*²⁸², pasa por un contemplarla “dialécticamente”, lo que significa teniendo en cuenta a su contrario, como es la racionalidad. A la “dialéctica de racionalidad y mímesis”, que le es “inmanente al arte” (VII, 78), alude el pensador cuando entiende que el arte no constituye sino “un momento en el proceso de lo que Max Weber llamaba *desencantamiento* del mundo, de su racionalización” (íbid.). La importancia que Adorno

²⁷⁹ Para entender el vínculo de la “afirmación” con “ideología”, consúltese *supra*.

²⁸⁰ Vicente Gómez, p.93.

²⁸¹ Bajo el término “corrección”, en el sentido de “reorientación”, subyace la convicción de que “[e]l resultado de la dialéctica de la Ilustración en ningún modo puede con legitimidad ser trascendido abandonando la Ilustración”, como lo recuerda V. Gómez en la p.91.

²⁸² Éste se refiere al “*quid pro quo* medios-fines que realiza un concepto estrecho de ratio, la razón pragmática, subjetiva o instrumental” (léase de nuevo el texto de Gómez en íbid).

le concede al arte es debido a que pone en práctica este proceso de “desencantamiento” necesario para lograr la “mayoría de edad”, un concepto al que ya aludía Kant con el término *Mündigkeit*.

La manera cómo el arte logre alcanzar la “mayoría de edad” es rebelándose “contra este tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines” (VII, 65). En efecto, mediante su “irracionalidad” el arte desenmascara la “irracionalidad en el principio de razón” (íbid.). En este sentido Adorno tacha de “ideológico” el “[a]cusar de irracionalismo al arte irracional” (VII, 80), ya que “[m]anifestar artísticamente lo irracional (...), no es lo mismo que predicar la irracionalidad” (íbid.). Por tanto, recurrir a lo irracional no pretende sino ser un medio para denunciar lo racional o, mejor dicho, su predicación o imposición. En la misma línea de pensamiento, Adorno se esfuerza por salvar las “corrientes del espíritu llamadas *irracionales*” de las fauces del fascismo²⁸³, por cuanto entiende protestan “contra la cosificación burguesa” (VII, 81). Finalmente, la denuncia de la Ilustración “en tanto que engaño a las masas”²⁸⁴ (íbid.) persigue poner de manifiesto el peligroso acercamiento de las democracias occidentales no sólo al fascismo sino al “bloque oriental”.

En la consideración del arte en tanto que “mímesis”, Adorno defiende la idea del arte entendido como “un comportamiento” (VII, 63). Más aún, declara que “[s]ólo las obras de arte que llevan la huella de un modo de comportarse tienen su *raison d'être*” (VII, 24). En qué consista esta concepción del arte, Adorno lo define con estas palabras: “El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis en tanto que dominio de la autoconservación brutal en medio y en nombre de lo existente” (íbid.). En este sentido el autor está defendiendo que la “renuncia a la praxis inmediata” constituye a su vez algo práctico, en la medida en que significa una “resistencia a la colaboración”²⁸⁵ (VII, 24). Éste es pues el compromiso al que alude en su consideración del arte como un “modo de comportarse”.

Que se pueda hablar efectivamente de un compromiso, se debe al papel del arte como “lugarteniente”, su función de velar por una “praxis mejor”, lo que Adorno

²⁸³ De ningún modo se la debe identificar con la irracionalidad del inconsciente colectivo practicada por los nazis. Más aún, se trata de denunciarla en la medida en que es producto de un exceso de racionalidad.

²⁸⁴ En esta consideración de la Ilustración como “ideología” en la “industria cultural”, Adorno remite a la *Dialéctica de la Ilustración* (léase el apartado 2.1. de la primera parte).

²⁸⁵ Esta cuestión es esencial para Adorno, quien no se cansó de alertar sobre los peligros de lo que tachaba de *mitmachen* o colaboracionismo.

entiende sólo es posible mientras ofrezca una “resistencia a la colaboración”. Tanto es así que el autor considera que sólo merecen ser contempladas como obras aquéllas que reflejen un “modo de comportarse”. En este mismo sentido se expresa cuando reivindica la necesidad de un “arte avanzado”, en la medida en que sólo éste puede “pervivir” (VII, 62), así como entiende el fracaso del arte moderno no debido a un exceso de radicalidad, como suele interpretarse, sino a una falta de ella (VII, 42). La insistencia en que, en tanto que “comportamiento”, éste le es inherente, pretende hacer hincapié en que de ningún modo trata de cumplir un objetivo concreto.

Que por “comportamiento estético” no entienda sino un “comportamiento mimético” pasa por explicar qué entienda Adorno por “comportamiento estético”. En primer lugar, éste se distingue de los comportamientos práctico y apetitivo, porque no se basa en el interés sino en el “desinterés”²⁸⁶ o, de otro modo, no constituye un medio para lograr un fin sino un fin en sí mismo. De ahí que aquello que constituya la experiencia artística como tal sea su condición “autónoma”, es decir, su “emancipación” con respecto a “los productos de la cocina o de la pornografía” -la cual es, al igual que la autonomía, “irrevocable” (VII, 9 y 24)-, por cuanto rechaza el “gusto centrado en el disfrute” (VII, 24).

Del mismo modo que la razón busca emanciparse del “hechizo infantil”, también lo hace el arte (VII, 65). En que esa emancipación no llega a consolidarse, insiste Adorno al constatar que “[l]a historia de la modernidad es una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad” (íbid.). De ahí también que se refiera a una “dialéctica de la mayoría de edad” (VII, 64-5). Ésta no hace sino hincapié en aquel “esfuerzo”, que consiste en que “sólo en lo uno se realiza lo otro, no en medio” (VII, 66), quedando pues ambos momentos, esto es, tanto la racionalidad como la mimesis, desmentidos por sus contrarios. En consecuencia, el autor advierte del peligro de buscar un equilibrio entre ambos, de aspirar a la vez a las dos cosas, en lo que califica de “síntesis”, porque conduciría a un “consenso sospechoso”²⁸⁷ (íbid.).

²⁸⁶ Aquí Adorno apela al *interesseloses Wohlgefallen* o “agrado desinteresado” kantiano (véase *infra* en la p.194).

²⁸⁷ De la importancia del planteamiento antinómico en la *Teoría estética* como reflejo del rechazo de todo consenso, da cuenta C. Menke quien, a pesar de constatar su insuficiencia, incide en la posibilidad de “reformular” ese modelo desde el propio Adorno (léase op. cit., p.16).

En contra del “consenso” Adorno es muy contundente cuando afirma que “[n]o es posible escaparse a esta alternativa”²⁸⁸, en alusión a la idea de que todo intento de “aferrarse impotentemente a lo superado” deriva en su falseamiento, como sucede cuando se hipostatiza la técnica dodecafónica. De ahí que el autor recomiende que “[q]uien se mantiene fiel a Schönberg debería prevenir contra las escuelas dodecafónicas”²⁸⁹ (X/I, 152).

De aquel “defecto”, a saber, de que “apenas se ro[ce] la alternativa”²⁹⁰ (VII, 82), le acusa Adorno a Benjamin, en relación con su teoría de la reproducción, porque “sus categorías bipolares no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado hasta en su capa más fundamental y el abuso de la racionalidad estética para la explotación y el dominio de las masas” (VII, 81-2). El modo cómo Adorno entiende mostrar la imposibilidad de escapar a la alternativa, es decir, la necesidad de *resistir* a toda forma de consenso, que califica de “antinomía” o “aporía del arte”, está en la base de su discusión con el Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (VII, 80-2), sobre la que volveré en el apartado 1.2.3.

Finalmente, es importante tener presente que mediante la “antinomía” o “aporía del arte”, el filósofo quiere hacer hincapié en el hecho de que no es posible escapar a la alternativa. Adorno denuncia que se hable de la “crisis del arte”, cuando lo que le caracteriza como tal es su condición antinómica, por cuanto tiene que sintonizar obligatoriamente la “mimesis” y la “racionalidad”. En efecto, esta “dialéctica” entre ambos le es “inmanente” (VII, 78-9). Precisamente es la falta de consenso la que permite abrigar la esperanza de que pueda llegar a haberlo algún día, como lo expresa el propio Adorno cuando afirma que “[s]ólo porque ninguna obra de arte puede salir bien enfáticamente, quedan libres sus fuerzas; sólo de este modo mira a la reconciliación” (VII, 79).

²⁸⁸ Arnold Schönberg, p.152.

²⁸⁹ Es precisamente en la medida en que incide en aquella distinción, que puede contemplar a Schönberg como el “compositor dialéctico”, como de ello da cuenta el ya citado texto dedicado al célebre compositor austríaco.

²⁹⁰ Adorno concibe la “alternativa” como “el movimiento mismo entre los extremos”, esto es, como un rechazo de cualquier posición intermedia, consensuada. De ahí su dificultad (*El compositor dialéctico*, p.49).

El concepto “enfático” del arte²⁹¹ como búsqueda de la “verdad”

Si atendemos a la definición más conocida que sobre la verdad expresara el autor, como es la que dice que “[s]ólo son verdaderos los pensamientos que no se comprenden a sí mismos”²⁹², ahí ya se da cuenta del potencial de resistencia a la colaboración que la caracteriza. En efecto, sólo hay “verdad” en la medida en que al arte le subyace un enfrentarse a la “cosificación”, presente en todo proceso de racionalización en la era capitalista, por cuanto lleva a cabo una “neutralización” del pensamiento, como es paradigmáticamente el “autónomo”. Con la acuñación del término “inconcinidad” Adorno quiere mostrar precisamente el necesario desacuerdo existente entre el “enfoque artístico” y el “estado de la historia” (VII, 84-5).

Con el concepto “enfático” del arte Adorno alude al arte como “algo que ha llegado a ser” (VII, 11, 12, 26), a lo que añade que es “de acuerdo con su propio concepto”. Este término, al que recurre no sólo para definir el arte sino también la “verdad” (VII, 12), pone de manifiesto que no es *todavía*. Por consiguiente, que este no ser *todavía* constituya al arte, significa que le dota de una condición “utópica” por cuanto otorga entidad a “lo que no es”, *das Nichtseiende*²⁹³ (Gómez, p.78). En la medida en que mantiene ese *impasse* de no ser *todavía*, el arte se erige entonces en “verdadero”. En suma, aquello que quiere poner de relieve el pensador con el concepto “enfático” del arte, es que no hay “verdad” *todavía*, lo que justifica la necesidad de que haya arte.

La paradoja del arte consiste entonces en que es “verdadero” mientras saca a la luz, proporciona visibilidad a “lo que no es”. De ahí que Adorno declare que “[l]a definición de lo que el arte es siempre está marcada por lo que el arte fue, pero sólo se legitima mediante lo que el arte ha llegado a ser”, donde por lo que “ha llegado a ser” se debe comprender “lo que el arte no contiene” (VII, 11). Sobre el “contenido” del arte, Adorno es muy claro cuando afirma que “[l]o específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro” (VII, 12), puesto que “[e]l arte sólo es en relación con su otro; el arte es el litigio con su otro” (íbid.).

²⁹¹ Esta fórmula pone de manifiesto la permanente acreditación del arte como tal, que caracteriza al arte moderno, y que desarrollo en el apartado 1.3.1.

²⁹² *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2004, p.199.

²⁹³ En qué medida para Adorno éste encarna el rechazo de todo conformismo, lo corrobora esta afirmación, en donde se puede reconocer la “barbarie” que asocia al conformismo, a saber, “[n]ada puede ser si no es como lo que ya es” (*Moda atemporal. Sobre el jazz*, p.120).

De la “verdad” declara Adorno que “sólo es como algo que ha llegado a ser” (íbid.). Con ello incide en la necesidad de postergarla una y otra vez, siendo éste el único modo de acabar con el conformismo tanto de aquellos que sostienen que la hay, como de los que mantienen que no la hay²⁹⁴. Que con el aplazamiento de la “verdad” Adorno no pretenda sino insistir en que no se trata de un abandono sino de una búsqueda de ella, se debe paradójicamente a que es *sine die*. Que sea *sine die* quiere decir que se aplaza una y otra vez, lo que al mismo tiempo significa que se desmiente una y otra vez que la haya.

Sobre ese aplazamiento *sine die* llevado a cabo por el arte se pronuncia el autor cuando afirma que “[e]l proceso de apartarse tiene que renovarse continuamente”; de ahí que “[c]ada obra de arte [sea] un instante” (VII, 16). En efecto se renueva, puesto que el apartarse de la empiria, su “repudio”, que caracteriza al arte, le es “inmanente”. En su inmanencia de ninguna manera constituye una huida sino un modo de sancionar “la preponderancia de la empiria” (VII, 10). Y de sancionar la empiria desde la empiria, como lo dice Adorno al sentenciar “[e]l arte es la antítesis social de la sociedad” (VII, 18).

Que la obra de arte no pueda ser sino un “instante”, que su ámbito no pueda estar “asegurado de una vez para siempre” (VII, 16), remite pues a “la catástrofe del instante que rompe la continuidad temporal” (VII, 38), al mínimo “espacio que les queda a las obras de arte entre la barbarie discursiva y el eufemismo poético” (VII, 50), en alusión al “punto de indiferencia”²⁹⁵ abordado por Samuel Beckett²⁹⁶. Sobre esta cuestión volveré en el apartado 1.3., donde entre otras se analiza la noción de *kairós*.

A la búsqueda de la verdad alude el pensador cuando declara que “la verdad es más bien dirimirla” (VII, 85), porque “sólo es verdadero lo que no cuadra con este mundo” (íbid.). “Dirimir” pues entendido como resolver un conflicto existente, no debe llevar a tomar parte por uno de los dos bandos, sino a reconocer la existencia de un conflicto en el seno de la “verdad”. De ahí la urgencia de disolver, anular la verdad en

²⁹⁴ Nótese que el “dilema” sobre el que descansa la concepción adorniana del arte, refiere esta doble negación presentada a modo de ambivalencia.

²⁹⁵ Éste se tiene que comprender como un acto de protesta “categórica”, puesto que responde tanto a “la obligación de seguir avanzando” cuanto a “la imposibilidad de seguir avanzando” (*Teoría estética*, p.48).

²⁹⁶ Más allá de su sintonía con Beckett, Adorno reflexiona sobre las obras del escritor y dramaturgo irlandés en *Notas sobre literatura* y en la propia *Teoría estética*. De hecho, la intención de Adorno era dedicarle dicha obra, lo que no pudo hacer debido a su muerte prematura.

tanto que existente. Es en este sentido que Adorno no puede sino apelar a la autoridad de Nietzsche, cuando afirma que “la verdad sólo es como algo que ha llegado a ser” (VII, 12).

De qué modo la “disonancia” y la abstracción pongan en práctica el deliberado aplazamiento *sine die* de la “verdad”, entendido como una búsqueda de ella, pasa por comprender el arte en tanto que *promesse de bonheur*.

El arte en tanto que *promesse de bonheur*: la práctica de la “disonancia”

En primer lugar, cabe tener en cuenta que en la medida en que en el arte la “verdad” no es *todavía*, éste constituye una *promesse de bonheur* (VII, 115-6). Esto es así, porque el arte presenta “algo que no existe (...) como si existiera”, con lo que “promete lo que no es” (VII, 115). Efectivamente, es una “promesa” por cuanto “anticipa” lo que no existe al darle una apariencia. De este modo, descarga a la realidad de la responsabilidad de llevar a cabo la promesa, con lo que ésta no se pone en práctica. Es precisamente porque no se lleva a cabo, que se mantiene el “anhelo por el cumplimiento de lo prometido”, lo que Adorno entiende no respetaron los pensadores ilustrados, puesto que equipararon a la obra de arte con su símbolo (VII, 115-6). La relevancia de mantener la promesa radica en que conserva intacta la posibilidad de que pueda ponerse en práctica.

Con la expresión *promesse de bonheur* Adorno apela a los pensadores de la Ilustración, de quienes sin embargo se distancia, puesto que no supieron “mantener la fórmula” (VII, 116). Es en el carácter de “promesa” donde incide, al definirlo con estas palabras: “no significa simplemente que hasta ahora la praxis ha impedido la felicidad: la felicidad estaría por encima de la praxis” (VII, 24). Por tanto, se trata de abolir la “praxis” que desemboca en un *mitmachen* o colaboración con lo establecido²⁹⁷, en la medida en que impediría alcanzar un pensar “autónomo”.

Que la “promesa” se deba comprender en el sentido de “reconciliación”, lo da cuenta el autor cuando afirma que toda obra de arte “mira a la reconciliación” (VII, 79). La obra de arte sólo puede optar a la *promesa* de “reconciliación”, que le es

²⁹⁷ Sobre la relevancia de la “resistencia a la colaboración” así como de que debe ser entendida a su vez “como algo práctico”, léase *supra*.

intrínseca²⁹⁸, en la medida en que la “irreconciliabilidad de esos momentos” se mantiene o, de otro modo, la “aporía” no se solventa (ibid.). De ahí pues que Adorno no pueda sino estar de acuerdo en que el arte moderno se caracterice por su *negatividad* —a pesar de que sea el modo cómo lo calificaban sus enemigos-, por cuanto refleja “el compendio de lo reprimido por la cultura establecida” (VII, 33).

Una vez más, Adorno insiste en que el arte “auténtico” es aquel que aspira a la “reconciliación” (VII, 90). Que tenga que ser una aspiración radica en el peligro que ésta entraña, “al atreverse a poner en pie una totalidad, algo redondo, cerrado en sí mismo”, olvidando la “herida” (VII, 10), que señala su origen en una “escisión”²⁹⁹. Por “poner en pie una totalidad”, el propio principio de “autonomía” es “sospechoso de esa confortación”, aunque recuerda que el “repudio del arte a la empiria” es “inmanente” y no una “mera escapatoria” (VII, 10).

El modo cómo denuncia la “totalidad” -a la que equipara con la “ideología” y la “afirmación”- es en su insistencia en que la adopción por parte del arte de “todo lo proscrito por feo” no persigue integrarlo, sino “denunciar en lo feo al mundo que lo crea” (VII, 72). Es precisamente para contrarrestar a la “totalidad”, que el filósofo reivindica la “categoría de lo fragmentario” -en oposición a la estética idealista tradicional que contempla la obra como totalidad (VII, 212 y 278). Con ello no pretende abogar por una “individualidad contingente”, puesto que “el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella” (VII, 67-8).

Al asumir la desgracia identificándose con ella, el arte responde a la certeza de que toda protesta acaba siendo en vano (VII, 33). En efecto, todo rechazo es inútil, porque “bajo el capitalismo monopolista se disfruta del valor de intercambio, no del valor de uso” (VII, 36). Adorno lo achaca a la “industria cultural”, frente a la cual el “arte autónomo” no es inmune³⁰⁰, sino que demuestra el carácter autoritario de aquélla al establecer la “autonomía” como dogma (VII, 31). De ahí pues la importancia de que el arte se contemple como algo que “ha llegado a ser” (ibid.). Un ejemplo evidente lo constituye la “categoría de lo nuevo”, que es el nombre con el que los “abogados de la

²⁹⁸ En este sentido se manifiesta Adorno cuando la considera “en tanto que comportamiento de la obra de arte” (*Teoría estética*, p.182).

²⁹⁹ Sobre el origen del arte y su “escisión” con la magia, lo que explica que el “progreso” no pueda existir sin “regresión”, se refiere Adorno en las pp.10-12.

³⁰⁰ Del arte dice Adorno que “mediante su adhesión a la cultura traiciona a lo que el arte debe ser” (p.146).

cultura” etiquetan, amaestrándolo, aquello que no se deja nombrar (III, 176), lo que explica también el acercamiento del arte a la moda. Mediante esta categoría el mercado se apropia del arte, cuyos productos vende como “bienes de consumo” que se distinguen de “la oferta siempre igual” (VII, 36).

Volviendo a la “idea de reconciliación” en que consiste la *promesse de bonheur*, Adorno sostiene de modo paradójico que el arte puede únicamente aspirar a la “reconciliación” en la medida en que renuncie a aquella idea (VII, 182). En este sentido apela a la “disonancia”, precisamente porque es el contrario de “reconciliación” (VII, 28). Asimismo es la renuncia de la “reconciliación” lo que asegura que la “promesa” se mantenga como tal, que se acabe con “la falsedad de la totalidad dominante” (VII, 82). La dificultad de la tarea encomendada al arte estriba en que tenga que renunciar a la “reconciliación” -como lo hace mediante la “disonancia” o “negatividad”-, porque la lleva a cabo “de manera irreal, a costa de la reconciliación real” (VII, 76), al hacer aparecer lo no existente como si lo fuera.

Para comprender lo que Adorno entienda por “disonancia”, así como la importancia que le concede, conviene tener presente aquellas palabras donde dice que “[s]i el arte es, de acuerdo con su propio concepto, algo que ha llegado a ser, no menos lo es su concepción como fuente de placer” (VII, 26). En ellas se esfuerza por recordar el origen del arte en los ritos culturales, donde la dialéctica de progreso y regresión le es inmanente (VII, 88) o, de otro modo, que “en el arte no tiene lugar un progreso sin rupturas” (VII, 278). De ahí que cuando Adorno declara que “las preformas mágicas están “más acá de su autonomía” (VII, 26), quiera decir que están más cerca de ésta al desmentir que la haya.

De la misma manera que subsiste una deuda de la “autonomía” para con la magia, sucede con el arte como “fuente de placer” (ibíd.). Con ello el autor se refiere a que el placer ha contraído una deuda con el dolor. Es en el fenómeno de la transfiguración donde tiene lugar. En ella existe una identificación del sujeto con la obra, de tal modo que en lugar de que la obra de arte se equipare a él, éste se equipara a ella³⁰¹ (VII, 30). Adorno denomina a esta operación “sublimación estética” (VII, 31). Este olvidarse de sí mismo, volverse indiferente, de ningún modo es señal de debilidad, como de ello le reprochó Stefan Zweig a Verlaine, sino que implicaba una gran fuerza

³⁰¹ A este hacerse uno con lo representado, característico de la figura del *flâneur*, Adorno lo califica de “éxtasis” (*Museo Valéry Proust*, p.170).

de voluntad para convertirse en “el instrumento pasivamente delirante de su poesía” (VII, 60).

Al hacer hincapié en que el placer contrae una deuda con el dolor, quiere demostrar que todo arte concebido para agradar, entretener, como es el que proporciona la “industria cultural”, no cumple con el objetivo de recordar aquel dolor. Entonces en el esfuerzo por mantener vivo el origen cultural del arte -a saber, que la “autonomía” del arte no se entiende sin su origen en tanto que “praxis ritual” (VII, 26)-, la “disonancia” juega un papel fundamental al destruir el placer aparente. De ahí que en la medida en que la “disonancia” desenmascara el hecho de que no hay armonía, con lo que no puede haber placer, el autor pueda decir que es “la verdad sobre la armonía” (VII, 151).

El placer aparente al que aludía antes, es aquel que refleja el disfrute artístico. Debe su carácter aparente, su falsedad, a que constituye “un mal compromiso entre la esencia social y la esencia antitética a la sociedad de la obra de arte” (VII, 26). A través de la “disonancia”, Adorno reivindica entonces el rechazo del disfrute artístico en la medida en que no protesta contra “el carácter de mercancía” del arte (ibid.). De modo contrario, el “momento de placer en el arte” quiere ser una protesta contra aquel carácter de mercancía, ya que no pretende apropiarse de ella sino desaparecer en la propia obra. Asimismo hay placer en la medida en que “quien desaparece en la obra de arte queda dispensado así de la miseria de una vida que siempre es demasiado poco” (ibid.). En la concepción del placer en tanto que ausencia de dolor, Adorno se refiere a lo que califica como “el fenómeno estético primordial de la ambivalencia” (VII, 27).

La “disonancia” saca a relucir la “negatividad” del arte, es decir, “el compendio de lo reprimido por la cultura establecida” (VII, 33). El modo cómo lo lleve a cabo es mediante la “esquivez”, que se debe comprender como un rechazo a ser comprendido. Adorno describe esta noción como un escapar del “conocimiento racional”, precisamente porque a éste le es “ajeno el sufrimiento” (VII, 32). No obstante, advierte de que con ello no pretende defender el carácter prerracional o irracional del arte, como a veces se entiende cuando se lo despacha con un “no hay nada que comprender”³⁰². Se trata más bien de que “el objeto exige del contemplador conocimiento, conocimiento de la justicia: el objeto quiere que se capte su verdad y su falsedad” (VII, 28). En este sentido el carácter “hermético” del que se le acusa, o el reproche de su carácter

³⁰² Como consecuencia de la tendencia a “exonerar[r] objetivamente de la interpretación”, se reclama un “mensaje” (p.44).

“absurdo”³⁰³, estarían más que justificados, por cuanto la ausencia de sentido es deliberada.

La responsabilidad que el filósofo atribuye al arte, se basa en la firme convicción de que “todo arte alegre”, “sobre todo, el arte de entretenimiento”, comete “una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo” (VII, 61). Siguiendo esta idea, Adorno afirma que “[h]ay más placer en la disonancia que en la consonancia”, donde puntualiza que “[l]a negación es capaz de convertirse en placer, no en lo positivo” (íbid.). Con respecto a lo “positivo” o “afirmativo”, lo califica de “monótono”, contrariamente al “estímulo” que constituye la “disonancia” para el arte moderno, al conducirlo a “una tierra de nadie que sustituye a la Tierra habitable” (íbid.). De ahí que lo primordial del arte sea su “capacidad de perseverar”, y que sea ésta el motivo de que “los momentos más tenebrosos del arte tienen que producir placer” (VII, 28 e íbid.).

A modo de recapitulación en lo que concierne a la “disonancia” y a su papel fundamental en el arte, conviene recordar la definición que de ella ofrece Adorno: “[l]a disonancia aporta desde dentro a la obra de arte lo que la sociología vulgar llama su *alienación social*”. Que ésta sea la razón de que no la contemple sino como “el signo de toda la modernidad” (VII, 27), se analizará con más detalle en el próximo apartado. La *alienación social* pone de manifiesto que no hay convergencia entre la obra de arte y la realidad exterior. La “disonancia” la reproduce en la medida en que rechaza esa convergencia o consenso entre ambos, sacando a relucir la paradoja de que el arte constituye “la antítesis social de la sociedad” (VII, 18), a saber, demuestra tanto más su carácter social cuanto más se enfrenta a ella.

La abstracción en tanto que “negación determinada”³⁰⁴: el rol de la ambivalencia

Como ya se ha mencionado, no sólo la “disonancia”, sino también la abstracción, constituye un arma disuasoria, como se verá seguidamente.

Con el término “llegar a ser”, sobre el que Adorno vuelve una y otra vez, y que encarna aquella doble negación presentada a modo de ambivalencia, viene a definir la

³⁰³ Adorno no está pensando en otro que en Beckett, a quien se le criticaba lo “absurdo” de sus obras, en las pp.43-44.

³⁰⁴ Una prueba de su relevancia en Adorno se puede rastrear en el prólogo a la *Dialéctica de la Ilustración*, redactado junto con Horkheimer, lo que a su vez refuerza la idea de que aquella seguramente se debiera en gran parte a la influencia de Horkheimer.

abstracción, cuando declara que “la irritante indeterminación de lo que ella ha de ser y para lo que ella ha de ser, se convierte para la obra en la clave de lo que ella es” (VII, 37). Por tanto, el “llegar a ser”, que difiere el carácter de obra de la obra de arte, se manifiesta en una ausencia de determinación voluntaria.

En efecto, la ausencia de determinación que caracteriza el arte abstracto, que de ningún modo tiene que ver con “el carácter formal de normas estéticas más antiguas”, es adrede, porque quiere ser “un desafío a la ilusión de que todavía hay vida” (íbid.). Por consiguiente, únicamente hay vida en el arte en la medida en que “no cuadra con este mundo” (VII, 85), como lo hace la abstracción al ser deliberadamente indeterminada. En este sentido Adorno no puede sino discrepar de todo acercamiento del arte a la vida³⁰⁵, postulado por las corrientes de vanguardia. De ahí pues que al exclamar que “[n]o se admite la humillante diferencia entre el arte y la vida” (VII, 30) no pretenda sino parodiarlas.

Que sea un desafío es debido a que “[c]uanto más total es la sociedad, cuanto más se contrae en un sistema unánime, tanto más se convierten las obras que almacenan la experiencia de ese proceso en lo otro de la sociedad” (VII, 49). A esa sociedad “total”, donde no hay lugar para la disensión, el autor la describe como “la ubicuidad del monopolio”³⁰⁶ (íbid.), lo que justifica la necesidad de recurrir a la doble negación que Adorno califica de “esquivez” (VII, 37). De este concepto y de su condición inherente a lo moderno, lo deja claro el autor, hasta el punto de que “[l]o que pretendía eludir la problemática que se atribuía a la modernidad desde que ésta existía se fue a pique tanto más rápidamente” (VII, 34).

A esa “esquivez” o “negatividad”, que entiende necesaria, vuelve a referirse cuando manifiesta que lo que en Baudelaire “se da aires de satanismo”, no es sino la “identificación con la negatividad real de la situación social” (VII, 36). De este modo busca denunciar, siendo un fiel reflejo de ella, una realidad donde las relaciones entre los seres humanos llaman la atención precisamente por su condición abstracta (VII, 49).

³⁰⁵ Como se verá más adelante, ésta es una de las cuestiones que le lleva a polemizar con Benjamin, quien en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se había pronunciado a su favor exhortando a una “politización del arte” como respuesta a lo que calificaba de “estetización de la política” practicada por el fascismo.

³⁰⁶ El “monopolio”, como Adorno califica la música de jazz, da cuenta de la falta de oposición en la medida en que por un lado está la élite y por otro sus seguidores (*Moda atemporal. Sobre el jazz*, p.111).

La abstracción, que Adorno entiende caracteriza el “arte moderno o nuevo” (VII, 33), queda reflejada en la medida en que “no puede decir lo que aún no ha sido, y empero tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual” (VII, 37). El carácter abstracto de lo nuevo refiere su falta deliberada de determinación, lo que manifiesta a través de negar tanto el pasado como el presente, con lo que la vaciedad de contenido es adrede (VII, 35).

A aquella doble negación la denomina Adorno “negación determinada”, que concibe como “la negación de lo negativo”, de la que se congratula de que en el ámbito estético constituya una posición, a saber, “no est[é] encadenada”, como sucede en la realidad (VII, 55). En efecto, no lo está, porque el arte postula como existente lo que no existe, presenta como real lo que no es sino ficción, y en este sentido da una oportunidad a lo que no existe. La “negación de lo negativo” alude a “la fuerza de la negación inmanente”, que no sólo no acaba con lo que niega sino que lo potencia, como por ejemplo al maltratar al gusto por amor al gusto (íbid.).

El carácter imprescindible de la “negación determinada”, expresado por Adorno cuando declara que “[n]o hay verdad de las obras de arte sin negación determinada” (VII, 176), radica en su rechazo de lo que denomina lo “afirmativo”, es decir, el “valor de intercambio” que rige la sociedad del capitalismo tardío, donde el rechazo del “valor de uso” termina por convertirse en “valor de uso”.

Que sea en el arte donde se le ofrezca resistencia, es debido paradójicamente a que en él “la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta” (VII, 36) o, con otras palabras, que “[m]ediante la renuncia irrevocable a la apariencia de reconciliación”, “el arte moderno se aferra a ésta en medio de lo irreconciliado” (VII, 51). Anteriormente ya me he referido a la falsedad de una “reconciliación”, que es tal porque no lleva a una mayor justicia, sino a una sociedad “total” en el sentido de “afirmativa”, esto es, acrítica y complaciente consigo misma. De ahí que Adorno afirme que “la unidad de la historia del arte es la figura dialéctica de la negación determinada. Y no de otra manera sirve a su idea de reconciliación” (VII, 55).

La abstracción en tanto que “negación determinada” pone de manifiesto que el “canon negativo” en que se transforma la abstracción en tanto que “prohibición de imágenes”, “ya es casi un canon de lo que hay que hacer” (VII, 53). Que el “canon negativo” se deba contemplar en tanto que “negación determinada”, significa prohibir aquello de lo que la modernidad reniega, constatando entonces que “lo proscrito” y “reprimido por la cultura establecida” lo sigue estando. Por otro lado, aquella

“prohibición de imágenes” en que consiste la abstracción –tras el “tabú” se esconde la “prohibición”, lo que abordaré más adelante- no pretende acabar con el sentido, como pudiera parecer, sino más bien salvarlo de una más que probable manipulación. De ahí que “tras la catástrofe del sentido, el fenómeno se vuelv[a] abstracto” (VII, 37).

Que la “ambivalencia” o “ambigüedad” -de la que he hablado más arriba- sea el modo cómo se presente la doble negación, de ningún modo le resta fuerza negativa a aquella sino todo lo contrario. De ello da cuenta Adorno, siguiendo a Horkheimer, al describir la actitud de aquellos que la rechazan en estos términos: “[s]e trata de la actitud de la *intolerance of ambiguity*, la intolerancia hacia lo ambivalente, hacia lo que no es subsumible limpiamente; al final, hacia lo abierto, hacia lo que ninguna instancia ha predeterminado, hacia la experiencia misma” (VII, 159). Es precisamente ese carácter abierto, indeterminado, lo que produce aquello que Victor Hugo en relación a la poesía de Rimbaud calificó de *frisson nouveau*, escalofrío (VII, 35).

Recapitulando, en qué medida la abstracción se deba interpretar como una “negación determinada”, se debe precisamente a que representa aquella doble negación presentada como ambivalencia en tanto que único recurso para producir efectivamente sentido o, en su defecto, “lo nuevo”.

1.2. Invitación a una lectura “dialéctica” del arte moderno

En este apartado argumentaré lo que entiendo es la apuesta de Adorno por una concepción “dialéctica” del arte moderno, así como expondré en qué consista dicha concepción.

Dilucidar el significado de una lectura “dialéctica” del arte moderno pasa por explicar qué sea el arte moderno a ojos del filósofo alemán, porque Adorno no concibe que se pueda comprender el arte moderno de otro modo que no sea “dialécticamente”. La correcta comprensión del arte moderno exige a su vez fijar la atención en el significado del concepto de lo moderno. Debido a la complejidad de dicho concepto, el próximo apartado se va a dedicar a su análisis y particularmente al estudio de sus categorías.

1.2.1. Aproximación al concepto de lo moderno: sus categorías

En primer lugar, la dificultad que conlleva el análisis del concepto de lo moderno, que pone de relieve la problemática que le subyace, se debe a su doble acepción en lo que atañe tanto a su carácter temporal como normativo. A su “carácter normativo” hace alusión Adorno, cuando hace hincapié en que el hecho de que no sea “una aberración que se pueda corregir”, se debe a que ello implicaría volver a “un suelo que ya no existe ni debe volver a existir” (VII, 38). La dificultad descansa en su carácter paradójico, porque el fundamento de la modernidad consiste en una falta de fundamento (íbid.). Precisamente lo problemático de un discurso tal, queda reflejado en las reticencias que ha suscitado en la reflexión filosófica posterior, como de ello dan cuenta como veremos Jürgen Habermas y Albrecht Wellmer.

Sobre dicha acepción incide Jürgen Habermas³⁰⁷, quien reprocha a Adorno una falta de coherencia en su postulación del “contenido normativo de la modernidad”. A aquellas “teorías” que -como la defendida por el filósofo de Francfort- practican una “crítica radical de la razón”, Habermas les achaca que critiquen la institución, pero formen parte de ella, es decir, su “carácter autorreferencial”. En este sentido el “concepto de razón comunicativa” pretende “sacarnos de las paradojas y nivelaciones” que rodean una “crítica radical a la razón” (op. cit., p.402).

Por su parte Wellmer, quien repasa críticamente la contribución adorniana a la comprensión del arte moderno así como de la modernidad en general, también manifiesta la urgencia de salvar la crítica de la razón de una *parálisis*. Así pues declara su intención “de sacar la crítica al racionalismo del falso dilema “Filosofía de la reconciliación versus irracionalismo””³⁰⁸.

Adorno argumenta que la razón de que el concepto de lo moderno no se pueda contemplar exclusivamente de modo cronológico, es debido a su consideración en tanto que “categoría de la filosofía de la historia” (VII, 52). Textualmente el autor afirma que

³⁰⁷ *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989, cap. 12, pp. 397-98.

³⁰⁸ *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, p.11. En cuanto al término “dialéctica”, Wellmer puntualiza que se debe interpretar “sin connotación alguna de verdad acabada o de historia que se cumple a sí misma” (op. cit., p.52), siguiendo de este modo a Adorno en su crítica de la lectura defendida por el marxismo.

“el concepto de lo moderno se remonta cronológicamente mucho más atrás de la modernidad” (íbid.). Con respecto a su concepción de la “filosofía de la historia”, Adorno parte de Hegel -que es quien acuña el término- para modificarlo sensiblemente con ayuda de Benjamin. En este sentido discrepa de “la fe optimista” que la caracteriza en Hegel (VII, 13). Que ya no pueda tenerla, es debido a la constatación de que “la fuerza de lo inexplorado” se ha “depravado en lo selecto” (VII, 29).

En el sentido de la doble acepción de lo moderno, Adorno recuerda el postulado de Rimbaud: “Il faut être absolument moderne” (VII, 12-13, 52, 255). Éste pone de manifiesto que no hay tal modernidad en la medida en que se “anticipa”, lo que el autor describe como un consumir la historia del arte moderno (VII, 12-13). En efecto fue así, puesto que el propio Rimbaud acabó siendo asimilado o, en sus propias palabras, “integrado” (VII, 13), lo que no trajo consigo el “progreso” ansiado. Por tanto y de modo paradójico, que haya “integración” constituye la prueba de que no hay modernidad.

En su aseveración de que “la modernidad no es cronológica, sino el postulado de Rimbaud de un arte de la consciencia más avanzada” (VII, 52), Adorno quiere decir que para estar “a la altura del capitalismo”, el arte no se puede conformar con reproducir la realidad o, mejor dicho, que para hacerlo tiene que sacar a la luz sus contradicciones, a lo que se refiere al afirmar que “las experiencias más avanzadas y críticas“ son aquellas que “[e]n tanto que sociales, [éstas] son críticas” (íbid).

Como Benjamin, Adorno sitúa el origen de la concepción de lo moderno en Baudelaire. En la lectura que de Baudelaire lleva a cabo Benjamin, éste pone de relieve que en la obra de arte “se produce y niega a un tiempo la trascendencia de la aparición artística”, de tal modo que lo que concibe como “aura”, que no describe sino el fenómeno de la “aparición”, se considera un “tabú” (VII, 111). En este sentido Adorno se sitúa en la estela de Benjamin al constatar que la “desartización del arte” no sólo constituye “un grado de su liquidación, sino (...) su tendencia de desarrollo”³⁰⁹ (íbid.).

Adorno -siguiendo a Benjamin- entiende que Baudelaire hizo del movimiento de la espiritualización un “programa”, lo que trajo como consecuencia la consideración de la mimesis como un tabú (VII, 128). Que lo considerara un “programa” no significa sino que “[e]l momento del espíritu no es en ninguna obra de arte algo existente; en

³⁰⁹ Precisamente el que se defina como “tendencia” hace hincapié en la urgencia de abordarla de modo “dialéctico”, como lo hago en el apartado 2.2.2. de la segunda parte.

todas es algo en devenir, que se forma” (íbid.). Es decir, que el momento de separación del arte de la naturaleza, conocido como espiritualización, es constitutivo del arte. Esto fue formulado por primera vez por Hegel en la “obra de arte romántica”, que no se entiende sino en el marco de lo que acuñó como “filosofía de la historia”. Según ésta “el espíritu de las obras de arte se inserta en un proceso global de espiritualización, en el proceso del progreso de la consciencia” (íbid.).

A continuación se enumerarán y definirán las categorías de lo moderno en el marco de la “filosofía de la historia”, en la medida en que ayudan a comprender dicho concepto. El cambio de enfoque -que Adorno detecta- de las categorías de lo moderno con respecto a las románticas p.e., guarda relación precisamente con su inclusión en la “filosofía de la historia” (VII, 35), que se caracteriza por el acercamiento de Adorno a Benjamin³¹⁰ debido a que resalta el carácter antinómico de la “filosofía de la historia”.

A. La categoría de “negatividad”³¹¹

A dicha categoría la denomina Adorno también “esquivez” o *Sprödigkeit*, donde ésta refiere la doble negación o “negación determinada” analizada antes. El hecho de que sea fundamental en la modernidad se debe a que encarna “el compendio de lo reprimido por la cultura establecida” (VII, 33). Sin embargo, el modo cómo lo hace no está ausente de problemas, porque al identificarse con la desgracia “anticipa [su] destitución” (íbid.) o, con otras palabras, *descarga* a la realidad de la responsabilidad de acabar con ella.

A pesar de la confusión que suscita –en el caso de Baudelaire se habla de “satanismo” y en el de la abstracción en relación con la “mímesis” de mera reproducción de la realidad³¹²-, el autor es contundente al exhortar a enfrentarla dado que “[l]o que pretendía eludir la problemática que se atribuía a la modernidad desde que

³¹⁰ De que la influencia de éste en Adorno -como se conoce el “programa de Königstein”- fue duradera, así como de que ambos se contemplaban a sí mismos como maestro y discípulo, ha sido reivindicado por Susan Buck-Morss en *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. Madrid: siglo XXI, 1981.

³¹¹ Menke le atribuye una importancia fundamental en la estética adorniana, porque entiende articula en un mismo discurso dos tendencias contrarias igualmente constitutivas del arte moderno, como son la “autonomía” y la “soberanía” (Introducción a op. cit.).

³¹² Adorno afirma, en lo que no puede ser sino una reflexión en torno a la confusión que suscita la abstracción, que “se despacha como mercancía el momento mimético” (*Teoría estética*, p.30).

ésta existía se fue a pique tanto más rápidamente” (VII, 34). Ello da cuenta del carácter ambivalente de la modernidad, lo que se debe comprender como la única manera de acceder a “lo que ninguna instancia ha predeterminado”.

Precisamente en aquella “negatividad” y su carácter “inmanente”, en tanto que características de lo moderno, incide Adorno cuando lo define como “un concepto privativo, desde el principio más negación de lo que ya no ha de ser que lema positivo” (VII, 35). Que ésta no se valore sino positivamente es así, porque en tanto que “compendio de lo reprimido por la cultura establecida”, la “negatividad” da cuenta de la “irresistibilidad” de lo moderno, a saber, de lo que Adorno califica de “expectativa de libertad” (VII, 33).

Constituye una equivocación interpretar la “negatividad” -que acompaña a la modernidad- encarnada en “lo nuevo” como una huida de la realidad, puesto que lo que pretende no es sino sancionar “la preponderancia de la empiria” (VII, 10). De ahí pues que incida en que “lo nuevo” le es “inmanente” (VII, 37). Ese “estar a la altura del capitalismo”, al que alude al hablar de que la modernidad cumple con el “estándar alcanzado en su periodo” (VII, 35), no se debe confundir con “un versado estar a la última” o “un vago espíritu del tiempo”, porque refleja “el desencadenamiento de las fuerzas productivas” (VII, 53). En definitiva, por “estar a la altura” el autor entiende que “la modernidad siempre se opondrá al espíritu de la época dominante, como tiene que hacer hoy” (ibid.), es decir, que se caracteriza por su capacidad de *resistir* frente a la “administración total” (VII, 30).

“Disonancia”: “inmanencia”, historia y verdad

Siguiendo a Benjamin, Adorno exige la contemplación de la historia como algo “inmanente”, lo que significa apostar por la condición histórica de la “verdad”. Ésta hace alusión a que el “contenido de verdad se vuelve histórico”, lo que sucede cuando es “historiografía inconsciente”, a saber, cuando se alía con lo que “hasta hoy siempre ha sido derrotado” (ibid.) De ahí la necesidad de “disonancia”, sobre la que añade es “el signo de toda modernidad” (VII, 27), a pesar de que no le es ajeno el hecho de que “se enfría hasta convertirse en material indiferente” (VII, 28). La defensa de la “inmanencia” de la historia queda reflejada en la idea de que “[l]o que no repite meramente los procedimientos presentes está a su vez producido históricamente” (VII, 256), donde muestra su conformidad con Marx.

Adorno advierte del peligro de caer en manos del “historicismo”, donde la relación de la obra con el tiempo fuera meramente “relativa”, es decir, “variara simplemente con el tiempo” (VII, 255). Una vez más, se pronuncia en contra del “historicismo”, al entender que “la interdependencia de rango e historia” no debe llevar a creer que “la historia es la instancia que decide sobre el rango”, haciéndose eco de la expresión de Benjamin de que “el curso de la historia” “hay que cepillarlo a contrapelo” (VII, 259). La necesidad de hacerlo reside en que no se puede confiar en que “esa posteridad” no pierda “lo auténtico”, puesto que “el espíritu del mundo confirma y transmite lo falso viejo bajo el hechizo incesante” (íbid.).

“Coincidencia” de arte y moda

En la relación del arte con la moda Adorno apela de nuevo a Baudelaire siempre desde Benjamin. La apelación a Baudelaire guarda relación con que éste “ni combate la cosificación ni la copia” o, con otras palabras, saca a la luz que “la obra de arte absoluta se encuentra con la mercancía absoluta” (VII, 36). Es de este modo precisamente, esto es, haciéndose “mercancía”, cómo la obra de arte denuncia la “mercancía”, porque así no “reniega de lo mudo”, como lo expresa el autor cuando declara que “[e]l arte es moderno a través de la mimesis de lo endurecido y alienado” (íbid.).

El hecho de que el modo de oponerse a la “mercancía” sea “impotentemente”, como lo notó Baudelaire (íbid.), da cuenta del carácter “utópico” del arte. De este modo responde Adorno a los enemigos del arte moderno, que critican dicha “coincidencia” burlándose de la supuesta radicalidad de los “papeles pintados”, así como de que “los hoteles americanos están repletos de cuadros abstractos *à la manière de...*” (VII, 47).

El poeta y crítico de arte francés constató que la relación con la moda constituye propiamente al arte, de tal modo que éste se caracteriza por un rechazo a que se lo nivele “heterónomamente”³¹³, a que le sea impuesto desde fuera -al contrario de lo que Kant entendía como “interioridad” (VII, 159)-, así como por “la aversión al provincianismo” (VII, 256), ejemplificado mediante la reclamación de que la obra detentara un “mensaje” (VII, 37).

³¹³ Aquí se refiere a que la obra quiere la igualdad consigo misma, lo que consigue a través de la “mimesis” (p.128). De ningún modo se la tiene que interpretar pues en su acepción usual en tanto que imitación de la realidad.

Con respecto a la moda, Adorno pone en guardia frente a aquellos que la identifican sin más con “lo avanzado”, así como a aquellos que la consideran un “anatema”, como son los representantes del “conservadurismo radical” (VII, 255 y 256). Sobre qué se deba considerar “avanzado”, el autor llama la atención acerca de su fragilidad, hasta tal punto que “[n]inguna obra moderna de rango (...) puede sustraerse” a la sospecha permanente de ser tachada de reaccionaria, al constituir un “fragmento de espíritu de la época” (VII, 255).

A modo de recapitulación, el peligro que lleva consigo adoptar la “mímesis” que reclama para sí el arte moderno, es que se lo puede confundir fácilmente con la moda, ya que al carecer adrede de fundamento alguno, a aquella igualdad consigo mismo se la puede manipular tanto más fácilmente como un *estar a la última porque sí*, un capricho extemporáneo.

B. La categoría de “lo nuevo”

La importancia de esta categoría queda reflejada en el hecho de que Adorno contempla lo nuevo en su equivalencia con lo moderno. Tanto es así que con respecto al arte se refiere al “arte moderno o nuevo” (VII, 33).

El carácter oscilante de lo moderno sale a relucir en la categoría de lo nuevo, de tal modo que el autor afirma que “es central desde mediados del siglo XIX, desde el alto capitalismo, si bien en correspondencia con la pregunta de si ya existía algo nuevo” (VII, 34). Aquello que en relación con lo nuevo califica de “esquivo”, no se refiere sino al concepto de lo moderno, sobre el que constata que “[d]esde entonces, no ha salido bien ninguna obra que sea esquivo al concepto de modernidad, por más fluctuante que éste sea” (íbid.).

Como ya lo he comentado, la noción de “esquivez” alude a una doble negación. Ésta apunta, en el caso de lo nuevo, a que no se puede contemplar ni como pasado ni como presente, es decir, que está *todavía* por alcanzarse –de ahí su carácter abstracto en el sentido de vacío–, donde el *todavía* pone de relieve un retrasarlo deliberadamente³¹⁴. Éste no remite sino a aquel “llegar a ser” abordado con anterioridad.

³¹⁴ Resulta iluminador e instructivo el estudio exhaustivo que sobre esta categoría lleva a cabo el citado libro de Boris Groys, donde pone de relieve que “lo nuevo” como tal no existe.

A la relación fundamental de lo nuevo con lo antiguo, a la hora de definir lo nuevo, hace hincapié Adorno. No obstante, alerta del peligro de que el arte moderno se confunda “con el esquema “todo esto ya lo conocemos”” (VII, 33). Por tanto, aquello que está reivindicando el filósofo alemán es que en la interpretación de los fenómenos espirituales, la necesaria “traducción de lo nuevo a lo viejo” se debe comprender como un poner énfasis en la diferencia entre ambos (VII, 33-4). Es precisamente porque lo antiguo y lo nuevo no concuerdan *todavía* –de ahí la nota “discordante” que le señalan sus críticos-, que es posible que lo puedan hacer en un futuro. Ello explica también lo que Adorno denomina “la irresistibilidad de la modernidad” (VII, 34).

Que aquella “irresistibilidad” quede encarnada en “lo nuevo” remite a su carácter “destrutivo” (íbid.). En efecto, “lo nuevo” es tal en la medida en que destruye el “lenguaje tradicional”, liberando al mismo tiempo lo atrapado o sepultado por el peso de la historia. En definitiva, es en el sentido en que “lo nuevo” da otra oportunidad a lo olvidado que demuestra serlo realmente.

De la experimentación a la “espontaneidad”: el *coup de dés* de Mallarmé

Precisamente sobre esa condición “violenta” en “lo nuevo” Adorno subraya que se la suele reconocer como “lo experimental” (VII, 39). Mediante el experimento es cómo “se le dan formas y contenidos seguros” al “ímpetu” del artista (íbid.). Sin embargo, el cambio con respecto a la concepción de experimento en la modernidad guarda relación con el propio concepto de lo moderno.

Que dicha concepción se haya vuelto una “obviedad”, o sea, la de que en el experimento “la voluntad consciente de sí misma pone a prueba procedimientos desconocidos o no sancionados”, significa que deja de competir con lo establecido. De ahí que ahora designe algo cualitativamente diferente, por cuanto se trata de que “el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado no puede prever” (íbid.). De este modo el interés estético se desplaza de “la subjetividad que se comunica a la coherencia del objeto” (íbid.). Es en este sentido, es decir, en un incidir en la primacía del objeto sobre el sujeto, que se puede decir que el experimento pretende acercarse a la “espontaneidad”. De los problemas que esto plantea se hablará a continuación.

El paso de la experimentación a la “espontaneidad” plantea dificultades, puesto que entiende que la “espontaneidad” es efectivamente tal en tanto que es provocada. Más aún, sale a la luz la paradoja que consiste en que la primacía del objeto se alcanza

mediante la intervención, el esfuerzo titánico del sujeto. Una paradoja que Adorno concibe en tanto que “perenne del arte”, al proclamar que “una reacción espontánea sea una norma” (VII, 52).

Precisamente a esta cuestión hace referencia la enseñanza de Mallarmé, formulada después por su discípulo Valéry, lo que pone de manifiesto su actualidad. Se trata de la dificultad de poder decidir si “entregarse a la heteronomía” por parte del sujeto “acredit[a] su fuerza estética” o constituye un “acto de abdicación”³¹⁵ (VII, 40). Sobre la predilección por el primero no deja dudas Adorno al recordar el caso del poeta Verlaine, y de cómo el “echarse a perder” no sólo no le hizo ser un “debilucho”, sino que le obligó a hacer uso de mucha fuerza. Es en el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, donde Mallarmé señaló la importancia de que “el artista sea sorprendido por sus obras” (VII, 58), y por tanto cómo el dominio de la heteronomía se lleva a cabo paradójicamente entregándose a ella.

Lo “absurdo” y la crítica al “intelectualismo”

De “lo nuevo” declara el autor que “carece de intención”, y que esto es precisamente lo que le otorga un carácter verdadero, siendo también aquello que lo pone en contradicción con la reflexión en tanto que “motor de lo nuevo” (VII, 43). Que la falta de intención se valore positivamente es debido a que es contraria a la reflexión, por cuanto ésta “tiende a la ceguera”³¹⁶. Precisamente “lo absurdo” quiere dar cuenta de ello (íbid.). Sin embargo, lo hace de modo insuficiente, puesto que contribuye a que se confunda con un “no hay nada que interpretar” (VII, 44).

Adorno alerta de la confusión que suscita “lo absurdo” al interpretarlo, como sucede con la obra de Beckett (VII, 43-4), como un “no hay nada que interpretar”. Efectivamente no es más que una confusión, porque no se trata de “una aversión meramente subjetiva”, sino de que “con el incremento de la reflexión y mediante su fuerza incrementada, se oscurece el contenido en sí mismo” (VII, 44). Aquel rechazo de la reflexión y negativa a interpretar las obras no pretende sino proteger de la razón el

³¹⁵ Sobre este tema se vuelve a pronunciar Adorno en lo que denomina “exoneración” del sujeto, lo que provoca la “coincidencia” del determinismo y el puro azar en la “nueva música” (consúltese *infra* el apartado 2.1.2.).

³¹⁶ Ya lo advierte Adorno al inicio de su *Teoría estética*, cuando declara que “su autonomía [la del arte] comienza a mostrar un momento de ceguera” (p.9).

contenido de la obra, puesto que no responde sino a “una ingenuidad mala” creer que la obra de arte posee “por sí misma el contenido”, como lo defendía Brecht (íbid.).

Aquello que se tacha de “absurdo”, lo es precisamente porque es “una crítica del dominio total de la razón”, con lo que “no puede ser racional de acuerdo con las normas del pensamiento discursivo” (íbid.). De ahí que la acusación de “intelectualismo”, con que sus detractores entienden denostar lo que califican de “absurdo”, llegando hasta el extremo de reclamar un “mensaje” (íbid.), es infundada. No se trata pues de “intelectualismo” entendido como un *cartelizar* la racionalidad, como si fuera propiedad sólo de unos cuantos, sino por el contrario de hacerla más inclusiva. Adorno entiende poder hacerlo mediante un rechazo absoluto de la racionalidad en tanto que “engaño a las masas”³¹⁷ (VII, 81).

“Fantasía” e “invención”: el rechazo de la *tabula rasa*

La equiparación de “lo nuevo” con “fantasía” por parte de Adorno responde a la voluntad de acabar con el malentendido de que se interprete como *tabula rasa*. La manera cómo lo haga es apelando al vínculo de “fantasía” e invención, donde ésta última se debe comprender como modificación de “lo presente empíricamente” (VII, 33). Por tanto, el “arte fantástico” al presentar “como existente a algo que no existe”, de ningún modo quiere decir que lo produzca *ex nihilo*. En ello hace hincapié el autor cuando declara que “[m]ediante la *epojé* del mundo empírico, el arte moderno deja de ser fantástico” (íbid.).

Esta concepción de la fantasía va unida a la convicción de que la invención tal como se suele entender no existe³¹⁸. En este sentido el pensador alemán lo describe a modo de metáfora a través de la imagen de un niño “que busca en el piano un acorde nunca escuchado, intacto. Pero el acorde ya existía” (VII, 50). Aquella convicción la formula del siguiente modo: “Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente” (VII, 50-1). Entonces, la “utopía” guarda relación con la invención, no entendida en su acepción usual sino en tanto que

³¹⁷ Con esta expresión califica Adorno a la Ilustración. De la necesidad de atacar a la Ilustración sometiéndola a un proceso de autocritica, con la finalidad no de eliminarla sino de fortalecerla, lo han corroborado los propios acontecimientos posteriores, esto es, la aparición del fascismo y del régimen estalinista.

³¹⁸ Una vez más, es en su texto *Arnold Schönberg* donde Adorno aborda en la figura del compositor vienes la confusión que rodea el término invención, por cuanto “lo nuevo” se asocia a *tabula rasa*.

modificación de lo existente. Así lo piensa cuando afirma que “[l]as invenciones son modificaciones de lo presente empíricamente” (VII, 33).

Que defender “lo nuevo” no consista para Adorno sino en contemplarlo como “utopía”, como cuando afirma que “[l]o nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo” (VII, 50) es así, porque pone de relieve que “[l]o nuevo no es una categoría subjetiva, sino que lo impone la cosa, que de otra manera no puede llegar a sí misma y librarse de la heteronomía” (VII, 37). Por consiguiente, Adorno entiende que el único modo de librarse de ella, de que la cosa se imponga frente al sujeto, es tomando lo nuevo como “utopía”, es decir, postergando una y otra vez su contenido. Ese postergar se materializa en la medida en que “mediante lo nuevo, la crítica, el *refus*, se convierte en el momento objetivo del arte mismo” (VII, 37-8).

El horror que causa el carácter vacío de “lo nuevo” o *horror vacui*, provoca que los que lo padecen –lo “horrible” de “lo nuevo” tiene su origen en su condición desconocida- tachen la actitud de los partidarios de *goût du néant* (VII, 37). Es precisamente el enfrentarse a su carácter desconocido lo que Adorno valora, al concebir el *goût du néant* como “inconmensurabilidad con lo siempre igual” (íbid), a saber, como un rechazar lo ya conocido. De ahí que el autor declare que “[l]o viejo tiene su refugio sólo a la cabeza de lo nuevo”, lo que significa que “lo nuevo” sólo tiene lugar “en fracturas, no mediante la continuidad” (íbid.).

Abstracción y “fetichismo”: pureza, “tabú” y “mercancía”

Del peligro de estancamiento de “lo nuevo” advierte Adorno al afirmar que “[l]o abstractamente nuevo puede estancarse, trocarse en lo siempre igual” (VII, 38). El peligro radica en que ese romper con la continuidad que caracteriza “lo nuevo” en tanto que vacío, abstracto, es tanto más fácil de manipular al convertirse en “fetichismo”, donde lo que prima es “que algo hecho tenga que ser por sí mismo” (íbid.).

La atemporalidad de “lo nuevo”, encarnada en el “instante”, se debe comprender ante todo como un romper con “la continuidad temporal” (íbid.), por cuanto no implica “progreso”, sino repetición de “lo siempre igual”. En cuanto a la abstracción, representa “lo nuevo” entendido como rechazo de todo contenido, y no debe ser reducida a mera “mercancía”, como ocurre a pesar suyo al transformar lo nuevo en un “fetiche” (íbid.).

Es la necesidad de encarnar “lo nuevo” por parte de la abstracción, aquello que la hace coincidir con la “mercancía”. En este sentido Adorno declara que “la obra de arte

absoluta se encuentra con la mercancía absoluta” (VII, 36). En la discusión protagonizada entre Adorno y Benjamin sobre el papel cada vez más preponderante de la reproducción en el arte, ambos polemizan en torno a la relación entre abstracción y reproducción. Concretamente debaten sobre cómo la primera se acerca inevitablemente a la segunda, en la medida en que con ella se asegura aquella novedad, tomándose entonces el fin por el medio. En la contemplación del rechazo del fin en tanto que fin éste aparece como medio³¹⁹.

El poso de protesta que contiene la sentencia de “que algo hecho tenga que ser por sí mismo”, reside en que rechaza el arte hecho para agradar, esclavo del “gusto centrado en el disfrute”; sólo en este sentido la experiencia artística demuestra ser “autónoma” (VII, 24). Sin embargo, aquella emancipación de la obra de arte del gusto o disfrute, el que no se produzca para alguien que no sea sí misma, y que califica de “pérdida de obiedad”, trae consigo paradójicamente su “depravación” como “mercancía”, como lo suscribe el pensador al explicar que “esto [en alusión al “carácter fetichista de la mercancía”] hay que criticarlo en la cosa, no desde fuera” (VII, 37).

Precisamente la obra de arte considerada en tanto que “mercancía” pone de relieve que ésta se percibe como una “propiedad”, al contrario de lo que sucedía en “el comportamiento tradicional ante la obra de arte”, donde la relación no era de “apropiación”, sino que “el contemplador desaparecía en la cosa” (VII, 25). En esta consideración subyace el “miedo por la propiedad”, porque a toda propiedad le acompaña un miedo a perderla. En este sentido Adorno insiste en que cuanto más cree uno poseer una obra, menos la posee, puesto que la posesión lleva consigo un miedo a perderla (íbid.). Lo que remacha con la sentencia de que “[e]n el mundo falso, toda *edoné* es falsa” (VII, 24), porque no puede haber placer si éste se basa en la posesión.

Como hemos podido comprobar, la pureza que reivindica la abstracción – representada en “la obra de arte absoluta”- como rechazo de todo contenido, tiene su contrapartida en su aproximación a la “mercancía”. De ahí que Adorno a ese “instante” lo califique de “catástrofe” (VII, 38). En relación con la pureza en el arte, el filósofo alemán insiste en la relevancia de la concepción del arte como praxis ritual, que está en su origen, lo que le lleva a definirlo repetidamente como “algo que ha llegado a ser”

³¹⁹ Sobre el peligro del dominio de los medios por encima de los fines por cuanto constituye una fuente de la violencia, reflexiona Benjamin en “Para una crítica de la violencia” incluida en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Introducción y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001.

(VII, 26). No hacerlo contribuye a fomentar el “tabú” del arte o, de otro modo, la prohibición de que “uno se comporte de manera animal con el objeto” (VII, 23) -como era característico en las prácticas culturales-, lo que contribuye a idolatrar el arte obviando su origen como fuente de placer. Con todo lo dicho, el “tabú” es consecuencia de una prohibición. En el caso del arte, lo que se prohíbe es su origen sensual o, como lo dice el autor, “lo históricamente más antiguo, lo que el arte ha expulsado en el camino de su autonomía” (VII, 70).

Adorno no se cansa de denunciar aquella prohibición cuando exige contemplar el arte como tomando parte en la “dialéctica de la Ilustración”, lo que significa que retorna permanentemente a su fase arcaica -como lo recuerda el “concepto de lo feo” (íbid.)-, de la que no puede apartarse de una vez por todas. Precisamente el término “dialéctica” hace hincapié en ese no poder apartarse definitivamente. A esa “dialéctica” Adorno la llama también de “la mayoría de edad”, donde se aborda “la emancipación respecto del hechizo infantil”, de la que añade tiene lugar tanto en el arte como en la razón (VII, 64-5). Más aún, la importancia que el autor le concede a aquella “dialéctica” llega hasta el punto de que sustenta la “historia de la modernidad”, en la medida en que la considera “una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad” (VII, 65).

Por último, el pensador alemán insiste en que la “dialéctica”, con la que se refiere indistintamente a la “Ilustración” y “madurez”, es “inmanente” al arte. Que insista en su “inmanencia”, es debido a que la “dialéctica” se malinterpreta. Un ejemplo de ello lo constituye la “polarización” del arte en cuanto se toma como una “fórmula invariante”, con lo que impide que “en lo uno se reali[ce] lo otro, no en medio”(VII, 66). No se trata pues de “buscar el equilibrio entre los dos principios” (íbid.), sino más bien de que la relación entre uno y otro sea la de desmentirse mutuamente. No en vano el autor alude a los “polos”, en relación con la “desartización” o *Entkunstung*³²⁰, así como define en tanto que “campo de fuerzas” o *Kraftfeld*³²¹ a la obra de arte.

C. La categoría de tradición³²²

³²⁰ Léase *supra* la nota 278 en la p.144.

³²¹ Léanse los textos *Arnold Schönberg* y *Museo Valéry Proust* en las pp.151 y 169 respectivamente.

³²² La acusación de “envejecimiento” dirigida a “lo nuevo”, debido a que ha sido integrado en “lo siempre igual” o, en palabras de Adorno, a que “lo proscrito” ha sido “oprimido”, guarda relación con una concepción equivocada de lo que sea la tradición, en tanto que opuesta a “lo nuevo”. De ahí su defensa de

En aquella relación de “lo nuevo” con lo antiguo, que es consustancial a “lo nuevo” y distingue a lo moderno, el concepto de tradición es fundamental. En este sentido Adorno alerta sobre la tendencia a “negarla abstractamente” exhortando entonces a “criticarla sin ingenuidad” (VII, 62). Aquello que quiera decir exactamente con la expresión “sin ingenuidad”, lo resume con estas palabras: “por sí mismo, el tiempo no es un criterio”, de manera que “[n]ada hay que aceptarlo simplemente porque está presente y en otros tiempos fue importante; nada está despachado porque haya pasado” (íbid.). Lo antiguo es consustancial a “lo nuevo” y, en la medida en que lo es, éste se caracteriza exclusivamente por su “negatividad”, lo que da cuenta de su carácter “vacío” imprescindible para que lo antiguo esté representado.

Al igual que con la categoría de lo nuevo a la que, apelando a su “autoridad”, se contempla como “lo históricamente ineludible”, la de tradición también ha sufrido en la modernidad un cambio de significado. Éste consiste en que “no hay que entenderla como una eterna carrera de relevos en la que una generación, un estilo, un maestro entrega el arte en las manos del siguiente” (VII, 35). Dicho cambio viene marcado por la certeza de que el “progreso” ya no se puede concebir en sentido lineal como un *continuum*, sino a través de rupturas y discontinuidades. Esto afecta a la categoría misma de tradición, que “depende en su propia constitución de estructuras económicas y sociales y cambia cualitativamente con ellas” (íbid.).

En su texto *Sobre la tradición*³²³ Adorno ofrece una visión más amplia de esta categoría así como del cambio en su concepción. Éste viene dado por la importancia cada vez mayor de la burguesía quien, al tiempo que elimina la tradición, recurre a ella en lo que percibe como una “pérdida de tradición” (X/I, 311). Dicha pérdida se traduce en una “falta de obiedad” en la relación del arte con el objeto, puesto que ya no se rige por el “valor de uso” sino por el “valor de intercambio” (íbid.). En este sentido el autor entiende que la *tabula rasa* tiene que ver con un rechazo de la tradición, cuyo resultado acaba siendo paradójicamente un caer tanto más fácilmente “presa de ella”³²⁴ (X/I, 311 y 314). De ahí que Adorno haga hincapié en la importancia de contemplarla de modo

la música de Schönberg, donde “[l]a tradición y la renovación se entrecruzan en él como los aspectos revolucionario y conservador”, esto es, se pertenecen mutuamente (*Arnold Schönberg*, p.136).

³²³ Éste forma parte de la obra “Prismas” recogida en el volumen *Cultura y sociedad I*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2008.

³²⁴ Lo mismo sucede con la búsqueda de la “autenticidad” y lo que ello esconde, como se verá en el próximo apartado.

antinómico, lo que significa que no es lícito ni creer en ella ciegamente ni disolverla sin más (X/I, 315).

La importancia de la “tradicición” comentada antes, se refiere más concretamente a que “lo moderno” se define exclusivamente como un rechazo de “la tradición en tanto que tal” (VII, 35). Por tanto, no se conforma con negar, “como siempre han hecho los estilos, los ejercicios artísticos precedentes”. Ello explica que Adorno prosiga en su caracterización de “lo moderno”, cuya problemática dibuja “un concepto privativo, desde el principio más negación de lo que ya no ha de ser que lema positivo” (íbid.).

Aquel rechazo sin paliativos de la “tradicición” lo argumenta el autor con el hecho de que “[e]n una sociedad esencialmente no tradicionalista, la tradición estética es dudosa a priori” (íbid.). Asimismo el reproche de “pérdida de tradición” con que “a menudo se [le] echa en cara” al arte actual, es erróneo, porque “la sociología y la economía”, de quienes depende la tradición “en tanto que medio del movimiento histórico”, “distinguen periodos tradicionalistas y no tradicionalistas” (íbid.). Resulta entonces equivocado –en palabras de Adorno “ingenuo”- confiar en que la tradición se pudiera contemplar fuera del movimiento histórico, de tal manera que se pudiera rechazar en bloque sin más.

“Autenticidad”³²⁵ y autoridad

El rechazo de la tradición en su totalidad va acompañado de la necesidad de encontrar otro sustento: de ahí que se apele a la “autoridad de lo nuevo” (íbid.). Como la tradición ya no constituye un suelo en el que poder apoyarse, su lugar lo ocupa “lo nuevo”, hasta tal punto que su autoridad no se discute sino que se impone. Adorno lo describe como “lo históricamente ineludible” (íbid.). Sobre el rechazo de la tradición así como la búsqueda de sustento alude el autor, al referirse a la paradoja de la modernidad, ya que en lugar de producir el efecto liberador ansiado, la falta de fundamento contribuye a conceder a la modernidad su “carácter normativo” (VII, 38).

³²⁵ En el próximo apartado se podrá entender mejor el origen, así como profundizar en torno a la consideración crítica de este concepto.

La anulación de la validez o descrédito de la tradición en su totalidad se traduce en una búsqueda de “autenticidad”³²⁶, en la medida en que ésta se caracteriza por su vinculación con el pasado. Por tanto, el rechazo del pasado encarnado en la tradición lleva consigo un reclamar ese pasado recurriendo a la “autenticidad”. En este sentido Adorno declara que la “autenticidad” “tiene más de una huella de lo autoritario” (VII, 45). Éste es el caso de la pátina que con el paso del tiempo adquieren las obras de arte, cuya ansia de permanencia es lo que al mismo tiempo las priva de toda vida al ser contempladas como *nature morte* (VII, 96).

Frente a la “autenticidad” asimilada a la defensa de lo permanente, el autor reivindica una que aboga por lo fugaz y perecedero, con la convicción de que ello es precisamente lo que la hace duradera más allá de si ha pasado o está presente. Para lograrlo es imprescindible que en la “autenticidad” la autoridad se contemple como una “ley formal inmanente” (VII, 31), a saber, que aquello que hace auténtica a toda obra de arte es que “ha llegado a ser”. En definitiva, Adorno discrepa que la “autenticidad”, en la medida en que le subyace la idea de libertad, pueda basarse en el mero criterio del tiempo. La libertad que reclama para la obra de arte es precisamente el saberse finita, como ocurre con los fuegos artificiales (VII, 46).

“Oficio” y “técnica”

Un ejemplo palpable del rechazo sin paliativos de la tradición sale a relucir en la nueva percepción del “oficio”, entendido ahora como “el conjunto de habilidades mediante las cuales el artista hace justicia a la concepción y corta el cordón umbilical de la tradición” (VII, 65). En este sentido el “oficio” quiere hacer justicia a la concepción de “que algo hecho tenga que ser por sí mismo” -de ahí que Adorno le reconozca a éste último “su momento legítimo” (íbid.)- pero, al hacerlo, coincide con el “fetichismo”. Mediante el “oficio” los medios se contemplan como fines en sí mismos o, de otro modo, “poseído por sus procedimientos técnicos” “el artista encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción” (íbid.).

³²⁶ Téngase en cuenta el caso paradigmático del expresionismo, donde a la preferencia por una serie de colores en detrimento de otros venía dado por una creencia en que poseían determinados valores, como de ello da cuenta el propio Kandinsky en el texto mencionado.

Precisamente a aquel “estar poseído por sus procedimientos técnicos” Adorno lo califica de “coherencia del oficio”, lo que alaba, porque de este modo el artista critica aquellas “relaciones de producción” impuestas por el mercado (íbid.). Con el “oficio” pues la obra está por encima de su autor, de tal modo que impide su manipulación por parte de aquél. Adorno lo describe como un “poner el límite contra la infinitud mala en las obras” (íbid.). Que las soluciones que la obra ofrece al autor constituyan una “pluralidad” “finita y abarcable”, pone en guardia contra aquella “infinitud mala”, al tiempo que incide en la voluntad de escapar a la dictadura del mercado.

Llegados a este punto cabe advertir que el autor considera “oficio” y “técnica” como sinónimos “en el lenguaje del arte” (VII, 287). La justificación del argumento pasa por definir en qué consista la “técnica” para Adorno. Éste la define como “el nombre estético del dominio del material, tomado del uso antiguo”, contraponiéndolo pues a su “significado actual”, que considera “reciente” (VII, 282). La confusión que suscita este término se debe a que al independizar el método de la cosa, no pretende dar prioridad a aquél sino a ésta última³²⁷.

El autor pone de manifiesto la confusión entre “técnica” y “artesanía” al referir la relación entre ambas, cuya diferencia o, como lo dice el autor, “umbral”, no radica en “la introducción de máquinas”, sino en “la preponderancia del uso libre de los medios por la consciencia” (íbid.). No ayuda pues a aclarar aquella confusión que la diferencia se base en un supuesto avance tecnológico. Más bien la dificultad a la hora de distinguirlos, es debido a que “la preponderancia del uso libre de los medios por la consciencia” se traduce en un uso indiscriminado de aquellos medios, como lo hace el “tradicionalismo” (íbid.). En definitiva, la dificultad de que la cosa prevalezca frente al método explica lo difícil de distinguir “técnica” y “artesanía”.

Volviendo a la identificación de la “técnica” con el “oficio”, Adorno lo argumenta declarando que “[l]a técnica se encarga de que la obra de arte sea más que un aglomerado de lo que está presente fácticamente, y este *más* es su contenido” (VII, 287). Al igual que con el “oficio”, se trata de dar prioridad a la obra frente a su autor, aunque aparentemente parezca todo lo contrario. El modo cómo lo lleve a cabo es mediante una “relación dialéctica entre contenido y técnica” –lo opuesto al *mensaje* y su “cosificación como una dicotomía simple” (VII, 283). La “dialéctica” consistiría en

³²⁷ Compárese con la problemática -sobre la que Adorno llama la atención- en torno al “estilo” planteada por Schönberg y Kandinsky (*infra*).

hacer “saltar por los aires el orden donador de sentido de las viejas unidades” (VII, 282).

Consideraciones en torno al “estilo”

Es en el “estilo” precisamente donde cristaliza aquella confusión que mencionaba más arriba. En efecto, es confuso en la medida en que no pretende priorizar el “cómo” sino el “qué”³²⁸. La dificultad que ello conlleva guarda relación con la necesidad de objetivación por parte de la obra de arte. Adorno lo explica recurriendo al problema de la expresión y al hecho de que para materializarse necesita ciertas convenciones. Éste es el caso paradigmático del expresionismo, el cual resumiendo entiende que “produjo (contra su propia idea) algo similar al estilo” (VII, 275). Sobre este problema y su tratamiento por parte de Kandinsky, volveré en el apartado 1.3.

El autor define el “estilo” como “las convenciones en el estado de su equilibrio”, donde alude a la “paz” entre “el momento (...) mediante el cual el arte se vuelve lenguaje” y su “especificación” (VII, 272). Que aquella paz no era sino una ilusión, lo da cuenta la “decadencia” de los estilos, que Adorno considera no la hay, sino que se debe al “dolor por la pérdida del estilo” (íbid.). Sin embargo, concluye que “[n]o hay que lamentar que el arte renunciara a los estilos, sino que fingiera estilos bajo el hechizo de su autoridad” (íbid.). En suma, la dificultad de aquel equilibrio sale a relucir en su fragilidad, donde el “estilo” entendido como “el compendio de todo lenguaje en el arte” se tiene que contrarrestar, puesto que “las obras de arte libres no pueden prosperar bajo la falta de libertad permanente de la sociedad” (VII, 273).

A la contemplación del “estilo” subyace una reflexión sobre la noción de “progreso” entendido de modo lineal y ascendente. De modo más preciso, es la constatación de la falta de “progreso” -que Adorno entiende provoca el “rencor contra el concepto de progreso en el arte”-, lo que da lugar a una “fe ingenua en el estilo” (VII, 275). Dicho esto, cabe distinguir claramente entre la acepción usual de “estilo” y la que reclama Adorno. La primera refiere “el problema de las generaciones en el arte” (VII, 55) atendiendo exclusivamente a su vertiente formal, mientras que la otra reivindica lo que considera una “trivialidad histórica”, como es el hecho de que “el desarrollo de los

³²⁸ Así lo afirma textualmente en relación con el “estilo”, el cual Schönberg rechazaba precisamente en tanto que “categoría antepuesta a la cosa y basada en el consenso exterior” (*Arnold Schönberg*, p.137).

métodos artísticos (...) está en correspondencia con el desarrollo social” (VII, 14-15). Con todo lo dicho, la primera descansaría en un historicismo, que Adorno critica entre otras cosas, porque entiende que “el concepto de progreso está anticuado” (VII, 275).

Recapitulando, mediante su noción de “estilo” el pensador exhorta a reflexionar sobre la relación entre arte y “progreso”, que considera fundamental debido precisamente a que el arte cuestiona que haya tal “progreso”. Y en efecto lo cuestiona, en la medida en que el motivo de que el arte siga existiendo se debe exclusivamente a que el mundo carece de justicia. Así lo entiende Adorno cuando declara que “[e]n el arte, el concepto de progreso no es tan inquebrantable (esto lo sabían Hegel y Marx) como para las fuerzas productivas técnicas” (íbid.). Ello lo explica porque “en su interior el arte está enredado en el movimiento histórico de los antagonismos crecientes”, lo que significa que en el arte “hay la misma cantidad de progreso que en la sociedad” (íbid.). Sobre el modo cómo el arte cuestione el “progreso”, así como sobre la rectificación en torno a la “superación” hegeliana volveré, para tratarlo más exhaustivamente, en el apartado 1.3.2.

D. La categoría de lo permanente

Como veremos, la celebración de “lo nuevo” no sólo no impide una preocupación por que las obras de arte pervivan, sino que lo lleva consigo, ya que va acompañada del “horror ante el hecho de que el deseo de lo nuevo impida la duración” (íbid.).

Bajo esta categoría subyace la preocupación “inmanente” a las obras de arte por su duración. Que la preocupación les sea “inmanente” es debido precisamente a la imposibilidad de que duren. Dicha imposibilidad es consecuencia de que “el esfuerzo de crear obras maestras duraderas está quebrantado”. Adorno lo explica aduciendo que “no lo causa simplemente el rencor reaccionario”, sino ante todo el hecho de que “[l]o que renuncia a la tradición difícilmente puede contar con una tradición en la que conservarse” (VII, 44).

El conflicto duración-tiempo

Es el conflicto producido por “lo nuevo” con la “duración” lo que provoca la aparición de la categoría de lo permanente, a la que Adorno recurre de modo crítico al

calificarla de “apologética” (VII, 44-5). El autor estima que dicho conflicto reproduce “la *querelle des anciens et des modernes* en el siglo XVII” (VII, 44), en la medida en que el “concepto de lo arcaico” no se contempla como “una fase de la historia del arte”, sino en tanto que descripción de “la situación de defunción de ciertas obras” (VII, 44-5).

La relevancia de la duración para las obras de arte radica en que con ella “la obra protesta contra la muerte”. Y lo hace en la medida en que “la eternidad a corto plazo de las obras es la alegoría de una eternidad sin apariencia”. Adorno lo resume con estas palabras: “El arte es la apariencia de aquello a lo que la muerte no alcanza” (VII, 44). Por tanto, al darle apariencia a la eternidad, ésta no puede ser si no al precio de que sea “a corto plazo”. En este sentido Adorno ofrece el ejemplo paradigmático de los fuegos artificiales, cuya *noblesse* reside en que no desean durar, “sino relucir por un instante y explotar” (VII, 46). En consecuencia, es en su fugacidad, su carácter deliberadamente perecedero, cómo el arte le planta cara efectivamente a la muerte.

De los fuegos artificiales Adorno resalta que quieren “perderse en el tiempo (...) para no convertirse en su presa”, de modo que se encuentran en “antinomía irresoluble con la obligatoriedad de la objetivación” (íbid.). La condición fundamental de la objetivación en la obra de arte explica la importancia de la duración, porque ambas están emparentadas (VII, 44). Bajo el ansia de duración por parte de las obras de arte se esconde la intención de apropiarse de lo espiritual igual que de lo material, lo que lleva a fetichizarla (VII, 46).

La “perseverancia” como condición *sine qua non*

Adorno alerta de que “las obras de arte no tienen poder alguno sobre su duración”, porque “donde menos garantizada está es donde lo presuntamente temporal ha sido abandonado en beneficio de lo permanente” (VII, 45). Al contrario de lo dicho, la duración se constituye más bien en “la relación de las obras con los estados de cosas”, es decir, que éstas perviven, conservan su sentido y razón de ser en la medida en que intervienen en las vicisitudes del tejido social.

No es aventurado sostener que el término pervivencia quiere poner de relieve el cambio en la categoría de lo permanente. El autor entiende que éste confunde “el valor permanente de las obras de arte, a saber, “su aspecto muerto, formal y autorizado” con “los gérmenes ocultos de la supervivencia” (íbid.). Por tanto, lo moderno sólo se acredita como tal o, de otro modo, “tiene una oportunidad contra la decadencia en el

tiempo” en la medida en que se arriesga (VII, 54 y 62), contrariamente a aquellas obras que “por miedo a lo efímero se aferran al pasado” (VII, 54). El miedo a lo efímero radica precisamente en el temor a que “todo pueda cambiar” (VII, 61).

Es en la capacidad de “perseverar” cómo el autor entiende que las obras de arte se arriesgan, como lo hacen al apostar por lo “avanzado”. Efectivamente se arriesgan en la medida en que cumplen con el *standard* de su época, lo que Adorno no concibe como un mero reproducirla, sino más bien como un “estar a la altura” teniendo en cuenta la “ubicuidad del monopolio” (VII, 49). Ello lo logra el artista en la medida en que “encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción” (VII, 65).

Volviendo a lo más “avanzado”, lo es en virtud de su comunicación con lo posterior mediante el *refus* de lo presente, porque sólo separándose de su tiempo puede tener lugar aquella comunicación (VII, 62). Una postura que no sin razón también se ha criticado como un “estar a la última porque sí”. Sin embargo, la importancia que reviste se debe a que es relativa a la “cualidad objetiva”, con lo que de ningún modo depende del “gusto cambiante” (VII, 62). De ahí pues la capacidad de “perseverar”, a la que aludía antes.

Dicha capacidad la demuestra el arte al rechazar el “hedonismo estético”, como lo pone en práctica al abrazar lo tenebroso. Adorno pone como ejemplo el pasaje de la teoría kantiana de lo sublime (VII, 28). En consecuencia, el “postulado de lo oscurecido” no se debe interpretar en tanto que “perversión”, como así lo difaman los partidarios del “hedonismo estético” (VII, 61). Que “los momentos más tenebrosos del arte tienen que producir placer” -como así sucede en Baudelaire-, lo interpreta el autor en el sentido en que “permite pagarle al hedonismo con la misma moneda” (íbid.). En suma, la protesta contra aquél se debe a “[l]a injusticia que comete todo arte alegre (sobre todo, el arte del entretenimiento)”³²⁹, que Adorno concibe como “una injusticia contra los muertos, contra el dolor acumulado y mudo” (íbid.).

E. La categoría de lo trágico

Una vez más, el paradigma de los fuegos artificiales, al que recurre Adorno, radica en que se enfrentan a la muerte. Y lo hacen paradójicamente en la medida en que

³²⁹ En la medida en que el placer va encaminado a desviar la atención, a distraer, no produce efectivamente placer.

encarnan “la afirmación de la muerte”, obedeciendo a “la idea de que en el crepúsculo de lo finito reluce lo infinito” (VII, 45). A base de declarar o, mejor dicho, de hacer gala de su carácter perecedero, demuestran pues su grandeza, a la que el pensador apela con la categoría de lo trágico.

De esta categoría Adorno lamenta su desaparición, que constata por el hecho de que “[l]as obras de arte negativas sin reservas parodian hoy lo trágico” (íbid.). Esto es así en la medida en que “el sentido del sufrimiento”, que acompaña a lo trágico, se convierte en anécdota, puesto que cuánto más incomprensible es una obra, tanto más fácil es de manipular haciendo de ella un mero ornamento³³⁰. Precisamente del arte que “se cree alegre y armonioso”, como es el que deviene ornamental, Adorno pone de relieve su carácter triste antes que trágico (íbid.). En la estetización del sufrimiento desaparece pues todo rastro de aquél.

Aquella armonía que creen poseer, deriva de aquel tomar la duración como una propiedad, algo accesible, de tal modo que “fetichizan la esperanza de su duración” (VII, 46). Al hacerlo, “padecen su enfermedad mortal” (íbid.), porque pierden la condición única que detentan basada en su carácter perecedero. Es entonces el hecho de que no perduren en el tiempo aquello que las hace irrepitibles o, en palabras del autor, “[a]lgunas obras de arte del tipo supremo querrían perderse en el tiempo (...) para no convertirse en su presa”.

“Progreso” y mito

La idea de lo trágico, contrariamente a lo que Adorno describe como “el panteón de la cultura neutralizada” (VII, 55), escenifica “el conflicto entre finitud e infinitud” (VII, 175). A la existencia de un conflicto así como al modo cómo se resuelva, se refiere el autor cuando declara que “la verdad es más bien dirimirla” (VII, 85). Con ello quiere decir que no se puede resolver el conflicto sino empezando por dar cuenta de que existe. No lo hace el “historicismo”, cuando lo atribuye al “cambio del sentimiento de vida meramente subjetivo”, o al “cambio de los estilos establecidos” (VII, 55).

Por el contrario, la “nueva obra” escenifica aquel conflicto por cuanto mediante el sufrimiento “se dirige contra las que dejaron las huellas”. Aquellas “huellas en el

³³⁰ Precisamente Kandinsky plantea dicho problema en relación con el arte abstracto, donde la protesta contra el carácter comercial del arte, que subyace al rechazo a reproducir la realidad, quede desvirtuada al interpretarse como algo ornamental.

material y en los procedimientos a las que se adhiere toda obra cualitativamente nueva”, no son sino “cicatrices”, porque constituyen “los lugares en que fracasaron las obras precedentes” (ibid.). Al volver sobre lo mismo como si fuera la primera vez -así lo hace “lo nuevo”-, le dan a lo viejo, lo pasado, otra oportunidad de ganarle al tiempo, de dejar de ser olvidado.

Adorno compara la tragedia en tanto que “copia de acciones culturales reales” con “la idea de autonomía estética” (VII, 16). Con ello quiere hacer hincapié en que al igual que aquélla, ésta debe mantener presente el hecho de que el origen del arte se encuentra en el mito. Por tanto, el filósofo alemán sostiene que hay “autonomía” en el arte siempre y cuando éste tenga en consideración su deuda con las prácticas rituales, lo que a su vez significa que desmiente que la haya. Para que no quepan dudas acerca de su desmentido, define la historia del arte como “historia del progreso de su autonomía” (ibid.).

“Veleidad” e “impotencia”

A “la comunicación entre modernidad y mito” hace referencia la “veleidad”, de la que Adorno dice que ata “lo nuevo” a “lo siempre igual” (VII, 38). Es en la medida en que “lo nuevo” se toma como un “fetiche” -es decir, que se rechaza como “valor de uso”, puesto que lo que se valora es que “tenga que ser por sí mismo”-, que “puede estancarse, trocarse en lo siempre igual” (ibid.). De ahí el carácter de “mercancía” del arte. Ésta, que caracteriza la obra de arte nueva, radica en que se puede intercambiar y, tanto más fácilmente, cuanto menos utilidad tiene en el mercado³³¹.

El hecho de que el pensador alemán valore positivamente la “veleidad”, es debido precisamente a que recuerda “la comunicación entre modernidad y mito”, hasta tal punto que desmiente la modernidad. Desmentir la modernidad, esto es, constatar el fracaso de “lo nuevo”, obliga a intentar alcanzarlo una y otra vez. En consecuencia, es fracasando cómo la modernidad demuestra su “autenticidad” -las “marcas del desorden”, como lo dice el propio Adorno-, donde ésta consiste en negar “desesperadamente la compacidad de lo siempre igual” (ibid.).

Este ejercicio de negación desesperada es precisamente aquello que Adorno valora del arte moderno, al entender que “ensaya la destreza (propia de Münchhausen)

³³¹ Léase la nota 114 en la p.66.

de una identificación de lo no-idéntico”³³² (íbid.). En efecto, la grandeza del intento reside en la certeza de que no puede sino fracasar, porque “pretende la no-identidad, pero mediante la intención se convierte en lo idéntico” (íbid.). Es en este sentido que el autor se decanta por la “impotencia” frente a la “renuncia”, la cual se instala una vez que “lo nuevo” se da por hecho, se sobreentiende.

Goût du néant o “nihilismo” en tanto que “esquivez”

A aquella “inconmensurabilidad con lo siempre igual”, el filósofo la denomina *goût du néant* (VII, 37). Dicho término o, más concretamente, la Nada, quiere dar cuenta de la negación radical o doble negación que subyace a la modernidad, por cuanto no es ni lo presente ni lo pasado. De ahí que el que sea “vacía” -como se lo recriminan sus detractores- no sea sino deliberadamente, a propósito. A aquellos que critican el carácter “vacío” de “lo nuevo”, Adorno los llama “fariseos”, hipócritas, al entender que “no es una categoría subjetiva, sino que lo impone la cosa” (íbid.). Por tanto, “lo nuevo” no puede ser un capricho, sino una necesidad, hasta el punto de que “[a] contrario de lo que dice el tópico, la modernidad no corre peligro allí donde (...) va demasiado lejos, sino donde no ha ido suficientemente lejos” (VII, 53-4).

Que lo vacío de la modernidad sea adrede, da cuenta Adorno con el término “esquivez”, con el que se refiere concretamente a la “abstracción estética” en tanto que “prohibición de imágenes” (VII, 37). Dicha prohibición obedece a la voluntad de identificarse con “un mundo que se había vuelto abstracto” (íbid.), “[p]ues en el arte sería reaccionaria la objeción inmediata que no se entrega a lo acusado” (VII, 36). Por tanto, es únicamente identificándose con “la negatividad real de la situación social” cómo se lo puede denunciar, cómo no se reniega de lo “mudo” (íbid.). En definitiva, aquella prohibición saca a la luz que se reniega de lo mudo (VII, 53), que se lo proscribiera.

Del mismo modo que en la abstracción, también en la “disonancia” subyace una “esquivez”³³³ “frente a una apariencia de lo humano que es ideología de la

³³² Del mismo modo califica Adorno la música de Schönberg, de la que valora la condición denostada por sus críticos de “experimental”, una condición que es precisamente lo que la convierte en “hereder[a] de la tradición” (*Arnold Schönberg*, p.139 y 141 resp.).

³³³ Con el término *spröde*, o sea, “esquivo”, Adorno define la música de Schönberg, que se caracteriza por que “se entrega a la exigencia de la cosa” (*Arnold Schönberg*, p.134).

inhumanidad”, porque favorece la “reconciliación” (VII, 28). Dicha “esquivez” se refiere a aquella que ejerce la realidad frente al conocimiento racional. El motivo del rechazo de éste último se debe a que es “ajeno al sufrimiento”, porque “llevado al concepto [éste] permanece mudo y no tiene consecuencias” (VII, 32). La “esquivez” se pone de manifiesto en la “disonancia” en tanto que encarna lo que llaman “lo feo”, esto es, lo proscrito por la sociedad (VII, 68).

Ese *goût du néant* no puede ser sino ensalzado, porque aunque “no puede decir lo que aún no ha sido, (...) tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual” (íbid.). Por “infamia de lo siempre igual” el autor alude al conformismo o “barbarie”, contra el que exhorta a protestar a sabiendas de la imposibilidad de que fructifique en algo “nuevo”. Ello es debido a la imposibilidad de avanzar, cuando “[e]l espacio que les queda a las obras de arte entre la barbarie discursiva y el eufemismo poético apenas es más grande que el punto de indiferencia en que Beckett se ha metido” (VII, 50).

La constatación de la falta de “progreso” queda confirmada en la repetición, de la que se reprocha al autor irlandés, y de quien Adorno comenta que la cultiva de modo provocador (VII, 48). En efecto, Samuel Beckett cultiva la repetición porque la concibe como una negación del “progreso”, en la medida en que éste desemboca en una nueva arbitrariedad. Precisamente “la repetición sin fin, convergente con la nada” pretende poner de manifiesto “tanto (...) la obligación de seguir avanzando como (...) la imposibilidad de seguir avanzando” (íbid.). Por tanto, el gesto de quedarse quieto se debe comprender irónicamente en tanto que “plenitud del instante”, lo que Adorno califica de “*kairós* negativo”³³⁴ (íbid.). Sobre ello vuelve el filósofo alemán a través del concepto del “llegar a ser”, heredado de Nietzsche (VII, 12), donde insiste en que ese volver una y otra vez se debe interpretar como si fuera la primera³³⁵.

Tomando como paradigma a Beckett, Adorno enfatiza en la vocación positiva de la Nada, alertando de que a pesar de que la “carencia de sentido se ha[ya] merecido” no debe conducir a “reclamar[la] como un sentido positivo” (VII, 207). De ahí que haya que distinguir el *goût du néant* del “nihilismo”, con el que se muestra eminentemente crítico. Al advertir del peligro de caer en el “positivismo”, de echarse en brazos de la “consciencia cosificada” tras la “demolición del sentido” (íbid.), Adorno alude

³³⁴ A este concepto tan fundamental volveré en la última sección, concretamente en el apartado 1.3.1.

³³⁵ La importancia que el autor otorga al *llegar a ser* queda demostrada por el hecho de que se menciona a lo largo de toda la obra.

precisamente a ello. En suma, en la implacable denuncia adorniana del “positivismo” se puede reconocer una protesta contra el “nihilismo”, lo que al tiempo implica una puerta abierta a una valoración positiva del *goût du néant*³³⁶.

Prueba de aquella valoración positiva es que -al igual que Beckett- apuesta por la “nihilización de la realidad” (VII, 49), al entender que sólo de este modo le hace justicia a la realidad. No obstante, y citando de nuevo a Adorno, el “*surplus* de realidad es su ocaso” (íbid.), es decir, cuanto más quiere serle fiel a la realidad, más deja de serlo para hacerse ficción. Con todo, la relevancia de aquella “nihilidad” radica en que, en tanto que “inmanente”, “degrada el arte integral a lo amorfo”, con lo que protesta contra su “integración”³³⁷ (VII, 139). Sin embargo, el problema que conlleva “lo amorfo” es que precisamente él “hace a la obra de arte apta para su integración” (íbid.), del mismo modo que el “valor de uso” se acaba convirtiendo en “valor de intercambio”.

Volviendo a lo positivo de la “esquivez”, y más concretamente a su tarea, Adorno piensa que reside en que actúa en tanto que figura de “lo hostil al arte como *agens* del arte” (VII, 73), con lo que constituye un estímulo que “conduce al arte moderno a una tierra de nadie que sustituye a la Tierra habitable” (VII, 61). En tanto que “tierra de nadie” es cómo Adorno comprende “lo nuevo” –de ahí que lo describa como un *frisson nouveau*³³⁸ (VII, 35)-, lo que también explica que se le reproche su carácter “vacío” y “abstracto”. A modo de conclusión declara Adorno que “el estado antagonista (...) no es uno de los agentes más débiles en la formación del arte moderno” (VII, 342-3).

F. La categoría de lo fragmentario

Adorno apela a esta categoría para hacer hincapié en la importancia de luchar contra “la infamia de lo siempre igual”, a la que también califica de “monotonía de lo afirmativo” (VII, 61). Lo que signifique “lo afirmativo”, Adorno lo compara con la “ideología” (VII, 72). En este sentido demuestra su pertenencia a la llamada Escuela de Francfort, cuyos integrantes, y especialmente Horkheimer y Marcuse, abordan dicha noción. Sobre todo lo hacen en relación con la tendencia de la negación a ser dogmática,

³³⁶ Consúltese a este respecto la sugerente lectura que de la concepción nietzscheana del nihilismo en tanto que *goût du néant* da cuenta Gilles Deleuze en su libro *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

³³⁷ Es en la categoría de lo fragmentario donde toma cuerpo dicha protesta, como se verá seguidamente.

³³⁸ Ésta es la expresión con la que Victor Hugo describe la poesía de Arthur Rimbaud.

o sea, con el peligro de que se convierta en “afirmación”. Además de referir la “ideología”, “lo afirmativo” suele acompañar lo que Adorno denomina “totalidad” (íbid.). Más que calificar, el efecto que produce es el de una redundancia, practicada adrede precisamente con la voluntad de no conceder a ninguno de los dos conceptos primacía sobre el otro.

La apuesta decidida de Adorno por “lo fragmentario” descansa en la convicción de que con ello no defiende “la individualidad contingente”, porque “el fragmento es la parte de la totalidad de la obra que se opone a ella” (VII, 67-8). Este matiz es esencial, ya que pone de relieve que la oposición se practica desde dentro, es “inmanente”. Más aún, si la crítica a la “totalidad” no se hiciera desde sí misma, como así lo hace el “fragmento”, dejaría de tener sentido, de ser efectiva. Así pues, es la obra de arte la que reúne *tant bien que mal*, esto es, de modo “inmanente”, a esos “fragmentos de lo existente” o *membra disiecta* que -en tanto que “fragmentos”- son “lo no existente”, en la *apparition* (VII, 17 y 116). En este sentido sólo “los productos supremos” tienen el honor de conservar “lo fragmentario”, desmintiendo lo sostenido “inmanentemente”, como lo expresa Adorno al afirmar que “están condenados a lo fragmentario” (VII, 125).

Adorno distingue la *apparition* de la “apariencia”, al definir a la primera como “algo que aparece empíricamente, liberado del peso de la empiria, de la duración” (VII, 113). El autor pone el ejemplo una vez más de los fuegos artificiales como prototipo de las obras de arte. De ahí que para ellas reivindique la *apparition* en detrimento de la “apariencia”, por cuanto ésta última aspiraría a la “duración”. Cabe valorar pues las obras de arte en la medida en que por un momento proporcionan entidad a lo que no existe, sin pretensión alguna de eternizarse en el tiempo. De lo contrario, esto es, en su obsesión por la “duración”, subyace la voluntad de apropiarse de ellas, un considerarlas como “propiedad” (VII, 46).

El fenómeno de la “parataxis”

En el sentido de lo expresado anteriormente sobre la repulsa a dar prioridad a un concepto por encima de otro, el autor es un gran defensor de la “parataxis”. En él esta figura gramatical, que coordina en lugar de subordinar proposiciones independientes entre sí, se aplica más allá de la gramática para incidir en la independencia del

sentido³³⁹. De hecho, el uso de la “parataxis” no se ciñe a una parte de la obra en cuestión sino a toda ella, con lo que ello implica de repetitivo para el lector. Mas Adorno no pretende facilitarles la comprensión a los lectores, sino serle fiel a aquello de lo que trata o, con otras palabras, a “la cosa en sí misma”³⁴⁰.

Como lo acabo de mencionar, el empeño por poner en práctica la “parataxis” descansa en la voluntad de escapar a la manipulación del sentido, por otra parte imprescindible para la obra de arte, como lo observa Adorno al hablar de la necesaria *apparition* u “objetivación” al hacer visible lo invisible. La dificultad de la empresa queda reflejada en su carácter paradójico, puesto que al intentar captar lo transitorio lo hace vulnerando su condición, del mismo modo que si mantuviera lo efímero no lo podría captar. En suma, sin *apparition* u “objetivación” no hay obra de arte³⁴¹ y, si la hay, es al precio de que tergiversa la realidad, haciendo de lo no existente lo existente.

Al “equilibrio de lo coordinado” en que consiste la “parataxis”, Adorno lo denomina “homeostasis” (VII, 211-12). Sin embargo, a ese igualar lo general y lo particular, como también lo califica (VII, 296), le subyace un peligro que radica en su “anticipación de la reconciliación” (VII, 195-6), porque en tanto que se “anticipa”, no puede haber “reconciliación” alguna. De todos modos, la “homeostasis” le es “inmanente” al arte, que de otra manera no puede denunciar la falta de justicia dominante. En efecto, no lo puede hacer, puesto que todo intento de oposición acaba siendo “integrado”. Adorno lo justifica al protestar en relación con la denuncia de “presunto formalismo”, alegando que “de ninguna culpa parcial en medio de la culpa total se deriva un juicio de condena” (VII, 195).

Sobre el problema de la “integración” así como sobre la reflexión en torno al “solipsismo” y la “reconciliación falsa”, trataré a continuación.

“Solipsismo” y “reconciliación falsa”

³³⁹ Desde luego éste no se debe confundir con el “mensaje”, que más bien representaría todo lo contrario. En la importancia de combatir la manipulación del sentido incide también “lo absurdo”, como ya se ha puesto de relieve.

³⁴⁰ Así lo comenta con acierto R. Hullot-Kentor en la introducción a *Aesthetic Theory* en la p. xi.

³⁴¹ De que ésta es una condición *sine qua non* de la obra de arte al tiempo que es imposible, incide Adorno en su *Teoría estética* en la p.47.

Adorno se defiende de la acusación de “solipsismo” que el “materialismo dialéctico” achaca a la “modernidad radical”, representada en la figura de la “mónada que se cierra torpemente a la intersubjetividad” (VII, 341). A pesar de que reconoce que el argumento del “solipsismo” es “convinciente”, lo cierto es que declara que “[h]ay que dar la vuelta a esta relación entre teoría del conocimiento y arte” (VII, 64). Con ello se refiere a la concepción de “la consciencia burguesa normal”, para la que la teoría del conocimiento no tiene consecuencias, puesto que el arte le parece necesaria e inmediatamente “intersubjetivo” (íbid.). En efecto, hay que darle la vuelta, a saber, el arte sólo es “intersubjetivo” mientras haya “autorreflexión crítica”, porque ésta es capaz de destruir el “hechizo solipsista” (íbid.).

Con todo lo dicho, el argumento del “solipsismo” sostiene que el arte es de por sí “intersubjetivo”, y que es la “modernidad radical” la que al apostar por la figura de la “mónada”, obstaculiza aquella “intersubjetividad”. Que “[a] primera vista” Adorno lo pueda considerar “convinciente”, descansa en el hecho de que constata una situación de falta de libertad, puesto que “la división cosificada del trabajo” más que poner en práctica un ideal de humanidad, “se burla de la humanidad que había que realizar” (íbid.). Sin embargo, dicha constatación no debe servir para lamentarse de la pérdida, sino para exigir aquel ideal de humanidad prometido.

Efectivamente, la “mónada” se cierra a la “intersubjetividad”, pero no lo hace “torpemente” sino deliberadamente, entendiendo de este modo denunciar aquella falta de libertad. De ningún modo puede haberla porque, en sus propias palabras, “la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo” (VII, 9). En suma, mediante este argumento, a saber, abrazando indiscriminadamente la postura de la “mónada”, “e[l] arte tiene que hacer hablar a su contenido social latente” (VII, 342).

Siguiendo con la figura de la “mónada” en el arte, de la que insiste en su necesidad, Adorno advierte de la tentación de caer en un “realismo” que entiende “impuesto”, porque “tapa (...) la fractura de sujeto y objeto”, con lo que desemboca en una “reconciliación falsa” (íbid.). De ahí que rechace todo conato de “realismo” en el arte³⁴², porque al dar por hecha la “reconciliación”, ya no puede denunciar la falta de libertad, sino que se conforma con lo que hay. En este sentido Adorno reproduce el argumento de Marcuse según el cual la “sociedad pacificada” no puede descansar en el

³⁴² En este sentido la intención de reflejar la interioridad de cada uno en que consiste la abstracción -tal como la concebía Kandinsky-, en absoluto se debe confundir con autocomplacencia o narcisismo.

orden sino en el caos, porque el primero no constituye sino “el sacrificio de su libertad” (VII, 343). Finalmente, la sentencia de que “no hay nada que *superar*” se debe comprender como un alegato en favor de mantener lo que Marx calificara de “estado antagonista” (íbid.).

El problema de la “integración”

El autor aborda dicho problema mediante la paradoja de que “[c]uanto más exitosa es la integración, tanto más se convierte en una marcha en vacío” (VII, 47). Lo “vacío” alude al carácter abstracto de una unidad “desprovista del momento antitético”, en la medida en que “la integración absorbe lo múltiple” (íbid.). A ello se refiere cuando habla de una “victoria pírrica”, porque la unidad se consigue “sobre lo que no opone resistencia” (VII, 125). En este sentido la “dialéctica de la integración” (VII, 47-8) -que Adorno reclama- se encarga de desmentir que haya tal “integración”, o sea, que ésta sigue estando pendiente, ya que “a las intervenciones permanentes del yo le corresponde el impulso a su descarga por debilidad” (VII, 47).

Aquello que sucede con la “integración”, le ocurre también a la “técnica”, que no lleva consigo el “progreso” o la “promesa de felicidad”, puesto que a la vez que constituye “la prolongación del brazo del sujeto, [lo] aleja al mismo tiempo de él” (íbid.). Que lo valore positivamente, queda reflejado en su consideración del arte moderno “como una intervención constante del sujeto que ya no deja imperar sin reflexión al juego tradicional de fuerzas de las obras de arte” (íbid.). Sería entonces la reflexión la encargada de corregir el “juego tradicional de fuerzas”, en la medida en que desenmascararía el “espíritu burgués de cosificar las prestaciones subjetivas”, es decir, de presentar en tanto que “objetividad incontestable”, lo que no es sino una prestación subjetiva transferida fuera del sujeto (íbid.).

Una vez más, Adorno pone de relieve la paradoja de que es víctima la “integración”, cuando declara que “[c]uanto más total es la sociedad, cuanto más completamente se contrae en un sistema unánime, tanto más se convierten las obras que almacenan la experiencia de ese proceso en lo otro de la sociedad” (VII, 49). De ahí pues que reivindique la necesidad de reflexión para rectificar la marcha de un proceso que se caracteriza por la falta de capacidad crítica, por cuanto aquélla se da por sentado o, lo que es lo mismo, se abusa de ella.

Como ya lo he comentado antes, la “dialéctica de la integración” desmiente que la haya a base de criticar “la idea de su coherencia” (VII, 67). Sólo en la medida en que la coherencia se quiebra, el contenido se muestra como verdadero. La manera cómo se quiebre la coherencia consiste en que “no se contenta ni con la expresión (pues ésta recompensa a la individualidad desvalida con una importancia engañosa), ni con la construcción (pues ésta es más que análoga al mundo administrado)” (íbid.). La “dialéctica” tiene lugar pues a través de una doble negación.

Por cuanto en las obras de arte la “integración” es “aparente”, al presentar como integrado aquello que no lo está, únicamente pueden conseguirla mediante la “desintegración” (íbid.). Esto explica que Adorno afirme que “el contenido de verdad del arte (...) se dirige contra el arte”, a pesar de ser su *órganon* la “integración” (íbid.). Más aún, es precisamente el recurrir a la “desintegración” a sabiendas de que su *órganon* es la “integración”, lo que Adorno valora, cuando se refiere a que “en este giro tiene sus instantes enfáticos” (íbid.). O, de otro modo, el carácter “enfático” del arte, que Adorno considera su bien máspreciado, por cuanto revela su “contenido de verdad”, se sustenta en su capacidad voluntariamente desintegradora en un clima marcado por la “totalidad afirmativa, ideológica”³⁴³ (VII, 72).

A pesar de que a través de la “autonomía” de la obra de arte, a saber, en su inclinación a “lo nauseabundo y físicamente repelente”, “el arte denuncia la dominación” (íbid.), también es cierto que este camino es paradójicamente uno con la “integración”, que es “la muerte de los momentos en el todo” (VII, 76). Esto es así, porque “[c]uanto más integradas están las obras de arte, tanto más desaparece de ellas aquello de donde surgieron” (VII, 77). De ahí que Adorno entienda que “[l]a pérdida de tensión es la objeción más grave contra algún arte contemporáneo” o, con otras palabras “la indiferencia en la relación de las partes y el todo”. En este sentido, las “particularidades” no son sino el representante en la obra de “lo tenso”, esto es, “la forma y su otro” (íbid.).

³⁴³ A ello alude en relación con la música de Schönberg, donde lo “por primera vez” no es sino siempre un “una vez más”, que de ningún modo puede significar pues mera repetición (*Arnold Schönberg*, p.145).

1.2.2. La “dialéctica” del arte moderno como doble negación: el rechazo de la “reconciliación”

Seguidamente voy a explicar lo que Adorno comprenda por arte moderno, justificar que su correcta comprensión lleva consigo un acercamiento “dialéctico”, así como que dicha “dialéctica” está ilustrada en la relación antitética entre “arte autónomo” y arte como *fait social*³⁴⁴, donde la “antítesis” constituye una “escisión”.

En primer lugar Adorno contempla el arte moderno como el arte por excelencia. El motivo de que lo haga descansa en su concepción del arte en general, que va indisolublemente unida a la tarea que le tiene encomendada, como es la de ofrecer resistencia a una realidad que se ha vuelto “total”. En este sentido se expresa Wellmer³⁴⁵, quien desde Adorno concibe el arte como “instancia de oposición a la forma de racionalidad dominante en la modernidad”. El modo cómo el arte moderno demuestre esa capacidad de oposición es abordándolo de modo “dialéctico”, porque - como se verá a continuación- sólo así sale a relucir la doble negación que le constituye.

Ante todo la dificultad que entraña la comprensión del arte moderno viene dada por la propia complejidad de la modernidad, que se caracteriza por su ambigüedad, ya que “tanto [puede] desencadenar potenciales estéticos y comunicativos como la posibilidad de una muerte de la cultura” (Wellmer, p.13). En la importancia de la ambigüedad o ambivalencia hace hincapié Adorno al entender que bajo “la intolerancia hacia la ambigüedad” se esconde una “personalidad autoritaria” (VII, 159, 259). En efecto es así, puesto que la ambigüedad fomenta “lo abierto”, “lo que ninguna instancia ha predeterminado” (ibid.). En definitiva, es precisamente la misma naturaleza ambigua de la modernidad, lo que se debe interpretar como un rechazo a ser comprendida en el sentido de asimilada, “integrada”, la que requiere un enfoque “dialéctico”.

El enfoque “dialéctico”, al que Adorno apremia a poner en práctica a la hora de abordar el arte moderno, se materializa en la recomendación de que la antítesis que rige

³⁴⁴ Que Adorno se refiera explícitamente al arte como *fait social* en detrimento de “arte comprometido”, constituye el núcleo de su discusión con el Walter Benjamin de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Que opte pues por el arte como *fait social* en detrimento del “arte comprometido” es significativo, puesto que, frente a un arte cuya “crítica social” es explícita, apuesta por que ésta le es “inmanente”. Dada la importancia de esta cuestión para Adorno, la amplió a continuación así como en el apartado 2.1.

³⁴⁵ *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, p.11.

la relación entre “arte autónomo” y arte como *fait social* se contemple en tanto que “escisión”, lo que hay que entender como una doble negación. La doble negación incide en una negativa a reconciliarse, puesto que se trata de poner de manifiesto que no hay alternativa o, con sus propias palabras, que “[l]a dicotomía es falsa” (VII, 337). En este sentido Adorno critica el “mundo administrado”, al entender que en él la “reconciliación” es “falsa”, puesto que en lugar de ella nos las habemos con una “polarización”, como de ello dan cuenta respectivamente *l’art pour l’art* y el *kitsch*.

A. El “doble carácter” del arte o la antítesis de “autonomía” y *fait social* como “escisión”³⁴⁶

Ante todo poner en evidencia que sus reticencias a la hora de emplear el término compromiso -como lo prueba la afirmación de que “[e]l concepto de compromiso no hay que tomarlo demasiado literalmente” (VII, 325)-, descansan en la firme convicción de que “el arte no es social ni sólo por el modo de su producción en el que se concentre en cada caso la dialéctica de las fuerzas y de las relaciones productivas ni por el origen social de su contenido” (VII, 298). Dicho con sus propias palabras, “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad” (ibid.), hasta tal punto que “[d]onde el arte parece copiar a la sociedad, se convierte en un *como si*” (VII, 299). De ahí que llegue a equiparar la obra de arte “comprometida” con la “didáctica”³⁴⁷ (VII, 144). Por el contrario, el término *fait social*, que define como “producto del trabajo social del espíritu” (VII, 298), pretende hacer hincapié en que se trata de confrontar la sociedad desde la sociedad misma o, de modo más contundente, de no obviar que el arte es producto de la “división social del trabajo”.

Es en la aseveración del “carácter doble” del arte como “autónomo” y *fait social* (VII, 15, 279, 303, 327, 332, 337), donde el autor quiere dar cuenta de la “dialéctica” del arte moderno entendida como una doble negación. Ello quiere decir que no hay disyuntiva posible, lo que a su vez significa hacer hincapié en que el conflicto entre ambas esferas no está resuelto –de ahí el término “dirimir”-, ya que tiene lugar una y otra vez (VII, 187 y 303). Con el “carácter doble del arte” Adorno apela pues a “[l]a imposibilidad de una construcción unívoca de la historia del arte y lo desastroso de la

³⁴⁶ Para ampliar este tema se puede consultar *infra* la nota 359.

³⁴⁷ Inequívocamente Adorno no está pensando sino en Berthold Brecht, de cuyo “teatro dialéctico” expresaba desaprobación por su talante fuertemente dogmático.

noción de progreso, el cual existe y no existe” (VII, 279). Lo fundamental de que el “progreso” no sea lineal³⁴⁸, es debido a que pone de relieve que no ha habido “progreso social”, porque “las relaciones de producción [ganan] a las fuerzas productivas” (íbid.).

A aquel “carácter doble” alude también, al referirse a la “dialéctica de lo social y del en-sí de las obras de arte” como una “dialéctica de su propia constitución” (VII, 327). Precisamente la “duplicidad” que Adorno reclama para las obras de arte incide en una “dialéctica” entendida en tanto que “crítica inmanente”, siendo ésta el único modo de romper con la alternativa (íbid.). En efecto, no hay alternativa porque mediante la “duplicidad” ambas se desmienten mutuamente, de tal modo que “las obras autónomas incitan al veredicto de lo socialmente indiferente”, mientras que “a la inversa, las obras que juzgan a la sociedad de una manera unívoca y discursiva niegan al arte y a sí mismas”³⁴⁹ (íbid.). A esa falta de alternativa hace alusión precisamente lo que Adorno define como situación “aporética”³⁵⁰ del arte (VII, 313). La importancia de la “aporía” radica en que sólo en ella “aparece la totalidad de la sociedad”³⁵¹ (VII, 314), lo que es lo mismo que un desmentir que haya sociedad en absoluto.

Al concebir la “antítesis” como “escisión”, Adorno no apuesta sino por la “convergencia” de los contrarios, como lo hace al declarar que “[e]n el repudio del *statu quo* convergen hoy el compromiso y el hermetismo”³⁵² (VII, 327). El modo cómo pongan en práctica ese rechazo es respectivamente al querer transformar la sociedad y al no tener que existir para todos (íbid.). Con el rechazo del *statu quo* no pretenden sino sacar a la luz el “carácter social del arte”, del que el autor declara que “siempre estuvo presente de una manera latente” (VII, 298), o sea, “inmanente”.

Adorno insiste en que “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad y esa posición no la adopta hasta que es autónomo” (íbid.). Por tanto, la pureza

³⁴⁸ Bajo esta convicción subyace la creencia equivocada de que “lo nuevo” es equivalente a *lo inventado*, y de que la tradición se limita simplemente a traspasar algo de una generación a otra (*Arnold Schönberg*, p.140).

³⁴⁹ Con ambas expresiones el autor no puede sino referirse respectivamente a *l'art pour l'art* y al *kitsch*.

³⁵⁰ Léase también el apartado 1.1., donde se da cuenta de la doble negación en que consiste la “aporía del arte”.

³⁵¹ Consúltese de nuevo el texto supra en las pp.24-5 así como la nota 29, donde se incide en que la totalidad sólo se puede contemplar en tanto que “contradicción no resuelta”.

³⁵² Es significativo que el autor opte por el término “hermetismo” en lugar de “autonomía” para confrontarlo con “compromiso”. De este modo se pronuncia a favor de que el hermetismo posee una vertiente *práctica*, que consiste en una negativa al *mitmachen*, y a la que califica de “inmanente”.

que el arte reclama para sí mismo lleva consigo una crítica implícita de la sociedad, por cuanto en ella “todo es sólo para otro”, en lo que critica como “sociedad del intercambio total” (íbid.). El “valor de uso marchito, lo inútil” (VII, 300) se debe comprender como un “rechazo de todo uso” (VII, 104), por cuanto responde a la voluntad de no acomodarse al dominio, que subyace camuflado en el “principio de intercambio” (VII, 300). En efecto, está camuflado porque, aunque “intercambio” sugiera una relación entre iguales, esto no es así. Sin embargo, la “autonomía” le hace ganar al tiempo que perder aquella “contraposición” con la sociedad, ya que a la vez que la repudia, la deja intacta a pesar de que le horroriza, constituyéndose entonces en un “vehículo de la ideología” (íbid.).

El modo cómo rechacen el *statu quo*, esto es, cómo saquen a relucir el “carácter social del arte”, es desmintiéndose mutuamente el uno al otro porque, en palabras del autor, “[n]inguna obra de arte puede ser verdadera socialmente si no es verdadera también en sí misma; y la consciencia falsa socialmente no puede convertirse en algo auténtico estéticamente”. De modo paradójico, hay “convergencia” mientras el arte no sea ni “autónomo” ni “comprometido”, como hemos visto lo ponen de manifiesto respectivamente el “hermetismo” y el “compromiso”. En definitiva, respecto a “lo social en el arte”, Adorno concluye que “es su movimiento inmanente contra la sociedad, no su toma de posición manifiesta”³⁵³ (VII, 300). Precisamente es la “escisión” -como se demostrará seguidamente- la que pone de relieve que la condición social del arte le es “inmanente”, lo que hace toda “posición manifiesta”, innecesaria, superflua.

La “escisión”³⁵⁴ o el desmentido de la “función social” del arte: *l’art pour l’art* y el *kitsch*

Se ha demostrado cómo aquella doble negación se pone en práctica en aquel desmentirse mutuamente. En este apartado se argumentará que es en la “escisión” o *chorís* de “autonomía” y *fait social* donde se pone de manifiesto aquel mutuo

³⁵³ Adorno alude negativamente a las obras que basan su “crítica social” precisamente en la “toma de posición manifiesta”, como es el caso de los que suscriben un “arte comprometido”.

³⁵⁴ Un ejemplo paradigmático de “escisión” lo constituye sin duda el movimiento dadá, lo que dio lugar a las facciones de Zurich -después París-, y la de Berlín, las cuales se acusaban mutuamente de ser “diletantes”, así como a sus respectivas obras de ser *kitsch* y de practicar *l’art pour l’art*.

desmentido, es decir, la urgencia de que se los enfrente “dialécticamente”, ya que de lo contrario nos las habemos respectivamente con el “hermetismo” y el “compromiso”, lo que queda evidenciado respectivamente en las manifestaciones artísticas tildadas de *art pour l’art* y *kitsch*.

Como se analizará a continuación, que haya “escisión” lo prueba el hecho de que los partidarios del “compromiso” y los del “hermetismo” se reprochan mutuamente una ausencia de preocupación social del arte, lo que formulan acusándose de ser diletantes³⁵⁵. Concretamente, los primeros tachan la “autonomía”, de la que se jactan los segundos, de *l’art pour l’art*, mientras que los segundos denostan el “compromiso”, del que se vanaglorian los primeros, en tanto que *kitsch*, como así lo afirma el autor al declarar que “hoy, el compromiso se convierte inevitablemente en una concesión estética” (VII, 143). En resumidas cuentas, a través de la “escisión” Adorno apremia a contemplar ambas posturas encontradas de modo “dialéctico”, lo que se debe comprender como un rechazo de toda aproximación unilateral de la “mediación de arte y sociedad”, como invitan a hacerlo aquellos que exigen del arte un “compromiso” o “crítica social”.

La existencia de *l’art pour l’art* y el *kitsch* da cuenta de la necesidad de “mediación de arte y sociedad”, por la que el autor apuesta al declarar que “el trabajo artístico es trabajo social” (VII, 312). Que la “mediación” tenga que ser “dialéctica”, es decir, que no pueda sino fracasar, pone énfasis en el peligro de que se la dé por sentado, como subyace en la “reconciliación”. *L’art pour l’art* y el *kitsch*, el primero en tanto que “antítesis cortante con la sociedad”, y el segundo en tanto que “complacencia” (VII, 313), prueban que no hay tal “mediación”, donde dicha ausencia se debe comprender como un instar a seguir buscándola.

En efecto, no hay “mediación de arte y sociedad”, puesto que *l’art pour l’art* “fue aceptado por la burguesía como medio de neutralización del arte”, así como no puede ser sino *kitsch* la prueba de que “en Alemania se integró el arte en el orden como

³⁵⁵ Resulta oportuno mencionar el rifirafe entre los dadaístas Richard Hülsenbeck y Kurt Schwitters, puesto que gira en torno al diletantismo. En efecto, ambos se acusaron mutuamente de ser diletantes, y el modo cómo lo hicieron fue apropiándose de la cita “*quod licet jovi, non licet bovi*”, para atacar la condición de *amateur* del oponente. Mientras que el primero lo interpretó como “*Dada ist eine Angelegenheit für Eingeweihte*”, entendiéndolo así argumentar la negativa de que Schwitters entrara a formar parte del grupo, el segundo le replicó que “*Every man who lacks artistic judgement is not entitled to write about art*” (consúltense respectivamente los textos *Dada Almanach* y *Merz*, donde se reprochan de practicar respectivamente *l’art pour l’art* y el *kitsch*).

aliado enmascarado del control social” (íbid.). A la “coincidencia” de *l’art pour l’art* y el *kitsch* se refiere Adorno cuando declara que tanto uno como otro no impiden que el arte se transforme en “mercancía”, en el caso del primero en tanto que “mercancía absoluta” (VII, 312-13). De ella constata el autor que no sólo “sigue siendo vendible”, sino que “se ha convertido en un “monopolio natural”” (VII, 312).

Del *kitsch* advierte Adorno de que “no es, como quisiera la fe en la cultura, un mero producto de desecho del arte”, “sino que espera en el arte a que llegue la ocasión de suprimir sin más”, puesto que le es intrínseco (VII, 316). El autor lo justifica al entender que el *kitsch* es la tendencia del arte de poner en práctica la “utopía” o, de otro modo, de “emerger desde el arte” (íbid.). Con ello pone de relieve que no puede “entregarse a la fantasía desenfrenada”, como lo hace “al construir lo existente como si fuera la utopía” (VII, 51).

De la misma manera en que al presentar lo no existente como si lo fuera, el arte traiciona la “utopía”, también se transforma en *kitsch*, “en un *como si*”, “donde parece copiar a la sociedad” (VII, 299). Por tanto, con su insistencia en que “se escapa de toda definición”, y más precisamente de “la histórica” (VII, 316), Adorno hace hincapié en su carácter de “ficción”, lo que a su vez lleva a un error el que se lo contemple como un suceso temporal, como sucede con la “utopía”. Para demostrar que no se la puede comprender de modo temporal, la compara con el *tour de force* o vuelta de tuerca entendido como “la realización de algo irrealizable” (VII, 147), del que aclara que “no es una forma previa del arte ni una aberración o degeneración, sino su secreto” (VII, 247).

Adorno se defiende de aquellos que le reprochan a *l’art pour l’art* su vinculación con la “reacción política” (VII, 300) comparándolos, en tanto que “gobernados de los países democráticos”, con “los dirigentes de los países totalitarios”, por cuanto éstos últimos también proscriben al arte a una “torre de marfil” (VII, 144). Por consiguiente, al poner de relieve la *coincidencia* de *l’art pour l’art* y el *kitsch*, quiere subrayar que éste último también acaba siendo “ornamento”, “lo superfluo”, dando cuenta pues de “esa dialéctica de la Ilustración en la que progreso y reacción están mezclados” (VII, 88).

A favor del *chorís* en detrimento del *chorismós*

En primer lugar conviene puntualizar que el término griego *chorismós* no fue formulado por Platón, sino por la interpretación que de éste último hizo Aristóteles. La distinción es pertinente porque, al llamar la atención sobre la recepción posterior del *chorís* platónico en *chorismós*, pone de relieve un hecho esencial, a saber, que a pesar de que Platón llegara a postular la existencia del más allá de las ideas, nunca lo hizo de la completa separación de la realidad de las ideas respecto de la realidad de las cosas.

En su reflexión sobre el fenómeno de la “escisión” en el arte, Adorno usa explícitamente el término griego *chorís*, para mostrar que el contenido de verdad del arte se encuentra en la separación de lo particular y lo general, a saber, en el proceso escurrido entre amb[os], y éste es social” (VII, 178). En este sentido define el arte en tanto que “*chorís* de lo existente empíricamente”, poniendo de manifiesto que el arte no puede prescindir de aquello que repudia, porque “al poner una barrera se atraviesa la barrera y se acoge aquello contra lo que había sido levantada” (VII, 15). Más aún, hasta tal punto el *chorís* define la esencia del arte que, del “repudio del arte a la empiria”, que constituye al arte como tal, Adorno dice que persigue “sanciona[r] la preponderancia de la empiria” (VII, 10).

La crítica que el pensador lleva a cabo del *chorismós* radica precisamente en que contempla separadamente aquello de lo que se separa, es decir, en tanto que “negación abstracta”, como entiende hace el principio de *l’art pour l’art* (VII, 15). Del *chorismós* advierte Adorno de que “cuanto más profundo [sea], (...), tanto más vacíos miran los ojos de las obras de arte”, en referencia al abismo “entre las cosas separadas unas de otras y la esencia que va desapareciendo” (VII, 112). Hasta tan lejos alcanza su crítica que considera que el “*chorismós* de sujeto e individuo pertenece a un nivel muy posterior de la reflexión filosófica y fue ideado para elevar al sujeto a lo absoluto” (VII, 265).

Contrariamente a aquél, el *chorís* saca a la luz que en la separación se deben contemplar ambos momentos, o sea, los dos contrarios. En este sentido el autor alude al “*chorís* de la aparición” entendido como “más allá de la formación de lo que aparece”, en donde entran pues en consideración tanto lo espiritual como el contenido de la obra. Tanto es así que “[c]uanto más intuitiva sea la obra, de acuerdo con el precepto estético, tanto más queda cosificado su aspecto espiritual” (VII, 136). A ese no poder prescindir o, mejor dicho, a ese remitir mutuo del uno al otro, que es obligado en el arte, hace alusión Adorno al describir “todo espíritu” como “*chorís* de lo corporal”, de tal modo que hace “que sea algo que no es” (VII, 149).

Con respecto al término “escisión”, el pensador alemán lo califica con las expresiones “herida misma del arte” (VII, 10), “fractura estética” (VII, 13) o “fractura constitutiva” (VII, 133), para hacer hincapié no solamente en que es constitutiva del arte, sino sobre todo en que “no puede prescindir de lo que queda fracturado” (VII, 13), como lo hace el arte al esparcer sobre la realidad “[l]os clichés sobre el destello de reconciliación (VII, 10). Aquellas expresiones hacen alusión a un estado anterior al que la obra de arte quiere volver, que no es otro que el de la identidad consigo misma o “mímesis”³⁵⁶ (VII, 144).

De la “mímesis” dice Adorno que “se despacha como mercancía” en la medida en que la obra de arte se contempla como “un mero hecho” (VII, 30). De ahí la confusión que rodea a la abstracción³⁵⁷, de cuya importancia para el arte moderno no era desconocida para Adorno. Como lo dice el autor, con la “mímesis” se trata de “socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad” (VII, 13). Con todo, la “escisión” persigue dar cuenta del dilema del arte, en la medida en que ni se la puede obviar ni –como se acaba de notar- se puede evitar que el arte se “escinda”.

1.2.3. La discusión con Walter Benjamin³⁵⁸: la crítica de la teoría del “aura”

³⁵⁶ Cabe tener presente que la base reivindicativa que subyace a la concepción adorniana de la “mímesis” como identidad consigo misma, radica en que reclama la presencia de “lo que queda fracturado”. Hasta tal punto la “fractura” es *inmanente*, que la identidad lo es consigo misma.

³⁵⁷ La degradación de la “mímesis” a “mercancía” guarda sintonía con la existencia de una confusión en relación con la abstracción, en la medida en que se la contempla en tanto que factura o estilo determinado, cuando en lo que pretende erigirse es en el contenido mismo del arte. Tal fue el caso de la música de Schönberg, de cuya institucionalización de la música atonal resultó la dodecafónica.

³⁵⁸ Susan Buck-Morss ha incidido en la influencia de Benjamin -no ausente de “fuertes desacuerdos”- en el pensamiento adorniano, que fructificó en el “programa de Königstein”, como se conoce “su programa filosófico común”, y particularmente en el hecho de que se mantuviera a lo largo de toda su carrera. Más aún, Adorno consideraba a Benjamin su mentor tanto como éste último veía en Adorno un discípulo suyo, al que “estaba dispuesto a legarle la misión de desarrollar el programa por sí solo”, lo que después se confirmaría con *La actualidad de la filosofía*, la conferencia inaugural de Adorno que contenía “su programa filosófico común” (op. cit., p.282).

Aquel enfoque “dialéctico”, al que exhorta a poner en práctica a la hora de confrontar el arte moderno, le lleva a discutir con Walter Benjamin en relación con la teoría del “aura”, en cuyo trasfondo subyace una discusión con respecto a su postura frente al “compromiso”. Aquello que Adorno le discute a Benjamin de la teoría del “aura” es no haber contemplado “dialécticamente” la relación entre la “obra de arte con aura” y la “obra de arte tecnológica”, desde el momento en que reprime “este momento de unidad en favor de la diferencia” (VII, 52). Precisamente dicho enfoque -al que echa en falta- tiene como misión corregir la ausencia de unidad, es decir, poner de relieve que los contrarios, como son la “obra de arte con aura” y la “tecnológica”, tienen una raíz común³⁵⁹, a saber, que ninguno de los dos escapa al mercado.

El autor entiende que apelando al *hic et nunc*, “el aquí y el ahora”, Benjamin quiere acabar con el “aura” en lo que tiene de ideológico. Así lo hace al apostar por el “valor de exposición” frente al “valor de culto”. No obstante, el propio *hic et nunc* acaba siendo ideológico, como lo demuestra que el “valor de exposición”, por el que Benjamin aboga en detrimento del “valor de culto” en la teoría del “aura”, constituye “una *imago* del proceso de intercambio”, como sucede con “las categorías del realismo socialista” al acomodarse “al *statu quo* de la industria cultural” (íbid.). Con todo, Adorno reivindica el “aura” al entender que no es “sólo el aquí y ahora de la obra de arte”, sino “lo que en ella va más allá de lo dado, su contenido”, con lo que “no se puede eliminarlo y querer el arte” (íbid.). Más aún, y en consonancia con Benjamin, el “aura” lleva consigo una reflexión sobre su propio final (VII, 119).

El desacuerdo con Benjamin se dirige principalmente a su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*³⁶⁰, que resume con estas palabras: “La teoría sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica tal vez no haya hecho justicia por completo a esto” (VII, 80). En efecto, en lugar de favorecer una “dialéctica de los dos tipos”, Benjamin expone “[l]a antítesis simple entre la obra con aura y la obra reproducida masivamente” (VII, 80-1). Ello se traduce, según Adorno, en que Benjamin no puede apreciar que “[m]anifestar artísticamente lo irracional (...) no es lo mismo que

³⁵⁹ A esa misma “raíz común” se refiere Adorno en la célebre carta a Benjamin, donde declara que tanto el “arte autónomo” como la “cultura de masas” son “mitades desgarradas de la libertad, a la cual sin embargo no adhieren...” (Buck-Morss, p.298).

³⁶⁰ Sobre la capitalidad de dicha obra para Adorno –tanto es así que provocó una respuesta por su parte-, ya he llamado la atención. De ahora en adelante aparecerá abreviado como *La obra de arte*.

predicar la irracionalidad”³⁶¹, con lo que tampoco entiende que aquellas corrientes llamadas *irracionales*, como son el expresionismo y el surrealismo, protestan “contra la cosificación burguesa” (VII, 81).

De modo contundente Adorno le reprocha a Benjamin que “apenas se ro[ce] la alternativa”, a saber, que “sus categorías bipolares no permiten distinguir entre la concepción de un arte desideologizado hasta en su capa fundamental y el abuso de la racionalidad estética para la explotación y el dominio de las masas” (VII, 81-2). Precisamente la manifestación artística de lo irracional pretende denunciar nuestra sociedad sacando a la luz “la violencia, la autoridad, el oscurantismo”, que subyacen escondidas, en lo que describe como un ser “ciego para la Ilustración en tanto que engaño a las masas” parafraseando así un epígrafe de la *Dialéctica de la Ilustración* (VII, 81). El peligro que el autor detecta en la Ilustración es un darla por hecha dejando de lado su capacidad crítica, como entiende lo llevan a cabo aquellos que la idolatran, que caen presa de la tecnología.

Adorno advierte del peligro de no abordar la teoría del “aura” de forma dialéctica³⁶², es decir, sobre su “abuso”, que entiende lleva a cabo Benjamin al describirla con “negación ansiosa” (VII, 67). Ello da pie a que la “desartización del arte” se convierta en un lema “en la era de la reproductibilidad técnica” (íbid.), cuando ésta le es “inmanente” al arte (VII, 85). En el mismo sentido se pronuncia también el autor al corregir a aquellos que lamentan la crisis del arte, por cuanto ésta no es circunstancial sino consustancial al arte (VII, 79). De ahí que Adorno insista en la existencia de un conflicto, así como en la necesidad de “dirimirlo”, es decir, de reconocer que existe para poder resolverlo, lo que el arte recuerda o rememora al dar como existente lo que no lo es, aproximándose así a lo “verdadero”³⁶³ (VII, 84-5).

Conviene no exagerar la desconfianza de Adorno con respecto a la “desartización”, puesto que –así lo acabo de resaltar- descansa exclusivamente en su

³⁶¹ De lo que se está defendiendo indirectamente Adorno es de lo que interpreta es una acusación a la deriva fascista del “arte autónomo”, como lo fue el caso célebre del poeta expresionista alemán Gottfried Benn, cuando en 1933 abrazó brevemente el nazismo. Ello explicaría entonces que Benjamin en *La obra de arte* escrita en 1936 rompiera su silencio urgiendo a la “politización del arte”.

³⁶² Es en este sentido que opone el “ser-así-y-no-de-otra-manera” al “*hic et nunc*” defendido por Benjamin en *La obra de arte*, donde con dicha oposición busca apelar a que la necesidad de la obra de arte no hay que buscarla en el exterior sino en sí misma (*Teoría estética*, p.109).

³⁶³ Sobre el papel fundamental que para Adorno posee la verdad en el arte, y por extensión en el arte moderno, he dado cuenta en los apartados 2.1.2. y 1.1.2.

consideración unívoca o, de otro modo, ingenua, como lo prueba su reconocimiento de que el fenómeno del “aura” contemplado unívocamente da lugar a la “ideología” (VII, 67). De la “desartización” dice el autor que “se define no sólo como un grado de su liquidación, sino como su tendencia de desarrollo” (VII, 111). Esto lo justifica recurriendo precisamente a la interpretación que Benjamin hace de Baudelaire, donde hace hincapié en que en el escritor y crítico francés “se produce y niega a un tiempo la trascendencia de la aparición artística”, al hacer “del aura, de la atmósfera, un tabú” (íbid). De este modo Adorno se manifiesta a favor de la similitud de “aura” y “aparición”, al entender que, al igual que la primera, la segunda “en virtud de su coherencia va más allá de sí” (íbid.).

Reflexiones en torno al “compromiso”

La relevancia de la “desartización” para el arte moderno obliga ante todo a esbozar una definición. Como lo voy a demostrar, la lectura no “dialéctica” de la “desartización” que Adorno reprocha a Benjamin en *La obra de arte* (VII, 80-1), tiene consecuencias en lo que concierne a las respectivas posturas frente al “compromiso” o “crítica social”.

Adorno concibe la “desartización” como “la inclusión del arte entre los bienes de consumo mediante los *vested interests*” (VII, 30). Éstos dan cuenta de una manipulación, que consiste en que los productores engañan a los consumidores haciéndoles creer que aquello que consumen es en su propio beneficio, cuando lo cierto es que lo es en beneficio de los productores. A la urgencia de interpretarla “dialécticamente” alude la definición de que constituye “su tendencia de desarrollo” (VII, 111). El enfoque “dialéctico” alerta de que “nos topamos con una antinomia de la filosofía de la historia”, que no es otra que la que concierne al “aura”, en la medida en que se produce y niega a la vez (íbid.).

Más adelante, al declarar que “la trascendencia estética y el desencantamiento van al unísono cuando enmudecen” (íbid.), el filósofo alemán pone de manifiesto que este enmudecer no revela un “no hay nada que comprender”, sino una ausencia deliberada de sentido o, mejor dicho, un sentido que se desdice a sí mismo³⁶⁴. En el mismo sentido hay que interpretar su declaración de que “la desartización del arte es inmanente”, porque pretende llamar la atención sobre el hecho de que “[e]l a priori del

³⁶⁴ Véase la similitud con el “absurdo” analizado en el apartado 1.1.2.

enfoque artístico y el estado de la historia ya no concuerdan” (VII, 85). Ello significa que la “tendencia tecnológica” del arte no lleva consigo “progreso” sino “regresión” o, lo que es lo mismo, “que no se puede detener apelando a una interioridad presuntamente pura e inmediata” (ibid.).

El autor describe la “dialéctica” de la “desartización” como “la praxis que aproxima irreflexivamente el arte (más acá de su propia dialéctica) a la praxis extraestética” (VII, 243). Con ello está diciendo que el arte tiende de manera intrínseca a la “praxis extraestética”, como lo saca a relucir su aproximación “dialéctica”. En la misma dirección se pronuncia el autor cuando afirma que “[s]i el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta” (VII, 16). En suma, Adorno entiende que si bien el arte no se puede conformar con permanecer exclusivamente en su ámbito, tampoco puede abandonar su naturaleza pasando a ser un “documento”³⁶⁵. La difícil en el sentido de tensa relación con la sociedad la resume cuando sentencia que “[e]l arte es la antítesis social de la sociedad” (VII, 18).

Que Adorno pueda afirmar que “las personas embaucadas por la industria cultural y sedientas de sus mercancías se encuentran más acá del arte”, es debido a que “[a]premian a la desartización del arte” (VII, 30). Por tanto, están más cerca del arte porque al arte le es inmanente la “desartización”. A ésta la describe como “[l]a pasión de manosear, de no dejar ser a las obras lo que son, de alterarlas, de reducir su distancia respecto del contemplador” (VII, 30). Desde el momento en que la contempla como “tendencia”, el pensador exhorta a que se la aborde “dialécticamente”.

Con todo lo dicho, la postura de Adorno con respecto al “compromiso” no puede sino diferir de la de Benjamin. El autor le reprocha que el “veredicto sobre el aura salta fácilmente por encima del arte cualitativamente moderno, (...), y se refiere más bien a los productos de la cultura de masas” (VII, 81). Su “negación ansiosa” del fenómeno del “aura” así como una confianza extrema en el papel de la reproducción en el arte (VII, 67), le llevan a convertirse en “presa de una concepción de la obra de arte que elige

³⁶⁵ En la estela de Benjamin Adorno reclama mantener la distinción entre la obra de arte y el documento, en la p.243. Que esta cuestión trae cola, lo da cuenta que la exposición internacional de referencia de arte contemporáneo en el panorama actual tanto de la reflexión cuanto de la praxis artística se llame precisamente Documenta. Más aún, en el catálogo de la penúltima edición titulado oportunamente *Modernity?* aparece reproducida la célebre cita con que Adorno da comienzo a su *Teoría estética* (Documenta Kassel 16/6-23/9. Documenta 12 Catalogue. Taschen, 2007).

como modelo a la fotografía” (VII, 81). Sin embargo, Adorno atribuye “el distanciamiento del Benjamin tardío respecto de la vanguardia estética”, allí donde “ésta no se adhiere al partido comunista”, a “la influencia de Brecht”³⁶⁶ (VII, 335).

De Brecht comenta que la calidad de sus obras no se debe al “compromiso” de su contenido explícito, sino a que “arrastra a la obra de arte a donde ella tiende históricamente por sí misma: la desordena”³⁶⁷ (VII, 326). Ello significa que saca a relucir su carácter “inmanente”, es decir, que lo que “las obras fueron en sí llegan a serlo para sí”³⁶⁸ (íbid.). En resumidas cuentas, según Adorno Brecht pondría de manifiesto lo fundamental del “compromiso”, en la medida en que paradójicamente no lo pone en práctica, haciendo pues que “algo encerrado en el arte sal[ga] fuera mediante el uso creciente” (íbid.).

Con todo lo dicho, Adorno deja claro sus reticencias en cuanto al “compromiso”, poniendo como ejemplo a Brecht, porque su calidad no reside en el contenido didáctico de sus obras, sino en el hecho de que “contribuyeron a la ruina de la unidad del nexo de sentido” (VII, 325). Las reticencias del autor en torno al “compromiso” guardan relación con una aproximación no “dialéctica” del arte moderno. Así lo expresa de modo sucinto cuando lo define como el “momento de praxis objetiva (...) inherente al arte [que] se convierte en intención subjetiva” (VII, 324). La necesidad de que dicho acercamiento sea “dialéctico”, lo formula al entender que la “praxis no es el efecto de las obras, pero está encapsulada en su contenido de verdad” (VII, 326).

La consideración del arte como *fait social*: la noción de “artefacto”

En este apartado se trata de dejar constancia que es en la predilección por el término *fait social*, lo que para Adorno significa contemplar la obra de arte en tanto que “artefacto”, donde salen a relucir las discrepancias con el Benjamin de *La obra de*

³⁶⁶ Sobre el hecho de que fuera la ascendencia de Berthold Brecht en Benjamin lo que contribuyera a alejarlo de Adorno, lo ha corroborado S. Buck.Morss, quien reproduce una expresión de Adorno que da cuenta de hasta qué punto Benjamin se debatía entre “la Escala del materialismo brechtiano y el Caribdis de la teología judaica” (op. cit.,p.283).

³⁶⁷ De la relevancia del desorden para la estética adorniana, quien además basa en éste su defensa del arte moderno, trata Gerard Vilar en *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2000.

³⁶⁸ Se trata pues -traducido a lenguaje freudiano- de traer a la consciencia lo inconsciente.

*arte*³⁶⁹. En dicho texto se muestra partidario de la reproducción masiva del arte por cuanto contribuye a su democratización, abandonando así todas las alarmas dirigidas a un arte que ha abrazado acríticamente la “técnica”, en la medida en que ésta deja de ser medio para convertirse en fin.

Ante todo, cabe tener presente que en su consideración del arte como *fait social* Adorno retoma la convicción de Marx de que el arte es fruto de la sociedad, lo que significa que es susceptible de ser intercambiado y que está a merced del mercado. Es en tanto que no esconde su condición de producto de la “división social del trabajo”, que el arte refleja la relación desigual entre las “fuerzas de producción” y las “relaciones de producción”. El filósofo lo formula tomando el ejemplo de las obras de arte, las cuales reproducen sin imitarla la tensión que conforma y caracteriza la propia sociedad (VII, 15).

El hecho de que Adorno haga hincapié en el modo cómo las obras de arte representen la tensión entre realidad y ficción, a saber, en que lo hagan de forma “inmanente”, da cuenta de que se opone a que la función social del arte se demuestre en su “toma de posición manifiesta”, es decir, en tanto que “crítica social”. Aquella tensión de realidad y ficción queda reflejada en su relación con la empiria. En estos términos formula el autor la compleja relación del arte con la sociedad, donde “[l]os antagonismos irresueltos de la realidad retornan en las obras de arte como los problemas inmanentes de su forma”³⁷⁰ (VII, 15).

El modo cómo se oponga a que la función social del arte se mida por su “toma de posición manifiesta”, es exhortando a que se lo aborde “dialécticamente” –nótese la afirmación de “[q]ue el arte sea, por una parte, un producto del trabajo social del espíritu, un *fait social*, se vuelve explícito cuando el arte se aburguesa” (VII, 298)-, porque es paradójicamente cuando el arte abandona su origen “social”, esto es, el hecho de que es un producto de la sociedad, cuando más se pone en evidencia su condición social. En resumen, de la definición del arte como *fait social* se desprende la necesidad de que se lo contemple “dialécticamente”.

³⁶⁹ Como ya se ha apuntado, es aquí donde se hace patente el distanciamiento de ambos, porque si bien Adorno está convencido, al igual que Benjamin, del papel excepcional del arte en la “reconfiguración profunda del mundo social”, no lo está cuando escoge el camino de la militancia política.

³⁷⁰ De ahí la acusación de formalismo por parte de sus contrincantes. Del modo cómo se defiende de aquella acusación doy cuenta en el apartado 1.3.

Del mismo modo que el *fait social* del arte, el término “artefacto” señala que la obra de arte consiste en un producto del “trabajo social” (VII, 14), lo que lleva consigo una aproximación “dialéctica”, dado que la relación del arte con la sociedad es todo menos armónica. Precisamente de la relación conflictiva entre ambos da cuenta Adorno al insistir en el “carácter doble del arte, como autonomía y como *fait social*” (VII, 303). Dicho enfoque “dialéctico” está presente en la definición de “artefacto” en la medida en que -como lo advierte el autor- “se refiere menos al hecho de que esté producido que a su propia constitución, con independencia de cómo surgiera ésta” (VII, 14).

Que la obra de arte sea un “artefacto”, esto es, un “producto del trabajo social”, requiere contemplar el arte de tal modo que “siendo la negación de la esencia práctica, es empero praxis”³⁷¹ (VII, 318). Así lo defiende mediante su concepción de la obra de arte entendida como *un modo de comportarse*, en la medida en que al repetir la praxis la *neutraliza* o, con otras palabras, “anticipa” el “proceso emancipador y revolucionario de la burguesía” (íbid.). En definitiva, en su consideración de la obra de arte como “artefacto” o *fait social*, el autor pone de relieve que su contraste con la praxis es “tanto menos absoluto”, “[c]uanto más profundamente se [las] descifra”³⁷² (íbid.).

Al declarar que “[l]as obras de arte son menos y más que la praxis”, Adorno incide en la necesidad de que las obras de arte aborden de modo “dialéctico” su relación con la “praxis”. Así lo concreta cuando afirma que son “[m]enos, porque (...) retroceden ante lo que hay que hacer”, al tiempo que “más que praxis porque, al apartarse de ella, [el arte] denuncia la torpe falsedad de la praxis” (VII, 319).

La importancia de la relación dialéctica con la “praxis” tiene que ver con el “concepto de humanidad”³⁷³, al que deben tender las obras de arte si tienen pretensión de “verdad”. Éste es el caso cuando “[h]acen una advertencia contra ese conjunto de la

³⁷¹ Que ésta fue en un principio la postura de Benjamin, luego sometida a revisión y modificada por él mismo, fue lo que provocó que “Adorno se encontr[ara] en la paradójica situación de tener que defender la ortodoxia benjaminiana en contra del propio Benjamin” (S. Buck-Morss, p.279).

³⁷² Una vez más, Adorno deja claro que cuanto más explícitamente práctico pretende ser el arte menos práctico resulta, mostrando pues su discrepancia con los que sostienen lo contrario, particularmente con Brecht. Tómese el ejemplo de Tristan Tzara quien, al proporcionar instrucciones a modo de receta práctica en “Para hacer un poema dadaísta”, no hace uso sino de la ironía, porque pone en evidencia todo lo contrario (véase “Dadá Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo” en *Siete Manifiestos Dadá*. Colección Fábula. Barcelona: Tusquets Editores, 1999).

³⁷³ Es precisamente en la medida en que la “utopía” no se lleva a cabo que el arte tiene capacidad para hacerle frente a la esencia “afirmativa” de la realidad, como lo argumento en el apartado 2.2.3.

empresa práctica y del ser humano práctico tras el cual se oculta el apetito bárbaro de la especie” (íbid.). Conviene mantener presente que el modo cómo lo hagan es “inmanente”, puesto que la intervención política “suele ser periféric[a] para ellas”³⁷⁴ (íbid.).

El autor concluye que “[l]a relación dialéctica del arte con la praxis es la relación de su efecto social”, a saber, que el “efecto social del arte” no depende de que las obras de arte intervengan en la práctica, porque “paradójicamente” es de “segunda mano” (VII, 320). En definitiva, Adorno defiende que “[l]a razón aguda de la ineficacia social de las obras de arte de hoy” es a propósito, porque el hecho de que no se entreguen a “la propaganda cruda” descansa en la voluntad de “oponerse al sistema de comunicación que lo domina todo”; tanto es así que “tienen que renunciar a los medios comunicativos que tal vez las acercarán a las poblaciones” (íbid.).

1.3. La apuesta por el modernismo³⁷⁵ o “arte moderno radical”: su condición autocrítica

Al “arte moderno radical” el autor manifiesta su adhesión incondicionada, como se desprende de estas palabras: “el arte moderno radical, pese a los veredictos sumarisimos que dictan sobre él por doquier los interesados en política, se puede considerar avanzado por cuanto respecta no sólo a las técnicas desarrolladas en él, sino también al contenido de verdad” (VII, 144). Como lo justificaré a continuación, la

³⁷⁴ Frente a la “politización del arte” Adorno persiste en lo que J. Rancière denomina “estética de la política”, que muy bien se guarda de diferenciar de lo que, por contraposición a lo primero, Benjamin calificó de “estetización de la política” en el prólogo a *La obra de arte*.

³⁷⁵ En la estela de Adorno, el crítico de arte norteamericano Clément Greenberg insiste en que es una tendencia y no un movimiento en sí mismo, como lo conciben sus detractores, quienes autoproclamándose “vanguardia” lo denigran como “ismo” (léase especialmente el apartado 1.3.1.). En sintonía con Greenberg se postula Raymond Williams en *Politics of Modernism: Against the new conformists*, donde ante todo aboga por preservar la cultura viva, lo que pasa por evitar que acabe siendo asimilada por la “industria cultural”.

radicalidad del arte moderno o, de otro modo, su condición de “avanzado”, reside precisamente en que es equivalente al modernismo³⁷⁶.

En la definición adorniana del arte moderno está implícita la exhortación a no diferenciarlo del modernismo, como suelen hacerlo aquellos a los que irónicamente tacha de “abogados de la cultura” -entre otros calificativos-, y que no representan sino a los “conformistas” (VII, 42). Si bien es cierto que no está fuera de lugar criticar al “modernismo” como un “estar a la última porque sí”, también lo es que “la modernidad objetiva no cristaliza sin la mentalidad subjetiva que es estimulada por lo nuevo” (ibid.).

El filósofo alemán resume aquella distinción con el calificativo de “demagógica”, puesto que “quien se queja del modernismo se refiere a la modernidad igual que siempre se combate a los secuaces para golpear a los protagonistas” (ibid.). Asimismo critica a los que la apoyan de “reaccionarios estéticos”, en la medida en que se contentan con que “uno es de una manera y no de otra”. La actitud “farisea”, es decir, hipócrita, que denuncia en ellos, se basa en que aquella crítica del “modernismo” a favor de la modernidad “sirve de pretexto para presentar lo moderado tras cuya razón acecha la escoria de la racionalidad trivial como mejor que lo radical” (ibid.).

A la predilección por la modernidad frente al modernismo, Adorno responde con un rotundo no, por cuanto es “inútil”, como lo es excluir “lo presuntamente auténtico como una forma decadente”, cuando “suele estar contenido en ello como su fermento” (VII, 217). En este sentido recuerda el proceso “dialéctico” intrínseco a la Ilustración³⁷⁷ (VII, 46 y 70), donde ésta no se puede comprender efectivamente sin tener en cuenta al mito en tanto que su origen y contrario.

Adorno equipara el “arte moderno radical” con “lo avanzado”, que interpreta no en lo que respecta a la tecnología sino al “contenido de verdad”³⁷⁸. De éste último dice el autor que “está fusionado con su contenido crítico” (VII, 55). En este sentido, el arte

³⁷⁶ Que la radicalidad del arte moderno la encarne el “modernismo” en lugar de la “vanguardia”, es lo que Peter Bürger le reprocha a Adorno en su famosa e influyente *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1988. Frente a la renuencia adorniana a distinguir el arte moderno del “modernismo”, se encuentra la de Bürger, quien argumenta su predilección por la vanguardia en base a dicha distinción. Consúltese *infra* el apartado 3.1.

³⁷⁷ Véase el apartado 2.2.3. de la primera parte.

³⁷⁸ Es paradójicamente en la medida en que el arte detecta no hay “progreso”, que es “avanzado”, porque de lo que se trata es del “progreso de la consciencia”, esto es, de su proceso de “desmitificación” en el sentido de desideologización.

radical es “arte tenebroso, de color negro”, precisamente porque “las obras de arte que no quieren venderse como consuelo tienen que equipararse a lo extremo y tenebroso” (VII, 60). Que el pensador alemán pueda declarar que “[s]ólo lo más avanzado en su época tiene una oportunidad contra la decadencia en el tiempo” (VII, 62), quiere hacer hincapié en que son precisamente las obras que quieren perdurar, las que quedan rezagadas, ya que “[l]a historia domina también a las obras que reniegan de ella” (VII, 42).

El concepto de “lo avanzado” en arte -que Adorno entiende encarna el “arte radical”- reflexiona sobre la relación del arte con el “progreso” o, mejor dicho, en el arte se pone de manifiesto que “hay la misma cantidad de progreso que en la sociedad” (VII, 275). Ello significa que es precisamente porque no hay “progreso” en la sociedad, que el arte adquiere sentido y razón de ser o, en palabras del autor, “[c]omo en el mundo no hay progreso, lo hay en el arte” (VII, 276). De ahí que constituya un error hablar de la decadencia del arte³⁷⁹, de la que se lamentan los “propietarios de la cultura”. Una vez más, el “progreso” -que Adorno atribuye al arte- se refiere al “proceso del progreso de la consciencia” (VII, 128) que, al contrario de lo que creían Hegel y Marx, no es “tan inquebrantable”³⁸⁰, porque “está enredado en el movimiento histórico de los antagonismos crecientes” (VII, 275).

En contra de la acusación de formalismo

A aquel proceso lo denomina “proceso de espiritualización”, del que añade que “no es un progreso lineal” (VII, 129). En efecto, no puede serlo puesto que está mezclado con “lo que en el arte se suele llamar *crítica social* o *compromiso*” (VII, 130). Adorno considera que enfrentar entre sí a “esos momentos” es “un síntoma de un retroceso de la consciencia” (íbid.). Con ello se refiere a que de ningún modo puede estar de acuerdo en que se asimile *compromiso* a “progreso”, mientras que a la “espiritualización” se la condene por “formalismo”. La importancia de la “espiritualización estética” radica en que su *telos* consiste en “hacer justicia a las figuras históricas de lo natural y a su subordinación”, para lo cual su cometido no puede ser el

³⁷⁹ Más adelante analizo el desmentido de la decadencia del arte por parte de Adorno, es decir, el hecho de que ésta es falsa.

³⁸⁰ De nuevo muestra Adorno un distanciamiento con respecto al optimismo ilustrado.

de traer orden al caos, sino todo lo contrario, tras la constatación de que nos encontramos en la “sociedad total” (VII, 130).

Adorno defiende al “arte radical” de lo que considera una “campaña contra el formalismo”, argumentando que ésta ignora que “la propia forma que se opone al contenido es contenido sedimentado” (VII, 195). Por tanto, entiende que quien denuncia el “presunto formalismo”, “aboga por esa inhumanidad de la que acusa al formalismo”. Por “inhumanidad” no puede sino entender la falta de respeto a los seres humanos, como la que resulta de “complacerles” en lugar de sumergirse “en la cosa, que es su propia cosa, aunque los seres humanos no lo sepan” (íbid.). De ahí que no pueda tolerar a aquellos que denuncian “la inhumanidad del espíritu”, porque de este modo “se va contra la humanidad” (íbid.).

La concepción de la forma que guía el pensamiento de Adorno arranca con la crítica a la afirmación de Lukács, al que califica de “conservador cultural” (VII, 192), de que “en el arte moderno se da demasiada importancia al significado de la forma”³⁸¹. La respuesta del autor no se deja esperar, al declarar que aquel “pronunciamiento banal” sólo lo puede proferir “quien ignora que la forma es algo esencial, mediado con el contenido del arte” (íbid.), al tiempo que asegura que en dicha afirmación “se condensa un desagrado ante la esfera del arte” (VII, 191-2). La importancia de la afirmación de Lukács para el autor, de la que señala su carácter “inconsciente”, radica en que pone de manifiesto la “participación de la forma en la crisis del arte” (VII, 191).

De la forma crítica que se la interprete de modo irreflexivo, como entiende lo hace “toda la cháchara sobre el formalismo”, al contraponer “la forma a lo poetizado, a lo compuesto, a lo pintado, como organización distinguible de eso” (VII, 192). Al hacerlo, “la forma le parece al pensamiento algo impuesto, subjetivo, arbitrario”. En este sentido Adorno apuesta por una forma que “sólo es sustancialmente donde no ejerce violencia sobre lo formado, donde se alza desde lo formado”, una pues en la que “lo formado, el contenido, no son objetos exteriores a la forma” (íbid.). Con razón puede abogar por el “entrelazamiento de toda forma estética con el contenido”³⁸², así como exhortar a “pensar esta categoría no sólo contra el contenido, sino a través de él”

³⁸¹ Adorno cita un pasaje del libro *Wider den missverstandenen Realismus* (véase la nota 58 en la p.191 de la *Teoría estética*).

³⁸² En este sentido se pronuncia Susan Sontag, para quien al *reducir* “la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte, la reducimos” (*Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral, 1969, en la p.17).

(VII, 190). En definitiva, el autor alude al carácter “inmanente” al arte de la forma, al entender que “todo arte está comprometido de tal modo con él [concepto de forma] que no es posible aislarlo como un momento individual” (ibid.).

La falsa decadencia del arte

Como ya se ha mencionado, el concepto de forma es relevante para el autor, porque saca a la luz su “participación en la crisis del arte”. Con esta sentencia Adorno quiere poner de relieve que la tan denostada *crisis del arte* le es inherente o, más exactamente, que al igual que la forma es inherente al arte, también lo es la crisis. Así lo refleja el pensador cuando explica que el “concepto de forma marca la antítesis estricta del arte con la vida empírica”, hasta tal punto que “su derecho a la vida se había vuelto incierto” (VII, 191). Por tanto, del mismo modo que aquella “antítesis” con “lo meramente existente” le constituye como tal, también la crisis –a la que denomina “decadencia” o “envejecimiento”³⁸³ - le es inherente. Únicamente en la medida en que lo es, cuestiona efectivamente el “progreso”.

Adorno desmiente la decadencia del arte una y otra vez a lo largo de todo el texto, alegando que “[l]o que hoy aparece como crisis del arte (...) es tan viejo como su concepto” (VII, 79). Con ello quiere decir que el arte se enfrenta a una “antinomía”, que le conduce a una “aporía” que “no se puede eliminar” (ibid.). La relevancia de esta antinomía queda reflejada en que “el modo cómo el arte se las arregle con [ella] decide sobre su posibilidad y su rango” (ibid.). Ésta está inserta en el propio concepto de arte, al pretender unificar conocimiento y magia. Precisamente la “antinomía” da cuenta de la “irreconciliabilidad de esos momentos”, lo que a su vez pretende llamar la atención sobre la “profundidad del proceso que cada obra de arte es”. En resumen, ni es simplemente conocimiento, puesto que se completa “con lo que éste excluye”, ni magia, al degradarse “en medio de la secularización a un residuo mitológico, a una superstición” (ibid.).

El autor entiende que el argumento de la decadencia del arte moderno, del que se sirven sus oponentes, está guiado por el odio, la ira contra un arte al que tachan de incomprensible, “absurdo”, cuando lo cierto es que lo conocen demasiado bien, puesto que saca a relucir aquello prohibido o “tabú”. El renegar de la modernidad que

³⁸³ En este sentido consúltese el texto *El envejecimiento de la nueva música*, el cual analizo, entre otros, en el apartado 2.1.2.

caracteriza su postura, es debido a que ésta les recuerda y obliga a reconocer “la negatividad real de la situación social” (VII, 36). Adorno cree que son precisamente significativas, las obras que son difamadas de “decadentes” por aquellos que quieren anularlas “desde fuera, es decir, desde abajo” (VII, 276). Con ello quiere decir que son aquellos que ven “progreso” en el mundo, los que acusan de “decadente” a un arte que denuncia la falta de “progreso”, en el sentido de progreso social.

El problema del “estilo”: la “expresión”³⁸⁴

De la crisis del arte añade el filósofo que es “acelerada por la espiritualización, que se resiste a que las obras de arte sean explotadas como estímulos” (VII, 131). Tan vital es ésta para el arte en el sentido de que sea capaz de conservar aquello de lo que se libra³⁸⁵, que “de esto depende que el arte siga existiendo o se cumpla la profecía de Hegel sobre su final”³⁸⁶ (íbid.). Como ya lo he dicho, Adorno concibe la espiritualización como un “proceso global” en el “progreso de la consciencia”, que se caracteriza por no ser un “progreso lineal”, puesto que se trata de que el arte se apropie de “lo que la sociedad burguesa proscriba” (VII, 129). De ahí que se refiera a dicho proceso como “dialéctica de la espiritualización” (VII, 128-30).

La urgencia de contemplar “dialécticamente” la “espiritualización” se pone de manifiesto al interpretar el “arte de consumo” así como el “espiritualizado” en tanto que “polarización” de aquélla (VII, 26). Esto es así en la medida en que, por un lado, “inició el género del arte de consumo”, y por el otro, “la repugnancia hacia éste condujo a los artistas a una espiritualización cada vez más implacable” (íbid.). La dificultad de que la “espiritualización” “pueda hacer justicia al espíritu en el arte”, planteada y dejada abierta por la estética hegeliana, radica en “cómo hablar del espíritu en tanto que determinación de la obra de arte sin hipostasiar su objetividad como identidad absoluta” (VII, 127).

³⁸⁴ Adorno no puede considerar sino un malentendido el hecho de que el expresionismo, tal como lo teorizó Kandinsky, se interpretara como un abanderar la expresión, cuando lo que pretendía precisamente era ponerla en entredicho, como se argumentará ahora.

³⁸⁵ Sobre ello incide Adorno en alusión a la *Aufhebung* hegeliana, que analizo en el apartado 1.3.2.

³⁸⁶ En lo que concierne a la *muerte del arte* anunciada por Hegel, así como a lo que Adorno contempla como su posterior desmentido, léase el apartado 1.1.1.

La falta de decadencia del arte -abordada en el apartado anterior- queda reflejada en la falta de “estilo”³⁸⁷ que caracteriza a todo arte que se precie o, de modo más preciso, la búsqueda de él a la que está obligado y que le es consustancial. Por tanto, no puede haber “decadencia” porque no hay “estilo”. En ello cree firmemente Adorno cuando puntualiza que más que de la decadencia del estilo habría que hablar de la renuncia del estilo por parte del arte (VII, 272). Más aún, el autor entiende que el concepto de “estilo” está asociado al “progreso”, cuando sostiene que “el desarrollo de los métodos artísticos que se suelen resumir en el concepto de estilo está en correspondencia con el desarrollo social” (VII, 14-5). Desde esta perspectiva adquiere sentido la advertencia de que “las obras de arte libres no pueden prosperar bajo la falta de libertad permanente en la sociedad” (VII, 273).

Adorno se opone de “manera vehemente” al concepto de estilo, entendiendo que “es un criterio de la modernidad radical renunciar a él” (íbid.). Para ello pone como modelo la música de Arnold Schönberg, para quien el estilo es una categoría prescrita desde fuera y orientada al consenso³⁸⁸. Con aquella afirmación pretende poner de relieve el conflicto que reproduce, en la medida en que en él se concentra “eso específicamente burgués que al mismo tiempo promete e impide la libertad” (íbid.). A que el “estilo” consiste en *dirimir* “el conflicto con él”, alude el autor, quien lo define entonces como “la unidad del estilo y de su suspensión” (íbid.). El *dirimir el conflicto* incide en mantener el conflicto en lugar de resolverlo.

Adorno argumenta lo que entiende es una “fe ingenua en el estilo”, recurriendo a la idea de que en aquella fe subyace un “rencor contra el concepto de progreso del arte” (VII, 275). El “rencor” contra el “progreso”, expresado en su consideración de que está anticuado, está causado por un afán de contrarrestar lo que perciben como “superioridad espiritual” (íbid.). Mientras que el “progreso”, cuyas tendencias son inmanentes al arte, no puede estar encarnado sino en el “radicalismo artístico” (íbid.). Con todo lo dicho, la

³⁸⁷ Sobre ello insiste Adorno recurriendo a una cita de Kandinsky que dice así: “lo importante para Schönberg era el *qué*, no el *cómo*” (*Arnold Schönberg*, p.137).

³⁸⁸ En cuanto a las razones del rechazo del estilo por parte del compositor vienés, consúltese la nota 328 en la p.176.

falta de “estilo”, de la que se reprocha al arte moderno³⁸⁹, guarda relación con una fe ciega en el “progreso” entendido -claro está- como siempre en armonía con la sociedad.

En esta línea, es decir, en la de la falta de “estilo”, cabe situar al expresionismo, a pesar de que produjera “algo similar al estilo” (íbid.). Adorno puntualiza que lo hizo “(contra su propia idea)”, puesto que precisamente en el expresionismo se entiende la “expresión” como “la antítesis más virulenta a la generalidad abstracta”, a pesar de que a su vez necesite de “estas convenciones para poder hablar como exige su concepto” (íbid.). De ahí que el autor pueda afirmar que el “concepto estético de espíritu está gravemente comprometido (...), mediante los escritos de los primeros tiempos de la modernidad radical, como los de Kandinsky” (VII, 121). En efecto, lo está en la medida en que se revuelve “contra un sensualismo que todavía en el *Jugendstil* hacía prevalecer en el arte a lo agradable sensorialmente” (íbid.).

Al igual que la “espiritualización”, la “expresión” está mediada, lo que lleva consigo una “crítica de ese dualismo burdo de forma y expresión”, de modo que no se trata de renegar de ninguna de las dos (VII, 156). En este sentido Adorno concibe la “expresión” como “un fenómeno de interferencia, función del procedimiento no menos que mimética” (íbid.), donde no se trata de “racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente”, alentando pues a “hacer cosas que no sabemos qué son” (VII, 157). En resumidas cuentas, la búsqueda de “estilo” inherente al expresionismo tiene su origen en dicha concepción de la “expresión”, a saber, entendida en el sentido de Kandinsky como un intento de poner en primera línea el “qué” y no el “cómo”, a pesar de que resultara lo contrario. De ahí que no pueda concebirse la “expresión” sino como una búsqueda de ella.

1.3.1. La permanente acreditación del arte moderno como arte

El “arte moderno radical”, al que Adorno apela en su interpretación del arte moderno, y al que defiende de aquellos que lo condenan por “formalista” (p.196), se caracteriza por que el contenido “palpita”, esto es, “no fue establecido de antemano por

³⁸⁹ En el arte moderno la falta de “estilo” no es sino deliberada, puesto que sólo así puede denunciar la falta de “progreso”, al tiempo que desenmascarar a los que se lo reprochan, su connivencia con la falta de progreso social.

la armonía habitual” (íbid.). La *emancipación de la expresión*, a la que se refiere, y a la que también califica de “emancipación de la forma”, consiste en que “tiene su momento de contenido”, es decir, que “sólo se apropia de lo extrañado definiéndolo como tal” (íbid.). Por tanto, que la forma se “emancipe” significa que se contempla como “contenido”.

El filósofo sólo puede entender el “apropiarse de lo extrañado” como un hacerle justicia, lo que significa no *integrarlo*, como entiende lo lleva a cabo la “crítica social” al reconocer “implícitamente el floreciente negocio de la comunicación” (íbid.). De ahí que el autor apueste por que las “obras herméticas critican más a lo existente que las obras que en nombre de la crítica social comprensible se dedican a la conciliación formal” (íbid.).

Que el arte que se precie deba acreditarse como tal -como considera Adorno lo hace el arte moderno de modo ejemplar- no significa sino hacer hincapié en aquello que el autor no se cansa de repetir a lo largo de toda la obra, a saber, que “las obras de arte lleguen a ser lo que son”. Para ello se trata de desmentir que se puedan dar por sentado. Sin embargo, desmentir la existencia del arte -lejos de animar a caer en el cinismo o escepticismo- invita a reflexionar sobre la necesidad de acreditación permanente del arte en el sentido de alejarse de toda “ideología”, por otro lado inmanente a él³⁹⁰.

Volviendo al *llegar a ser lo que es* de las obras de arte, el pensador insiste en que se trata de un proceso en que “su ser es un devenir”, lo que quiere decir que las “formas en las que ese proceso cristaliza”, es decir, “interpretación, comentario, crítica”³⁹¹, “no son aportadas simplemente a las obras por quienes se ocupan de ellas, sino que son en sí mismas el escenario del movimiento histórico de las obras” (p.258). Bajo esta consideración subyace una concepción del carácter histórico de las obras que -al

³⁹⁰ El autor no se refiere sino al proceso de objetivación intrínseco a la obra de arte, que al tiempo que es indispensable también *mente*, al presentar como existente lo que no existe. Asimismo véase *infra* el apartado 1.3.3.

³⁹¹ Al carácter intrínseco al arte de la crítica o, más precisamente, a la importancia de su tarea para el arte, ha llamado la atención Nicolas Bourriaud en su libro *Esthétique relationnelle*. Paris: Presses du réel, 1998, donde constata cómo su ausencia bien ha podido ser la causa de la desafección del público frente al arte contemporáneo.

contrario de lo que se pudiera pensar- de ningún modo consiste en “subsumirlas a toda prisa bajo la historia, asignarlas a lugares históricos”³⁹² (VII, 259).

Adorno advierte de que “[n]o se debe representar la interdependencia de rango e historia según el obstinado cliché de la ciencia vulgar del espíritu de que la historia es la instancia que decide sobre el rango” (íbid.). En este sentido el autor denuncia el historicismo, del que añade que en su época “pocas obras de arte de rango salieron a la luz” (íbid.). El peligro que detecta en esa actitud se llama conformismo, una confianza “en esa posteridad que no perderá lo auténtico, mientras que el espíritu del mundo confirma y transmite lo falso viejo bajo el hechizo incesante” (íbid.). De ahí entonces que “[t]oda consciencia que haga el inventario del pasado artístico es falsa” (VII, 258). Lo pasado no se puede contemplar como tal hasta que no se dé “sin infamia”³⁹³, a saber, “como reparación contra los muertos” en el contexto de “una humanidad liberada, reconciliada”³⁹⁴ (íbid.).

La obra de arte “avanzada”, de “rango”, de calidad, es aquella que no cumple con el “estándar de su época” (VII, 62), a saber, aquella que lejos de mostrar una “neutralidad prudente y fingida”, “lista para ocultarse bajo las opiniones dominantes” (VII, 259), pone de relieve “esa verdad existente” que, como “antítesis a la sociedad”, “no se agota en las leyes de movimiento de la sociedad, sino que tiene su propia ley, contraria a ellas” (VII, 260). En definitiva, es su “esencia monadológica”³⁹⁵, es decir, el hecho de que “se comunica[n] con lo posterior en virtud precisamente de lo que la[s] separa[ba] de su tiempo” (VII, 62), aquello que le hace ser “un momento en el movimiento del espíritu y del movimiento social real” (VII, 258).

La noción de *kairós* como “cortocircuito” del *continuum* histórico

³⁹² Precisamente la insistencia en lo “histórico” pone énfasis en su carácter reversible, esto es, en la posibilidad siempre presente de sacar a la luz lo olvidado, estigmatizado, proscrito.

³⁹³ Sobre la ubicuidad del mal o, mejor dicho, la constatación de que ya no constituye un hecho excepcional, ha reflexionado la pensadora judeo-alemana Hannah Arendt en su excelente libro *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducción de Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2001.

³⁹⁴ En el mismo sentido se debe comprender la “sociedad pacificada”, en expresión de Herbert Marcuse, de la que advierte sólo es posible paradójicamente mientras el arte traiga “caos al orden” (p.130), porque de lo contrario sería el “sacrificio de su libertad” (p.343).

³⁹⁵ Para una profundización sobre la noción de “monada”, se puede consultar *infra* el apartado 1.3.3. donde analizo la obra de arte contemplada como tal.

Paradójicamente el modo en que el arte moderno demuestre ser efectivamente “histórico”, es llevando a cabo una ruptura con el *continuum* histórico, que según Adorno encarna el “instante” o *kairós*. Éste saca a relucir que el carácter temporal del arte moderno consiste en su “atemporalidad” o, de modo más preciso, en que “rompe la continuidad temporal” (VII, 38). En la medida pues en que dicha ruptura le es intrínseca, lo caracteriza de “cortocircuito”. Por consiguiente, en tanto que “cortocircuito” el *kairós* no se debe confundir con una defensa del carácter atemporal del arte -como lo haría la postura historicista-, porque de lo que se trata es de apostar por una aproximación “dialéctica” de la temporalidad como la que se ha descrito.

De la importancia de un enfoque “dialéctico”, que no sea “nivelado en el *continuum* del desarrollo tranquilo”, da cuenta el filósofo, al alertar del peligro de que el arte moderno se reduzca “a semejanzas con un arte más antiguo” (VII, 33). Como lo dice el propio Adorno, la interpretación de los fenómenos espirituales pasa por una “traducción de lo nuevo a lo viejo”, lo que implica ciertamente una “traición”. Ello explica que sea necesario “corregir esto”, mediante un “poner de relieve la diferencia” en la “relación de obras de arte modernas con obras más antiguas” (VII, 33-4).

En qué medida sea la “fantasía” la encargada de aquella *corrección* en el arte moderno, se debe a que lleva a cabo una *epojé* o suspensión del mundo tal como lo conocemos, al “presenta[r] como existente a algo que no existe” modificando entonces “lo presente empíricamente” (VII, 33). Precisamente a dicha modificación la define como “invención”, trastocando así la habitual acepción de ésta última en tanto que *tabula rasa*. La contribución de la “fantasía”, a la que equipara con “invención”, es *sui generis*, puesto que radica en modificar lo existente a pesar suyo o, en palabras del autor, “[a]l impedir la contaminación con lo que simplemente es, el arte moderno lo abraza tanto más inexorablemente” (íbid.).

Adorno se refiere al “*kairós* negativo”³⁹⁶ en alusión a que “la plenitud del instante se convierte en la repetición sin fin, convergente con la nada”, lo que queda ejemplificado en la obra de Samuel Beckett (VII, 48). En efecto, Beckett escenifica en sus obras tanto “la obligación de seguir avanzando” como “la imposibilidad de seguir avanzando” (íbid.). De ahí pues que con razón al escritor irlandés se le reprochara “la

³⁹⁶ Precisamente éste subraya el peligro que subyace a todo “lo nuevo”, al que le acecha “lo siempre igual”.

repetición de su concepción”, algo que por otra parte cultivaba de modo provocador. El motivo de que sea negativo, descansa en el hecho de que “[t]odo progreso más allá del punto ha sido pagado hasta ahora con un retroceso” (ibid.). No obstante, que el filósofo alemán lo estime positivamente, es debido a que el “progreso” ha contribuido a evidenciar la crueldad de la dominación de unos sobre otros.

En su concepción de la obra de arte como “instante”, el autor pone de manifiesto el carácter de “aparición” de la obra de arte (VII, 113, 119). Éste describe el “momento” de su necesaria objetivación, que a la vez que ineludible traiciona a aquello que objetiva (VII, 139): de ahí que no pueda ser sino “momento”. Adorno lo resume así: “el instante de la aparición en las obras es la unidad paradójica o el equilibrio de lo que desaparece y lo conservado” (VII, 112). Del mismo modo la contempla como un “proceso” en la relación entre el todo y las partes donde, no siendo reducible ni a uno ni a otro, se debe contemplar en tanto que “devenir” (VII, 238). El pensador constata la cercanía entre ambos cuando declara que “[l]a obra de arte es proceso e instante a la vez” (VII, 139), donde la relevancia del “instante” es debido a que el *kairós* pone de relieve que “el todo sólo existiría debido a las partes, (...), no al revés” (VII, 250).

“Lo nuevo” en tanto que ruptura con “lo siempre igual”

Esta categoría -a la que Adorno dedica varios apartados (VII, 32-38 y 50-51)- es central en el arte moderno. Su importancia radica ni más ni menos en que constituye aquello que caracteriza el arte moderno como tal porque, al encarnar la ruptura con “lo siempre igual”, exige confrontarlo “dialécticamente”³⁹⁷ (VII, 33). De ello da cuenta la insistencia en que no sólo el arte sino también “lo nuevo” se interprete como “algo que ha llegado a ser” (VII, 36), donde se hace hincapié en que no es *todavía*.

La pregunta de “cómo algo antiguo sigue siendo posible todavía como algo nuevo” (VII, 34), quiere dar cuenta de la enorme tarea a la que se enfrenta el arte y de la gran responsabilidad que sigue detentando hoy en día. Ésta consiste en “conectar lo presente con lo pasado”, de tal modo que no se trate de reconducir lo presente a lo pasado, sino de “poner de relieve la diferencia” (ibid.). Ello significa que aunque la traducción de lo nuevo a lo viejo no se pueda obviar, se debe corregir. En ello incide

³⁹⁷ De ahí que Adorno insista en que “[e]l estudio de la dimensión histórica tendría que descubrir qué quedó en otros tiempos sin resolver” (VII, 34).

precisamente el “todavía”, porque el postergarse una y otra vez hace que la posibilidad de que suceda siga en pie.

En la medida en que “lo nuevo” no es ni lo presente ni lo pasado como tal no existe, como bien lo anota el autor al referirse a él como “lo virtualmente nuevo” (íbid.). Esta doble negación, también llamada “esquivez”, subraya “lo destructivo de lo nuevo”, al que Adorno califica de “abstracto” en el sentido de “indeterminado” (VII, 35), porque “no puede decir lo que aún no ha sido, y empero tiene que quererlo contra la infamia de lo siempre igual” (VII, 37). Que lo sea a propósito –de ahí que Adorno lo califique de “provocador, un desafío a la ilusión de que todavía hay vida” (VII, 37)-, se debe a que nos las habemos con una “sociedad total”. Únicamente así entiende el autor que el artista cumple con el “estándar alcanzado en su período”, porque de lo contrario “parece en seguida hueco, débil”, ya que “evita los cambios en el material que traen consigo innovaciones significativas”, así como “se escapa a ellos” (VII, 34-5). Sin embargo, es precisamente su carácter abstracto lo que inevitablemente lo convierte en “mercancía”, ya que es tanto más fácil de manipular (VII, 35).

El único modo de que “lo nuevo” pueda negar lo que Adorno califica tanto de “infamia de lo siempre igual”³⁹⁸ como de “compacidad de lo siempre igual”, es precisamente sacando a la luz las “marcas del desorden” (íbid.), que identifica con el recuerdo, la memoria o *mnemosyne* (VII, 72 y 112). De ahí que entienda que “[e]l arte es moderno a través de la mimesis de lo endurecido y alienado” (VII, 36). De qué manera el arte reivindique lo olvidado y proscrito, es paradójicamente conservando su carácter “utópico”, esto es, diciendo “lo indecible”, lo que consigue mediante su “negatividad absoluta”³⁹⁹ (VII, 51), a saber, mediante un no darse por sentado⁴⁰⁰ o, lo que es lo mismo, acreditándose como tal una y otra vez. El hecho de que la renuncia a “la apariencia de reconciliación” sea “irrevocable”, quiere decir que se aferra a ella “en medio de lo irreconciliado” (íbid.), al ser el único modo de no dejar de lado lo olvidado y proscrito.

³⁹⁸ Dicha expresión incide en que la maldad se ha convertido en una moneda corriente, y va asociada a la idea de una “reflexión irreflexiva”, a la ausencia de sentido crítico, al conformismo. Un caso extremo lo constituye la barbarie nazi, en su despertar del inconsciente colectivo, como sobre ello llamó la atención acertadamente Hannah Arendt (léase *supra* la nota 393).

³⁹⁹ Del mismo modo que son los críticos con el arte moderno los que mejor lo definen al resaltar su “negatividad”, sucede con los detractores de la “nueva música” a la que califican de “disonante”.

⁴⁰⁰ Adorno utiliza la expresión *taken for granted* para referirse al jazz, que en América se considera una “institución” (*Moda atemporal. Sobre el jazz*, p.117).

En suma, es paradójicamente en la medida en que las obras de arte se convierten en “bienes de consumo”, que se distinguen de “la oferta siempre igual” (ibid.). Mediante esta expresión el pensador no solamente no rehúye la vinculación del arte con el mundo de las “mercancías”, sino que incide en que uno y otro se pertenecen. Por tanto, es en la medida en que la ruptura con “lo siempre igual” no prospera o -como lo dice Adorno- que “[e]l arte sólo puede ignorar impotentemente la tendencia de la sociedad” (ibid.), que este proceso tiene que renovarse cada vez (VII, 15 y 16), lo que significa que cada vez tiene la oportunidad de prosperar.

Arte moderno y vanguardia⁴⁰¹: el debate en torno a los “ismos”⁴⁰²

Adorno aborda la cuestión de los “ismos”, que considera fundamental en sí misma, pero sobre todo en la medida en que entiende ayuda a comprender lo que se esconde tras el empeño en distinguir arte moderno y arte de vanguardia⁴⁰³. En efecto, el filósofo alemán abogaría por una concepción tan amplia del arte moderno que acabaría englobando el arte de vanguardia⁴⁰⁴. En la relevancia de contemplar el arte moderno en toda su amplitud enfatiza Adorno, al sostener que está “escindido” en los partidarios de la “autonomía” y los del “compromiso”⁴⁰⁵. Con todo, la convicción de que el arte moderno está “escindido”⁴⁰⁶, no puede ser sino contraria a la postura de aquellos que,

⁴⁰¹ Adorno justificaría su conocida postura crítica hacia la vanguardia por el hecho de que entendía “abortada” la “protesta de la *avant-garde* intelectual de su propia generación”, a quien no perdonaba que no hubiera sido “un contrincante a la altura del fascismo” (Buck-Morss, p.12).

⁴⁰² Sobre este tema se puede consultar el clásico monográfico publicado conjuntamente por El Lissitzky y Hans Arp ahora reeditado *Die Kunstismen. Les Ismes de l'art. The Isms of art*. Baden: Lars Müller, 1990. Se tacha de “ismo” a aquel arte al que se le reprocha una falta de progreso, entendido en el sentido de no tomar parte activamente en los avatares de la historia.

⁴⁰³ Para ampliar sobre aquella distinción, que es el argumento del que se sirven los que defienden el arte de vanguardia frente al arte moderno, al que se le reprocha lo que se califica como “falsa autonomía del arte burgués”, resulta imprescindible consultar el ya citado libro de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*.

⁴⁰⁴ Bürger sitúa paradigmáticamente a Adorno y su *Teoría estética* en las antípodas de sí mismo, al entender que su concepción del arte moderno “abarca (...) los antecedentes de los movimientos de vanguardia, los propios movimientos y la neovanguardia” (léase la reveladora nota 9 en op. cit., p.117).

⁴⁰⁵ En los apartados 1.2.2. y 2.1.2. analizo exhaustivamente esta cuestión.

⁴⁰⁶ En la siguiente cita queda argumentada la negativa adorniana a echar mano del término “división” en favor de “escisión”, porque “[l]a división en tropas especiales y soldados inarticulados tiene algo que ver con la división entre la elite del partido y el resto del pueblo” (*Moda atemporal. Sobre el jazz*, p.117). Merece la pena recordar de nuevo la célebre disputa entre Kurt Schwitters y Richard Hülsenbeck en torno

apropiándose del término vanguardia, desprecian en el arte moderno lo que tachan de “modernismo”.

La expresión “ismos” es aquella con la que denominan despectivamente los partidarios del arte de vanguardia a las corrientes que estiman no lo son. El autor va tan lejos hasta argumentar que el odio hacia los “ismos” se debe al “rencor” que suscitan ciertas obras, tanto en aquéllos para quienes resultan incomprensibles, en el caso de Hitler y sus seguidores, como en los que “por celo de vanguardia política desconfían del concepto de vanguardia estética”⁴⁰⁷ (VII, 40).

La objeción contra los “ismos” se debe a que expulsan del arte “el momento de la involuntariedad”, algo de lo que Adorno se defiende alegando que es “formalista”, ya que “las corrientes a las que se denigra como ismos (...) convertían en programa de su voluntad precisamente la producción involuntaria” (VII, 41). Por tanto, la “leve contradicción” que el autor detecta en “el uso lingüístico del ismo”, hace referencia a que aunque pretendan hacer de la involuntariedad un programa –léase el expresionismo y surrealismo-, lo que consiguen es expulsarla del arte (VII, 40-1).

Al llamar la atención sobre “las dificultades en que los llamados *ismos* se enredan” (VII, 41), el filósofo de la Escuela de Francfort incide en las dificultades de lo que denomina “un arte emancipado de su obviedad” (íbid.). Con esta expresión Adorno pretende dejar claro que la “pérdida de obviedad” del arte -que le reprochan los mismos que tachan a las corrientes artísticas mencionadas antes de “ismos”-, no es sino una emancipación, lo que significa que la falta de “obviedad” es adrede. El modo cómo se ponga en práctica es cultivando una ausencia de sentido.

La acusación de “mera veleidad” a los “ismos” incide de nuevo en el problema planteado antes, a saber, el de la impotencia que subyace al intento de convertir en programa “la producción involuntaria” (íbid.). No obstante, el autor se defiende de esta

a cuál de las dos “facciones” encarnara el Dadá, porque el primero le replica al segundo con la misma moneda, a saber, alegando que la que encabeza Tristan Tzara –que es el “bando” en el que Hülsenbeck entiende “milita” Schwitters- es el “Kerndadaismus” y no la suya, a la que despectivamente denomina “Hülsendadaismus”. Consúltese también la nota 306 en la p.157.

⁴⁰⁷ Prueba de que esta cuestión sigue suscitando debate, es que en los últimos años se hayan intensificado las voces que reclaman una distinción entre “modernismo” y vanguardia, sobre la base de que el primero desprecia la cultura popular, la cual interpreta en el mismo sentido que la “cultura de masas” (Lawrence Rainey (ed.) *Modernism: An Anthology*. Blackwell Publishing, 2005). Contrario es el parecer de Adorno, quien se guarda bien de distinguirlas, en la medida en que concibe la “cultura de masas” en tanto que falsa democratización de la cultura.

crítica alegando que la “veleidad” es una apariencia, un engaño, puesto que a la pretensión de hacer de “la producción involuntaria” un “programa” le es inherente el fracaso o, textualmente, “[q]ue sin voluntad consciente probablemente jamás haya habido un ejercicio artístico significativo” (íbid.).

Es la voluntad de afirmarse en “la sociedad organizada de manera monopolista”, la que motiva que las obras “se organicen en sí mismas”, es decir, que adopten la involuntariedad como un lema, un dogma. En este sentido Adorno entiende que los “ismos” “son más verdaderos”, porque “repudian” la “sociedad racionalizada” en lo que tiene de “ideología irracionalista” (íbid.). El modo cómo lo hagan es conservando su “autonomía”, lo que pasa por un *organizarse a sí mismos*.

El filósofo alemán entiende que los “ismos” constituyen un desafío al “concepto mismo de arte”, en la medida en que encarnan “la preponderancia del arte sobre la obra de arte”, como se hace patente en el hecho de que el expresionismo alemán y el surrealismo francés no culminaran en “grandes obras de arte” (íbid.). Teniendo en cuenta que el desafío es inherente a “todo arte nuevo auténtico”, el “arte moderno siguió siendo arte” (íbid.). En lo que concierne a aquella preponderancia, ésta se traduce en un “gusto por sustituir las obras de arte por el proceso de su propia producción” o *work in progress* (p.43). En el apartado 1.3.3. trataré con más detalle las consecuencias que ello ocasiona a la obra de arte como entidad.

El odio hacia los “ismos” está basado en el hecho de que “son escuelas en una época que las ha destruido por tradicionalistas” (VII, 42). En efecto, las escuelas se caracterizan por una actitud contradictoria con la modernidad, en la medida en que las academias manifiestan un rechazo de las corrientes modernas. Sin embargo, los “ismos” son “escuelas que sustituyen la autoridad tradicional e institucional por una autoridad objetiva” (íbid.). El malentendido que les rodea consiste en pensar que “han maniatado las fuerzas productivas individuales”, cuando lo que resulta es que “las han incrementado, (...) por medio de la colaboración colectiva” (VII, 41).

Como recapitulación, en su defensa de los “ismos” Adorno se muestra a favor de la “vanguardia estética” en detrimento de la “vanguardia política” (VII, 40), en la medida en que ésta pretende apropiarse en exclusiva del calificativo “avanzado”⁴⁰⁸. Del

⁴⁰⁸ Esto explica que los partidarios de la vanguardia pongan énfasis en su diferencia con respecto al “modernismo”, entendido en tanto que “vanguardia estética”, mientras que los que apuestan por éste último incidan en lo contrario, o sea, en no distinguir ambas vanguardias. Léase la nota 254 en la p.130.

mismo modo, las discrepancias con Benjamin pueden tener su origen en el alejamiento de éste de la “vanguardia estética”, “donde ésta no se adhiere al partido comunista” (p.335). Más aún, la crítica adorniana de la vanguardia va dirigida a que se la identifique con un *arte avanzado* (VII, 41), con lo que discrepa, porque “mediante su adhesión a la cultura traiciona a lo que el arte debe ser” (VII, 146). En suma, la identificación del “arte avanzado” con un arte tachado de “elitista” por sus detractores, la justifica al entender que ese distanciarse “se debe menos a él que a la sociedad” (VII, 335).

Con todo lo dicho, se puede aventurar una hipótesis según la cual su preferencia por el arte moderno frente a la vanguardia -algo que se desprende de la obra en su totalidad-, se debe a que entiende que tanto la “vanguardia estética” cuanto la “vanguardia política” encarnan una “polarización”, con lo que no las concibe sino como “escindidas”. La “escisión” pone de relieve un acercamiento mutuo de las posturas contrarias mediante el propio fracaso de cada una de ellas o “dialéctica”.

1.3.2. La tematización de la *muerte del arte* en el arte moderno

Como lo recuerda Adorno una y otra vez (VII, 12, 44, 51, 131), la *muerte del arte* ya fue vaticinada por Hegel hace más de 150 años sin que se haya producido. Precisamente el hecho de que el arte siga existiendo, guarda relación con que al arte moderno le es intrínseca su *muerte*, lo que Adorno entiende habría sacado a la luz Hegel *malgré lui* (VII, 32-3 y 51), a saber, que el arte no puede *morir* precisamente porque tiene que dar cuenta de las injusticias del mundo: de ahí que se erija en “consciencia de las miserias” (VII, 32). Más aún, es precisamente en la medida en que fracasa, es decir, en que no lleva a cabo la “utopía”, que “pervive contra toda filosofía afirmativa” (VII, 51).

El autor es tajante cuando sobre la relación de “utopía” y “afirmación” advierte que las obras de arte al producir “un mundo con una esencia propia, contrapuesto al empírico, como si también existiera este otro mundo” –de ahí la “utopía”-, “tienden a priori a la afirmación” (VII, 10). O sea, que en la medida en que reproducen un mundo contrapuesto al existente, como si éste existiera, descargan a aquéllas de la responsabilidad de ponerlo efectivamente en práctica. De ello da cuenta Adorno al comentar que “no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el

consuelo” (VII, 51). Por tanto, el peligro que conlleva la “afirmación” es que convierte en “afirmativa” la “negatividad de la experiencia” (VII, 19).

En la medida en que es recurrente, el arte pone de manifiesto que no es⁴⁰⁹, con lo que se opone a su carácter “afirmativo” que -como ya se sabe- le es inherente. Sólo de este modo “llega a ser” (VII, 70). No siendo, el arte quiere traer “caos al orden”, porque sólo así ofrece resistencia a la “sociedad total”. Al postularse como arte una y otra vez⁴¹⁰, pone de relieve que no lo hay, así como la esperanza siempre renovada de que lo haya en un futuro. En este sentido el autor subraya el *proceso dialéctico inmanente* al arte (VII, 70 y 78), según el cual la “regresión” desmiente que haya “progreso”, constituyéndose pues en “la sombra de la resistencia contra la cultura afirmativa” (VII, 129).

El peligro que lleva consigo la “afirmación”, cuyo significado Adorno entiende es sinónimo de “ideología” (VII, 72, 146), es que “encubre el carácter antinómico del arte y de todos sus productos” (VII, 146). La antinomia da cuenta precisamente de “esa dialéctica de la Ilustración, en la que progreso y regresión están mezclados” (VII, 88), lo que significa que no hay ni progreso ni regresión o, lo que es lo mismo, no hay alternativa. Por consiguiente, la relevancia de la antinomia radica en que muestra que no hay alternativa, a saber, que se puede o bien “salir del arte” o bien “cambiar su concepto” (ibid.).

La dificultad a la hora de erradicar la “afirmación” reside en que persiste, a pesar de la denuncia que subyace a la adopción de la causa “de todo lo proscrito por feo”, porque se confunde aquel “denunciar en lo feo al mundo que lo crea y reproduce a su imagen y semejanza” con una “conformidad con la humillación” (VII, 72). En este sentido Adorno matiza la postura de Herbert Marcuse⁴¹¹, al entender que critica “el carácter afirmativo de la cultura”, sin tener en consideración que ésta le es intrínseca al arte (VII, 332). Con ello el autor quiere decir que la “afirmación” no es “completamente falsa”, porque tan malos son los “bienes culturales” como lo sería una “alianza

⁴⁰⁹ Únicamente no siendo puede el arte hacerle frente a lo “afirmativo”, porque éste le es intrínseco.

⁴¹⁰ En este sentido cabe tener presente que de ningún modo se debe confundir con la repetición de lo mismo. De ahí que lo “compulsivo” que se atribuye al arte moderno -de tal modo que encamina a creer que “todo es arte”- se deba comprender en el sentido de una defensa de la “espontaneidad” en contra de la arbitrariedad, porque lo que vuelve no es necesariamente “siempre lo mismo” (consúltense los apartados 1.2.1. y 2.1.1).

⁴¹¹ S. Buck-Morss apunta que si hubo afinidad en los escritos de Marcuse y Adorno en la década de 1930, fue como resultado de “su mutua amistad con Max Horkheimer” (Nota 6, p.303).

anticultural” o, de otro modo, tampoco se debe acabar con la cultura simplemente porque haya fracasado (íbid.). Por tanto, si efectivamente la posibilidad del arte hoy está por decidirse⁴¹², ello significa subrayar que no depende de las “relaciones sociales de producción”, cuanto del “estado de las fuerzas antagonistas” (íbid.), porque el cumplimiento de la “utopía” no ha traído consigo la libertad esperada sino una “falta de libertad” (VII, 342).

A. “Arte puro” y “antiarte”⁴¹³ como crítica de la “superación” o *Aufhebung* hegeliana

Volviendo a la “utopía” y a su cumplimiento, Adorno puntualiza que “no hay nada que *superar*”, porque “esa palabra es un *index falsi*” (VII, 342). La “superación” o *Aufhebung* hegeliana, en tanto se refiere a la “superación” del “estado antagonista”, no hace sino alusión al cumplimiento de la “utopía”. En efecto, la “superación” es falsa en la medida en que no se la aborda “dialécticamente”, a saber, en que no se tiene en cuenta que el verbo *aufheben* significa tanto *superar* como *conservar*. Que la “superación” sea falsa, significa que la “utopía” no se cumple, ya que el “progreso” conlleva “regresión”.

Precisamente de que la “superación” es falsa o, lo que es lo mismo, que la “utopía” no se cumple, dan cuenta tanto el “arte puro” como el “antiarte”, en la medida en que ambos ponen de relieve que la “utopía” es intrínseca al arte. En efecto lo es, como lo prueba el arte moderno, del cual afirma que “[e]s indiscutible que el estado antagonista (...) no es uno de los agentes más débiles en [su] formación” (VII, 342-43).

Sin lugar a dudas para Adorno ambos caracterizan por igual el arte moderno, en lo que el autor califica de “[a]finidad de toda belleza con la muerte”, que entiende se manifiesta en la “idea de forma pura” (VII, 76). De ahí que constituyan una amenaza para su supervivencia al tiempo que encarnen el arte por antonomasia. Lo que Adorno quiere decir con ello es que la amenaza a la subsistencia del arte le es constitutiva a todo arte que se precie. Más aún, esto hace que la discusión en torno a la “decadencia del arte” sea “subalterna”, así como la pregunta *¿Eso todavía es música?*, “estéril” (VII, 243).

⁴¹² De ahí la fórmula de la “aporía del arte” o dilema en el que Adorno insiste a lo largo de toda la obra.

⁴¹³ Que se interpreten como opuestos guarda relación con la voluntad de distinguir el arte moderno y la vanguardia -los cuales estarían representados respectivamente en el “arte puro” y el “antiarte”- o, mejor dicho, con la intención de la vanguardia de apropiarse exclusivamente del arte “avanzado”.

Aquella amenaza a la subsistencia del arte, en su “inmanencia”, se muestra de modo paradigmático en aquéllos, puesto que el que no haya arte “puro” no significa que no haya arte⁴¹⁴, ni que el arte no *muer*a que haya arte⁴¹⁵. Ambos se desmienten pues mutuamente, desafiando de este modo el “concepto mismo de arte”, como lo expresa Adorno al afirmar que el arte moderno “siguió siendo arte” (VII, 41). Aquel desmentido mutuo lo ha puesto de relieve Adorno mediante el concepto de “desartización” - analizado en diferentes apartados-, al que por ello insta a interpretar “dialécticamente”. En resumen, en la medida en que se desmienten mutuamente, contradicen la realización de la “utopía”, su “superación”.

El modo cómo el “arte puro” y el “antiarte” critiquen la realización de la “utopía”, es declarándose abiertamente “utópicos” escenificando la posibilidad de terminar con el carácter de apariencia del arte. En la práctica artística esto se traduce en un “anticipar” la realidad en la apariencia (“arte puro”), así como en presentar la realidad sin impostura (“antiarte”⁴¹⁶), sabiendo que en última instancia acabará siendo apariencia. Que el “arte puro” y el “antiarte” encarnen la “utopía” del arte, significa que hacen hincapié en que el arte sólo es efectivamente arte como un *llegar a ser*, lo que quiere decir que contemplados aisladamente no existen o, lo que es lo mismo, que se desmienten mutuamente.

En ningún caso puede haber “arte puro”, porque no hay arte donde no hay oposición, esto es, donde la “reconciliación” se impone (íbid.), así como tampoco su ausencia debe determinar el *fracaso de la cultura* (VII, 29). En el caso del “antiarte” ocurre lo mismo, puesto que no sólo no se acaba con el arte, sino que el “ir más allá de

⁴¹⁴ A lo largo de toda la obra Adorno quiere dejar constancia, mediante la figura del “arte puro”, que se trata de que el arte que se precie se acredite como tal.

⁴¹⁵ Con el “antiarte” sucede que aquel acreditarse como tal pasa por someterse a la prueba so pena de *morir*, lo que debe hacer cada vez como si fuera la primera. De ahí que la *muerte del arte* no se deba contemplar sino como amenaza. A ello alude T. Tzara cuando, no sin ironía, declara en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* “On envisage l’anéantissement (toujours prochain) de l’art. Ici l’on désire un art plus art”. En lo que hace hincapié con dicha expresión, es en que es la particularidad de la protesta dadá, esto es, el hecho de que sea artística, lo que provoca que éste no sólo no *muer*a sino que salga reforzado (véase el mencionado libro de M. Dachy *Journal du Mouvement Dada (1915-1923)*, en las pp.7-8).

⁴¹⁶ Adorno estaría pensando en los *happenings*, sobre los que afirma que “quieren ser obras de arte totales sólo en tanto que obras de antiarte totales”. Hasta qué extremo no sean los *collages* una muestra de “antiarte”, lo prueba el hecho de que presenten la realidad misma, sin ambages, aún a riesgo de parecer reiterativos.

su concepto” constituye una condición *sine qua non*, al ser la única manera de “serle fiel” (VII, 46). En este sentido Adorno concluye que “[p]ensar en su eliminación le honra porque está a la altura de su pretensión de verdad” (íbid.).

“Lo absoluto” como búsqueda

Que tanto el “arte puro” como el “antiarte” planteen la posibilidad de acabar con el carácter de apariencia del arte, significa para Adorno que ambos quieren ser “verdad”, donde ésta no pone de relieve sino su vocación autocrítica⁴¹⁷. En efecto es así, en la medida en que concibe la “verdad” en tanto que búsqueda, equiparándola pues con “lo absoluto” (VII, 173).

Adorno concibe “lo absoluto” en tanto que búsqueda, debido a que la “reconciliación” esperada no ha tenido lugar o, mejor dicho, ésta ha resultado ser “falsa” como lo prueba la “polarización” del arte o, más exactamente “los polos de su desartización” (VII, 31). Por consiguiente, sólo concebido como búsqueda puede “lo absoluto” desmentir cualquier atisbo de “reconciliación”. Es desde Hegel que Adorno equipara la “reconciliación”, que el arte de por sí “esparce sobre la realidad” (VII, 10) al presentar lo no-existente como si existiera, con “lo absoluto”, en la medida en que la “utopía” se cumple (VII, 51).

Aquella vocación autocrítica del arte, que sale a la luz en su carácter “enfático”⁴¹⁸, es la que guía la búsqueda de “lo absoluto”, y determina que no puede ser sino una pretensión (VII, 181), desmintiendo así todo aquello que se postule como tal. Es precisamente porque “la pretensión de lo absoluto” es intrínseca a la obra de arte, que resulta innecesario que se postule como “lo absoluto”. Más aún, únicamente así puede optar efectivamente a “lo absoluto”. Así lo hace la obra de arte declarándose abiertamente perecedera, o sea, rechazando toda “cosificación” (VII, 46).

En la medida en que tanto en el “arte puro” como en el “antiarte” el arte se critica a sí mismo en tanto que apariencia, ambos constituyen una búsqueda de “lo

⁴¹⁷ Textualmente: “[e]l contenido de verdad de las obras de arte está fusionado con su contenido crítico” (*Teoría estética*, p.55).

⁴¹⁸ Ese ensimismarse o volver sobre sí mismo del arte no es sino en tono de crítica (véase el apartado 1.2.). Del peligro de que derive en “autocomplacencia” o “cinismo” se da cuenta en el apartado 2.1. de la primera parte.

absoluto”⁴¹⁹. El modo cómo lo hagan es postulándose como realidad. En el caso del primero *anticipa* la realidad, con lo que la *descarga* de “la obligación de su aquí y ahora”, es decir, de ponerse en práctica. En el del segundo, su autocrítica consiste en presentar la realidad sin artificio alguno, a sabiendas de que a la postre termina siendo a pesar suyo ficción. En definitiva, la radicalidad de la autocrítica, que conduce a que el arte se tenga que acreditar como tal una y otra vez (“arte puro”), así como que sufra la amenaza constante de su muerte para poder sobrevivir (“antiarte”), queda reflejada en la concepción de “lo absoluto” en tanto que búsqueda.

La “utopía” como concepto clave: a favor de la “impotencia” frente a la renuncia

Como ya se ha dicho, el arte es en sí utópico al mostrar como existente lo no existente. No obstante, al hacer de la “utopía” un programa, sale a la luz su carácter problemático en forma de preguntas en torno a la posibilidad de su existencia, a su supervivencia, así como a su “decadencia” o carácter “degenerado”. Como se ha podido comprobar, de ello dan debida cuenta tanto el “arte puro” como el “antiarte”.

La reflexión en torno al carácter utópico del arte⁴²⁰ es central en el arte moderno. Paradójicamente Adorno sostiene que es en tanto que utópico que el arte detenta un “carácter social”. En este sentido la diferencia entre el “en sí” y el “para sí” en la consideración del “carácter social” del arte, distingue el arte moderno del arte anterior a él. Si bien el arte antiguo “estaba en sí en contradicción con el dominio social”, no lo estaba “para sí” (VII, 297). Adorno cita la *República* de Platón, donde a pesar de que su veredicto sobre el arte generó conflictos ocasionales, no llevó a la existencia de “un arte completamente opositor”, como sí lo hizo en la era burguesa (VII, 297-98). Sin embargo, la manera cómo lo hizo fue declarándose “autónomo”, porque sólo en “su contraposición a la sociedad” el arte “se vuelve social” (VII, 298).

⁴¹⁹ Precisamente del peligro de que “lo absoluto” no se interprete como una búsqueda hace hincapié Hans Arp cuando, al describir en que consistía su práctica artística, relata “l’absolu me hantait, je collais, décollais, recommençais et détruisais, détruisais et recommençais” (Préface pour le catalogue *arp-collages*. paris: berggruen et cie, 1955). En este sentido la desavenencia de H. Ball con T. Tzara y H. Arp con respecto a que “lo absoluto” tenga que ser “abstracto” –en alusión a la conferencia “L’expressionnisme et l’art abstrait” pronunciada por Tzara- no es menor, puesto que urge a que se contemple como un anhelo, algo que Ball parece no compartir (consúltese la entrada del 25.3.1917 de su diario).

⁴²⁰ Que dicha reflexión tome cuerpo en un abordar el arte su propia *muerte*, es debido a que –como se ha comprobado- el cumplimiento de la “utopía” lleva consigo la eliminación del arte.

En la reflexión sobre la “utopía” en el arte, Platón ocupa un lugar privilegiado, en la medida en que saca a la luz un dilema que acompaña al arte en el mismo momento de su nacimiento, a saber, su dependencia o no de la “comunidad popular” en que tiene lugar. El autor es taxativo al mostrar su desacuerdo con él, por cuanto hace depender su valoración del arte “según corresponda o no a las virtudes militares de la comunidad popular” (VII, 314). Más aún, no puede admitir que en “su aversión a las mentiras de los poetas”, que entiende “no son otra cosa que el carácter de apariencia del arte”, “llam[e] [al arte] al orden existente” (VII, 314-15). Contrariamente al parecer de Platón, el arte demuestra su carácter utópico no estando sujeto a los vaivenes de la “política”, en el sentido de los asuntos de la *polis*, sino manteniéndose independiente, “autónomo” frente a ellos.

Adorno entiende que el filósofo griego “confunde” aquellas virtudes, de las que hablaba en el párrafo anterior, con la “utopía” (VII, 314), ya que ésta se caracteriza precisamente por no poder ponerse en práctica. Este matiz, sobre el que advierte al propio Hegel al declarar que “[s]i se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte” (VII, 51), es esencial para una correcta comprensión del arte moderno, porque pone énfasis en la impotencia en detrimento de la renuncia.

Como ya se ha dicho, es inherente a toda utopía el que no pueda llevarse a cabo. De este modo Adorno se decanta por la impotencia, es decir, por un volver una y otra vez sobre algo condenado de antemano al fracaso, pero no por ello menos cierto; en suma, por un proceso de aprendizaje que no culmina nunca. De ahí la concepción del arte como un *llegar a ser* y de ahí también que las obras de arte se caractericen por su “capacidad de perseverar” (VII, 61).

La “impotencia”, tal como la concibe Adorno, no se debe confundir con la repetición, puesto que ese volver una y otra vez se desarrolla como si fuera siempre la primera. Es ella -a la que el autor también denomina “veleidad”- precisamente la que comunica la modernidad y el mito dando lugar a “la catástrofe del instante”, mediante el cual niega “lo siempre igual”⁴²¹ (VII, 38). No obstante, si “lo nuevo” se repite, se estanca, se troca en “lo siempre igual” (íbid.), da paso al cinismo⁴²², a un contentarse

⁴²¹ Una vez más, lo fundamental en la comunicación de la modernidad con el mito, llevada a cabo por la “veleidad”, es que el mito desmiente la modernidad, dándole así la oportunidad de *redimirse*. En la importancia otorgada a la *redención*, nótese la ascendencia de Benjamin en Adorno.

⁴²² La actitud crítica de Adorno con respecto a la postmodernidad así como la reclamación de que la modernidad está por cumplirse, se fundamenta en un rechazo de lo que considera es puro cinismo. Prueba

con “lo siempre igual” sin ofrecer resistencia alguna. De ahí el empeño del autor en distinguir la “impotencia” de la renuncia.

En la contemplación del arte como un *llegar a ser* Adorno pone énfasis en el arte concebido como un “modo de comportarse”, un “comportamiento” (VII, 24, 63), incidiendo en “la distinción del comportamiento estético respecto del práctico y del apetitivo”, precisamente en que no llega a nada, carece de finalidad (VII, 22). En este sentido el autor no puede sino reivindicar a Kant y su “agrado desinteresado” o *interesseloses Wohlgefallen*⁴²³.

1.3.3. La prevalencia de la obra de arte

Las consideraciones que siguen en torno a la obra de arte, donde salen a la luz los problemas que plantea circunscribir la obra de arte como tal, hacen patente que aquellos problemas tienen su origen en la dificultad que lleva consigo delimitar lo que el arte sea. Ésta se manifiesta tanto en la relación del arte con las artes -que se traduce en la “confusión de las artes” (VII, 340)- como en la del arte con la obra de arte reflejada en la desaparición de ésta o -como lo dice el propio Adorno- en la “preponderancia del arte sobre la obra de arte”⁴²⁴ (VII, 41).

La dificultad a la hora de definir el arte, que Adorno califica como “una de las aporías del arte hoy”, viene dada por el propio concepto de arte, porque exige de las obras de arte la relación “con su otro”, lo que a su vez implica que aquéllas se alejan de “la idea del arte” (VII, 242). De ahí que declare que las obras de arte supremas no son las más puras, por cuanto éstas carecen de aquel “excedente extraartístico” (ibid.).

El autor constata que aquella dificultad de definir el arte es debido a que “se niega a ser definido”, lo que se debe comprender en el sentido de que “tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente” (VII, 10). Con ello

de que no iba tan mal encaminado es el actual declive de la postmodernidad, lo que da cuenta de la actualidad de su pensamiento, como lo apunta F. Jameson.

⁴²³ Para conocer con más detalle la influencia kantiana en Adorno, se puede consultar el apartado 1.1.1.

⁴²⁴ Como se expone en el apartado 2.2.3., dicha postura es la que Martin Heidegger defiende – particularmente en su escrito *El origen de la obra de arte*- y con la que Adorno se muestra disconforme.

pretende poner énfasis en que la esencia del arte guarda relación con su origen⁴²⁵, que de ningún modo puede despreciar, so pena de caer en la más pura arbitrariedad (VII, 11).

Aquello que Adorno caracteriza como una “preponderancia del arte sobre la obra de arte” (VII, 41), no describe sino el proceso de disolución de la obra de arte. Ello lo constata en relación con movimientos artísticos como el expresionismo alemán o el surrealismo francés, cuyo “contenido de verdad” “no culmina en grandes obras de arte” (íbid.). En este sentido el arte se vuelve sobre sí mismo, se ensimisma, lo que significa que aquello que le importa no es el producto final sino el propio proceso de producción, de modo que su configuración como obra de arte, esto es, acabada, queda en entredicho. En suma, que Adorno pueda celebrar el proceso de disolución de la obra de arte es debido a que su carácter problemático se vuelve consciente -como lo pone de manifiesto p.e. su caracterización como *work in progress*⁴²⁶-, de modo que lejos de desaparecer la obra de arte cobra más importancia.

La problematicidad de la obra de arte como tal o “artefacto”⁴²⁷

En la definición de la obra de arte como “artefacto” Adorno hace hincapié en su carácter engañoso, porque el “estar-hecho” de la obra de arte, al que alude el término, “no alcanza por completo a lo que una obra de arte es” (VII, 239). Hasta tal punto no es fiable dicha definición, que “[q]uien sabe que una obra de arte es algo hecho no sabe qué es una obra de arte” (íbid.). El motivo de la desconfianza radica en que oculta la relación entre el estar-hecho y el hacer, es decir, su génesis; una simplificación que el autor tacha de “banalidad” (íbid.). En este sentido reivindica una diferencia entre ambas al reclamar que sea “enfática”, como así lo expresa al afirmar que “las obras de arte son lo hecho que llegó a ser más que sólo hecho” (íbid.). La dificultad de tal empresa radica

⁴²⁵ Sobre este punto polemiza con Heidegger y su noción de “autenticidad”, puesto que no se trata de idolatrar el pasado, sino de dejar constancia de la deuda del presente con él. Es en este sentido que es “histórico”. En el apartado 2.2.2. de la primera parte analizo aquella noción en relación con la música de Stravinski.

⁴²⁶ Echando mano de dicha expresión, es cómo cuenta Adorno el escritor irlandés James Joyce caracterizó su obra *Finnegans Wake* para poner de manifiesto su condición de inconclusa.

⁴²⁷ Sobre este concepto he tratado en el apartado 1.2.3. Cabe tener en cuenta que es precisamente en la discusión con Benjamin con respecto a las consecuencias de su reproducción masiva, donde se hace patente la problematicidad que le subyace.

en que la intención de sacar a la luz la génesis en la obra de arte, que subyace al poner de relieve su diferencia, se traduce en un confundirlos, como lo hace el arte efímero al entender el arte como puro devenir (íbid.).

En lo que respecta a la génesis, Adorno destaca su relevancia para el arte en lo que denomina “*cuestión del origen*” (VII, 11). Con ello se refiere al fundamento del arte, que no es otro que su contenido, lo que hay que distinguir de la mera empiria, puesto que se trata precisamente de “lo que el arte no contiene”⁴²⁸ (íbid.). Para no dejar lugar a dudas, el autor sentencia que la “tensión entre lo que impulsa al arte y su pasado circunscribe las llamadas *preguntas estéticas constitutivas*”.

Precisamente de aquella dificultad mencionada antes da cuenta la caracterización de la obra de arte en tanto que “proceso”, en la medida en que -como lo dice Adorno- no es reducible ni al todo ni a las partes, siendo éstos momentos, lo que lleva consigo que la relación entre el todo y las partes no se conciba sino como devenir (VII, 238). De ningún modo éste último se debe interpretar en el sentido de *continuum*, sino al contrario como su interrupción o “instante”. Interrumpir la tendencia de las obras de arte a “consumir su génesis” es de lo que se trata (VII, 239). Sin embargo, ello no se tiene que comprender como un salir fuera de la historia.

Asimismo el “carácter procesual de las obras” -que se acaba de mencionar- sale a relucir en su consideración en tanto que “artefactos”, ya que el que sean “algo hecho por los seres humanos” quiere decir que “tienen de antemano su lugar en el “reino propio del espíritu”” (VII, 236). Únicamente en tanto que proceso puede tener lugar “la identidad de lo idéntico y lo no-idéntico” (íbid.). En este sentido Adorno entiende que es la relación *con su otro* aquello que hace de la obra de arte un “artefacto”.

Adorno define los *artefactos* como “productos del trabajo social”, en la medida en que “se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido” (VII, 14). El autor recalca que en tanto que “producciones humanas” -lo que quiere decir que “no viven inmediatamente”-, dicha condición de *artefacto* de las obras de arte pone el acento en que “se refiere menos al hecho de que esté producido que a su propia constitución” (íbid.). Por tanto, con el concepto de *artefacto* se trata de hacer hincapié en la propia constitución de la obra de arte, es decir, en que aquello que la

⁴²⁸ Es en este sentido que se debe comprender que el *artefacto* remite ante todo y en forma de pregunta a “su propia constitución”, lo que explica su similitud con la obra concebida como *work in progress*.

distingue como tal es su carácter contradictorio, puesto que es lo que rechaza aquello que le da vida, su propio contenido.

En tanto que *artefacto* la obra de arte ejerce una violencia sobre lo natural, en la medida en que -hecha por seres humanos- “se encuentra frente a la naturaleza, que en apariencia no está hecha” (VII, 88). Sin embargo, Adorno las desmiente porque “ambas están remitidas la una a la otra en tanto que antítesis puras” (íbid.), lo que significa que ni la obra de arte no está hecha en absoluto ni la naturaleza está hecha totalmente. Es en este sentido que el pensador recalca que el proceso de Ilustración es “inmanente” al arte (VII, 70).

En la violencia ejercida sobre lo natural por la obra de arte, el autor compara dicha reflexión con el concepto de “lo bello natural”, por cuanto “hurga en una herida” (íbid.). En efecto, la importancia de la “herida” se debe a que recuerda la “escisión” o “fractura” originaria en el arte, la cual se caracteriza por que “no puede prescindir de lo que queda fracturado” (VII, 13). En este sentido entonces la noción de *artefacto* rememoraría la reflexión ya iniciada en la Ilustración mediante el concepto de “lo bello natural” (VII, 88-9). La importancia de abordarla “dialécticamente” reside en que si se presenta como “el estado alcanzado de la reconciliación”⁴²⁹, entonces puede servir para “ocultar y justificar el estado no reconciliado en que esa belleza es posible” (VII, 98).

La obra de arte como “campo de fuerzas” o *Kraftfeld*

A aquel carácter contradictorio o antagonismo inherente a las obras de arte alude su caracterización en tanto que “campo de fuerzas” (*Kraftfeld*), donde la tensión “no conduce a la identidad pura con este o ese polo” (VII, 236). De ahí su dinamicidad que pone de relieve “lo irresoluble de la antítesis” (íbid.). En este sentido el autor habla de *dirimir* “el conflicto con él”, donde con respecto al estilo entiende que éste consiste en “la unidad del estilo y de su suspensión” (VII, 273). Por tanto, se refiere a que su resolución no pasa por anular o disolver el conflicto sino por mostrar que persiste (VII, 85, 274), lo que explica precisamente que “fluctú[e] históricamente” (VII, 152). Prueba de la importancia de este concepto es que Adorno lo vincula con la verdad, sobre la que declara que es “más bien dirimirla”, recalcando pues la necesaria falta de acuerdo o

⁴²⁹ Lo que sucede, al igual que con la “razón instrumental”, en la medida en que la “técnica” deja de ser medio para convertirse a propósito en fin, esto es, cuando el arte se reproduce, se masifica.

“inconcinidad” entre el “apriori del enfoque artístico” y el “estado de la historia” (VII, 85).

Ese “conjunto de fuerzas” o “juego de fuerzas” dan cuenta del conflicto en el que se debate la obra de arte, tanto en lo que concierne a la subjetividad en tanto que “presencia potencial de lo colectivo en la obra” (VII, 65), cuanto a la objetivación o carácter de cosa de la obra, de la que el autor destaca “alguna analogía con el carácter doble de la cosa kantiana”, puesto que “no es lo mismo que su material” (VII, 138). El parentesco con la cosa incide en que se trata de una síntesis de contrarios, como son el “en-sí trascendente” (*Ding an sich*) y el “objeto constituido subjetivamente” (*Ding für sich*) kantianos (íbid.). Asimismo aquella potencialidad de lo colectivo en la obra queda reflejada en la condición excepcional del artista en la sociedad, en la medida en que “encarna las fuerzas productivas sociales sin estar atado necesariamente a las normas dictadas por las relaciones de producción” (VII, 65). O de otro modo, precisamente siendo fiel a sí mismo en la obra de arte -como lo demuestra mediante el “oficio”⁴³⁰ - es cómo el artista “trabaja como agente de la sociedad” (íbid.).

A ese “juego de fuerzas” el pensador lo califica de “tradicional”, porque está en contraposición al arte moderno, al que define como “una intervención constante del sujeto que ya no deja imperar sin reflexión al [aquel] juego” (VII, 47). En este sentido todo el arte moderno no consistiría sino en un reflexionar sobre sí mismo, esto es, sobre el proceso mismo de creación en el que intervienen tanto sujeto como objeto. En la medida en que el expresionismo -e indirectamente el dadaísmo, al ser su ala extrema- “reconoce la imposibilidad de la objetivación artística, que empero es postulada (se quiera o no) por toda manifestación artística”, Adorno no puede sino contemplarlo como paradigma del arte moderno. En efecto, ello se debe a que plantea abiertamente el problema de la objetivación inherente al arte.

La determinación como “cosa”: el problema de la objetivación

En la determinación de la obra de arte en tanto que “cosa”, Adorno está de acuerdo con Martin Heidegger en que “la propia objetivación hace de ellas [las obras de arte] cosas de segundo grado”, con lo que “no sólo tienen a las cosas como portadores” (VII, 137). Sin embargo, el autor considera que desde el momento en que “la

⁴³⁰ Su consideración por éste, abordado en el apartado 2.1., desmiente que Adorno valorara negativamente la cultura popular.

cosificación es esencial a las obras”, no puede sino *contradecir* a “su esencia de algo que aparece” (VII, 138), mostrando entonces su discrepancia con Heidegger en lo que respecta a la consideración de la esencia de la obra de arte en tanto que algo que aparece, “apofántico”. El desacuerdo estaría basado entonces en la urgencia de abordar *dialécticamente* el carácter de “cosa” de la obra de arte (ibid.).

Es precisamente en la necesidad de que se la aborde *dialécticamente*, cómo la “cosa” pone de manifiesto el problema de la objetivación que -como ya se ha adelantado en el párrafo anterior- radica en que no tiene solución. En qué consista el problema, el autor lo resume como sigue: “en el arte se objetiva y se da duración a lo que se escurre” (VII, 103). Por tanto, en la medida en que se lo objetiva, deja de ser lo que era, se lo vulnera; mientras que sin objetivación no hay arte que valga. En este sentido Adorno recuerda la postura de los surrealistas, sucesores de los dadaístas, quienes al postular “*Mejor ningún arte que un arte falso*”⁴³¹ (VII, 48) pusieron de manifiesto que el problema de la objetivación es intrínseco al arte.

Una vez más, el problema de la objetivación saca a la luz lo que Adorno denomina “[u]na de las paradojas de las obras”, como es la de que “siendo dinámicas en sí mismas, están fijadas, mientras que sólo mediante la fijación se objetivan como obras de arte” (VII, 245). Hasta tal extremo son “paradójicas”, que “cada obra de arte es un sistema de incompatibilidad” (ibid.). El autor pone el ejemplo de la música de Beethoven en tanto que representante del arte romántico, considerado el más excelente, gracias a que no sólo conserva “el momento mimético al no mediarlo por la forma”, sino que “no puede ignorar la obligación de objetivarse” (VII, 246). Así pues en Beethoven “lo individual es (y no es) (...) algo que sólo llega a ser lo que es en el todo y que en sí mismo tiende a la indeterminación” (VII, 247).

El filósofo alemán traslada el problema de la objetivación a la relación entre lo general y lo particular, el todo y las partes. El problema que detecta en la mediación del todo y las partes -como entiende práctica el clasicismo-, es que conduce a una resignación por parte de ambos. De ahí la importancia de mantener la diferencia entre ambos, como de ello da cuenta “la antinomia que los genera y que ningún tipo puede resolver” (VII, 246). En suma, se trata de poner de relieve “la irreconciliabilidad de unidad y especificación” (ibid.).

⁴³¹ Hasta qué punto dicho postulado no parte, aunque llevándolo hasta sus últimas consecuencias, de aquello que el expresionismo a través de Kandinsky detectó como el problema del “estilo”, es decir, la confusión entre el “qué” y el “cómo”, merece tomarse en consideración.

Finalmente, Adorno entiende que la objetivación llevada a cabo por toda obra de arte es un “correctivo” de la “miseria del mundo” (VII, 113). En este sentido la necesidad de objetivación se corresponde con lo que el autor califica de “necesidad objetiva” de arte, que contrapone a la “necesidad subjetiva”, que califica de “ideológica” (VII, 46). Aquélla tiene lugar mientras siga habiendo miseria en el mundo, porque mediante el “acto de extrañamiento” en que consiste la objetivación llevada a cabo por toda obra de arte, la *corrige* (VII, 113). En tanto que “correctivo” pues de la “miseria del mundo” el arte es *necesario*⁴³², frente al arte entendido como fuente de placer y en tanto que símbolo de prestigio. El modo cómo lo *corrija* es en la medida en que “confronta a éstos [seres humanos] con el horror en tanto que algo no mitigado y que nunca antes había sido” (ibid.).

La obra de arte en tanto que “mónada”

Para comprender lo que Adorno entienda por “mónada” en la contemplación de la obra de arte, juega un papel esencial la historia entendida de modo “inmanente”, es decir, que aquélla no es dependiente de un conjunto de relatos externos a ella en lo que se denominaría su historicidad, sino que es tal en su capacidad de hacer historia desde sí misma, esto es, de romper con ella en tanto que *continuum*, de ser “instante” (VII, 15, 119). En este sentido el autor puede afirmar que la propia dinámica de la obra de arte se parece a la exterior “sin imitarla”, recordando pues la *relación productiva estética*, donde la “fuerza productiva” no se entiende sino formando parte de la “fuerza productiva social” (VII, 15).

Sacar a la luz aquello que ha quedado oculto, sepultado, es a lo que se refiere el filósofo cuando entiende que “[a]nalizar las obras de arte significa captar la historia inmanente almacenada en ellas” (VII, 119). Como lo expresa el propio Adorno, se trata de representar “monadológicamente, lo que está más allá de la mónada” (VII, 120). Con ello quiere decir que a pesar de estar “cerradas unas frente a otras”, las obras de arte “representan lo que está fuera” (VII, 240). Sólo de este modo constituyen “la presencia potencial de lo colectivo en la obra” (VII, 65). Es en este sentido que el autor insiste en que las obras de arte son *mónadas sin ventanas* (VII, 15, 65, 240), recurriendo a la

⁴³² Sobre ello llama la atención, en sintonía con el pensamiento adorniano, el ya mencionado libro *La necesidad del arte*.

expresión de Leibniz⁴³³ de que la *mónada* o “principio del mundo” (VII, 240) “representa [al mundo] sin ventanas” (VII, 312).

La ausencia de *ventanas* de la “mónada”, esto es, la ceguera de la obra de arte, lo interpreta Adorno no sólo como “un correctivo de lo general que domina la naturaleza, sino [como] su correlato” (VII, 241), puesto que “nada particular es legítimo en la obra de arte si su especificación no lo vuelve general” (íbid.). Aquello que caracteriza a la *mónada* es que es un “centro de fuerza y cosa a la vez”, lo que con respecto a la obra de arte significa que es tanto “[e]l resultado del proceso como el proceso mismo detenido” (VII, 240). A ese proceso se refiere precisamente Adorno al definir las obras de arte como un “llegar a ser lo que son”, en donde quedan reflejadas no sólo como un devenir sino también como su cristalización (VII, 258).

Su contemplación como “enigma”

En la caracterización de las obras de arte en tanto que *mónadas*, el autor defiende que son “enigmas”, es decir, que dic[e]n algo y al mismo tiempo lo ocult[a]n o -como lo dice Adorno- “[e]l carácter enigmático de las obras está mezclado con la historia” (VII, 164). Más aún, no sólo para las obras sino también para el arte reivindica el autor su condición de “enigma”. Ello explica que sea ociosa toda pregunta por su “razón de ser” (íbid). Que las obras rehúyan -de ahí la *esquivez*- dicha pregunta, responde a la tendencia de que la comprensión se traduzca en aprobación, con lo que es erróneo ver en ellas más irracionalidad que racionalidad (VII, 165 y 167). A la tendencia a ser “dominadas”, manipuladas por la historia, se debe el que recurran a la irracionalidad (VII, 164). Por tanto, es su incomprendibilidad voluntaria (“enigma”) lo que hace que “la persona sin musa” esté más cerca del arte (VII, 165). Y lo está precisamente, porque da cuenta en la interpretación del arte de la experiencia genuina que provoca, como es la del “desconcierto” y la “mirada vacía e interrogante” (íbid.).

Precisamente la condición enigmática de la obra de arte hace hincapié en que “comprender es una categoría problemática” (VII, 166). Sobre la condición de

⁴³³ Que Adorno recurra a esta expresión leibniziana no es sino una ironía, porque el fomento del carácter autosuficiente de la obra de arte, lejos de pretender alejarla de la sociedad –de ahí el reproche de “solipsismo” (*infra*)- constituye precisamente el fundamento de su carácter social. De ahí también que en relación con la “armonía preestablecida” incida en su condición “histórica”.

“problema” Adorno insiste en que -al igual que “enigma”- no es una “muletilla”⁴³⁴ (íbid.), porque es constitutivo del arte, esto es, que no se puede resolver. En este sentido el autor entiende que “[r]esolver el enigma es tanto como indicar la razón de su irresolubilidad” (VII, 167). En efecto, la comprensión es problemática en la medida en que “no borra el carácter enigmático” (íbid.). En definitiva, la capacidad de comprender incluye tanto detectar que hay un problema como constatar que no se puede resolver. De este modo queda apartada toda tentación que lleve a pensar que el arte es “algo que se entiende por sí mismo” (VII, 166).

Adorno va tan lejos hasta afirmar que son “las obras aprobadas en tanto que comprendidas por la tradición y por la opinión pública”, aquellas que “se vuelven incomprensibles”⁴³⁵; mientras que “las obras manifiestamente incomprensibles” son “potencialmente las más comprensibles” (VII, 167). El “enigma” indica pues que las obras “[c]ontienen la solución potencialmente”, es decir, que “no está puesta objetivamente” (VII, 166). Por consiguiente, el autor no puede sino mostrarse partidario de las obras de arte “herméticas”, por cuanto su “denostada incomprensibilidad” no es sino “la confesión del carácter enigmático de todo arte” (VII, 167).

El peligro del “solipsismo”

El filósofo alemán reivindica la concepción de la obra de arte como “mónada”, aún a riesgo de parecer “solipsista” (VII, 64, 341-2). El motivo de la defensa de la postura monadológica radica en la intención de acabar con la “consciencia burguesa”, a quien “[e]l arte le parece necesaria e inmediatamente “intersubjetivo”” (VII, 64). Se trata entonces de acabar con la ilusión de intersubjetividad en el arte o, mejor dicho, de darla por sentado. Que no la hay o, lo que es lo mismo, que no se ha *superado el solipsismo*, lo advierte el autor al afirmar que “[p]ara que las cosas cambiaran, la condición sería que la consciencia global de la sociedad alcanzara un estado que ya no le hiciera entrar en conflicto con la consciencia más avanzada”, la cual entiende que “hoy es la de los individuos” (íbid.).

⁴³⁴ Con ello se refiere a que el hecho de que la obra de arte sea un problema, no debe servir para despacharla como tal, esto es, para descartarla en el sentido de “no hay nada que comprender”, sino al contrario para ahondar más en ella, si cabe.

⁴³⁵ Aquí pone de relieve aquello que constituye a la obra de arte como tal, es decir, lo que la hace independiente, como es su capacidad de *resistir* o, dicho de otro modo, de no colaborar en el sentido del *mitmachen*. A ello alude con el término “negatividad”.

El cambio al que alude lo expresa con las palabras de que “[h]ay que dar la vuelta a esta relación entre teoría del conocimiento y arte” (íbid.). Adorno cree firmemente que la teoría del conocimiento tiene que ser capaz de “destruir el hechizo solipsista” mediante la “autorreflexión crítica”⁴³⁶. El modo cómo coincidan la colectividad y la subjetividad en el arte -que es el cambio al que se refiere más arriba-, no puede ser expulsando “la subjetividad que le es inmanente” (íbid.). Por consiguiente, ni la intersubjetividad se puede dar por sentado, ni se puede dar al precio de la “extinción de la subjetividad”, como queda patente en el “arte riguroso” (íbid.).

La “polarización” mencionada más arriba tiene lugar pues cuando el arte se inclina “por una parte hacia una expresividad que renuncia a la reconciliación última, (...), y por otra parte hacia la inexpressividad de la construcción” (íbid.). En este sentido la pertinencia de la expresión se debe a su identificación con lo subjetivo.

Adorno entiende que es en Lukács donde se origina la acusación de solipsismo al arte moderno radical. En efecto, éste lo ataca en base a que no *supera* “el estado que la filosofía hipostasía injustamente” (íbid.). Y no lo hace porque -al igual que el solipsismo- confunde la “apariencia estética” con la “verdad”; al confundirlas, “[p]asa por alto la diferencia central” entre ellas (íbid.). Pues bien, esa diferencia fundamental se mantendría precisamente si se tuviera en cuenta “la famosa equivocidad del verbo *aufheben*” (VII, 107). Precisamente el autor la reclama cuando califica a Alban Berg de “maestro de la transición ínfima”⁴³⁷, con la voluntad de protestar contra aquellos que tacharon su ópera *Wozzeck* de conformista, así como de que se le acusara de “reaccionario frente a la escuela de Schönberg” (VII, 64).

El filósofo alemán reflexiona en torno al solipsismo en el arte moderno radical, planteado por Lukács, de cuyo argumento –“una mónada que se cierra torpemente a la intersubjetividad”-, resalta “[a] primera vista” su carácter “convinciente” (VII, 341). Ello descansa en que “se burla de la humanidad”⁴³⁸ que había que realizar” (íbid.). Sin embargo, la reivindicación de la figura de la “mónada” pretende poner de relieve la

⁴³⁶ De lo que se lamenta el autor es de que ésta se confunda con un suscribir la postura solipsista. Por tanto, el ensimismarse del arte -característico del arte moderno- no lleva consigo sino un volverse a sí mismo en tono de crítica, con lo que de ningún modo refleja una postura narcisista.

⁴³⁷ Léase su monografía *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*. Versión española de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 1990, en cuyo título ya incide en la contradictoriedad del término “superar”.

⁴³⁸ Para más detalles véase a este respecto la nota 373.

importancia de la experiencia⁴³⁹ y el hecho de que únicamente se puede manifestar en ella. En efecto es así, porque en la medida en que “la individuación, (...), es una ley social, la sociedad sólo se puede experimentar individualmente” (íbid.). Con todo lo dicho, sólo puede calificar de “subrepticia” la “suposición de un sujeto colectivo inmediato”⁴⁴⁰, en la medida en que “le quitaría la única posibilidad de experiencia que hoy está abierta” (íbid.).

El hecho de que Adorno incida tan insistentemente en el principio monadológico reside en su convencimiento de que “[e]l arte tapa de cualquier manera la fractura de sujeto y objeto” (VII, 342). Por tanto, la “mónada” sacaría de nuevo a la luz esa *fractura* oculta. En este sentido el autor apuesta por la “teoría crítica” frente al “materialismo dialéctico”, en la medida en que “obtiene la capacidad que el materialismo dialéctico le atribuye antimaterialistamente”⁴⁴¹ (íbid.). A saber, es no poniéndose en práctica o, mejor dicho, rechazando su puesta en práctica –éste es el caso de la “mónada”-, cómo mejor está en disposición de impulsar “la situación que le está impuesta objetivamente” (íbid.). De este modo la obra de arte *toma consciencia* de su propia situación, lo que lleva consigo un no ir “más allá de la estructura establecida socialmente”, por cuanto “forma parte de la realidad social” (íbid.).

La “inmanencia” de la obra de arte

Adorno identifica el “proceso detenido en sí mismo, cristalizado, inmanente” - que caracteriza la obra de arte- con el concepto de “mónada”. No obstante, detecta fisuras en todo acercamiento “inmanente” a la obra de arte. De ahí que conciba la tesis del carácter monadológico de las obras “tan verdadera como problemática” (VII, 240). Dichas fisuras salen a relucir en la medida en que “[e]l rigor y la estructuración interna de las obras es un préstamo del dominio espiritual sobre la realidad”, lo que significa que “el carácter monadológico es trascendente a ellas, les llega desde fuera” (íbid.). En definitiva, Adorno concluye que “[l]a constitución monadológica de las obras de arte remite más allá de sí misma” (íbid.).

⁴³⁹ Consúltese *infra* el apartado 2.1.1. En esta cuestión nótese también la influencia de Benjamin.

⁴⁴⁰ Dicha suposición es una crítica al argumento ya mencionado, defendido por Lukács, para atacar el arte moderno radical.

⁴⁴¹ Así argumenta Adorno el distanciamiento de la “teoría crítica” respecto del materialismo dialéctico propugnado por Marx y Engels, a saber, en la medida en que termina siendo una imposición dogmática de su particular *Weltanschauung*.

Aun cuando reconoce el progreso que supone abandonar un procedimiento “que se preocupaba por cualquier cosa menos por el arte”, lo cierto es que también admite que “el análisis inmanente se engaña” (íbid.). La razón de que se engañe descansa en que la determinación de lo particular requiere un salir de sí misma de la propia “mónada” para “abrirla desde dentro y reventarla” (íbid.). Contra la amenaza de *absolutizar* el “análisis inmanente” advierte Adorno, al entender que “acaba siendo la presa de la ideología a la que se oponía cuando quería introducirse en las obras en vez de extraer de ellas una cosmovisión”⁴⁴² (íbid.).

En su denuncia de la manipulación del “análisis inmanente”, el autor esgrime el argumento de que en la actualidad ya no constituye “un arma de la experiencia artística contra la banalidad”, sino que es utilizado como “eslogan para mantener la reflexión social lejos del arte absolutizado”⁴⁴³ (VII, 241). Sin embargo, el “análisis inmanente” resulta imprescindible, porque “sin él no se puede comprender la obra de arte en relación con aquello de lo que ella misma es un momento ni descifrar su contenido” (íbid.).

Al referirse a la “inmanencia” de las obras de arte, Adorno hace hincapié en que “hay que pensarlas, no en una reflexión exterior a ellas, sino desde ellas mismas” (VII, 125). Ello lleva indefectiblemente consigo la “síntesis de lo separado”, es decir, de lo espiritual y lo sensorial. No obstante, el autor alerta de que “las obras de arte no conforman esa unidad perfecta, ese tipo de figura en que las convirtió la reflexión estética” (íbid.). Por ello, de ningún modo se puede considerar como “apología del arte moderno” el que “ya no haya diferencia alguna entre la articulación y lo articulado” (VII, 124).

Más bien se trata de poner de manifiesto que de la exhortación a contemplar las obras de arte *desde ellas mismas* da cuenta “la irrupción del espíritu a través de la figura”, de modo que la irrupción no se debe interpretar como “una aberración del arte, sino su correctivo mortal” (VII, 125), se entiende de la figura. Se puede concluir que “la inmanencia del espíritu de las obras de arte” se contradice o queda desmentida, en la medida en que los “productos supremos del arte” se caracterizan por estar “condenados

⁴⁴² A este respecto léase la nota anterior.

⁴⁴³ No resulta difícil reconocer en este comentario la postura de Heidegger -con quien mantuvo una actitud crítica-, al entender que su exhortación a una aproximación “inmanente” del arte era todo menos inocente.

a lo fragmentario”, esto es, a que el espíritu no aparezca en la figura, como “la inmanencia de su figura asegura tener” (VII, 125).

La tarea de la estética

A la “inmanencia” de las obras de arte le corresponde una aproximación a ellas acorde con esta postura, como es el quehacer de la estética. En este sentido Adorno apela a dejar de lado la “estética tradicional”, en su pretensión de “entender las obras de arte como objetos hermenéuticos”⁴⁴⁴, poniendo de relieve que “lo que habría que entender es su incomprendibilidad” (VII, 161-62). El autor reclama de la estética “alzar a la consciencia” “la interrelación entre lo general y lo particular, que en las obras de arte sucede inconscientemente” (VII, 241).

En palabras de Adorno, la crítica de la “estética tradicional” reside en que “supone como su a priori” “la indiferencia de la intuitividad pura y de la generalidad vinculante”, algo que –añade– “[n]inguna obra ha alcanzado jamás” (VII, 137). Dar por sentado que la relación entre lo general y lo particular es entre iguales o, mejor dicho, darla por buena, impide que pueda haber un acercamiento “dialéctico”, que corrija y desmienta los postulados que de suyo emiten uno y otro.

El hecho de que la estética, tal como se ha entendido hasta ahora, haya quedado desfasada, lo prueba precisamente que se empeñe en decretar el *fin del arte*, como lo comenta Adorno cuando advierte de que “no debe pronunciar su discurso fúnebre; no debe constatar el final” (VII, 13). De ahí que insista en que “[h]oy, la estética no tiene poder alguno sobre si será una necrología para el arte” (íbid.).

La “reorientación” que el autor exige de la estética tradicional se basa en la concepción de una “estética materialista-dialéctica”, a saber, una en la que “lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto respecta a su contenido” (VII, 12). Con ello se refiere a que “[e]l arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser”. En la relación de lo presente con lo pasado, que conforma toda obra de arte, Adorno hace hincapié en su diferencia, y sobre todo en un atreverse a reconocerla (VII, 34).

⁴⁴⁴ Precisamente a ello apela cuando reclama una no externalidad de la disciplina en relación con su objeto. Hullot-Kentor reproduce el comentario de Bruce Naumann quien, queriendo dar cuenta de la extrañeza que la estética produce en el arte, la comparó con lo que la ornitología debe significar para los pájaros (Introducción a la citada *Aesthetic Theory*).

Precisamente a no reprimir y ser consciente de la servidumbre del arte respecto del mito, alienta Adorno, al declarar que “las obras de arte sólo han llegado a ser tales negando su origen” (íbid.). El término *llegar a ser*, al que recurre amparándose en la autoridad de Nietzsche⁴⁴⁵, constituye la pieza central sobre la que gravita la nueva estética que reclama.

Aquella estética pasa por *corregir* la estética hegeliana, contra la que admite “Hegel peca” -en alusión a “su propia concepción dialéctica de la estética”-, lo que además hace “con consecuencias imprevisibles para él” (VII, 17). En la medida pues en que Hegel no cumple con la concepción dialéctica de la estética que promete, guardan sentido las palabras de Adorno de que “[u]na estética dialéctica que avance se convierte necesariamente en una crítica también de la estética hegeliana” (VII, 108).

A la estética hegeliana Adorno la llama “estética del espíritu” (VII, 125-28), con la clara intención de dejar patente que acentúa “con toda energía el momento espiritual del arte frente al momento sensorial”, de tal modo que al vincular “la objetividad del arte con el espíritu” está equiparando lo sensual a lo contingente (VII, 125). Si bien el autor reconoce “el progreso de esa estética sobre todas las precedentes”, en la medida en que *libera* el arte de “las últimas huellas del divertimento feudal”, también entiende que “ese progreso se paga caro” (VII, 126). En efecto así es, porque el espíritu al que apela no es tal, sino “el impulso mimético paralizado como totalidad”. En este sentido recalca que el *espíritu* al que se refiere la estética idealista nada tiene que ver con “el momento espiritual del arte” (íbid.).

Adorno no deja lugar a dudas al interpretar la espiritualización en términos de “sacrificio del arte por esa mayoría de edad”, que sale a relucir en la modernidad (íbid.). Más aún, considera que “la historia de la modernidad es una historia del esfuerzo para alcanzar la mayoría de edad” (VII, 65). En su lectura de la mayoría de edad en tanto que “dialéctica” (VII, 64-5), pretende poner de relieve las dificultades de un arte volcado en la espiritualización, como lo prueba que “mediante la espiritualización que el arte ha experimentado durante los últimos 200 años (...), [el arte] no se ha[ya] alejado de la naturaleza” (VII, 109).

La preferencia de la estética kantiana frente a la hegeliana descansa en su carácter “híbrido”, porque combina “la generalidad y necesidad de los conceptos” con

⁴⁴⁵ Como reflejo de su deuda con Nietzsche constata que fue él quien se atrevió a afirmar que “la verdad sólo es como algo que ha llegado a ser” (*Teoría estética*, p.12).

su unidad en el “agrado”, que es “exterior a la obra de arte” (VII, 221). Ello da pie precisamente a la crítica de Hegel, una situación de la que el autor se lamenta al entender que aquella “está expuesta sin protección”. En suma, Adorno discreparía de la pretensión de Hegel de “corregir” a Kant, cuando en la *Crítica del Juicio* “renuncia decididamente al conocimiento del objeto desde dentro” (ibid.).

La “oscilación” del arte entre el *Faktum* y la “ideología”

La postura de Adorno frente al arte tiene la habilidad de estar entre dos aguas⁴⁴⁶, de “oscilar”, porque toma en consideración tanto la postura del *Faktum* como la de la “ideología”, entendiendo que encarnan respectivamente las estéticas kantiana y hegeliana. Como se verá a continuación, esta “oscilación” deja patente la encrucijada en la que se encuentra el arte hoy en día, y que describe como un “éter dialéctico” (VII, 84), donde el enfoque “dialéctico” pone en evidencia que las perspectivas de Kant y Hegel en torno al tratamiento del arte se desmienten mutuamente.

La contemplación del arte como “algo dado”, un “hecho” o *Faktum* prevalece en la medida en que desmiente la postura opuesta, como es la de quien al “abog[ar] por el arte”, “hace de [él] una ideología” (VII, 32). Por el contrario, que el “hecho del arte” - que entiende como consecuencia de dar el arte por sentado- constituya un “escándalo” en tanto que “copia del encantamiento que él no tolera”, debido a que el mundo está “desencantado” (VII, 84), es un reconocimiento implícito de la necesidad de abogar por el arte.

Adorno expone el problema que se deriva de contemplar el arte como un “mero hecho”, al entender que de este modo “se despacha como mercancía el momento mimético, que es incompatible con toda esencia cósmica” (VII, 30). Lo que sucede es que la “mímesis” se “instrumentaliza”⁴⁴⁷, en el sentido en que pasa a contemplarse como un modo de reproducción⁴⁴⁸, en lugar de como reivindicación de la identidad de la obra consigo misma. Asimismo constata que es “mediante el carácter fetichista de la

⁴⁴⁶ Ya lo he comentado en el apartado 1.1.1.

⁴⁴⁷ Adorno reflexiona ampliamente sobre la “instrumentalización” de la razón en su *Dialéctica de la Ilustración* (consúltese la introducción de la sección 2 de la primera parte).

⁴⁴⁸ Un ejemplo paradigmático lo constituye la abstracción, que acaba convirtiéndose a pesar suyo en un estilo artístico, algo sobre lo que advierte el propio Adorno (véase el apartado 2.2.1.).

mercancía” cómo el arte puede “anular el encantamiento que el mundo desencantado causa” (VII, 84).

Como ya lo he avanzado, enfrentar el arte como un “hecho”, como es “el comportamiento típico hoy” (VII, 30), lo califica Adorno como un hacerlo “kantianamente” (VII, 32). Mientras que la postura contraria consiste en hacer de él una “ideología”, como entiende acompaña a la concepción hegeliana del arte, quien le atribuye ser una “consciencia de las miserias” (íbid.). Su mirada crítica con respecto a la estética hegeliana la resume con estas palabras: “la filosofía de la historia de la estética de Hegel, que construye como fase final la fase romántica, es verificada por la antirromántica” (VII, 84). Con ello quiere decir que la postura hegeliana triunfa paradójicamente en la medida en que fracasa⁴⁴⁹.

El “contenido de verdad” de la obra de arte

Como ya se ha dicho anteriormente, la condición de “enigma” de la obra de arte pone de manifiesto que la obra no se puede comprender. Es precisamente porque el “enigma” no tiene solución que tácitamente reclama una, lo que Adorno entiende como un remitir al “contenido de verdad” (VII, 174). O, dicho de otro modo, que el “contenido de verdad” esté oculto, no quiere decir que no lo haya en absoluto⁴⁵⁰. En este sentido el autor expresa la necesidad de recurrir a la “reflexión filosófica”, en la medida en que sólo ella puede ayudar a obtenerlo, un hecho que por sí solo justificaría entonces la existencia de la estética (íbid.).

El filósofo alemán pone el ejemplo de las obras maestras, donde la ausencia de *mensaje* pretende hacer hincapié en “la diferencia del contenido de verdad respecto de la consciencia y de la voluntad del autor” (íbid.). De ahí que el ser reactivo a la interpretación que caracteriza la “categoría de lo absurdo” no se deba comprender como un *no hay nada que interpretar*, sino como un cuestionar la apariencia de sentido. Se trata pues de alentar a la interpretación, donde “la necesidad de interpretación de las obras” descubre “la necesidad de producir su contenido de verdad” (VII, 175). Es pues

⁴⁴⁹ Nótese lo que sobre la “victoria pírrica”, en relación con la modernidad, comenta Hal Foster en la introducción al libro citado.

⁴⁵⁰ Compáreselo con “lo absurdo”, donde la ausencia de sentido es a propósito.

desde esta perspectiva que adquiere sentido la afirmación adorniana de que “el contenido de verdad de las obras está fusionado con su carácter crítico”⁴⁵¹ (VII, 55).

El motivo de que Adorno reclame la estética más que nunca se debe precisamente a que “el arte necesita a la filosofía para desplegar su propio contenido”, además de que no la concibe como “filosofía aplicada”, sino como “filosófica en sí misma” (VII, 127). Así pues, es en la medida en que la estética es equiparable a la filosofía, que le puede exigir la tarea de ejercer la crítica. La importancia de esta tarea, que califica de “negocio crítico”, radica en que posibilita “que se comprenda el contenido de verdad”, en la medida en que *postula* que “[n]o se ha comprendido aquello cuya verdad o falsedad no se ha comprendido”⁴⁵² (VII, 174).

De la “negación determinada”⁴⁵³, sobre la que afirma que la estética “tiene que exponerla”, depende que haya “verdad” (VII, 176). Ello remite al carácter antitético a la sociedad que caracteriza a la obra de arte, siendo así que “no se agota en las leyes de movimiento de la sociedad, sino que tiene su propia ley, contraria a ellas” (VII, 260). En este sentido Adorno apunta que mediante la “negación determinada” las obras se refieren a sí mismas (VII, 123), lo que de ningún modo se puede tachar de “juego tautológico”⁴⁵⁴, porque éste no refleja sino la “coincidencia” de la obra con el artista (VII, 175).

Al “contenido” de las obras de arte el autor lo llama *historia*, refiriéndose con ello a “la historia inmanente almacenada en ellas”, de la cual reclama la urgencia de sacar a la luz (VII, 119). Por tanto, no se debe confundir con el “historicismo”, que recurre a “su situación en la historia real” para certificar que es “algo en devenir”, ya que lo es “en sí misma” (íbid.). Paradójicamente al reflejar un “tiempo interior”⁴⁵⁵, las obras de arte se acercan a la “historia real”, mostrando que en ella “crece no sólo la represión, sino también el potencial de libertad, que es solidario con el contenido de

⁴⁵¹ Adorno subraya de este modo el cometido de la verdad, cuya relevancia descansa en combatir el conformismo o, más incisivamente, en denunciar la *monopolización* del sentido.

⁴⁵² Con toda probabilidad se refiere con ello a lo que formula como “dirimir la verdad”, en el sentido pues de apto para discernir lo verdadero de lo falso.

⁴⁵³ Sobre dicho concepto, entendido en tanto que doble negación, léase el apartado 1.1.2.

⁴⁵⁴ En efecto, la “mimesis” se debe comprender como resultado de una doble negación, con lo que no se le puede reprochar que sea “tautológica”.

⁴⁵⁵ Adorno también lo denomina “historicidad inmanente” entendida en tanto que “dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza” (*Teoría estética*, p.15).

verdad del arte” (VII, 260). Con respecto a la libertad Adorno advierte de que no la habrá “mientras lo particular y lo general diverjan” (VII, 63).

2. El concepto de autonomía en el marco de la última etapa del pensamiento adorniano

Introducción: Reflexiones en torno a la *posibilidad* del arte o a favor del arte como “utopía”⁴⁵⁶

Ante todo, subrayar que los textos en los que he basado el análisis de esta última parte, fueron escritos y algunos de ellos dictados como conferencias en la década de los sesenta, que para Adorno se caracterizó por ser una época de gran actividad pública en el campo de la difusión de su pensamiento, culminando en la conocida discusión con el movimiento estudiantil.

Los textos referidos son *El envejecimiento de la nueva música*⁴⁵⁷ (1954), *Sin imagen directriz*⁴⁵⁸ (1960), *Compromiso*⁴⁵⁹ (1962), *Dificultades*, cuyos artículos *Al componer* y *En la comprensión de la nueva música* datan respectivamente de 1964 y 1966, *Observaciones sobre la vida musical alemana*⁴⁶⁰ (1967), *El arte y las artes* (1967), *Resignación* (1969) y *Notas marginales sobre teoría y praxis*⁴⁶¹ (1967). Prueba del interés no sólo en dar a conocer su pensamiento sino también en participar de la vida cultural del momento es que *Sin imagen directriz*, *El arte y las artes*, *Compromiso*, *Resignación* y *Observaciones sobre la vida musical alemana* fueron inicialmente concebidos como conferencias y posteriormente publicados.

Compromiso fue el resultado de la conferencia cuyo título era “Compromiso o autonomía artística”, dictada el mismo año de su publicación, donde el autor empieza por llamar la atención sobre el hecho de que aunque “se discut[a] menos sobre literatura comprometida y autónoma”, “la controversia sigue siendo tan urgente” (XI, 393). Hasta

⁴⁵⁶ Es en la medida en que el arte no *muere*, que es “posible” o, más incisivamente, en tanto que constata la falta de progreso, su existencia cobra sentido. Léase el apartado 1.2. de la primera parte, donde se argumenta el desmentido de su *muerte*.

⁴⁵⁷ Dicho texto se puede consultar en el volumen *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Eds. Akal, 2009.

⁴⁵⁸ Éste junto con “El arte y las artes” están recogidos en el volumen *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

⁴⁵⁹ Incluido en *Notas sobre literatura*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Eds. Akal, 2003.

⁴⁶⁰ Este texto y “Dificultades” forman parte de *Impromptus* que integra el volumen *Escritos musicales IV*. Traducción de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.

⁴⁶¹ El texto está publicado junto con “Resignación” en el volumen *Crítica de la cultura y sociedad II. Intervenciones. Entradas*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

tal extremo lo es, que pone de manifiesto “hasta qué punto es problemática hoy en día la cuestión del arte”, como de ello dan fe el “arte comprometido” en el sentido de politizado y *l’art pour l’art* que, en tanto que “polos”, disminuyen “[l]a tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes” (XI, 394).

Resignación quiso ser una aclaración de su postura frente a la “praxis”, tachada por el movimiento estudiantil de *resignada*, y de modo más general pretendió verter luz sobre las confusiones suscitadas por la propia “teoría crítica”, en el sentido de que “ni hemos elaborado programas de acción ni hemos apoyado las acciones de quienes se sienten inspirados” por ella⁴⁶² (X/II, 707).

Sin imagen directriz fue fruto de una charla radiofónica a la que fue invitado por la emisora RIAS (Rundfunk im Amerikanischen Sektor) en Berlín. A partir de la pregunta por su opinión sobre “las normas y las imágenes directrices en la estética de la actualidad”, Adorno se propuso alertar sobre el peligro de darlas por sentado, como estimababa lo hacía la “crítica conservador-restauradora de la cultura” (X/I, 255). Que de ellas “sólo pued[a] hablar, y fragmentariamente, como problema” se desprende de la *imposibilidad* de “formular hoy una estética invariante, de normas generales”, lo que no se debe comprender como una renuncia sino como una denuncia de la falta de “cohesión social” (X/I, 256-57).

En *El arte y las artes* Adorno abordó el fenómeno del “entrelazamiento de las artes” o *Verfransung*, donde la confusión de las fronteras entre los géneros artísticos demostraba que la cuestión de la primacía del arte o las artes era superflua y propia de “conservadores culturales” (X/I, 387). Lo cierto es que dicho fenómeno reflejaba un conflicto, como el que tiene lugar “entre el arte contemporáneo avanzado y el “gran público””. De ahí que lo concibiera como un “proceso”, donde el que subrayara que “está movido por fuerzas históricas” quería incidir en que todavía no se había llevado a cabo (X/I, 381).

En los textos *Observaciones sobre la vida musical alemana* y *Dificultades* el filósofo alemán denunciaba respectivamente una “tendencia a la integración” en el conjunto de la sociedad (XVII, 182), así como la *degeneración* de la “producción cultural” en “ideología” (XVII, 273). La constatación de “la esencia contradictoria de la

⁴⁶² Cabe resaltar que dicha opinión era compartida por Horkheimer. Quien más se acercó al movimiento estudiantil llegando incluso a erigirse en su cabeza pensante fue Herbert Marcuse, lo que explica entonces la enorme repercusión de sus obras.

vida musical contemporánea” (XVII, 184), esto es, del doble carácter del arte en tanto que autónomo y *fait social*, se debe a que “está imbricada en la problemática de toda la sociedad burguesa”, lo que conduce a que incluso lo que quiere otra cosa está irremisiblemente atrapado por el mecanismo de la economía” (XVII, 184-85).

Sin embargo, es precisamente gracias a su “lógica autónoma” que la música *transforma* las “coerciones sociales” en “necesidad artística” (XVII, 186), lo que quiere decir que manteniéndose distanciada de la sociedad es cómo paradójicamente mejor la refleja. En última instancia, Adorno abogaba por “el carácter mercantil de la música” -es decir, que en tanto que “mercancía” es tanto “algo canjeable por mor del beneficio”, cuanto “algo organizado en sí y por tanto organizado para los hombres de manera plena y congruente”-, porque contribuye a “una dialéctica particular” (íbid.), a saber, a poner en evidencia que la sociedad que era “antagónica antes”, lo seguía siendo ahora (XVII, 187).

Volviendo a *Dificultades*, el punto de partida lo constituyó la convicción, compartida con Berthold Brecht, de que el artista “no puede ya actuar ingenuamente en su medio” (XVII, 273), puesto que el arte “degenera (...) en una especie de tautología” (XVII, 275). El modo de combatir la “ingenuidad” distanciaba a ambos, ya que Brecht apostó por el “compromiso político directo” que le evitara caer en el peligro de “hacerse inconsecuentes, (...) una especie de ornamento” (íbid.). Las reticencias de Adorno no se dejaron esperar, al discrepar con aquél en cuanto a su confianza en el “progreso”, así como al reprocharle una actitud conformista, haciendo hincapié en que el arte que pretendía “intervenir” se transformaba en “propaganda política” (íbid.). El autor apelaba a la “fisura” entre la música y su “lugar social” lo que, lejos de ser negativo, probaba que existía una “discrepancia” entre ambos o, mejor dicho, que la “adecuación” estaba “trastornada” (XVII, 281).

En *Notas marginales sobre teoría y praxis* volvió a abordar la compleja relación entre teoría y praxis, que está en la base de la “teoría crítica”, sentenciando que “[e]l pensamiento es una actuación, la teoría es una figura de la praxis” (X/II, 677). El modo de lograrlo consistía en “crear una consciencia de teoría y praxis que ni separara a ambos de tal modo que la teoría se volviera impotente y la praxis arbitraria ni quebrara la teoría mediante la primacía archiburguesa de la razón práctica” (íbid.). En este sentido reivindicaba la teoría poniendo énfasis en que, contrariamente a lo que se suele creer, ni la teoría es “obtusa” ni la praxis lleva consigo una “liberación respecto de todo lo obtuso” (X/II, 679). Más bien, desde el momento en que “[l]a praxis se ha convertido,

(...), en el pretexto ideológico para forzar a la conciencia moral”, la teoría, “[p]ese a su falta de libertad, (...) es el lugarteniente de la libertad en medio de la falta de libertad” (íbid.).

Finalmente, con *El envejecimiento de la nueva música* Adorno pretendía llamar la atención sobre “lo poco que se ha progresado desde principios de los años veinte”, en lo que calificaba como “el peligro de volverse carente de peligro” (XIV, 144). En qué medida la música se vuelva inofensiva, es debido a que “ha regresado desafortunadamente a la tradición desmantelada por la revuelta atonal” (XIV, 145).

Frente a ello el filósofo alemán exhortaba a asumir que ha *envejecido*, a no “ignorararlo como algo casual”, es decir, a descartar “la ilusión de que dicho arte sería todavía aquello que se considera ser”, algo de cuya dificultad no era ignorante, al alentar a hacerlo “[i]ncluso si la violencia histórica que nos impele a ello fuese tan desmedida que condenase a la esterilidad toda resistencia” (XIV, 146). En efecto, no ha habido tal “emancipación” -condición de la “madurez”-, puesto que bajo la libertad asoma la “creencia supersticiosa en elementos originarios de sentido” (XIV, 153). En definitiva, Adorno consideraba que “hoy en día” son sólo “auténticas” aquellas obras que “se miden con la experiencia extrema del horror” (XIV, 166) o “barbarie”, como consecuencia del “fetichismo” (XIV, 161).

Como se demostrará seguidamente, todos los textos citados quieren ser una contribución al debate y esclarecimiento de la cuestión de la *posibilidad* del arte, y por encima de todo, evidenciar que es precisamente al cuestionar su *posibilidad* o, de otro modo, al no darla por sentado, cómo el arte planta cara efectivamente a una sociedad caracterizada por su mercantilismo y que define como “industria cultural”.

En primer lugar, conviene tener presente que es paradójicamente el hecho de que no haya “alternativa”, lo que da cuenta de que el arte es *posible*. Con esta rotundidad lo expresa Adorno al declarar que “[a]rte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho” (XI, 397). Como se hará patente, optar por “dilema”⁴⁶³ en detrimento de “alternativa”, pretende dar cuenta precisamente de la falta de alternativa, teniendo en cuenta de que no se han producido los resultados esperados,

⁴⁶³ Para expresar el dilema del arte, Adorno recurre al término “aporía”, donde la falta de salida es a propósito, al entender que el momento de *impasse* transmite una negativa a optar por una u otra opción (léase *Compromiso* en las pp.404 y 407).

sino una “polarización” de las posturas encontradas. De ahí que la conminación a un enfoque “dialéctico” no pretenda sino luchar contra ésta última.

En qué consista la “polarización”, Adorno lo justifica mediante la existencia de dos “polos”, esto es, “un momento que crea unidad, racional, y un momento difuso, mimético”, sobre los cuales alerta que ninguno de ellos se debe “aislar”, ni “reducir el arte a uno de los dos, ni siquiera a su dualismo” (X/I, 393). En este sentido se pronuncia en lo que concierne a la relación entre teoría y praxis, la cual se basa en que “ni son inmediatamente lo mismo ni son absolutamente diferentes”, siendo ésta de “discontinuidad” (X/II, 693). De este modo hace hincapié en que se trata de una relación de mutua dependencia o “polar” (X/II, 694), con lo que no debe llevar a lo que califica de “dogma de la unidad de teoría y praxis”, como estima ocurrió en el caso de “[l]o que Robespierre y Saint Just hicieron con la *volonté générale* de Rousseau”, es decir, el adoctrinamiento de la praxis por parte de la teoría, porque no es “dialéctico” (X/II, 693). Por consiguiente, el modo cómo la “dialéctica” combata la “polarización” es decantándose por la contradicción, porque “sólo [ella] tiene la oportunidad de ser fecunda” frente a la “identidad simple” (X/II, 693-94).

Una vez más, se pronuncia en contra de lo que define como “la omnipotencia de la alternativa” -como por ello apuestan los partidarios del “compromiso”-, sobre la que comenta que “no está todavía tan completamente sojuzgada por el curso del mundo como para prestarse a la creación de frentes” (XI, 394). Precisamente a esos “frentes” se refiere cuando declara que “[n]o se pueden separar los carneros de Sartre y las ovejas de Valéry”⁴⁶⁴, porque aunque el *compromiso* sea en sentido político, “sigue siendo políticamente ambiguo en la medida en que no se reduce a una propaganda” (íbid.). Adorno justifica que la “cuestión del arte” sea “problemática hoy en día” en que “[c]ada una de las dos alternativas –el arte comprometido en el sentido de politizado y *l’art pour l’art*- se niega a sí misma al mismo tiempo que a la otra” (íbid.), como a ello insta el enfoque “dialéctico”.

Que el autor reflexione en torno a la *posibilidad* del arte o, en sus propias palabras, “si el arte es en general todavía posible” (XI, 406), lo prueba el que lo plantee en tanto que “dilema”, en cuya noción la “decisión” juega un rol fundamental en tanto que remite a “la posibilidad de existir en general” frente a “la neutralidad del espectador”, donde el hecho de que se difiera indefinidamente, es debido a que la

⁴⁶⁴ Que “autonomía” y “compromiso” no se puedan separar, reposa en la convicción de que ambos se reprochan mutuamente una *falta de función social* (véase *infra* el apartado 2.1.2.).

“alternativa” posee una “forma prediseñada”⁴⁶⁵ (XI, 397). Por tanto, es postergando la “alternativa” o, lo que es lo mismo, abordándola en tanto que “dilema” -como lo hace la pregunta por su *posibilidad*-, cómo el arte protesta contra la “regresión intelectual” a que “la regresión de la misma sociedad” ha sometido al “concepto de literatura comprometida” (XI, 406). Con todo lo dicho, dicha actitud -en la medida en que, lejos de conformarse con la situación *regresiva* presente y de sucumbir a ella, deja una puerta abierta a la esperanza en el futuro- que resume con el término “humanidad”⁴⁶⁶, no se la puede tildar de ningún modo de pesimista.

Adorno fundamenta la pregunta sobre la *posibilidad* del arte en la pregunta sobre la *posibilidad* de la praxis, a lo que responde con la constatación de “su propia imposibilidad actual” (X/II, 692). Más aún, la praxis deviene “ideología” si “oculta” su “imposibilidad actual” “mediante el opio de la colectividad”, de tal modo que en lugar de con la política nos las habemos con “su sucedáneo” (íbid.). En este sentido el autor denuncia lo que entiende sucede en Alemania, donde “el compromiso desemboca muchas veces en la repetición maquinal de lo que todos dicen o al menos latentemente a todos les gustaría oír” (XI, 412).

El filósofo critica la praxis actual -a la que tacha de “practicismo”-, por cuanto su denuncia de las ideologías no descansa en “la experiencia de su falsedad”, sino en “el desprecio pequeñoburgués de todo espíritu debido a su presunto condicionamiento por intereses” (X/II, 692). En resumen, acusa a “casi toda la praxis de hoy” de falta de “talento”, debido sin lugar a dudas a que “[n]o nos encontramos con argumentos, sino con consignas estandarizadas que proceden de los dirigentes y su entorno” (X/II, 692 y 693).

Al referirse a la *posibilidad* de la praxis, no alude sino al pensamiento cuya *posibilidad* depende de que “no se interrumpa” (X/II, 710). De ahí que la “resignación”, con la que los defensores del “practicismo” califican el “pensamiento impertérrito”, sea falsa, puesto que éste como tal “no es la reproducción espiritual de lo que ya es”, sino

⁴⁶⁵ Sobre la importancia de la “decisión” -“kierkegaardiana en su origen”-, el filósofo menciona a Sartre, de cuyo compromiso critica precisamente “la forma prediseñada de la alternativa”, es decir, su rebajamiento a “propaganda”.

⁴⁶⁶ De que para Adorno el lograr la “humanidad” seguía siendo una asignatura pendiente, lo prueba su firme convicción de que hoy “se presenta subrepticamente como realizada” (*Compromiso*, p.405). Por dicho término entiende “la producción de la vida correcta”, a saber, *abstenerse* de la “praxis” en lo que tiene de *mitmachen* (p.412). Para ampliar sobre la “vida correcta” o *eudaimonia*, consúltese Robert Spaemann *Felicidad y benevolencia*. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.

que es *insaciable*, tiene “aversión a conformarse” y “rechaza la estúpida sabiduría de la resignación” (X/II, 710-11). Más bien muestra “resignación” aquel que *capitula* “ante el colectivo, con el que se identifica”, lo que lo mantiene en la ignorancia en cuanto a su “impotencia”, como es el caso del pensamiento “como mero instrumento de acciones”, al que compara con la “razón instrumental” y califica de “regresivo”⁴⁶⁷ (X/II, 710). Sobre dicho pensamiento Adorno concluye que es un “comportamiento, una figura de la praxis”, cuya particularidad reside en que es tanto “más afín a la praxis” cuanto menos la *obedece* o, de otro modo, que es tanto más “utópico” cuando “sabotea la realización de la utopía”⁴⁶⁸ (X/II, 711).

La feroz crítica del compromiso, que sucintamente expresa el autor cuando declara que “[n]o querría yo quitar fuerza a la frase de que es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz” (XI, 406), tiene la finalidad de advertir del peligro de caer en el “cinismo”, al aceptar sin más aquel “veredicto” en lugar de *afrontarlo* (XI, 406). Por tanto, el carácter comprometido de una obra no solamente “no está en relación directa con el compromiso temático de la literatura”⁴⁶⁹ (*ibid.*), sino todo lo contrario, descansa en la “aporía” de que cuanto menos se compromete, más comprometida está (XI, 404). De ahí la apuesta por la “autonomía” de las obras, al entender que, al no representar la realidad empírica, constituyen un “ataque” contra ésta, como ocurre con la “fantasía” (XI, 408).

Finalmente, a lo que la “incertidumbre del arte” remite, es a que “la cuestión del sentido estético est[á] abierta”, lo que significa que “permite que hoy surjan obras en las que este sentido es cuestionable” (X/I, 263). Únicamente en esta medida el arte sería *posible*. Además, la tarea que Adorno le tiene encomendada al arte es de suma relevancia, al incidir en “la contradicción entre lo que es y lo verdadero, entre la institución de la vida y la institución de la humanidad”: de ahí que le adjudique el papel de “correctivo” (XIV, 166).

⁴⁶⁷ De la “regresión” afirma que, contrariamente a cómo se presenta *propagando* el “principio de placer”, esconde “objetivamente [la] resignación” (*Resignación* p.710).

⁴⁶⁸ De ahí el planteamiento de la “aporía del arte”, desde el que inicia su exploración en torno al arte en la *Teoría estética*.

⁴⁶⁹ Léase también la p.405 de *Compromiso* y concretamente lo que, en alusión al “Brecht tardío”, comenta de que “incluso las mejores intenciones suenan a falsas cuando se las advierte, y más aún cuando se las enmascara con esa finalidad”.

En conclusión, la *posibilidad del arte* da cuenta de aquella situación de *impasse* en la que el arte se ve obligado a tener “mala conciencia”, “siempre que no se haga el tonto”, al tiempo que a seguir existiendo, porque sería “errónea su supresión”, teniendo en cuenta de que en el mundo “todavía domina aquello que precisa del correctivo del arte” (ibid.). Con estos términos lo resume al afirmar simultáneamente que la situación ya no consiente el arte (...), pero lo necesita” (X/I, 396).

No *consiente*⁴⁷⁰ el arte en la medida en que la “barbarie”, cuya “amenaza”⁴⁷¹ puso de manifiesto Marx, se ha cumplido, como lo reflejan Auschwitz e Hiroshima. De ahí que “[l]a praxis oportuna hoy” sólo pueda ser “el esfuerzo de salir de la barbarie”⁴⁷² (X/II, 684), esto es, asumir que el proyecto de una sociedad más *humana* ha fracasado. En efecto, no hay tal “humanidad”, porque al “hace[r] lo malo y soporta[r] lo malo “ratifica así lo peor”. Con ello se refiere a que de ningún modo se puede justificar el uso de la violencia⁴⁷³ con “la excusa de que contra la totalidad bárbara ya sólo valen los medios bárbaros” (ibid.). Sin embargo, que dicho proyecto haya *fracasado* no pone sino de manifiesto que está por cumplirse⁴⁷⁴.

2.1. A vueltas con la controversia entre “autonomía” y “compromiso”

⁴⁷⁰ Precisamente la célebre frase adorniana sobre la imposibilidad de escribir poesía después de Auschwitz, pretende dar cuenta de esto.

⁴⁷¹ “[C]ontra la amenaza de recaer en la barbarie”, ya advirtió Marx, que intuyó “la afinidad electiva entre conservadurismo y revolución”, es decir, que la revolución lejos de proporcionar un cambio o nuevo escenario, más humano, sacó a la luz una violencia inusitada de tal calibre que acabó destruyéndose a sí misma (*Notas marginales*, p.684). Hannah Arendt apunta en su libro *On revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990, cómo -al contrario que en la guerra- en la revolución se admite la violencia, al considerarse que la finalidad la justifica.

⁴⁷² Adorno lo entiende como un *despertar de la humanidad* “que es ajena a esa falta de separación que en verdad se doblega a la primacía de la praxis” (op. cit., p.683). Que dicha postura denote conservadurismo se debe a que sucumbe a la inercia de la praxis.

⁴⁷³ Sobre ello ha llamado la atención H. Arendt en *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2005. En relación con este tema se puede consultar también el escrito ya mencionado de Benjamin *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*.

⁴⁷⁴ Téngase en consideración una vez más el citado texto de Habermas donde, con el título *La modernidad: un proyecto inacabado*, no hace sino retomar una antigua reivindicación adorniana.

Es en el texto *Compromiso* donde Adorno deja patente que “la controversia [entre “literatura comprometida y autónoma”] sigue siendo tan urgente”, como cuando Jean-Paul Sartre escribió el manifiesto *Qu’est-ce la littérature?*, a pesar de que ya no esté en primera línea. La insistencia en la existencia de una controversia quiere poner de manifiesto que es la “vida intelectual” la que “las exhib[e] en una falsa paz” (XI, 393). A ella remite el término “polarización”, que da cuenta de que la tensión entre ambos “se desvanece entre estos dos polos”, como son el “arte comprometido” o politizado y *l’art pour l’art* que analizo en el apartado 2.1.2.

El autor hace hincapié en que “[n]o se pueden separar los carneros de Sartre y las ovejas de Valéry”, porque tanto uno como otro ponen de relieve la función social del arte. El modo cómo lo hagan es negándose a sí mismos al tiempo que al otro –de ahí la “dialéctica” reclamada-, lo que se debe comprender en el sentido en que no se puede obviar la alternativa o, en palabras de Adorno, “la omnipotencia de la alternativa” (XI, 394). Tanto la “autonomía” como el “compromiso” se disputan la función social del arte, postulándose ambos como alternativa. Que la alternativa se presente en tanto que “aporía” subraya la necesidad de confrontarla y no darla por resuelta.

En resumidas cuentas, tanto la opción del “compromiso” como la de la “autonomía” se desmienten mutuamente o, dicho de otro modo, la función social a la que ambos apelan no está clara, destila ambigüedad –Adorno insiste particularmente en el caso del primero (XI, 394)-, y esto es paradójicamente aquello que los acerca. En esta línea de pensamiento Adorno califica la obra de arte no sólo en tanto que “autónoma” sino como *fait social*, tomando prestado el término de Sartre (XI, 397), insistiendo en la ya mencionada interconexión entre ambos.

2.1.1. El conflicto entre “teoría” y “praxis” como telón de fondo

Sin lugar a dudas, bajo el debate sobre la “autonomía” y el “compromiso” subyace el conflicto entre “teoría” y “praxis”. A esta cuestión dedica Adorno el texto *Notas marginales sobre teoría y praxis*, donde plantea la necesidad de abordarlos en su

“inmanencia”, esto es, en una referencialidad mutua, así como argumenta que el “problema de la praxis” tiene su origen en el “problema del conocimiento” (X/II, 676).

Que dicho conflicto constituya el telón de fondo de aquella controversia, lo corrobora el hecho de que al igual que la obra de arte posee un “carácter doble” en tanto que “autónoma” y como *fait social*, sucede con el pensamiento en la medida en que “es inmanente y riguroso, pero también es un modo de comportamiento real en medio de la realidad” (X/II, 677).

Sobre lo que denomina “el problema de la praxis”, Adorno declara que “depende de la cuestión de sujeto y objeto” o, más precisamente, de la “dicotomía de sujeto y objeto” *ratificada* en la “teoría de las dos sustancias de Descartes” (X/II, 675). El problema del conocimiento mencionado antes lo atribuye a una “pérdida de experiencia causada por la racionalidad de lo que siempre es igual”⁴⁷⁵, lo que se traduce en un deterioro de la praxis y su consiguiente sobrevaloración (X/II, 676).

Adorno advierte de que “la divergencia entre teoría y praxis” -de la que apunta que tiene su “prehistoria tenebrosa” en la “separación más antigua entre trabajo corporal y trabajo espiritual” (X/II, 678)-, no se debe comprender ni como una separación, “de tal modo que la teoría se volviera impotente y la praxis arbitraria”, ni como un *quebrar* “la teoría mediante la primacía archiburguesa de la razón práctica”⁴⁷⁶ (X/II, 677). Para ello urge a crear “una consciencia de teoría y praxis”. No obstante, es la consciencia la que desgarrar la unidad originaria de ambas haciéndolas falsas. En este sentido Adorno se congratula en la medida en que “despierta la humanidad, que es ajena a esa falta de separación que en verdad se doblega a la primacía de la praxis” (X/II, 683). Dicha primacía sólo puede ser negativa, porque Adorno entiende la praxis como “falta de libertad”, algo que arrastra de su “procedencia del trabajo” y “por el bien de la autoconservación” (X/II, 678), con lo que implícitamente la interpreta como un “acepta[r] pasivamente lo dado” (X/II, 681).

La dificultad que lleva consigo la relación de teoría y praxis la resume el autor con estas palabras: “La separación entre sujeto y objeto no es revocable inmediatamente

⁴⁷⁵ Es “lo siempre igual” lo que provoca una “pérdida de experiencia”, de lo que Adorno -siguiendo a Benjamin- se lamenta. Así sucede también cuando se etiqueta de “nuevo” a lo que se “resiste” (*Dialéctica de la Ilustración*, p.176), favoreciendo así su “integración” en el sentido de domesticación.

⁴⁷⁶ Ello es el resultado de su unión, la cual también rechaza por unilateral. La reclamación de la unidad originaria de “teoría” y “praxis” va en la dirección de desmentir tanto su separación cuanto su unión.

por el poder del pensamiento, y no hay unidad inmediata de teoría y praxis” (ibid.). En definitiva, ni la separación ni la unidad de ambas se puede dar por sentado.

A. Raíces “históricas” de la unidad de “teoría” y “praxis”: un repaso del legado de Marx⁴⁷⁷

Una y otra vez recuerda Adorno que la unidad de teoría y praxis es “histórica”, es decir, que no hay “unidad inmediata de teoría y praxis”. De modo inconfundible apela a Marx al insistir en que la unidad “imitaría la identidad falsa de sujeto y objeto y perpetuaría el principio de dominio que pone la identidad y contra el cual tiene que luchar la praxis verdadera” (ibid.). La urgencia pues de contemplarla *históricamente* hace hincapié en la necesidad de intervenir en el curso de la historia, en ese *continuum* a cuya ruptura exhorta con el fin de corregir su rumbo⁴⁷⁸. De ahí que aluda a que “en las fracturas del desarrollo pueden encenderse la reflexión y la actuación” (X/II, 681).

Una vez más, la “unidad inmediata de teoría y praxis” o, en palabras del autor, “[s]i nos arriesgamos a elaborar, (...), una perspectiva “grande””, ello acarrearía *percibir* “lo infinitamente progresivo de la separación de teoría y praxis” (X/II, 683). Con esto se refiere a que se trata de adquirir consciencia de que aquella unidad conlleva el “predominio ciego de la praxis material”, como lo ilustra la separación. En este sentido la separación debe comprenderse como un proceso que culmina en la “libertad”, en lo que Adorno describe como un *despertar de la humanidad*.

Retomando de nuevo a Marx el pensador advierte de la amenaza de “recaer en la barbarie” (p.684), porque “revocar esa separación mediante un acto de autoridad parece ideal, pero es regresivo” (X/II, 683). En efecto lo es, mientras el acto de revocación se imponga por la fuerza o, de otro modo, se obligue al espíritu “a pasar a la praxis” (ibid.). La afinidad entre conservadurismo y revolución radica en que ambos coinciden en un sobredimensionar la praxis, en el primer caso debido a un obviar todo pensamiento, el cual en última instancia contribuye a *no aceptar pasivamente lo dado*. Con todo lo dicho, no se trata ni de dar por hecha ni de imponer por la fuerza la “unidad de teoría y praxis”.

⁴⁷⁷ Consúltese el citado libro de Fredric Jameson, en particular la introducción en las pp.3-12, donde se reivindica la deuda a menudo no suficientemente puesta en valor de Adorno con el marxismo.

⁴⁷⁸ Téngase en cuenta de que “teoría” y “praxis” guardan una relación de “discontinuidad”, en la que “ni son inmediatamente lo mismo ni son absolutamente diferentes” (*Notas marginales*, p.693).

El filósofo insta a hacer “el esfuerzo de salir de la barbarie”, lo que califica como “[l]a praxis oportuna hoy”, haciendo referencia al hecho de que en una sociedad que se ha vuelto “total”, y donde toda oposición acaba siendo “neutralizada”, el único modo de plantarle cara es recurrir a la “dialéctica” (X/II, 685). Es precisamente porque ésta pone de relieve que todo “progreso” acaba en “regresión”, que constituye una crítica a aquella realidad que se ha vuelto “obvia”, totalitaria.

Finalmente, deja claro que la aproximación “dialéctica” o, lo que es lo mismo, de “discontinuidad” (X/II, 693), a la relación entre teoría y praxis se encuentra en Marx, de modo que es erróneo interpretar su doctrina de la unidad de teoría y praxis, presente en *El capital*, como “un programa de acción” (X/II, 694). En este sentido Adorno sentencia que “[l]a aversión de Marx a las recetas teóricas para la praxis no era menor que su aversión a describir positivamente una sociedad sin clases” (íbid.). En suma, y siguiendo a Marx, ni la praxis puede ser “el criterio de la teoría”, ni la praxis se puede *basar* “simplemente en las indicaciones de la teoría”, porque en el primer caso la teoría resultaría ser una “patraña” al reducirse a su mera ejecución, y en el segundo la praxis se transformaría en mera doctrina (X/II, 693).

El peligro del predominio de la praxis: la “reflexión irreflexiva”

Por “reflexión irreflexiva” Adorno entiende aquello que acaba con el espíritu, siendo éste un producto de la separación de teoría y praxis, al fomentar la revocación de aquella separación (X/II, 683). El peligro reside pues en que al acabar con el espíritu, también lo hace con lo “conciliador” en la praxis, por cuanto imita al espíritu, donde lo “conciliador” enfatiza en lo que acaba con el dominio que perpetúa la “historia natural”⁴⁷⁹ (íbid.). Por tanto, a lo que remite Adorno con este término es al peligro de una *revocación* prematura de la “separación de teoría y praxis”, que se traduzca en una praxis omnipotente, independiente de la teoría, y –lo más importante- donde la teoría se doblegue a ella.

⁴⁷⁹ La importancia que Adorno le concede, sale a relucir tan temprano como en la conferencia que con el título *La idea de historia natural* dictó en la Kantgesellschaft en 1932. La dimensión del reto planteado queda reflejada en su pretensión de forzar la relación de historia y naturaleza *viendo* “como historia todo lo natural y como naturaleza todo lo histórico” (Léase el texto introductorio “Lógica de la descomposición” en *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991, p.35).

De modo inequívoco y como se acaba de argumentar, la “historia natural” alude a una primacía de la praxis, donde los medios se han independizado de los fines o, más incisivamente, donde los medios se han convertido propiamente en fines, en lo que tacha de “instrumentalismo burgués” (X/II, 686). Éste consiste en que “fetichiza los medios porque la reflexión sobre los fines es insoportable para su tipo de praxis” (íbid.). Por consiguiente, frente a la “interiorización” de los fines se impone su “instrumentalización” (X/II, 687), con lo que supone de alejamiento con respecto a ellos. Con todo lo dicho, la “historia natural” pone de manifiesto que la teoría queda supeditada a la praxis, esto es, a un “ponerse irreflexivamente al servicio de los fines” (X/II, 685).

Adorno califica de “pseudoactividad” aquella praxis que “se cierra a la teoría y al conocimiento”, lo que hace cuando “pierde el contacto con el objeto y el sentido de las proporciones” (X/II, 686). En este sentido el talante antiautoritario o democrático, que subyace bajo la exigencia de la discusión, es tan sólo aparente en tanto que es impuesto. En última instancia al que disiente le está permitido hacerlo, siempre y cuando acepte la opinión del grupo (X/II, 685). En la misma dirección se permiten pequeñas muestras “revolucionarias” o, en palabras del autor, “se juega a las barricadas”, precisamente porque se sabe de “la imposibilidad técnico-militar de la revolución espontánea” (X/II, 686). De este modo la *pseudoactividad* “repite el mundo administrado” (íbid.).

Finalmente, el pensador alemán lleva a cabo una crítica de lo que se conoce como “accionismo”, por cuanto el *abuso* de la “antítesis de la teoría y praxis” lleva a una “falta de autorreflexión”, así como a tomar la praxis como un “fetiche” (X/II, 678-79). Que el “accionismo” sea considerado “regresivo”, a saber, que se niegue a reflexionar sobre su “impotencia” (X/II, 690), es la consecuencia de que “oculta que el anhelo de libertad está emparentado estrechamente con la aversión a la praxis”, debido a que ésta procede del trabajo entendido como un “actuar contra el principio de placer por el bien de la autoconservación” (X/II, 678). En efecto, lo que oculta es una contradicción⁴⁸⁰.

En resumidas cuentas, Adorno no puede sino considerar el “accionismo” como un “sucedáneo” de la política (X/II, 692), por cuanto “opta[mos] por el movimiento de protesta precisamente porque sabe[mos] que no tiene oportunidades objetivas de éxito” (X/II, 691). Igual que en los juicios sumarios sobre el arte, se desestima la “teoría” a la

⁴⁸⁰ La dificultad de acceder a la libertad se debe entonces a que es contradictoria, donde la imposibilidad es pues estructural y no circunstancial, como lo subraya la “impotencia”.

que se le reprocha su condición “represiva”, cuando “en medio del *statu quo*⁴⁸¹, ¿qué actividad no lo es a su manera?” (X/II, 690). La crítica del “accionismo” o “practicismo” se basa en que la praxis se convierte en “ideología” o, con palabras textuales, “oculta mediante el opio de la colectividad su propia imposibilidad actual”⁴⁸² (X/II, 692).

La falsa dicotomía sujeto-objeto: la exigencia de “objetualización” o “praxis verdadera”

A lo largo de todo el texto citado más arriba, el autor esgrime toda clase de argumentaciones para llegar a la conclusión de que “la teoría y la praxis ni son inmediatamente lo mismo ni son absolutamente diferentes”, puesto que su relación es de “discontinuidad” (X/II, 693). Otra cuestión relevante con que Adorno abre su reflexión en torno a la teoría y la praxis, es la convicción de que “depende de la cuestión de sujeto y objeto” o, más precisamente, que es la “dicotomía de sujeto y objeto” la que *presenta* a “la praxis como problemática debido a su tensión con la reflexión” (X/II, 675). En combatir tal “dicotomía” o, mejor dicho, en demostrar su falsedad o apariencia se empeña el pensador, al preguntarse “si hasta hoy toda la praxis de dominio de la naturaleza no habrá sido, en su indiferencia al objeto, una pseudopraxis” (íbid.). En este sentido declara que es la “irracionalidad de la praxis”, la que “reanima infatigablemente la apariencia de la separación absoluta de sujeto y objeto” (X/II, 677).

Con lo dicho hasta ahora, Adorno entiende la “pseudopraxis” como una praxis irracional, siendo así que “lo otro que se le [a la razón subjetiva] escurre queda asignado a una praxis cada vez menos conceptual y que no reconoce otra medida que ella misma” (íbid.). ¿Cuál sería entonces la “praxis verdadera”? De ella dice el autor que *tiene que luchar* contra “el principio de dominio” que *perpetúa* “la identidad falsa de sujeto y objeto”, porque –como bien recuerda en alusión a Marx– “[e]l contenido de verdad de la noción de la unidad de teoría y praxis estaba ligado a condiciones históricas” (X/II, 681).

⁴⁸¹ Para Adorno este mal llamado consenso no trasluce sino puro conformismo, porque no es fruto del esfuerzo.

⁴⁸² En este sentido la praxis degenera en “practicismo” o “accionismo”. De *ideológica* entiende Adorno que tachan a la “teoría”, precisamente aquellos que la desestiman, dejando entrever “el desprecio pequeñoburgués de todo espíritu debido a su presunto condicionamiento por intereses”, cuando en realidad deberían reconocer que la crítica de las ideologías está guiada por “la experiencia de su falsedad” (véase *infra*).

Que por “praxis verdadera” el autor no remita sino a la “teoría” es así, en la medida en que ésta representa “lo no obtuso”, porque “pese a su falta de libertad, la teoría es el lugarteniente de la libertad en medio de la falta de libertad” (X/II, 679). Precisamente “la liberación de todo lo obtuso” la contempla Adorno como “meta práctica” (íbid.), lo que no es de extrañar tampoco teniendo en cuenta que para él “[e]l pensamiento es una actuación, [y] la teoría [es] una figura de la praxis”(X/II, 677). Ello significa que por sí sola la teoría no aspira sino a la praxis o, de otro modo, que “[t]odo pensamiento que sea algo más que el orden de unos datos y un componente de la técnica tiene un *telos* práctico” (X/II, 681). Hasta tal extremo el componente práctico le es inherente, que la intervención explícita de la praxis *refrena* la meditación y la *obliga* “a conducir a unos resultados determinados” (íbid.).

La especificación de ese carácter intrínseco de lo práctico en toda teoría que se precie de serlo, es fundamental, como lo advierte el autor al recordar que la utilidad de “una teoría ambiciosa” no exige que se demuestre “aquí y ahora”⁴⁸³ –en referencia al *hic et nunc* marxiano-, porque tampoco “escapa a la inmanencia del sistema” (X/II, 675). Paradójicamente, el único modo de que la teoría pueda *huir* de ésta es “quitándose la cadena pragmática” (íbid.). No obstante, esto es lo contrario de lo que sucede hoy en día, donde tiene lugar una “ampliación política del concepto de praxis” (X/II, 680), a saber, donde “[l]a praxis se ha convertido, (...), en el pretexto ideológico para forzar a la conciencia moral” (X/II, 679). De este modo se *condena* “a la praxis de cada individuo a ser irrelevante” (X/II, 680). De ello le echa la culpa Adorno a Hegel, por cuanto –contrariamente a Kant- “al ampliar el concepto de lo moral hacia lo político, lo disuelve” (íbid.).

Además del “*telos* práctico”, otra condición indispensable para la “praxis verdadera” lo constituye la “primacía del objeto”, la cual exhorta a “respetar” (X/II, 681). Con ello Adorno quiere decir que la praxis debe *seguir* “las necesidades del objeto”, lo que implica dar a conocer su “penuria”, para lo cual precisa la ayuda de la teoría, porque al “esta[r] mediada por el sistema social general”, sólo ésta última la puede *determinar* “críticamente” (íbid.). Tanto es así que “[l]a praxis sin teoría (...) tiene que fracasar” o, de otro modo, que “[u]na praxis falsa no es praxis” (íbid.).

⁴⁸³ Esto es precisamente lo que enfrenta a Adorno con Benjamin, a quien no en vano en su *Teoría estética* le reprocha una “falta de dialecticidad” en su planteamiento, lo que entiende como un reivindicar la “inmanencia”. Sobre la equivalencia o mutua pertenencia de dialecticidad e “inmanencia” consúltese el apartado 1.1.1. de la segunda parte.

Adorno argumenta lo que entiende es una “proscripción” de la teoría, que ha sido causada por “una impaciencia que quiere transformar el mundo sin interpretarlo” (X/II, 682), haciendo a su parecer una lectura perversa de la conocida tesis undécima de las *Tesis sobre Ludwig Feuerbach* de Marx⁴⁸⁴, puesto que no es cuestión exclusivamente de transformar el mundo. Es precisamente “esta hostilidad a la teoría” la que se convierte en “el punto débil de la praxis” (íbid.). Más aún, Adorno concluye que el hecho de que “la teoría tenga que doblegarse a la praxis disuelve su contenido de verdad” (íbid.).

A modo de recapitulación, la “praxis verdadera” es aquella cuyo “*telos* práctico” le es inherente, además de que atribuye la “primacía” al objeto. Por tanto, es idéntica a la “teoría” en el sentido del pensar entendido como un *resistirse*, es decir, como un *nadar contra la corriente*, opuesto pues al principio del placer y del dejarse llevar (X/II, 679). Cobra entonces fuerza y sentido que Adorno incida en su crítica al “accionismo”, al entender que deforma aquella praxis, porque esconde una falta de “autorreflexión” y un tomar la praxis como un “fetiche”. El componente crítico y contestatario de la “verdad”, o sea, su carácter “enfático”, queda reflejado en la observación tajante sobre el arte, definido en tanto que “crítica de la praxis como falta de libertad; así comienza su verdad” (X/II, 678). Finalmente, aquella praxis reivindicada por Adorno no se refiere sino a la “praxis enfática” que, en consonancia con Kant, la atribuye a la “razón autónoma” (X/II, 680), y donde lo “enfático” alude a “la fuerza para resistir” (X/II, 711).

B. El espinoso tema de la praxis

En los apartados anteriores se han avanzado cuestiones en torno a una cuestión tan delicada como la praxis, y lo que la constituye como tal, a saber, su relación con la teoría. Es delicada en la medida en que la relación entre ambas es frágil, puesto que “ni son inmediatamente lo mismo ni son absolutamente diferentes”, lo que suscita malentendidos, ya que deriva respectivamente o bien en un “predominio ciego de la praxis material”, o bien en la *impotencia* de la teoría y la *arbitrariedad* de la praxis.

En los siguientes capítulos se analizará exhaustivamente las posturas contrapuestas en que desemboca una praxis -ya sea tomada como inmediatamente lo

⁴⁸⁴ La citada tesis dice textualmente: “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modos el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”.

mismo que la teoría o como absolutamente diferente-, lo que pondrá de manifiesto el porqué resulte “espinoso” abordarla.

Un primer malentendido: la acusación de resignación

Es en el texto *Resignación* ya citado, donde Adorno se defiende del reproche de resignación que se dirige a “los viejos representantes de lo que se suele denominar “Escuela de Frankfurt”” (X/II, 707). En este sentido deja claro que “ni hemos elaborado programas de acción ni hemos apoyado las acciones de quienes se sienten inspirados por la teoría crítica” (íbid.). Asimismo deja abierta la cuestión de si es a los pensadores teóricos, descritos como “instrumentos sensibles y frágiles”, a quienes corresponde dicha tarea (íbid.).

El motivo de que no hayan ejecutado aquella tarea reside en que -como ya se ha comentado antes- la teoría es en sí misma práctica, tiende a la praxis, de modo que “la limitación a la teoría”, aún siendo problemática dado “el momento de debilidad subjetiva” que conlleva, significa “desconfianza de la praxis” en la medida en que es impuesta. El autor habla incluso de “imperativo categórico kantiano” (X/II, 710) o, mejor dicho, de su perversión, porque lejos de expresar un pensamiento autocrítico, fiel a sus propias convicciones, es uno volcado a la aprobación de los otros.

El primer malentendido está basado en que no es lo que el autor califica de “pensamiento impertérrito”, a saber, aquel que “sólo piensa” y mantiene una “distancia de la praxis” (X/II, 707), lo que denota resignación, sino la “capitulación [del individuo] ante el colectivo, con el que se identifica”, de modo que “[a]l individuo se le ahorra conocer su impotencia” (íbid.). Adorno va más allá al declarar que “el salto a la praxis no cura al pensamiento de la resignación”, del que añade, “mientras sea pagado con el conocimiento secreto de que no ha sido una buena idea” (X/II, 709). Con esto lo que quiere decir es que se reivindican las acciones a sabiendas de “la imposibilidad de la acción” (X/II, 708), con lo que “las acciones políticas pueden degradarse a pseudoactividades, a teatro” (X/II, 710). Adorno sustenta su argumentación recurriendo a la formulación de Habermas, quien entiende que el “accionismo” se mueve en una “pseudorrealidad” (X/II, 709).

Más aún, la amenaza de una praxis no contrastada con la teoría, que entiende “forzada”, consiste en que detiene “irracionalmente la crítica” (X/II, 708). Al someterse la teoría a la praxis, ésta se convierte en “la producción intensificada de los medios de

producción”, lo que lleva consigo que “se ponga al servicio de la opresión” (íbid.). En suma, la praxis independizada de la teoría, esto es, del componente crítico, se encuentra fuera de control, se vuelve omnipotente en el sentido de devastadora, dominadora y opresora. De ahí el empeño de Adorno en sacar a la luz lo que constata es el engaño de la técnica, por cuanto se hace creer a los individuos que son libres mediante el lema *Do it yourself*, cuando en realidad hace tiempo que han claudicado a aquella libertad, de modo que no constituye sino una “pseudoactividad” (X/II, 709).

Por último, el motivo de la “intolerancia represiva” con respecto a “todo pensamiento que no lleve incorporadas instrucciones para actuar”, sostiene el autor que “se deriva del miedo” (X/II, 708). Como ya se ha mencionado, bajo la exigencia de actuar dirigida a todo pensamiento, se esconde la voluntad de la colectividad en detrimento del individuo autónomo, independiente. De ahí que Adorno se refiera al pensamiento “tutelado” y, en consecuencia, al “miedo” que suscita todo “pensamiento no tutelado”, porque obliga a reconocer “algo que no puede admitir”, a saber, “que el pensamiento tiene razón” (íbid.). La importancia del pensamiento en tanto que modo de “resistencia” radica pues en que se “resiste”, le hace frente al conformismo asociado a un “dejarse llevar”.

A modo de recapitulación, el malentendido consiste en tachar de *resignado* al “pensamiento impertérito” en el sentido de “autónomo”, puesto que lo es el que se guía por el “principio del placer”, demostrando así su carácter “regresivo” (X/II, 710). La *regresión* denota *resignación*, porque “se comporta como si estuviera al alcance de la mano”, cuando lo cierto es que “quien retrocede no ha alcanzado la meta de su impulso” (íbid.). Aquel pensamiento, concluye, en su “insaciabilidad” y “aversión a conformarse”, “rechaza la estúpida sabiduría de la resignación” (X/II, 710-11). Una “resignación” que concibe como un *dejar que la felicidad se le atrofie*, ya que todo pensamiento en tanto que se dirige contra “la tendencia universal de opresión” encarna “la felicidad de la humanidad” (X/II, 711).

La degeneración de la praxis en propaganda

Adorno califica de “herida” el hecho de que “la gente se aferra a las acciones debido a la imposibilidad de la acción”, algo que ya atribuye a Marx, como lo demuestra precisamente que escribiera la mencionada tesis undécima sobre Feuerbach, donde la “exposición autoritaria” denota que “no estaba muy seguro de ella” (íbid.). A la

“pseudoactividad” se refiere el autor, para hacer hincapié en que se trata de una “actuación que se atiza a sí misma en honor a su propia publicidad”, y de la que sentencia que “se erige en un fin en sí mismo”⁴⁸⁵ (X/II, 709).

Concretamente el peligro de la “pseudoactividad” radica en que conduce a “estrangular” la “espontaneidad”, que es cómo Adorno concibe la libertad⁴⁸⁶, con el fin de “canalizarla en pseudoactividades” (X/II, 709-10). Que el autor la denomine “praxis absolutizada” da cuenta de su condición omnipotente y consiguientemente del ahogo de la teoría, que desaparece progresivamente, en el mundo tachado de “administrado” (X/II, 709). El filósofo es tajante al advertir de que “no hay que absolutizar la espontaneidad, y tampoco hay que separarla de la situación objetiva e idolatrarla, como en el mundo administrado” (X/II, 710).

El origen de la degeneración de la praxis en propaganda es debido a que “organizaciones antiguamente progresivas se han integrado voluntariamente”, con lo que han *resucitado* “los ideales de acción inmediata y la propaganda de la acción” (íbid.). Sin embargo, Adorno es intransigente e inflexible al entender que, a pesar de que “las puertas est[é]n atrancadas, el pensamiento no debe interrumpirse: tiene que analizar las causas y obrar en consecuencia”, porque “[d]e él depende no aceptar la situación como definitiva” (X/II, 709). Precisamente de ello acusa al conformismo, que intenta salvar una situación desesperada, con lo que “sólo [se] reacciona, y por tanto mal”. De ningún modo puede *encontrar una salida* “un pensamiento al que se le imponga un resultado” (íbid.). Por el contrario, únicamente puede cambiar la situación un “conocimiento íntegro” (íbid.), se entiende pues un conocimiento en el que tengan cabida tanto la teoría como la praxis.

Con todo lo dicho, Adorno concibe el pensamiento en tanto que crítico en sí mismo, lo que significa que de ningún modo se debe confundir con “la reproducción espiritual de lo que ya es” (X/II, 710). De ahí que sea un “pensamiento abierto” que “remite más allá de sí mismo”, es decir, que “[m]ientras no se interrumpa, [el

⁴⁸⁵ Recuérdese en este punto la “razón instrumental”.

⁴⁸⁶ A pesar de las invectivas dirigidas al movimiento dadá en su *Teoría estética*, ¿acaso el *je m'enfoutisme* defendido por Tzara en su célebre *Manifiesto Dadá 1918* no guarda afinidad con la reclamación adorniana de una libertad entendida como “espontaneidad”? Consúltese dicho manifiesto en el citado recopilatorio *Siete Manifiestos Dadá*.

pensamiento] se aferra a la posibilidad⁴⁸⁷, lo que saca a relucir su “momento utópico” (X/II, 709-10). Éste es tanto más fuerte cuanto “sabotea la realización de la utopía” (p.710). Paradójicamente el pensamiento es tanto más afin a la praxis cuanto menos la obedece, lo que Adorno califica de “praxis transformadora” o “fuerza para resistir” (X/II, 711). Es en este sentido que se erige en un “comportamiento”⁴⁸⁸ o “figura de la praxis”, en lo que el pensador define como “concepto enfático de pensamiento” (íbid.) en el sentido de autocrítico.

El predominio de la praxis en tanto que “prohibición de pensar”⁴⁸⁹

Sobre el predominio de la praxis declara Adorno que es hacia donde tiende la “unidad de teoría y praxis”, como de ello es partidario el “accionismo” (X/II, 708). Aquellos que lo son, instan a *cambiar* “el estado de separación entre teoría y praxis”, a saber, lo que entienden es un predominio de la teoría, a la que conciben como “una forma de opresión” (íbid.). No obstante, el autor estima que recurrir a la praxis con el fin de *librarse* “del dominio de las personas prácticas y del ideal práctico”, “se convierte en una prohibición de pensar”, es decir, “que la resistencia contra la represión se dirige represivamente contra quienes ni se glorifican a sí mismos ni reniegan de lo que son” (íbid.). En este sentido echa mano de lo que tacha de “cliché hostil del intelectual”, sostenido por quienes opinan que aquel que “sólo piensa es débil, cobarde, virtualmente un traidor”, con lo que *difama* al grupo de “opositores” de “intelectuales” (X/II, 707-8).

Adorno analiza el motivo de que la “distancia de la praxis” esté tan mal vista, en lo que expresa como “[I]a desconfianza contra quien desconfía de la praxis”, entendiendo que aquella desconfianza es “legítima” (X/II, 708), puesto que en tanto que obligación en pro del instinto de autoconservación atenta contra la libertad del individuo. En última instancia, se trata de una mera descalificación hacia los que

⁴⁸⁷ De ahí la “impaciencia frente a la teoría” -ante la que alerta- en alusión al “retorno del anarquismo”, como sale a relucir concretamente en la mencionada tesis undécima de Marx.

⁴⁸⁸ Del mismo modo lo constituye el arte, desde el momento en que ejerce de “correctivo”. Cabe interrogarse en qué medida con la noción de “comportamiento” Adorno no se aproxime a la consideración del arte como un *état d’âme* o *Laune* reivindicada en el mencionado *Manifiesto Dadá 1918*.

⁴⁸⁹ El tema tratado en este apartado constituye un puntal importante para la “teoría crítica”, que ha sido ampliamente discutido y debatido por Habermas. Éste hace hincapié en que el “accionismo” o predominio de la praxis se *tolera*, porque es entendido como una “pseudorrealidad”, es decir, porque vela una realidad que no se quiere ver al estar “bloqueada” (*Resignación*, pp.708-9).

considera sus rivales, sustentada en “la imagen del hombre activo” difundida en los anuncios (íbid.).

Zanjar la saludable discusión mediante el viejo lema “¡Basta ya de cháchara!”, destila una *prohibición de pensar* por cuanto éste induce a disentir. Adorno se remonta a Marx, a quien reprocha que acuñara el término “crítica crítica” como una burla dirigida a los hegelianos, porque contribuyó a su perversión. Para ello pone el ejemplo de Rusia, donde “se convirtió en un instrumento para que lo existente se organizara de una manera terrible” (íbid.). Que a dicha expresión se la tachara de *bluff* o “mera tautología”, significa que la crítica no se llevó a cabo, porque “[l]a forzada primacía de la praxis detenía irracionalmente la crítica” (íbid.). Por tanto, aquello que Adorno denuncia de la *prohibición de pensar* es que, en tanto que subordina la teoría a la praxis, hace de la praxis una “producción intensificada de los medios de producción”, con lo que no sólo no es crítica consigo misma sino que abusa de su poder, conduciendo irremisiblemente a la opresión, al sometimiento, al “no estais trabajando lo suficiente” (íbid.).

Contra el “positivismo”: la necesidad de “hacer teoría”⁴⁹⁰ o su falsa “impotencia”

Precisamente esa praxis limitada a la obtención de resultados -a la que ya he hecho referencia- es la que guía al “positivismo”, contra el que Adorno no se cansa de lanzar invectivas⁴⁹¹. El autor lo contrarresta entonces apelando a un “conocimiento íntegro”, por el cual aboga. No se cansa pues de repetir que “el pensamiento, como mero instrumento de acciones, se queda roto, igual que la razón instrumental” (X/II, 710).

Es en el texto *Observaciones sobre la vida musical alemana*, donde Adorno deja patente la necesidad de “hacer teoría”, lo que considera una exigencia, debido a la situación que califica de “fanático empirismo de la investigación alemana de la comunicación” (XVII, 182). Con ello se refiere a “los métodos de investigación de mercados basados en encuestas de opinión”. Dicho empirismo se traduce en un “anti-intelectualismo”, el cual tacha de “vano, inútil y peligroso” al pensamiento “no consagrado e inmediatamente aplicable a lo fáctico” (íbid.). En esta situación cobra

⁴⁹⁰ Ello es consecuencia de que “[h]oy se abusa de nuevo de la antítesis de teoría y praxis para denunciar a la teoría” (*Notas marginales*, p.679).

⁴⁹¹ Consúltese a este respecto el texto *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Editorial Grijalbo, 1973.

sentido la reclamación adorniana de un pensamiento “absolutamente crítico”, lo que le “convierte de por sí, antes de todo contenido particular, en fuerza de resistencia” (íbid.).

De modo genérico Adorno constata que existe una “tendencia a la integración, a la asimilación de las formas sociales” que es “de alcance mundial”, donde el hecho de que *penetre en la música* es debe a que ésta “no es sólo un arte de esencia propia, sino también un hecho social”⁴⁹² (íbid.). Hasta tal extremo hay “integración”, que la composición converge hoy en día internacionalmente como casi nunca desde el final del universalismo medieval y el nacimiento de los Estados nacionales”, como es característico del “mundo administrado” (XVII, 183).

Del “anti-intelectualismo” el filósofo destaca su semejanza con la “incultura” que, a diferencia de antes cuando formaba parte del “nivel ingenuo de los inmaduros”⁴⁹³, “se declara abiertamente y encuentra entre los cultos a los interesados en ella y a sus apologetas”⁴⁹⁴ (XVII, 191). Dicho fenómeno es característico de la modernidad y, concretamente, del carácter burgués, llevado por el “rencor” hacia el espíritu, al que *desprecia taimadamente*, porque “distrae de lo provechoso” (íbid.).

El modo de hacer oposición al “mundo administrado” no puede ser de ningún modo un *retirarse a la soledad del bosque*, como entienden proclaman de forma hipócrita, “farisea”, aquellos que frente a ese mundo “recomiendan ascetismo” y “claman por la pureza” (XVII, 193). El modo correcto consiste pues en mostrar la *contradicción* -como lo hace al abogar por el “carácter doble” del arte-, que “no es del espíritu subjetivo de los vanguardistas, sino de esencia_objetivamente social”⁴⁹⁵ (XVII, 194), puesto que -al igual que antes- la sociedad “sigue siendo antagónica ahora”. Por tanto, no se trata de dar por supuesta “aquella unidad artística exhaustivamente conformada” (XVII, 183), sino de sacar a la consciencia, poner de relieve “la

⁴⁹² Sin duda alude al doble carácter del arte en tanto que “autónomo” y *fait social* abordado en la *Teoría estética*.

⁴⁹³ En este caso se refiere a la madurez o “*Mündigkeit*” kantiana, la cual identifica con la preciada “autonomía” entendida en tanto que *Selbstbestimmung*.

⁴⁹⁴ Sobre lo que denomina “ingenuidad de segunda potencia” en el sentido de deliberada, forzada, trata el autor en su *Teoría estética*.

⁴⁹⁵ Para Adorno resulta crucial tener presente que la citada contradicción tiene un origen social, con lo que de ningún modo se debe atribuir a un capricho propio de la mentalidad vanguardista. Con otras palabras, es de naturaleza objetiva y no subjetiva.

revocación del consenso social”⁴⁹⁶ (XVII, 187) porque, de lo contrario, nos encontramos con un *arte afirmativo* “que lima las contradicciones hasta llegar a la armonía del mundo” (íbid.).

Adorno advierte del peligro de que la “impotencia” –imprescindible, por cuanto pone en guardia acerca de que la “reconciliación” se transforma en “afirmación”- derive en una “renuncia a toda configuración autónoma”⁴⁹⁷ (íbid.), donde *lo nuevo* o “cualitativamente distinto” es *excluído* en favor de la “insistente repetición” (XVII, 189). En este sentido, y aplicado concretamente al ámbito musical, el pensador alemán denuncia lo que entiende es un “dirigismo”, donde en lugar de que aquello que escuchan las masas sea producto de su “libre elección”, lo que resulta es que han sido manipuladas previamente por el mercado en atención a un fin comercial⁴⁹⁸ (XVII, 188). Por consiguiente, no impera un “liberalismo de mercado” basado en la ley de la oferta y la demanda –como lo quieren hacer creer-, sino un “dirigismo” o “monopolio cultural” destinado a la obtención de beneficios, donde “la publicidad se convierte en dictado” (íbid.), y donde se *liquida* el “gusto”, el criterio, en favor de la diversión (XVII, 194).

En resumidas cuentas, la necesidad de “hacer teoría” pretende *corregir*⁴⁹⁹ esa situación a la que acabo de aludir, a través de forjar personas *maduras* que sean *conscientes* de que “hoy en día en música lo socialmente aceptado y lo exigido por mor de su verdad social han entrado en oposición irreconciliable” (XVII, 187), y que por tanto todo intento de instaurar aquella “unidad artística”⁵⁰⁰ degenera en “afirmación”, lo que aleja en este caso a la música de la tarea crítica que le es inherente. Se trata entonces de sacar a la luz la “función social de la música”, que de ninguna manera consiste en engañar con respecto a su dependencia comercial y consiguiente mercantilización, sino en desvelar esa dependencia (XVII, 184): de ahí que su

⁴⁹⁶ En qué medida ya no se pueda hablar de “consenso” sino de “status quo de la consciencia musical”, lo da cuenta el fenómeno del “dirigismo”, que lo “reproduce” en la medida en que anula el criterio subjetivo (*Observaciones*, p.189). A dicha ruptura en el arte moderno consagro el apartado 2.2.3.

⁴⁹⁷ Sobre esta cuestión se puede consultar más arriba el apartado 1.3.2.

⁴⁹⁸ Este fenómeno, sobre el que ya se ha llamado la atención, no es otro que el que se conoce como “intereses creados” o *vested interests*.

⁴⁹⁹ Con respecto al arte y su papel de “correctivo”, al poner de relieve “la contradicción entre lo que es y lo verdadero”, insiste Adorno en *El envejecimiento de la nueva música* en la p.166.

⁵⁰⁰ Es precisamente el modo cómo se llegue a ésta, es decir, que sea reduciendo la distancia que separa al arte de la sociedad, lo que constituye el núcleo de la discusión de Adorno con Benjamin, como se analiza en el apartado 2.2.3.

“contenido de verdad” no sea sino aquel que “ayud[e] a perforar la consciencia falsa”⁵⁰¹ (XVII, 192).

“Espontaneidad” versus arbitrariedad: a favor de la “experiencia”⁵⁰²

Sobre el concepto de “espontaneidad”⁵⁰³ así como sobre el empeño de distinguirlo de la arbitrariedad⁵⁰⁴, esto es, sobre la “espontaneidad” en el sentido de libertad, Adorno no deja de insistir. En el texto *Dificultades* el autor aborda la “espontaneidad” oponiéndola a la concepción de “exoneración” –se sobreentiende por parte del sujeto- en la composición musical, la cual valora negativamente⁵⁰⁵. Así lo demuestran estas palabras: “La relajación del esfuerzo, la exoneración, significa siempre una preponderancia de lo muerto, no pasado a través del sujeto, externamente cósmico y en definitiva ajeno al arte” (XVII, 285).

Tanta importancia le atribuye a ese término, que le lleva a definir “la historia musical de los últimos cuarenta años” como “la historia de las tentativas de lograr una exoneración musical”, donde por *tentativas* se estaría refiriendo a los movimientos musicales opuestos serial y aleatorio, donde el primero encarnaría la determinación total y el segundo el puro azar (XVII, 285-87). No obstante, la congruencia de aquellas *tentativas* descansa “en que las dificultades del componer apenas cabe ya dominarlas a partir de la pura libertad” (XVII, 285), donde por “pura libertad” Adorno no entiende sino la citada “espontaneidad”.

⁵⁰¹ Sobre el hecho de que Adorno equipara “consciencia falsa” a “ideología” en el sentido crítico original de Marx, discuto en el apartado 2.2.2.

⁵⁰² Su importancia para Adorno prueba de nuevo la influencia de Benjamin.

⁵⁰³ Una primera aproximación la llevo a cabo en el apartado 1.2.1.

⁵⁰⁴ Una vez más, es en la expresión *je m'enfoutisme* abanderada por Tzara en el mencionado manifiesto, donde se reivindica la “espontaneidad” en clave de libertad, lo que de ningún modo se debe confundir con arbitrariedad o puro azar -como erróneamente se lo suele interpretar-, sino como un llamado a la desobediencia civil.

⁵⁰⁵ En este sentido insiste en distinguir la música atonal de la dodecafónica, siendo ésta la base de su argumentación en defensa de la música de Arnold Schönberg frente a la de aquellos que dicen ser sus seguidores. Del mismo modo, es decir, por el uso de la atonalidad libre, elogia la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, su maestro y miembro junto con Schönberg y Anton von Webern de la conocida como “segunda escuela de Viena” o “*Neue Wiener Schule*”.

La dificultad del componer reflejada en la “espontaneidad” reside en que es fruto de una tensión⁵⁰⁶: de ahí que “[n]i siquiera Schönberg toleró un componer puramente espontáneo, no exonerado, puramente apoyado sobre sí mismo” (XVII, 286). También lo explica el hecho de que se pudiera poner en práctica sólo “durante el breve período de la explosión, durante el período heroico de la nueva música” (XVII, 285).

Sin lugar a dudas, la pieza *Espera (Erwartung)* de Schönberg encarna el paradigma de la “nueva música”⁵⁰⁷, la cual Adorno compara con las “obras automáticas de los surrealistas”, cuya semejanza radica en que deben respectivamente su origen a una “especie de trance” y a una “explosión del inconsciente” (XVII, 286). Dicha explosión saca a relucir lo oculto en el sentido de proscrito reivindicando así su existencia. La dificultad de distinguir la “espontaneidad” de la “exoneración” (XVII, 287), quiere dar cuenta de que la amenaza de la arbitrariedad está siempre presente. En este sentido la “espontaneidad” en tanto que “pura libertad” y la “exoneración” no se pueden comprender sino en su relación mutua, porque ¿acaso la primera no acaba desembocando inevitablemente en la segunda? La misma arbitrariedad -por cierto- que hace que *coincidan* o *converjan* músicas tan opuestas como la serial y la aleatoria⁵⁰⁸.

En resumen, la “espontaneidad” libra un combate contra la arbitrariedad a la que conduce la “exoneración” del sujeto, adonde ella misma amenaza con caer una y otra vez. Esto es así en la medida en que el sujeto “queda no sólo exonerado, queda virtualmente extirpado” debido a una “falta de espacio social” (XVII, 289) o, mejor dicho, el sujeto queda *virtualmente extirpado* debido a que el “espacio social”, encargado de suplir la falta de sujeto, no puede hacerlo ya que es inexistente. Por tanto, es importante tener presente que es la *falta de espacio social* la que provoca la extinción del sujeto como entidad -donde éste queda relegado a un segundo plano-, lo que deja patente la necesaria interrelación de ambos. Finalmente, es la “espontaneidad” la que indica aquella “discontinuidad” entre teoría y praxis, a saber, que “[n]o hay un camino continuo de la praxis a la teoría”⁵⁰⁹ (X/II, 693).

⁵⁰⁶ Dicha tensión da cuenta de la ausencia de “reconciliación” la cual, en la medida en que se prorroga indefinidamente, rechaza todo compromiso o consenso por sospechoso.

⁵⁰⁷ Adorno se decanta claramente por la música atonal, y en concreto por el “atonalismo libre”, frente a la música dodecafónica y serial, en la medida en que en aquélla se libra la lucha contra la tonalidad.

⁵⁰⁸ Un ejemplo paradigmático lo constituye el conocido *diktum* de Valéry sobre el *coup de dés* de Mallarmé que dice *un coup de dés n'abolira jamais le hasard*, que analizo en el apartado 1.2.1.

⁵⁰⁹ A ello se refiere el autor al insistir en la necesidad de *romper* con el “consenso social”, sobre cuyas reminiscencias con el *contrat social* de Rousseau deja constancia (*Observaciones*, p.187).

Es en el “experimento” o “carácter experimental”⁵¹⁰ del arte donde se libra aquella batalla, a saber, donde es posible recuperar el contacto con las “necesidades sociales”. A esto se refiere el autor al estimar que el *experimento* refleja “el empeño de dar una solución a esa situación de vaciamiento”, como consecuencia de que la “realidad no contiene ya dentro de sí necesidades sociales objetivas”, con lo que “queda (...) vaciada en sí”, porque en lugar de *satisfacer* “algo exterior, (...) lo refleja en sí” (XVII, 281).

Que lo “experimental” en el arte entronca con una voluntad de recuperar la “experiencia”, concebida de modo amplio como una que integra pensamiento y actuación, lo prueba el hecho de que “lo que *no* experimenta, lo que sigue actuando como si nada ocurriera, (...) está destinado con certeza apodíctica a hundirse y ser olvidado” (íbid.). Por consiguiente, el experimento como necesidad se debe a la constatación de “la pérdida de la experiencia causada por la racionalidad de lo que siempre es igual” (X/II, 676). En este sentido Adorno estima que la “experiencia” así entendida se acerca a su concepción de la “espontaneidad”.

El hecho de que el “experimento” sea necesario, viene provocado por una situación paradójica, según la cual “toda música actual consiste en que tiene que crearse primero su propio lenguaje, siendo así que el lenguaje (...) no se deja crear” o, lo que es lo mismo, que el *intento* de “colocar de nuevo a la música en su lugar social” ha *fracasado*⁵¹¹ (XVII, 283). Con todo lo dicho, recurrir al *experimento* no es sino el intento desesperado por recuperar la función social del arte, como así lo entiende Adorno al definirlo como “la consciente de sí misma fuerza de resistencia del arte contra lo a éste impuesto convencionalmente desde fuera, por consenso” (XVII, 282).

La exhortación a romper con el “consenso social” se debe a que éste ya no refleja “lo social”, sino que contribuye a forjar “el carácter afirmativo de la cultura” en expresión de Herbert Marcuse (XVII, 306). Finalmente, las consecuencias del *consenso*, al que Adorno equipara al “contrat social” (XVII, 301), no son sino lo que califica de “dogma de la unidad de teoría y praxis”, donde la teoría desemboca necesariamente en

⁵¹⁰ Ésta es la expresión que los adversarios de la “nueva música” utilizan para denostarla (*Dificultades*, p.281). Sobre la condición experimental de la “espontaneidad” hago hincapié en el mencionado apartado 1.2.1.

⁵¹¹ Adorno se pronuncia del mismo modo con respecto al arte al inicio de su *Teoría estética*, concretamente en la p.9.

la praxis y ésta última sigue instrucciones de la teoría (X/II, 693), con los consiguientes peligros que ambas posturas acarrearán.

2.1.2. La exhortación a un enfoque “dialéctico” o el mantenimiento de la controversia

El recurso a la “dialéctica”, tan frecuente en Adorno, como de la profusión de su uso se disculpa él mismo (XVII, 186), pretende dejar patente “el carácter mercantil de la música” o, mejor dicho, que es este carácter el que provoca que la música *caiga* en una “dialéctica particular”, lo que significa que desmiente que haya “progreso”. En efecto, no puede haberlo porque la música se transforma en “mercancía”, donde es la propia “mercancía”, en lo que concierne a su doble esencia, la que aboca a la música a una “dialéctica”.

El desmentido del “progreso” por parte de la “dialéctica” o, con otras palabras, la constatación de que el “avance ha sido en sí esencialmente un retroceso” (XIV, 160), pone de manifiesto que el *estado antagonista* persiste. En este sentido Adorno critica a Berthold Brecht, por cuanto *contrariamente a toda dialéctica* “escamotea el verdadero horror del fascismo” al atribuirlo al “azar” en lugar de a “la concentración de poder social” (XI, 401). De ahí el peligro que lleva consigo la falta de consciencia, lo que a su vez justifica la vehemencia con la que el autor defiende que la verdad consiste en *elegir* la “brecha” al “plano de lo consciente”, siendo éste el único modo de poder *superarla* (XVII, 311). En suma, el pensador concibe la “verdad” como un descubrir o desvelar la “falsa consciencia”, “consciencia cosificada” o “ideología”.

A aquella “brecha” la concibe como la “contradicción” que subyace a la música, en la medida en que “la intención de ser comprendida” va a la par con “el temor a serlo”, además de incidir en la necesidad de que se mantenga abierta⁵¹² (íbid.). De ello da cuenta al referirse a la “situación desesperada”, de la que aclara se tiene que tomar como punto de partida (XVII, 284), y a la “dialéctica desesperada”, sobre la que apunta que “del hechizo con el que la praxis rodea a los seres humanos sólo se puede salir

⁵¹² Textualmente afirma en *Dificultades*, que “el suyo propio es hoy en día el contenido crítico, el antitético a la sociedad” (p.311).

mediante la praxis”, apuntando el matiz que “de momento la praxis (...) colabora en reforzar el hechizo” (X/II, 679). El énfasis puesto en “de momento” quiere expresar que la solución del conflicto se posterga una y otra vez o, de otro modo, la siempre obligada confianza en su solución.

A. La discrepancia entre “arte comprometido” y *l’art pour l’art* en tanto que “fisura”: la común falta de “función social” o diletantismo⁵¹³

Como ya se ha mencionado, la “fisura” pone de relieve que existe un conflicto, en este caso entre el “arte comprometido” y *l’art pour l’art* en la medida en que ambos reclaman para sí una responsabilidad “social” del arte. El modo cómo lo hagan es descalificándose mutuamente en tanto que diletantes. El hecho de que la reclamen significa que ninguno de los dos la posee. En efecto, ambos carecen de aquella función: el *arte comprometido* porque “necesariamente separado de la realidad en cuanto arte, niega la diferencia con respecto a ésta”, y *l’art pour l’art* ya que “con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su *a priori* polémico” (XI, 394). En este sentido el autor se refiere a ellos como “estos dos polos”, de los que añade que provocan el *desvanecimiento de la tensión* “de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes” (íbid.).

Precisamente la “fisura” da cuenta de aquella “tensión” entre *autonomía* y *compromiso*, cuya controversia se pone de manifiesto cuando se las califica de “posturas frente a la objetividad” que se “hacen la guerra” (XI, 393). Por tanto, dicha “tensión” no se debe confundir con la exigencia de encontrar una “alternativa”, como da cuenta la expresión “omnipotencia de la alternativa”, puesto que de lo que se trata es de todo lo contrario, de dejar claro que no hay alternativa posible porque, una vez más, “[n]o se pueden separar los carneros de Sartre y las ovejas de Valéry” (XI, 394). De ahí que el

⁵¹³ Como se ya se ha avanzado en el apartado 1.2.2. en relación con el arte moderno, a la usual acepción del diletante en tanto que aficionado, así como de alguien que se deleita, se le agrega una falta de preocupación en cuanto a la tarea “social” del arte. Precisamente a acabar con ello apremia el único número de la revista *Die Schammade*, con las palabras “*Dilettanten erhebt euch*”, fundada por Johannes Theodor Baargeld en Colonia en 1920, entre cuyos colaboradores estaban Tristan Tzara y Hans Arp.

filósofo recalque que “[a]rte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo”⁵¹⁴ (XI, 397).

Mediante un recurrir a la expresión “dialéctica de ambos momentos” Adorno incide en que *autonomía* y *compromiso* no se pueden separar porque -como ya se ha dicho- ambos pugnan por abanderar la función “social” del arte. En efecto, se desmienten a sí mismos, por cuanto “[e]l compromiso como tal sigue siendo políticamente ambiguo en la medida en que no se reduce a una propaganda”⁵¹⁵. Asimismo no sólo los funcionarios soviéticos combaten el arte al que califican de “formalista” -así como también lo hace el “existencialismo libertario”-, sino “incluso los vanguardistas” le reprochan “falta de acerbidad, de agresividad social” (XI, 394).

Prueba de la existencia de una pugna es que “la cuestión del compromiso” se ha interpretado de modo opuesto en Francia y Alemania, porque mientras que en Alemania “la ausencia de finalidad del arte (...) era sospechosa”, ocurre lo contrario en Francia, donde domina la estética de *l’art pour l’art* (XI, 410). En Alemania sucede que bajo el dominio del “ascetismo”, la obra “autónoma” es rebajada a “obra de arte culinaria” (p.411). De ahí la insistencia en que “hoy en Alemania es más urgente defender la obra de arte autónoma que la comprometida” (XI, 412), de la que destaca “la esquivez [del gran arte autónomo] al consumo” (XI, 411), ya que en tanto que dicha obra “en sí misma es un fin”, “se sustrae a la adaptación al mercado y a las ventas” (XI, 408). En resumen, Adorno pone de relieve el acercamiento del *compromiso* a la *autonomía*, cuando afirma textualmente que: “[t]odo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida” (XI, 409). Sobre lo que denomina “mediación” entre ambos, aclara que “no es un punto medio entre el compromiso y la autonomía” (XI, 412), porque lo que sucede es que se desmienten mutuamente⁵¹⁶.

A continuación, se analizará respectivamente el fracaso de las obras “comprometida” y “autónoma”, a saber, su asimilación a la “industria cultural” en cuanto pasan a ser consideradas “bienes culturales” ingresando en lo que denomina

⁵¹⁴ Es mediante la categoría de la “negatividad” cómo el arte “resiste” el mundo. Consúltese el apartado 1.2.1. de la segunda parte, donde se la analiza al constituir una no poco importante categoría del arte moderno.

⁵¹⁵ Precisamente ello derivaría en la “tendenciosidad”, sobre la que Adorno alerta en cuanto a su confusión con “compromiso” (*infra*).

⁵¹⁶ Que la “mediación” consista en un desmentirse mutuamente, es lo que caracteriza a la “dialéctica”.

“panteón de la cultura” (XI, 393). Cabe tener presente que en la medida en que el fracaso evidencia que no hay ni “compromiso” ni “autonomía”, no pretende sino dejar constancia de la importancia del esfuerzo siempre renovado por conseguir aquella “humanidad”⁵¹⁷, aún a sabiendas de que va a fracasar⁵¹⁸, porque pone en entredicho a la que “sin embargo se presenta subrepticamente como realizada”, evitando pues que “se entregue al cinismo” (XI, 405 y 406).

a. El fracaso de la obra “comprometida”: su reducción a “mensaje”

Adorno constata de que “la función social del discurso del compromiso se ha vuelto un poco confusa” (XI, 395). Ello lo atribuye a un *exigir* de la obra de arte “que diga algo”, a saber, lo que los alemanes califican de “mensaje” (*Aussage*), algo que *alía* a lo que denomina “espíritu de conservadurismo social” con la “oposición política” (íbid.). De ahí pues la confusión. Ésta descansa en una similitud en lo que respecta al “carácter autoritario” que guía a ambos, en un manipular a su conveniencia algo propio de la obra que de ningún modo les pertenece, debido a que no son “capaces de una experiencia viva de algo no ya aprobado” (XI, 396). El autor lo resume con lo que califica de “odio”, “indignación” o “actitud hostil a todo lo ajeno y enajenante” (XI, 395-96).

Que dicha actitud, que se caracteriza por obedecer a una “consigna política”, persiste, lo prueba que aquello que los nacionalsocialistas atacaban como “bolchevismo cultural”⁵¹⁹ no es sino idéntico a la acusación de decadencia proferida en la actualidad, donde se asocia lo “decadente” a lo “antinatural” en el sentido de “insano” (XI, 395). Por el contrario, Adorno defiende que no existe tal cosa como lo “natural”, puesto que toda aproximación es necesariamente “histórica”⁵²⁰. A este respecto téngase en cuenta de que no constituye sino un “cliché” contemplar el arte actual -a diferencia del arte del

⁵¹⁷ Sobre dicho concepto, común a los pensadores de la Escuela de Francfort, volveré en el apartado 2.2.3.

⁵¹⁸ En esto consiste precisamente su condición “utópica”, a saber, que es tanto más potente cuanto menos probabilidades tiene de ponerse en práctica, porque constituye una denuncia de la situación actual (véase *infra*).

⁵¹⁹ Éste es el término con que los nazis denunciaban aquel arte, como era el modernismo en su acepción anglosajona, que entendían había sucumbido al marxismo, de modo que lo que empezó siendo una revolución cultural acabó adoptando tintes políticos.

⁵²⁰ En ello incido en el apartado 2.2.3. en relación con “lo nuevo” y el problema del origen. Es en el temprano texto *La idea de historia natural* (1932), donde Adorno ya aborda dicha cuestión.

pasado- de “desordenado y falta de cohesión, con lo que esté condenad[o] a la arbitrariedad y no val[ga] nada” (X/I, 256).

La confusión que hemos destacado sale a relucir también en la medida en que el “arte comprometido” se aleja de lo que es conocido como “tendenciosidad”, es decir, de las “medidas, actos legislativos, disposiciones prácticas”, porque lo que persigue es “trabajar en favor de una actitud” (XI, 396). Por tanto, y con palabras textuales, “lo que el compromiso tiene de ventaja artística sobre el eslogan tendencioso hace ambiguo al contenido con el que el autor se compromete” (íbid.). Con ello a lo que se refiere, es que el necesario carácter independiente de toda obra de arte afecta negativamente al contenido, siendo su “compromiso” con él menor en la medida en que no exige que se lleve a cabo.

La problemática de la obra de arte “comprometida” se refleja en la categoría de la “decisión” formulada por Sartre, de la que Adorno denuncia su forma “prediseñada” o, de otro modo, que la elección le es impuesta, “sin tener en cuenta que la misma posibilidad de éste depende de aquello por elegir”; de ahí entonces que al estar predeterminada *degenere* en “afirmación vacía” (XI, 397). El filósofo concluye que el pensador francés al pretender “probar la imposibilidad de perder la libertad anula a ésta” (íbid.). De este modo “lo que enseñan es la falta de libertad”⁵²¹ -como sucede paradigmáticamente con el existencialismo y concretamente con “las situaciones dramáticas de Sartre”-, al *ignorar* que “contienen en sí todo el mundo administrado” (íbid.).

La consideración sartriana de la obra literaria como *fait social*, en tanto “está involuntariamente citando la idea de una objetividad de ésta en lo más íntimo colectiva, que es impenetrable para la intención meramente subjetiva del autor” (XI, 397-98), se debe interpretar como el intento de combatir o hacerle frente al “extremo subjetivismo de la filosofía de Sartre”⁵²² (XI, 397). De hecho, Adorno subraya la intención de Sartre de “vincular el compromiso no a esa intención del escritor, sino a su condición humana” (XI, 398). En definitiva, la crítica del *compromiso* o, más propiamente, lo que concibe

⁵²¹ A lo que alude Adorno no es sino a su vertiente dogmática o, de otro modo, al peligro de la ideologización de la libertad.

⁵²² Parece pues que al tomar prestada la expresión sartriana, el autor pretende combatir a Sartre desde el propio Sartre.

en tanto que “debilidad”, consiste precisamente en que confunde la intención del autor con el contenido de la obra (XI, 398-99).

Finalmente, del término *message* agrega que bajo él “se esconde ya el momento de fraternización con el mundo”, o sea, que da por sentado los “nobles valores” o, en palabras de Adorno, que “se ha asignado demasiado fácilmente todos los nobles valores para hacer con ellos lo que le plazca”. Todo ello basado en una “secreta complicidad con los interpelados”, de modo que “únicamente se les podría arrancar de su enceguecimiento rescindiendo esta complicidad” (XI, 412). De hipocresía pues se queja el pensador alemán, que los acusa de ser “filisteos éticos”, puesto que al fingir ayudar al hombre, no lo ayuda, sino que lo traiciona, al dar por sentado su carácter “comprometido” (íbid.).

Como se ha demostrado, no sólo el *compromiso* degenera en “ideología” al convertirse en una proclama o consigna, sino también la *autonomía*, al “hacerse absolut[a] a sí mism[a], sólo ser ahí por mor de sí mism[a]” (íbid.), como se comprobará a continuación.

b. El fracaso de la obra “autónoma”: su conversión en “fetiche”

Del mismo modo que la obra “comprometida”, la obra “autónoma”, cuyo valor radica en sí misma, también degenera en “ideología” o, más precisamente, se transforma tanto más fácilmente en “mercancía”, en algo susceptible de ser intercambiado. En lo que concierne a la música, Adorno detecta lo que caracteriza de “carácter fetichista”, que consiste en el “culto ciego a los nombres consagrados”, de modo que suplanta eso que “hoy (...) se suele llamar diálogo”, lo que en última instancia “desemboca en la supresión de la crítica”⁵²³ (XVII, 197-98).

Sobre aquella cuestión es tajante cuando recomienda “desideologizar la vida musical”, contradiciendo con ello a quienes opinan que ésta “ya se ha hecho realidad” (XVII, 198). Más aún, desenmascara la “industria” que dice ser cultura, cuando lo cierto es que en lugar de adecuarse al objeto lo *saquea*, en el sentido de que lo manipula a su antojo (íbid.). De ahí pues que reclame una “objetivación” entendida como “una relación adecuada entre los hombres y la cosa”, es decir, una en que “lo que siempre

⁵²³ Sobre la progresiva desaparición de la tarea de la crítica en el arte contemporáneo o, mejor dicho, el desentenderse de los críticos con respecto a las manifestaciones artísticas, particularmente las de los años 90, se lamenta N. Bourriaud en el libro citado.

acontece específicamente (...) llegue a la consciencia” (XVII, 198-99). De ella añade Adorno que “vino bien para que se cerrara la brecha entre obra y oyentes, y entre oyentes y modernidad” (XVII, 199), precisamente aportando “consciencia” de esa “fisura”. Con todo, la “desideologización” pone de manifiesto que la relación entre música y sociedad es todo menos apacible, porque la “problemática social de la música actual” no radica en “su cacareada asocialidad”⁵²⁴ sino en “su dependencia de poderes heterónomos”⁵²⁵ (XVII, 200).

Es en el texto *Compromiso* donde el filósofo alemán expone el conflicto entre *autonomía* y *compromiso*, así como advierte del peligro de *exhibirlo* en una “falsa paz” (XI, 393), como ocurre cuando se transforman en “polos” (XI, 394). De la importancia de ese conflicto da cuenta al declarar que “[l]a posibilidad del espíritu mismo depende de él” (íbid.). La urgencia de mantener el conflicto se debe comprender como un hacer hincapié en la necesidad de contemplarlas en una reciprocidad mutua, de tal modo que las obras “comprometidas” desmienten a las “autónomas” y viceversa. En palabras de Adorno, “cualquier obra que se crea se alinea diligentemente con aquel mero ser-ahí contra el que se subleva, tan efímera como a la inversa a las comprometidas se les antoja la obra autónoma que ya desde el primer día pertenece a los seminarios en que irremediablemente termina” (XI, 393-94).

Si bien es cierto que la obra autónoma degenera en “fetiche” o, como lo expresa Adorno, en “pasatiempo ocioso” (XI, 393), también lo es que su carácter comprometido reside paradójicamente en un ser fiel a sí misma, a pesar del peligro que comporta. De ahí que el autor se empeñe en dejar patente que si el espíritu, a sabiendas de que va a fracasar, “renuncia a la obligación y a la libertad de su pura objetivación, entonces es que ha dimitido” (íbid.).

Precisamente al “fetichismo” alude el filósofo alemán al alertar de lo que califica de “barbarie” (XIV, 161), a saber, un sopesar de modo independiente el material y el contenido de la obra, algo que la “nueva música” pretende *rectificar* al poner de manifiesto que “los conceptos de progreso y de reacción deberían dejar de aplicarse únicamente y de modo automático al material musical” (íbid.). Con ello en última instancia la “nueva música” incide en la necesidad de que *compromiso* y *autonomía* se

⁵²⁴ Así lo defienden los que la acusan de “intelectualista”, “hermética”.

⁵²⁵ Es en este punto que adquiere sentido la definición kantiana de la “autonomía” en tanto que *Selbstbestimmung* o “autodeterminación”, de la que Adorno se siente heredero.

contemplan de modo “dialéctico”, esto es, desmentir que la música se divide en “seria” y “ligera”⁵²⁶, como seguidamente se verá lo encarna su “polarización”⁵²⁷.

c. La falta de “crítica social” como ausencia de “verdad”: el malentendido del “compromiso”

Como lo voy a argumentar, aquello que Adorno pueda concebir en tanto que “verdad”, guarda relación con un acabar con lo que denomina “consciencia falsa” o “ideología”⁵²⁸ o, más exactamente, de *perforarla*. En este sentido la función de “crítica social” del arte no es sino contraria a lo que tacha como su “función ideológica”, a saber, una que carece de “una experiencia verdaderamente concreta” del arte como consecuencia de una “consciencia falsa”, al *reprimir* los hombres “lo que les es ajeno y les choca” (XVII, 190). Por consiguiente, lo “social” se caracteriza por aquella *experiencia* o relación con el objeto que se refleja en la capacidad de asombrarse, la cual reivindica en la medida en que lleva consigo un cuestionamiento o actitud crítica frente a lo dado.

De la relación entre la “verdad” y lo “social” da cuenta el filósofo alemán al declarar que “[l]o único que en arte puede ser socialmente correcto es lo que en sí mismo es verdadero” (XVII, 192). Por tanto, vincular el “carácter social” a lo “verdadero”, quiere combatir “un sentido obtusamente pragmatista de la música”, se entiende de su función de “crítica social”, como lo reclaman aquellos que “teológica o políticamente insisten en la música comprometida” (pp.26-27). De ahí que aquella reclamación no pueda ser sino un malentendido, por cuanto “no es criterio alguno si es positiva o negativa ni qué modos de comportamiento fomenta en los hombres -su efecto moral es dudoso-” (íbid.).

En cuanto a aquel sentido pragmatista *obtusos*⁵²⁹, entiende que “la exigencia de que la música se ponga al servicio del hombre”, como en ello consiste su “carácter social”, va necesariamente acompañada de la exigencia de que “aporte alegría a la vida,

⁵²⁶ Así lo hace, mostrando su disconformidad con aquellos que “opinan que no es la música moderna la que ha reemplazado a la tradicional, sino la música de entretenimiento a la seria” (*Dificultades*, 307).

⁵²⁷ Lo negativo de ella es debido a que muestra el conflicto en una “falsa paz” (*supra*).

⁵²⁸ Aquí sale a relucir la afinidad del autor con la concepción nietzscheana de la verdad, a la que alude explícitamente con la expresión *fable convenue* (*Observaciones*, 191).

⁵²⁹ De la importancia capital de este término da cuenta Adorno, al insistir en la necesidad de la “teoría”, porque en tanto que autorreflexión encarna lo “no obtuso” (*Notas marginales*, p.679).

que sea una fuerza generadora de sentido comunitario”, y que el autor tacha de “exigencia de positividad” (íbid.). Pues bien, Adorno defiende que dicha exigencia “hoy solamente se cumple allí donde la música se opone al funcionamiento universal en vez de fortalecer con sus aspavientos el velo ideológico” (íbid.).

Recapitulando, el modo cómo el arte demuestre ser efectivamente “social”, es decir, “se ponga al servicio del hombre”, consiste paradójicamente no en “el aderezamiento para el uso de aquello sagrado” -ya que al decir de Hölderlin “a partir de ahora ya no se puede usar”-, sino en abogar por su “contenido de verdad”, por cuanto “ayuda a perforar la consciencia falsa y proporcionar a los hombres una más correcta” (íbid.). Sobre esta cuestión reflexiona críticamente al reprochar a la *Jugendbewegung* la “pedagogización” de la música (XVII, 308), cuya “tendencia” compara con la “razón instrumental”⁵³⁰, por cuanto convierte la ausencia de fin en un fin en sí mismo, es decir, hace omnipotente al medio (XVII, 196-97).

Con todo lo dicho, lo que califica de “manifestación del fracaso social de la cultura en su conjunto”, es precisamente creer que *la música retorna a la vida* cuando se *reduce* “desde sí misma la distancia que la separa de la sociedad”⁵³¹, porque lo que ocurre es que se *fortalece* aún más, si cabe, “aquel estado de incultura” que la gente cree combatir *congraciándose* con él⁵³² (XVII, 191).

B. El peligro de la “polarización” en tanto que disolución de la antinomia: la división⁵³³ de la música en “seria” y “ligera”

Sobre esta cuestión Adorno muestra una claridad meridiana al declarar que es la creación de “estos dos polos”, en referencia al “arte comprometido” y *l’art pour l’art*, la que ha provocado que se *desvanezca* “[l]a tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes” (XI, 394). No obstante, al ser la música el ámbito que mejor

⁵³⁰ Este concepto, tomado de M. Weber, lo analizo en el apartado 2.2.2., en concreto en relación con el concepto de “inversión dialéctica”.

⁵³¹ Es en la cuestión de la fusión de arte y vida, en la que –como ya se ha comentado– Adorno se distancia del Benjamin de *La obra de arte*.

⁵³² Un caso claro lo constituye la “cultura de masas”, a la que critica en tanto que falsa democratización de la cultura (véase el apartado 2.1.1. de la primera parte).

⁵³³ Precisamente en el malentendido de tomar la “escisión” como “división” ha hecho hincapié Rancière en el citado libro *Le partage du sensible. Esthétique et politique*.

conoce, es ahí donde con mayor intensidad se ha enfrentado a lo que llama su división - en detrimento de “escisión”- en “seria” y “ligera”.

Concretamente en *Observaciones sobre la vida musical alemana* aborda dicho tema partiendo de la perspectiva de la oposición entre “aceptación social” y “verdad social” o, más precisamente, de la insistencia en recordar que la sociedad era tan “antagónica” antes como lo es ahora, con lo que cobra sentido que se pudiera definir “la protohistoria social de la modernidad” como la de “la ruptura del consenso social”, al entender que “se ha vuelto contra las tradicionales premisas fundamentales de la música”, las cuales consideran la música como un *arte afirmativo* (XVII, 187).

Es en la “música ligera” donde se evidencia que “lo que consigue aceptación social y lo que viene exigido en razón de su verdad social están enfrentados de manera inconciliable”, por cuanto representa el *triunfo* del “carácter mercantil” y la consiguiente “renuncia a toda configuración autónoma” (íbid.). Aquel “carácter mercantil” se manifiesta en una “repetición de lo ya cientos de veces dicho” o “tautología” (XVII, 275), con la excusa de complacer de ese modo al oyente, donde más que obedecer a su voluntad o “libre elección”, ésta queda anulada mediante una permanente adulación (XVII, 188). Así pues, Adorno detecta que ha habido una “suplantación”, puesto que en lugar del “liberalismo de mercado de viejo estilo”, regido por la ley de la oferta y la demanda⁵³⁴, nos las habemos con un “dirigismo” (íbid.) en el sentido de “monopolio cultural”.

En lo que concierne a la “música seria”, son los mismos que critican su “comercialización”, por considerarla una “degeneración del arte”, los que recurren a la “demanda” para justificar la práctica ausencia de dicha música en la programación cultural. No es la primera vez que el autor desvela lo que entiende es una hipocresía, ya que toman “en cuanto les conviene, (...) el gusto de las masas como argumento” (XVII, 189). En absoluto se puede acusar de “dirigismo” ni de “monopolio de una minoría, sospechosa por intelectual”, a los que apuestan por una “música seria”, porque ni se trata de *imponerla* a un “sentir popular” al cual ésta se opondría, ni “el porcentaje de lo radicalmente moderno” emitido por la radio es lo suficientemente elevado para que tenga lugar dicha *imposición*⁵³⁵ (XVII, 188).

⁵³⁴ De dicha ley, que con ironía califica de “ensalzada”, se queja Adorno de que es un bulo, porque “[n]i siquiera en los tiempos de esplendor de la burguesía, rigió por entero” (*Observaciones*, 188).

⁵³⁵ Adorno la desmiente en la medida en que sostiene que “[e]l gusto de las masas no está totalmente opuesto al dirigismo” (op. cit., 189).

Conviene detenerse un instante en el fenómeno del “dirigismo”, al que el filósofo concede gran importancia a la hora de definir la situación actual de la música, a la que reprocha su “función ideológica”. Éste se caracteriza por reproducir “el *statu quo* de la consciencia musical”, más aún de *endurecerlo*, “merced a la insistente repetición y mediante la exclusión de lo que sería cualitativamente distinto” (XVII, 189). La gravedad de tal hecho radica en que presenta como “familiar” aquello que no lo es, lo *cosifica*, de tal manera que impide que los hombres reflexionen sobre ello, hasta tal punto que *reprimen* “lo que les es ajeno y les choca”, cuando en realidad es aquello que les “es objetivamente próximo”, que “les afecta a ellos mismos” (XVII, 190).

Por aquellos “polos” el autor también entiende los que encarnan “lo particular” y “lo general”, de cuya “escisión” da cuenta la “consciencia” (X/II, 680). Precisamente la “nueva música” en su atonalidad pretende dejar patente la “fisura” existente entre “lo particular” y “lo general” a nivel social, porque “la relación entre lo universal y lo particular en la música, son manifestaciones, inconscientes a sí mismas de profundos procesos sociales” (XVII, 303). Por tanto, del mismo modo que “lo universal y lo particular no se pueden volver a juntar a voluntad”, tampoco es posible *restablecer* la tonalidad (íbid.). En suma, Adorno concluye que “[l]a música moderna [en el sentido de “nueva”] no conoce ninguna armonía preestablecida [lo que denomina “homeostasis”⁵³⁶] entre lo universal y lo particular, y, por mor de su verdad, no la puede conocer” (íbid.).

El “rencor” contra la “música seria”: el reproche de “intelectualismo”

En primer lugar, abogar por la “seriedad” a la hora de producir una obra o, más incisivamente, instar a ponerla en práctica, significa para Adorno “la obligación de escuchar[a] tal como objetivamente está en sí configurado”, teniendo en cuenta que “producción” y “público” ya no *concuerdan* (XVII, 190-91). El hecho de que en la época de Mozart la “audición estructural”, reclamada por Adorno, resulte “obvia”, es debido a que “de acuerdo con la *fable convenue*⁵³⁷, producción y público concordaban todavía” (XVII, 191). De ahí que aquella “seriedad estética”⁵³⁸ tenga que ser ahora demandada por el autor, quien incide en que se tomen en consideración “la aspiración

⁵³⁶ Léase el apartado 2.2.2.

⁵³⁷ Véase *supra* la nota 528, donde se pone de manifiesto la deuda con Nietzsche.

⁵³⁸ Dicho concepto lo toma prestado Adorno de Kierkegaard, como él mismo se encarga de decirlo en *Dificultades* en la p.294.

del contenido espiritual de las obras”⁵³⁹ (íbid.). Mas también reconoce que es probable que, mientras hubo algo así como una “seriedad estética”, no fuera necesario hablar de ella, debido a que “cuanto más en serio se lo [el arte] tomaba, se lo tomaba como un jugueteo” (XVII, 294-95).

En cuanto al “rencor”, Adorno lo explica como un *desprecio taimado del espíritu*, donde el que sea *taimado* se debe a que el motivo por el que la burguesía lo desprecia es que “distrae de aquello que produce beneficios”, lo que además le causa “mala conciencia” (XVII, 191). El hecho de que el espíritu sea contemplado como una fuente de *distracción* –no confundir, como es habitual, con la *distensión*⁵⁴⁰, cuyos peligros tacha de “cháchara”⁵⁴¹ –, es consecuencia de “su separación del trabajo corporal” (íbid.), o sea, de la “división social del trabajo” fomentada por la propia burguesía. Con todo lo dicho, el que el desprecio por el espíritu tenga que ser disfrazado, es lo que causa “rencor”. En efecto se debe disimular, porque de otro modo estaría mal visto, siendo así que, como lo dice el autor, “es elevado a los cielos” (íbid.).

El reproche de “intelectualismo”⁵⁴², con el que la burguesía intenta justificar su postura frente al espíritu, radica en que “las novedades siempre han tenido difícil ser aceptadas incluso en el seno de círculos reconocidos como expertos” o, más aún, son los propios expertos los que, queriendo demostrar su “pericia”, lo hacen “a menudo rechazando las novedades desde la orgullosa posesión de la antigua verdad” (íbid.). Por tanto, y como lo expresa Adorno, la “incultura” ya no responde a una cuestión de ignorancia o, con sus palabras, un “nivel ingenuo”, sino que son las personas cultas las que la cultivan adrede, lo que constituye una novedad con respecto a épocas anteriores (íbid.). En suma, el hecho de que las “personas cultas” se muestren abiertamente incultas, se debe a que rechazan aquello que desconocen, así como tampoco están dispuestas a abandonar “viejas verdades”⁵⁴³.

⁵³⁹ Sobre el peligro de la “obviedad”, puesto de relieve por el “carácter afirmativo de la cultura”, léase de nuevo *Dificultades* en la p.306. De ahí que la “pérdida de obviedad” no se la pueda sino celebrar.

⁵⁴⁰ Léase *Dificultades* en la p.306.

⁵⁴¹ Consúltese *Notas marginales*, p.684.

⁵⁴² Adorno lo expresa como la “ininteligibilidad de la modernidad”, de la que subraya su carácter falso (*Dificultades*, p.280).

⁵⁴³ Sobre esta cuestión llama oportunamente la atención Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*.

La “música ligera” o su “estandarización”⁵⁴⁴: sobre la acusación de “decadencia”

Ante todo, la “estandarización” de la “música ligera” queda patente por el hecho de que también se la conozca como “música popular”, en contraposición a la “música clásica”, cuya percepción crítica manifiesta Adorno al entender que “se cultiva de manera irreflexiva la música”, de modo que *degenera* en mera repetición de lo dicho. Ese rebajarse de “la música socialmente integrada” se pone de manifiesto al convertirse en “propaganda”, con lo que la música *pierde* su “obviedad” o *raison d’être*⁵⁴⁵ (XVII, 200).

En este sentido aquello que es percibido por algunos como “decadencia” o “pérdida de tradición”, no puede ser sino una buena señal, puesto que incide en la necesidad de “desideologizar” la música (íbid.). Sobre el hecho de que esté *estandarizada*, el autor refiere que “[l]a tendencia a la integración, a la asimilación de las formas sociales, es de alcance mundial”, con lo que no sólo afecta a la música siendo como es una “tendencia social general”, puesto que nos encontramos “[e]n medio de la transición estructural al mundo administrado” (XVII, 182-83).

Sobre la opinión extendida de que “no es la música moderna la que ha reemplazado a la tradicional, sino la música de entretenimiento a la seria”, Adorno es contundente en su desacuerdo al manifestar que es producto de una “distorsión”, como se desprende de “la omnipresente división” entre música clásica y música ligera (XVII, 307). Ésta afecta no sólo a la “nueva música” sino también a la antigua, porque de la “música clásica” concretamente resalta lo “curioso” de que se le denomine “clásica” (íbid.), cuando en su opinión constituye la música “avanzada” por antonomasia. En resumen, no puede sino discrepar absolutamente de aquella *división*, al entender que a la postre acaba desembocando respectivamente en las ideologías “de la decadencia” y “del progreso” (XVII, 191).

Precisamente la acusación de “decadencia” dirigida a la “nueva música” refiere de modo negativo la “pérdida de tradición”, la cual justifica debido a una “falta de talentos capaces de manejar bien los medios tradicionales”, cuando lo cierto es que se debe a la “imposibilidad de seguir moviéndose musicalmente dentro de la tradición”, teniendo en cuenta que esa *imposibilidad* “está objetivamente prefijada” (XVII, 276).

⁵⁴⁴ Este fenómeno lo he analizado en el apartado 1.1.1. de la primera parte.

⁵⁴⁵ Esta expresión, tomada de Valéry, y en concreto el que se la haya perdido, hace referencia a que el “valor de uso” se ha convertido en “valor de cambio”.

Más aún, y citando textualmente a Adorno, “los intentos de seguir hablando en el lenguaje tradicional de la música acaban en la impotencia” (íbid.).

En efecto, acaban en la “impotencia”, porque “[e]n música no hay ningún protosentido que se tenga que restaurar”, siendo así que la tonalidad no es “natural”, sino “algo históricamente surgido” (XVII, 277). En este sentido el autor pone el ejemplo del compositor austriaco Ernst Krenek quien, “tras unos comienzos atonales salvajes, intentó volver a escribir de modo tonal” (íbid.). Adorno es tajante en su consideración de la tradición, cuando ésta se utiliza como un refugio para declinar “lo nuevo”, demasiado difícil, porque de este modo “se convierte en víctima de su impotente nostalgia de un mundo mejor” (XVII, 278). Más aún, se inclina a pensar que “aquellos que no saben arreglárselas con el nuevo material tampoco dominan realmente el antiguo” (XIV, 162).

Cuál sea entonces la relación de la “nueva música” con la tradición, el filósofo la define de “paradójica”, en la medida en que “el desvanecimiento de la tradición” no conduce al “reino de la libertad” ansiado –a ello se refiere en *Teoría estética* en relación con la vanguardia-, sino a la construcción de una tradición otra, porque “tornan falsamente positivo un ideal crítico en sí mismo” (íbid.). En definitiva, lo que Adorno le reprocha al “pesimismo cultural” -apoyado por aquellos que hablan de “decadencia”-, no es que critique la situación actual, sino que haga la apología del pasado (XVII, 190).

El problema que se deriva de una tradición que, a pesar de haber sido desmantelada, como instancia existe todavía⁵⁴⁶, se traduce en la reclamación de “imágenes directrices” o *Leitbilder*⁵⁴⁷ que rellenen el “vacío” dejado por aquella. Adorno consagra a este concepto un texto o, mejor dicho, una suerte de prólogo, en el que desde el inicio recalca que sobre ellas “sólo puedo hablar, y fragmentariamente, como *problema*” (X/I, 255).

Plantear la necesidad de normas, que el autor clasifica como pertenecientes a una “crítica conservador-restauradora de la cultura” (íbid.), es la consecuencia de que “el permiso y la prohibición ya no son incuestionables, mientras que sin ellos (...) no se cree poder salir adelante” (X/I, 256). Apelan a lo que denomina un “canon de lo correcto y de lo falso”, entendiendo que únicamente así puede detentar “validez objetiva” (íbid.). A

⁵⁴⁶ Adorno pone como ejemplo el caso de la “revuelta atonal” y, más concretamente, el hecho de que ésta desemboca en la música dodecafónica (léase *El envejecimiento de la nueva música*, en la p.145).

⁵⁴⁷ Este término lo analizo *infra* en el apartado 2.2.1.

las piezas que “[s]e miden con un canon de lo permitido y de lo prohibido”, declara que corresponden a “una música inmune a todas las objeciones imaginables” (XIV, 161).

C. La “neutralización” de la música o su carácter “museal”: consideraciones sobre lo “caótico”

Desde el momento en que la música se etiqueta como “seria” y “ligera” o “clásica” y popular”, deja de contemplarse como algo vivo, es decir, como formando parte de la sociedad, para pasar a ser un “bien cultural” o “posesión cultural”, en lo que siguiendo a Sartre denomina “panteón de la cultura”. Que esta situación sea efectivamente irreversible⁵⁴⁸, lo prueba precisamente que toda pretensión de presentarla como una alternativa viable haya sucumbido⁵⁴⁹ o, en palabras de Adorno, que toda *tentativa* de “colocar de nuevo la música en su lugar social” haya *fracasado*. Paradójicamente, dicho *fracaso* pone de manifiesto que cada una de ellas, sin lugar a dudas desde perspectivas opuestas, se debe interpretar como un conato de devolver a la música su “función social”.

Aquello que denomina su carácter “museal”, se refiere a la situación actual en que se encuentra la música, donde “ni el compositor, ni el director, ni el organizador [sabe] muy bien adónde pertenece, por qué se ejecuta precisamente aquí junto con estas otras piezas, qué debe suponer propiamente hablando para los oyentes”, la cual sentencia de “caótica” (XVII, 280-81). Dicha situación, entiende, es consecuencia del “puesto de la música en la sociedad actual”, que está “trastornado”, lo que resume como “la adecuación entre la música y su lugar social” (íbid.). Y lo está, porque “ya no hay algo así como un espacio trazado con seguridad en el que la música tendría su lugar” (XVII, 280). De esas “dificultades” y del hecho de que no sólo atañen al público sino también al propio compositor, da cuenta precisamente en el texto en cuestión, cuyas partes titula respectivamente *Al componer* y *En la comprensión de la nueva música*.

Contrariamente a su acepción usual, la “situación caótica” -a la que Adorno alude- señala la clasificación y catalogación de los “materiales” culturales en tanto que “bienes”, de manera que se dan por sentado, están muertos, “neutralizados”, y por tanto

⁵⁴⁸ Nótese la similitud con la expresión “irrevocable” mencionada en la *Teoría estética*.

⁵⁴⁹ De ello da debida cuenta su “polarización” en “música seria” y “música ligera”, la cual no ha contribuido -como era su intención- a que la música recupere su “función social”. De ahí pues que Adorno recurra a plantear la alternativa en forma de “aporía”.

pueden ser tanto más fácilmente manipulados, con lo que a la postre dejan de ser estrictamente “cultura”⁵⁵⁰. En la medida en que la realidad es todo menos caótica⁵⁵¹, el autor no puede sino valorar positivamente lo caótico. En este sentido puntualiza que el hecho de que “[s]e ha[ya] vuelto incierto qué es lo que la música significa para la experiencia de los hombres a quienes es ofrecida”, no significa que haya que sucumbir a la tentación de acercar la libertad a lo carente de función, “anárquico” o “fortuito”⁵⁵², porque ni guarda relación con esto último ni con un “fin práctico heterónomo”, que le sea impuesto desde fuera (XVII, 281). De ningún modo pues se debe confundir lo caótico con lo fortuito.

El “envejecimiento de la nueva música”: el cuestionamiento del “progreso”

Sobre el fenómeno de la “neutralización” profundiza Adorno en lo que califica de “envejecimiento de la nueva música”, al que dedica un texto y sobre lo que, no sin falta de modestia, comenta “hace años pronostiqué” (XVII, 289). En dicho texto el filósofo pone de relieve lo que anuncia desde el inicio, es decir, la condición paradójica de la “nueva música” (XIV, 143). Ésta reside en que cuanto más radical quiere ser tanto más inofensiva resulta o, en expresión del autor, “el peligro de volverse carente de peligro” (XIV, 144). En la medida pues en que pone de manifiesto que no hay “progreso”, cuestiona que haya habido realmente un “progreso” en la música desde principios de los años 20, cuando irrumpió en escena la “nueva música” (íbid.).

El “envejecimiento” pone de relieve que el “progreso” que la “nueva música” había prometido, no ha tenido lugar. De ahí que sea más difícil *aceptar* este hecho que *renegar* de la “nueva música” (XIV, 147). Y no lo ha tenido, “pues ha regresado desafortunadamente a la tradición desmantelada por la revuelta atonal” (XIV, 145). En el caso de la música, el ejemplo está en que “la nueva música y sobre todo la obra de Schönberg aparezca esencialmente bajo el lema de la técnica dodecafónica y que con esta etiqueta se la clasifique ágilmente” (XIV, 148), o sea, en el paso de lo que se

⁵⁵⁰ En cuanto al talante contestatario de la cultura no caben dudas, como lo prueba ante todo su radical distanciamiento de los que llama *críticos conservadores de la cultura* (véase *supra*).

⁵⁵¹ Sobre la concepción errónea de la realidad como “algo absolutamente abierto e infinito que habría de dominarse”, Adorno es muy claro al insistir en que “estos esfuerzos (...) se rigen por un caos que ya no lo es” (*El envejecimiento de la nueva música*, p.155).

⁵⁵² En lo referente al peligro que subyace a lo fortuito, carente de intención, por cuanto constituye una fuente de la violencia, consúltese de nuevo a Hannah Arendt en *Sobre la violencia*.

conoce como “música atonal” a la dodecafónica, lo que Adorno considera una “nivelación y neutralización del material”, caracterizada por “la ausencia de compromiso de un radicalismo que ya no tiene valor alguno” (íbid.), y que despectivamente identifica como “música de festivales musicales” (XIV, 145).

La exhortación a *aceptar* el “envejecimiento de la nueva música” en lugar de ignorarlo (XIV, 146), radica en la necesidad de recuperar “una exigencia comprometida con la verdad” (XIV, 149), porque al ignorarlo “acata conscientemente” la *supresión de la angustia* que apenas puede ya *soportar*, con lo que *renuncia* a hacerle frente (XIV, 145-46). La “seriedad” que Adorno reclama para el arte o, con otras palabras, el no caer en la debilidad, consiste en “desgajarse la ilusión de que dicho arte sería todavía aquello que se considera ser”, esto es, en *resistir* a sabiendas de que “toda resistencia” está *condenada* a la “esterilidad” mediante lo que califica de “violencia histórica” (XIV, 146).

Aquella exigencia sale a relucir en la “música atonal”, es decir, aquella que rompió con la tonalidad mediante las “disonancias”, ya que “[e]n cada una de dichas disonancias subyace un estremecimiento” (XIV, 148). En este sentido Adorno apela a la autoridad de Schönberg, quien aún dominando la composición, no logró “superar (...) esta ruptura”, en alusión a que “no deben silenciarse los antagonismos” (XIV, 150). Precisamente el hecho de que distinga a Schönberg de “[s]us seguidores más jóvenes”, responde a la voluntad de diferenciar la atonalidad del dodecafonismo, al entender que éste último “es la grapa inexorable que mantiene junto lo que, con no menos intensidad desearía disgregarse” (XIV, 149). Aquella “ruptura” mencionada no alude sino a “la antinomia que Schönberg asumió con pleno fundamento”, y que “las generaciones más jóvenes” *resolvieron* “despreocupadamente”, al *provocar* un “cortocircuito”⁵⁵³ (XIV, 150).

Una vez más, achaca el “envejecimiento” a la “pérdida de tensión”, sobre la que matiza que le es intrínseca⁵⁵⁴, porque “puede remontarse hasta los orígenes de la nueva música misma” (XIV, 152). O, dicho de otro modo, el “envejecimiento” saca a relucir algo inherente al “nuevo arte”, a saber, que en la emancipación del sentido proclamada por él, subyacía la “creencia supersticiosa” de que el propio material estaba dotado de

⁵⁵³ A diferencia del *kairós*, donde el hecho de que la ruptura sea inherente se valora positivamente, aquí se pone énfasis en lo contrario, porque la *resolución* de la “ruptura” se hace “despreocupadamente”.

⁵⁵⁴ Es en la medida en que aquella pérdida le es intrínseca a la música, que Adorno puede tachar el “peligro” de la “distensión” de “cháchara” (véase el texto en la p.245).

un sentido “originario”⁵⁵⁵, cuando “en realidad se debe[n] a la historia y cuyo sentido mismo es histórico”⁵⁵⁶ (XIV, 153). Con ello quiere hacer hincapié en que es el sujeto “quien primero extrae del material su sentido” (XIV, 154). Sin embargo, al poner de manifiesto que el “progreso” lleva consigo un “retroceso”, esto es, al cuestionarlo, Adorno no pretende sino incidir en que subsisten “infinitas tareas por hacer que han quedado sin resolver” (XIV, 160).

La “coincidencia” del determinismo y el puro azar en la “nueva música”: la “exoneración” del sujeto

Rememorando la reflexión del compositor húngaro Györgi Ligeti, Adorno afirma que “los extremos de la determinación absoluta y del azar absoluto coinciden” (XVII, 290). En qué medida lo hagan, se debe a que ambos practican la “exoneración” del sujeto o, a la inversa y en palabras del autor, que ninguno de los dos logra que triunfe el “material” u “objetividad musical” mientras se lo haga depender de un “espacio social”, cuando -como veremos- de lo que se trata es de tener *confianza*, “por más problemática que sea”, en que sea la propia “objetividad” la que tenga “a la postre (...) un sentido social” (XVII, 283). De ahí las “dificultades del componer”. En resumen, de lo que se trata es de subrayar que el “espacio social” ya no se puede dar por sentado, que hay que crearlo.

Por “determinación absoluta” se refiere a la “música serial”⁵⁵⁷ de Boulez y Stockhausen -por citar los más avanzados-, mientras que por “azar absoluto” a la “música aleatoria”⁵⁵⁸ practicada por John Cage. Aquello que el autor pretende poner de manifiesto es que ambos *propugnan* “una objetividad casi fisicalista” (XVII, 290) que no logran conquistar. El motivo de que fracasen reside precisamente en que crean poder

⁵⁵⁵ Éste podría ser uno de los motivos de la crítica de Adorno al expresionismo y, concretamente, a Kandinsky, en cuyo libro *De lo espiritual en el arte* lo manifiesta mediante una creencia en el sentido primigenio de los colores.

⁵⁵⁶ Nótese la advertencia de no confundir la historia con el historicismo.

⁵⁵⁷ Sobre la idea de la “determinación total”, encarnada en esta música, Adorno expresa una preocupación por lo que entiende no es “urdir arbitrariamente matematizaciones de la música”, “tal como se lo imaginan los enemigos pueblerinos”, “sino llevar a su culminación una evolución que Max Weber definió, (...), como la tendencia general de la historia musical moderna: la racionalización progresiva de la música” (*Dificultades*, p.288). Con ello no se refiere sino a su “instrumentalización” en el sentido de manipulación para un determinado fin.

⁵⁵⁸ Tampoco se libra ésta de aquella *racionalización* ya mencionada.

conseguirlo mediante la “exoneración” del sujeto, que define como “aflojamiento del esfuerzo”, de tal modo que “significa siempre una preponderancia de lo muerto” (íbid.). No obstante, Adorno justifica que existan esas “intentos de exoneración”, “en que a partir de la pura libertad, (...), apenas cabe ya dominar las dificultades del componer” (XVII, 286), siendo así que “[n]i siquiera Schönberg toleró un componer puramente espontáneo, no exonerado” (XVII, 286).

Con todo lo dicho, la dificultad de la “espontaneidad” o “pura libertad” en tanto que lo “apoyado puramente en sí mismo”, radica en que no es sino el reflejo de una “inmensa tensión interior”, lo que la “exoneración” contribuye a *aliviar* mediante la “ausencia de fisuras” (XVII, 287). Frente a ésta última, Adorno reivindica la “objetivación de la vida musical”, en la medida en que cerraría la “brecha entre obra y oyentes”, contribuyendo a que la obra fuera *inmediatamente comprendida* (XVII, 199).

Que sean efectivamente tentativas, lo da cuenta el hecho de que el sujeto no solamente no queda “exonerado”, sino que queda “virtualmente extirpado”, en la medida en que ya no refleja el “espacio social”. Por tanto, con la “exoneración” del sujeto lo que se buscaba era que el sujeto fuera suplido por el “espacio social”, siempre y cuando éste último fuera un reflejo de aquél, lo que no puede suceder precisamente porque no hay “espacio social”. En resumen, lo que discute Adorno es que con la “exoneración” del sujeto se consiga una “objetividad musical”, puesto que son los controles que el sujeto ejerce, los que participan en la constitución de la objetividad musical (XVII, 289), creando en última instancia el llamado “espacio social”.

A modo de recapitulación, ni la “música serial”⁵⁵⁹, a la que Adorno dirige sus invectivas contra el “envejecimiento de la nueva música”, ni la “música aleatoria”, cuyo “principio del azar” es el polo opuesto del “determinismo total” o “ideal musical integral” (XVII, 289-90), consiguen lo que se proponen, a saber, la creación de un “espacio social” o, lo que es lo mismo, una “objetividad cósmica”, mientras en lugar de fortalecer el sujeto lo *exoneran*. Hasta qué punto la “música aleatoria” sea tan “ajen[a] al yo” como la “serial”, es debido a que el propio yo es sometido al “principio de azar” o pura arbitrariedad, lo que es diametralmente opuesto a la libertad.

La advertencia contra el “nihilismo”

⁵⁵⁹ No es ella según Adorno “el primer gran fenómeno de exoneración de la nueva música”, sino la “técnica dodecafónica”, como lo declara en la p.287.

Sobre el “nihilismo” alerta Adorno advirtiéndolo sobre cómo a partir de “las llamadas situaciones extremas” puede *floreecer*, no “lo humano”, sino una “lúgubre metafísica que llega a optar por el horror convenientemente maquillado como situación límite, por cuanto ahí aparece la peculiaridad de lo humano” (XI, 407). Una *peculiaridad de lo humano* que no se caracteriza pues por sacar a la luz lo que de bueno posee la humanidad, como sería un *medirse* “con la experiencia extrema del horror”, “el sufrimiento real de los seres humanos”, sino todo lo contrario, a lo que Adorno denuncia con el nombre de “barbarie” (XIV, 165 y 166). Ésta “consiste en primera instancia en que a los seres humanos ni siquiera se les permite ya expresar su propia situación” (íbid.) o, dicho llanamente, se les obliga a *reprimir* sus emociones.

A aquella “lúgubre metafísica” el filósofo la describe como “la posibilidad de la nada”, cuyo horror radica en que “la distinción entre verdugos y víctimas se disipa”, lo que califica de un “horror convenientemente maquillado” (íbid.). Más aún, de “[l]os partidarios de esa metafísica” avisa el autor que “truenan como antes de 1933 contra el afeamiento, la distorsión, la perversión artística de la vida, como si los autores tuvieran la culpa de aquello contra lo que protestan” (íbid.). En este sentido Adorno llama la atención de que la mentalidad del fascismo persiste en la mente de aquellos que tachan el arte moderno de distorsionado, “disonante”, al no corresponderse con la propia percepción de la realidad.

De aquella *metafísica* añade que “entretanto ha degenerado en una mera broma intelectual”, como lo ilustra la anécdota de Picasso quien, al preguntarle un oficial alemán de ocupación por el *Guernica*, le contestó que no lo había hecho él sino “ustedes” (XI, 407-8). En definitiva, de lo que se queja Adorno es de que se haya convertido en un “hábito intelectual” o juego de palabras, cuando de lo que se trata es de denunciar una situación concreta. Peor es el caso de Alemania, cuya superficie califica de “silenciosa” con respecto a su pasado fascista, “[a]l convertirse incluso el genocidio en posesión cultural dentro de la literatura comprometida”, lo que critica en tanto que “reelaboración del pasado” o *Aufarbeitung der Vergangenheit* (XI, 407).

Son los nazis los que califican aquella cultura, que desprecian por no adaptarse a su “ideología”, de “bolchevismo cultural”⁵⁶⁰, cuyo *odio* “ha sobrevivido a la época de Hitler” en los “periódicos y revistas de la derecha radical”, donde tachan de “antinatural” y “decadente” a lo que juzgan de “hostil”, a saber, “todo lo ajeno y

⁵⁶⁰ Incluso antes de la ascensión de Hitler, de bolchevismo denostaba el susodicho *stablishment* al movimiento dadá, como lo relata Hugo Ball en su diario *La huida del tiempo* publicado en 1927.

enajenante” (XI, 395-96). Lo mismo sucede a la inversa, cuando el rechazo que produce la “ideología” de los bolcheviques, es el que éstos mismos -precisamente debido también a su carácter extraño- practican con la “ideología” de signo político contrario, a la que califican de “disolvente bolchevismo cultural” (XVII, 275).

La “dialéctica” o la *persistencia del estado antagonista*

Adorno es implacable a la hora de retratar a Berthold Brecht como “[e]l escritor antiideológico [que] prepara la degradación de su propia teoría en ideología” (XI, 401). El modo cómo lo haga es precisamente acabando con “toda dialéctica”⁵⁶¹, siendo así que “tácitamente” *acepta* que “el mundo ha dejado de ser antagonista”, como entiende lo lleva a cabo al *empequeñecer* al “opponente” favoreciendo entonces “la falsa política”⁵⁶² (íbid.)

De la persistencia del estado o, lo que denomina más precisamente, sociedad “antagónica”, no hay duda al decir de Adorno⁵⁶³. El motivo de que se tenga que reivindicar se debe a que “se halla ofuscada para ver cuál es su esencia propia”, hasta tal extremo que existen “movimientos que predicán un “retorno a”” (íbid.). Ésta sale a la luz en el hecho de que “hoy en la música lo que consigue aceptación social y lo que viene exigido en razón de su verdad social están enfrentados de manera inconciliable”, como lo saca a relucir la “totalidad de la música ligera”, donde el triunfo del “carácter mercantil” se traduce en una “renuncia a toda configuración autónoma” (XVII, 187).

La gravedad de la situación -de la que se lamenta el autor- la manifiesta al afirmar que “la sociedad de las mercancías se ha extendido y ha tejido su red hasta tal punto, que ha modificado la estructura social” (íbid.). Tanto es así que afecta no sólo a la “vida musical” sino a todas sus esferas, teniendo lugar una “suplantación, (...), del liberalismo de mercado de viejo estilo por el dirigismo”, donde éste último se caracteriza por que la “tendencia economicista” se *impone* gracias a que, la “vida musical” en este caso, hace “concesiones específicas a aquella tendencia” (XVII, 187-

⁵⁶¹ En este sentido Adorno cuestiona la calificación por parte de Brecht de su obra de “teatro dialéctico”, al que tacha de “drama didáctico”, puesto que más que de ella se pueda extraer una enseñanza, contribuye a lo que denomina un *fabula docet*, como es la evidencia de que “en el mundo reina la injusticia” (*Teoría estética*, p.402).

⁵⁶² Sobre el origen del desacuerdo entre ambos, véase *infra* el apartado 2.1.3.

⁵⁶³ Así lo deja patente cuando describe la sociedad actual como “una sociedad que era antagónica antes y que sigue siendo antagónica ahora” (*supra*).

88). Por consiguiente, Adorno concluye que aquellos que “tanto se indignan por la comercialización, (...), lo que en realidad hacen es desviar la mirada de lo que efectivamente está aconteciendo” (íbid.).

Aquel “carácter mercantil de la música” queda evidenciado especialmente en lo que concierne a los discos que, en tanto que “bienes de consumo”, no se *adquieren* por propia voluntad o como consecuencia de una “libre elección”, sino que son literalmente *impuestos* por la “industria de la diversión”, que *fabrica* “artificialmente” “los nombres y la fama”, como lo practica el llamado “dirigismo”.

El “dirigismo” pone en evidencia que *nunca ha regido completamente en la música* la ley de la oferta y la demanda, porque el consumo de las masas “está condicionado en gran medida por la centralización organizativa, administrativa y, en última instancia, económica de la oferta” (íbid.). Con todo lo dicho, el equívoco del “dirigismo” consiste en *sermonear* a aquellos que se oponen a lo que califican de “industria musical cosificada, anquilosada, manipuladora”, cuando son éstos mismos los que se aprovechan de esta situación a su favor al practicar dicha *manipulación* (íbid.).

Volviendo al “carácter mercantil de la música”, de él constata Adorno que *bajo su dominio* tiene lugar una “dialéctica particular”. Dicha “dialéctica” pone de manifiesto que es precisamente la “burguesificación” de la música, en tanto que algo susceptible de ser vendido, aquello que la ha hecho “autónoma”, esto es, no dependiente del mercado sino de leyes propias, “enfrentándose a la demanda empírica del mercado y tendi[en]do a ir más allá de la heteronomía de éste y por tanto más allá de la sociedad burguesa” (XVII, 186-87). En última instancia, sostiene el filósofo alemán, “[l]a autonomía sin reservas de las obras, que se sustrae a la adaptación al mercado y a las ventas, se convierte involuntariamente en un ataque”⁵⁶⁴ (XI, 408).

La denuncia de la “dialéctica” como “sofística”

Adorno no se anda con rodeos al subrayar la relevancia de interpretar el *compromiso* de modo “dialéctico”, a saber, que “[t]odo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida”, haciendo notar que es dicha “paradoja” la que “provoca el reproche de sofisma” (XI, 409). Por

⁵⁶⁴ Aquí descansa la fortaleza de la “autonomía” del arte, a saber, en que el “ataque” al mercado es *involuntario*, puesto que lo pone en práctica *sustrayéndose* a él.

“sofisma” se debe comprender falacia, es decir, un razonamiento incorrecto que aparenta ser correcto.

Denunciar pues la “dialéctica” de “brujería sofisticada”, se debe a que aquellos que lo defienden “se asustan ante la idea de la contradictoriedad objetiva en los fenómenos”, con la consecuencia de que no *dan espacio* a “la posibilidad de su *fundamentum in re*” (X/I, 387). Éste es el caso del “pensamiento conservador” o, peor aún, “reaccionario”, que “tiende[n] a las alternativas de buenos y malos” (íbid.).

Que la acusación de “sofisma” es infundada, lo argumenta Adorno recurriendo al ejemplo de la prosa de Kafka o los dramas de Beckett, de cuyas obras comenta que “ejercen un efecto por comparación con el cual las obras oficialmente comprometidas parecen juegos de niños” (XI, 409). Y esto lo provocan en la medida en que “producen la angustia de la que el existencialismo no hace más que hablar”, y el modo cómo lo hagan es “[e]n cuanto desmontajes de la apariencia”, haciendo “estallar desde dentro el arte que el tan cacareado compromiso sojuzga desde fuera y, por tanto, sólo aparentemente” (íbid.).

Aquello sobre lo que llama la atención el autor es sobre la urgencia de *desafiar* “la mendaz positividad del sentido”, porque ésta se torna indefectiblemente en “una vacuidad de sentido, el artificio positivista”, en lo que constata es una *confusión* “no dialéctica”⁵⁶⁵ de literatura y ciencia (XI, 409-10). En definitiva, se trata de *apartarse* de “la semejanza con los objetos” y de lo que describe como “aprehensible coherencia de sentido” (XI, 409). A aquella “positividad” la califica de *quid pro quo*, en la medida en que presenta lo que no existe como si existiera, o siguiendo a Baudelaire también de *imagerie* (XI, 400).

Una vez más, el filósofo alemán concluye que “la dialéctica se echa a perder como sofisticada en cuanto se concentra de manera pragmatista en el siguiente paso” (X/II, 685). Con ello quiere decir que la “dialéctica” se malinterpreta cuando se reduce a una mera praxis o, con otras palabras, constituye un engaño cuando se concentra en su puesta en práctica, porque de este modo cumple tanto menos su cometido. Lo que sucede realmente es que recae en la “barbarie”, de lo que Marx ya advirtió en su célebre

⁵⁶⁵ Así es cómo percibe esa “vacuidad de sentido”, de confusión *no dialéctica*, por oposición a la que es *dialéctica*, esto es, la que en tanto que doble negación ofrece potencialmente más de una salida.

carta a Kugelmann (X/II, 684), y a lo que remite al referir la amenaza de la “totalidad”, sobre la que constata ha sucedido⁵⁶⁶.

Precisamente la tarea de la “dialéctica” debe ser la de luchar contra esa “totalidad”, fruto de su consideración como “sofística”⁵⁶⁷ o, textualmente, “[l]a praxis oportuna hoy sería sólo el esfuerzo de salir de la barbarie”, lo que empieza por admitir que “[l]a recaída ha tenido lugar” (ibid.). En qué medida entonces Adorno pueda contemplar la “dialéctica” en tanto que “praxis oportuna”, se debe paradójicamente a que provoca “la mínima promesa de felicidad”⁵⁶⁸, concretamente la que “no se despilfarra en ningún consuelo” (XI, 409).

2.1.3. La desavenencia con Berthold Brecht⁵⁶⁹: mismo punto de partida y posturas contrarias

El compromiso en sentido político, al que tacha de “políticamente ambiguo en la medida en que no se reduce a una propaganda”, tiene su máximo exponente en Berthold Brecht. A otro conocido partidario del compromiso, como es Jean-Paul Sartre, Adorno le critica que –contra su voluntad- confunda la intención del autor con el contenido de la obra, porque entiende que “lo que el autor quiera decir, (...) va rezagado en relación con la evolución de las formas estéticas” (XI, 398-99).

Es precisamente porque “el arte comprometido en sentido estricto no quiere llevar a medidas, (...), sino trabajar en favor de una actitud”, que se distingue de la

⁵⁶⁶ Es precisamente desde la evidencia de Auschwitz e Hiroshima, desde dónde cobra sentido la necesidad de interpretar la “utopía” en tanto que “correctivo” de la realidad.

⁵⁶⁷ Los que tildan la “dialéctica” de “sofística” son los mismos que reclaman su puesta en práctica.

⁵⁶⁸ Como lo corrobora la propia “utopía” en la medida en que *de iure* se caracteriza por no poder llevarse a cabo.

⁵⁶⁹ Adorno culpa a Brecht de que Benjamin se haya distanciado de él, como lo recuerda S. Buck-Morss, quien además matiza que se trata de una diferencia política, poniendo de relieve que su distanciamiento de Benjamin constituye una repetición del que tuvo lugar anteriormente con Brecht. El motivo de la ruptura con éste último fue su defensa de que “el método dialéctico, materialista, podía y en realidad debía ser validado inmanentemente, sin ser dependiente ni de la teoría ni de la realidad de un sujeto revolucionario” (op. cit., pp.290-91 y 297).

“tendenciosidad” (XI, 396). De Brecht, aclara Adorno, que aunque “en no pocas de sus obras, (...), glorifica directamente al partido, quería de vez en cuando, (...), educar en una actitud de distanciamiento” (XI, 399). A su favor, declara que “comprendió que la superficie de la vida social, (...), vela la esencia de la sociedad” (íbid.), por lo que “ya no postula, como Sartre, la identidad entre los individuos vivos y la esencia social” (XI, 400).

Es el reconocimiento de que no puede haber una “identidad entre los individuos vivos y la esencia social”⁵⁷⁰ -a lo que denomina “ingenuidad”-, aquello que establece una sintonía entre Brecht y Adorno. En efecto, ambos autores parten de una misma certeza, a saber, la necesidad de combatir la “ingenuidad” insistiendo en la importancia de la “teoría”, además de compartir un mismo diagnóstico, a saber, que “la denominada producción cultural degenera en ideología”⁵⁷¹. No obstante, el mismo punto de partida deriva en posturas contrarias, entre otras cosas, porque el diagnóstico o, mejor dicho, la “ideología”, se interpreta de modo diferente. En Brecht contiene una “exigencia positiva”, a diferencia de Adorno, en quien conserva el “propósito crítico” que ya tenía en Marx.

Con todo lo dicho, aquella sentencia contiene implícitamente para Brecht una denuncia de la falta de compromiso político, mientras que para Adorno la constatación de la urgencia de que conserve un carácter crítico, porque de otro modo tanto “lo espiritual” como la “teoría” se transforman en “un medio de dominación” (íbid.). Más aún, en la “ideología oficial” sostenida por Brecht se esconde un “optimismo” con respecto al mundo, cuya situación tampoco lo justifica. En resumidas cuentas, Adorno entiende que en su burla del pesimismo, Brecht demuestra ser conformista debido a que denota una confianza en el progreso (XVII, 274-75).

Del abandono de la “ingenuidad” a la exigencia de la toma de partido política de la obra de arte

⁵⁷⁰ Precisamente dicha identidad es la que consagraría el “contrato social” rousseauiano, que destila aquel conocido optimismo ilustrado.

⁵⁷¹ En el apartado 2.2.2. esta cuestión se estudiará exhaustivamente.

Es en el texto mencionado antes⁵⁷², donde Adorno expone las “dificultades” a las que se enfrenta actualmente todo aquel que compone música que, además de ser “objetivas” y “apenas conocidas antes, “están relacionadas con el puesto del arte dentro de la sociedad”, para terminar advirtiendo de que no “por el hecho de no ocuparse de ellas” vayan a ser “eliminables” (XVII, 274).

De la “ingenuidad”, referida al comportamiento de los artistas con su medio, cuya relación no se cuestiona, el filósofo pone en duda de que en el pasado haya sido tal, como lo piensan aquellos que hacen caso de “una leyenda que de todos modos es muy discutible” (íbid.). Como ya se ha anunciado, ambos comparten la exigencia de abandonar una postura “ingenua”, aunque por motivos distintos. En Brecht la exhortación a dejar de ser “ingenuo”, tiene la finalidad de *denunciar* a aquellos artistas e intelectuales “que no tienen un compromiso político directo” (íbid.), mientras que en Adorno de ningún modo aquella crítica quiere caer en las garras de lo que tacha de “ideología”. Adorno cree firmemente, y contrariamente a Brecht, que “[l]o espiritual no se agota de ningún modo en tales referencias”, a saber, en las “referencias ideológicas sólidas”, porque “posee unas leyes inmanentes, y éstas mantienen a su vez una relación determinada con el contenido de verdad” (íbid.), lo que hace prescindible toda toma de partido política.

En absoluto puede Adorno estar conforme con que el arte intervenga directamente, “como Brecht aguardaba del escritor”, porque “entonces el arte se encuentra bloqueado” (íbid.). Con ello quiere decir no solamente que al seguir “finalidades arengatorias”, es decir, servir a la propaganda política, “el efecto que produce es inseguro”, sino incluso que acaba yendo “a remolque, (...), de estos o de aquellos textos políticos” (íbid.). Finalmente, Adorno resume la base del desacuerdo con Brecht en los términos que siguen: “los elementos ideológicos que se sedimentan en las distintas artes no afectan sólo al material utilizado por ellas, sino que penetran hasta la complejión estética misma del objeto” (XVII, 273).

La “tautología” o “repetición” como lo “irreflexivo”

⁵⁷² De *Dificultades* Adorno confiesa desde un principio al lector su afinidad con la obra brechtiana *Cinco dificultades para escribir la verdad*, escrita en 1934, de la cual acabó inevitablemente distanciándose a tenor del curso de los acontecimientos en el “espacio político del Este”.

Como ya se ha comentado, la recomendación de abandonar una postura “ingenua” con respecto al arte, esto es, de no *adoptar* “un comportamiento intransigente que no se deja perturbar por nada”, se debe a que “corre el riesgo de convertirse [el arte] en algo indiferente” (íbid.). Por supuesto que a Adorno le preocupa esta falta de consecuencia, que llama “ornamento”⁵⁷³, en que corre el peligro de convertirse el arte, en la medida en que no lleve a la consciencia “el dolor y el absurdo mismos expresados”. De ahí que reconozca como algo digno de tener en cuenta, lo que “profetiza Brecht” cuando se queja de los artistas que “sin estar perturbados (...) por los gritos de los sometidos a la violencia, (...) siguen dando pinceladas a sus cuadros” (XVII, 274 y 275).

De nuevo coincide con Brecht al llamar la atención sobre lo que califica de “manera irreflexiva” de *cultivar* la música, que consiste en que ésta “no percibe que sus dificultades son su presupuesto y no las asume”. A este respecto Adorno cita una y otra vez el comentario burlesco de Brecht en relación a los cuadros de los artistas no comprometidos políticamente, en la medida en que lo único que dicen es “una silla es una silla y la lluvia cae hacia abajo” (XVII, 274). La consecuencia de ello es que “degenera en mera repetición de lo dicho ya cientos de veces, degenera en una especie de tautología del mundo” (XVII, 275).

Es precisamente “la racionalidad de lo siempre igual” (X/II, 676) lo que provoca la sensación de “impotencia”, donde el error radica en creer que “existe en la música un sentido primigenio [Ursinn] que sea preciso restablecer”⁵⁷⁴, porque lo cierto es que “componer música es un asunto (...) terriblemente arriesgado” en el sentido en que no se puede fijar de antemano (XVII, 274 y 275). Pues bien, esto es lo que hace la “música ligera” al poner en práctica “la vulgarísima repetición permanente de lo mismo”, con la excusa de que lo hace *valiéndose* “del nivel de consciencia musical de los oyentes”.

El peligro que lleva consigo la postura “ingenua”, es que implícitamente adopta una postura “irreflexiva”, lo que significa que, en lugar de cuestionar el mundo que le envuelve lo acepta sin más, se *conforma* o, en palabras de Adorno, “confirma que lo triste es inmodificable y, si cabe, que es algo que debe-ser-así” (XVII, 275).

⁵⁷³ Sobre el peligro de que el arte moderno quedara reducido a “lo ornamental”, ya alertaba Kandinsky en *De lo espiritual en el arte*. Una preocupación que después fue retomada por el Dadá, como lo refleja de nuevo Ball en su diario.

⁵⁷⁴ En ello hace hincapié el concepto de autenticidad, que se ha abordado tanto en el apartado 2.2.2. de la primera parte cuanto en el 1.2.1. de la segunda.

Precisamente en lo “ser-así-y-no-de-otro-modo”, como sucede con las cosas a las que en torno a ellas se *coloca* “un aura”⁵⁷⁵ (íbid.), se condensa la postura conformista por antonomasia o, con otras palabras, el “hacer la apología de lo que acaece”. Por consiguiente, la confianza depositada por Adorno en la música descansa en el hecho de que “queda contaminada por el carácter ideológico” -entendido éste, por supuesto, en su sentido crítico original-, de modo que desaparece “la posibilidad de eludir las dificultades entregándose a lo consolidado y de seguir actuando como si nada ocurriera”.

2.2. El dilema del arte: o “autonomía” o *muerte del arte*

Con anterioridad he subrayado tanto las reticencias a que se interprete como alternativa, cuanto el hecho de que se debe a que la alternativa dibuja una “forma prediseñada”, esto es, que al “probar la imposibilidad de perder la libertad anula a ésta” (XI, 397). Y para que no quepan dudas acerca de su predilección por “dilema” en detrimento de “alternativa”, cabe tener presente que el primero busca responder irónicamente a quienes pretenden invalidar la eficacia de la argumentación alegando que la “dialéctica” constituye una falacia, porque la falta de resolución del conflicto, planteada mediante dos soluciones ninguna de las cuales es completamente aceptable⁵⁷⁶, es adrede.

Sobre el hecho de que en el arte nos las habemos con un dilema, Adorno se muestra taxativo cuando declara, a propósito del cuadro *Angelus novus* de Paul Klee, que “el ángel máquina obliga al espectador a preguntarse si anuncia la desgracia total o la salvación encubierta en ésta”, y del que agrega que aunque “ya no lleva ningún

⁵⁷⁵ En lo que concierne a lo negativo de reducir el *hic et nunc* al “aura”, sintoniza Adorno con el Benjamin de *La obra de arte* donde, al fundamentar la “autenticidad” en el “aquí y ahora” en detrimento del “aura”, incide en la importancia de atender a la historia entendida en el sentido de “inmanente”. En la nota 569 demuestro que el origen de la polémica entre ambos puede ser debido a la lectura contraria que de la “inmanencia” sostiene.

⁵⁷⁶ Me refiero -claro está- a la fórmula “o bien hay autonomía o bien no hay arte”, desarrollada en el apartado 1.1.1. de la segunda parte -y en relación con la música en los apartados 1.1.1. y 1.1.2. de la primera parte-, donde la doble negación de la “autonomía” tiene como finalidad mostrar que ninguna de las dos opciones es “aceptable” contemplada aisladamente.

emblema visible de caricatura o de compromiso, (...) planea muy por encima de ambos” (XI, 413). Por tanto, a lo que se refiere el pensador es que es precisamente porque no se ajusta a lo que convencionalmente se suele entender por obra de arte comprometida, o sea, al carecer de aquellos *emblemas* mencionados, por lo que lo es con tanta mayor razón. De ahí que de Paul Klee sentencie que “no desentona en la discusión sobre el arte comprometido y autónomo” (íbid.).

Para Adorno el carácter comprometido de una obra descansa antes bien en su *integridad* para consigo misma, así como, a la inversa, “[e]l acento en la obra autónoma es sin embargo él mismo de naturaleza sociopolítica” (íbid.). De modo que ni el contenido de las obras “es en general lo que de espíritu se ha inyectado en ellas”, ni guarda sentido reivindicar la obra comprometida convencional en un momento en que tiene lugar una “deformación de la verdadera política aquí y ahora”⁵⁷⁷ (íbid.), donde con ello no se refiere sino a su transformación en propaganda, como efectivamente ocurrió tanto en el fascismo como en el comunismo.

Es dicha *deformación* la que provoca que “se encarg[ue] a las obras de arte de conservar sin palabras aquello a lo que la política tiene vedado el acceso”. La contundencia del autor llega hasta límites insospechados, al concluir que “[n]o es hora de obras de arte políticas”, matizando que “la política ha migrado a las autónomas y sobre todo allí donde se hacen políticamente las muertas” (íbid.). En definitiva, el filósofo alemán entiende que la recuperación de la “política” pasa por un reconocer su “creciente parálisis”.

El hecho incontestable, que el pensador se encarga de recordar, a saber, “que aun en su oposición a la sociedad [el arte] constituye un momento de ésta”, lo pone de manifiesto en lo que denomina “mediación”, donde ésta no se debe comprender como “un punto medio entre el compromiso y la autonomía”⁵⁷⁸ (XI, 412), antes bien, como un desmentirse ambos mutuamente. En consecuencia, para Adorno aquella *mediación*⁵⁷⁹ la reflejan las obras de arte en la medida en que “[e]n cuanto puramente hechas,

⁵⁷⁷ Adorno entiende remediar aquella “deformación” de la política, insistiendo en la conexión del *hic et nunc* con la “espontaneidad” (*Anotaciones*, p.185).

⁵⁷⁸ Aquel “punto medio”, que describe como “una mixtura por ejemplo de elementos formales avanzados y de un contenido intelectual que aspira a una política real o presuntamente progresista”, no recuerda sino a la falsa “reconciliación” (*Compromiso*, p.412).

⁵⁷⁹ Tómese en consideración que a impedir que la relación del arte con la política fuera “no mediada” adujo Benjamin como motivo para redactar *La obra de arte*, como se lo comunica a Horkheimer en una carta (léase la nota 28).

producidas, (...) son instrucciones para la praxis de la que ellas se abstienen⁵⁸⁰: la producción de la vida correcta⁵⁸¹ (íbid.).

Volviendo a “la discusión entre el arte comprometido y autónomo”, el hecho de que -como con razón apunta Adorno- quede ilustrada en la mirada *enigmática*⁵⁸² del “ángel máquina” de Klee, quiere decir que escenifica un conflicto irresoluble en la medida en que no cabe *dirimirlo* apostando por uno u otro o, mejor dicho, que ninguna de las dos soluciones ofrecidas es completamente aceptable. De ahí pues que no pueda plantearse sino como un dilema, que el “espectador” está *obligado* a confrontar, y del que deja constancia el autor al afirmar que debe “preguntarse si anuncia la desgracia total o la salvación encubierta en ésta”, a saber, si hay “parálisis de la política” o si resulta que “la política ha migrado a las autónomas” (XI, 413).

Hasta qué punto el debate entre “autonomía” y “compromiso”, expuesto en los párrafos anteriores, no reproduzca sino el dilema existente entre “autonomía” y *muerte del arte*, es así en la medida en que la doble negación⁵⁸³ pretende insistir en la posibilidad siempre abierta de que haya un “arte autónomo”, donde éste no sea incompatible con su carácter comprometido.

Esta situación de *impasse* lo prueba precisamente el que la “victoria” sea “pírrica”⁵⁸⁴ (VII, 125), porque se *anticipa* la “espiritualización en el arte”, como lo hizo Hegel con la “obra de arte romántica” (X/I, 382). Por tanto, es en la medida en que el arte *anticipa* la *mitigación* del “sufrimiento”, que sigue habiendo sufrimiento, lo que provoca que el “final del arte” no tenga lugar sino que, al igual que el “final de [l]a humanidad”, se consolide en tanto que *amenaza*⁵⁸⁵ (X/I, 394-95).

A continuación, voy a demostrar en qué medida el “entrelazamiento” de las artes o *Verfransung* y el fenómeno de la “desartización” o *Entkunstung* constituyen modos de

⁵⁸⁰ Ese *abstenerse*, al que alude, no lo entiende sino como un rechazo a tomar parte o, de modo más incisivo, al llamado colaboracionismo.

⁵⁸¹ Consúltese *supra* la nota 466.

⁵⁸² Es precisamente porque es enigmática, que entiende “planea muy por encima de ambos” (op. cit., p.413).

⁵⁸³ Con ella aludo a lo que formulé como desmentido del triunfo y del fracaso de la “autonomía”, a saber, que no hay respectivamente ni autonomía ni arte, siempre y cuando se contemplen por separado, desarrollado en el apartado 1.1.1. de la segunda parte.

⁵⁸⁴ Que no haya victoria o, de otro modo, que ésta se produzca más a costa del vencedor que del vencido, obliga a que la controversia no quede zanjada, sino que tenga que dirimirse una y otra vez.

⁵⁸⁵ En el apartado 2.1.3. de la primera parte abordé el tema del “final del arte” en tanto que “amenaza”.

un necesario acercamiento “dialéctico” del arte moderno propugnado por Adorno, puesto que reflejan el dilema del arte, a saber, su condición antagónica entendida en tanto que mantenimiento de su carácter antinómico.

2.2.1. El “entrelazamiento” de las artes o *Verfransung* como contencioso arte-artes

Adorno dedica el texto *El arte y las artes* al contencioso del arte con las artes. Que lo defina de “entrelazamiento” pone de manifiesto el rechazo del “todo” entendido de modo unilateral, tanto en lo que concierne al arte en tanto que “concepto superior de las artes” (X/I, 391), cuanto a las artes *unificadas* en los “géneros artísticos” (X/I, 385-86).

El filósofo da cuenta de que el “todo” únicamente se puede construir negativamente⁵⁸⁶, al afirmar que “[s]ólo tenemos negativamente lo que une a las artes por cuanto respecta al contenido, a lo que va más allá del concepto clasificador vacío” (íbid.). Lo que de radical tiene la relación entre el arte y las artes, es debido a que el conflicto “no hay que resolverlo mediante una decisión a favor de uno u otro” (X/I, 386), sino en lo que podríamos describir como un movimiento de oscilación entendido como doble negación.

Aquella doble negación es constitutiva del arte en la medida en que “no se puede destilar ni a su unidad pura ni a la pluralidad pura de las artes” (X/I, 391), a lo que remite Adorno cuando incide en su “esencia dialéctica”, es decir, en que “el arte se mueve hacia la unidad sólo a través de la pluralidad” (X/I, 392). Precisamente aquellos que “[r]echazan la dialéctica” son los que pretenden “responder a la cuestión de la primacía del arte o de las artes de una manera contundente, a favor de uno u otro”, y a los que el autor tacha de “conservadores culturales” (X/I, 387).

Asimismo en su *Teoría estética* Adorno aborda el fenómeno del “entrelazamiento”, donde declara que en la medida en que no se puede reducir la “génesis histórica del arte” a un “motivo supremo”, “no se puede encuadrar a las artes en una identidad íntegra del arte” (VII, 41). El engaño que resulta de subsumir las artes

⁵⁸⁶ Precisamente se trata con ello de evitar lo que Marcuse llama “la esencia afirmativa de la cultura” (p.393), o sea, la percepción unilateral de la realidad.

bajo el arte reside en “el problemático concepto superior de arte” (VII, 224). Del mismo modo que las artes no se pueden reducir a “una identidad íntegra del arte”⁵⁸⁷, tampoco “un concepto general del arte [no] alcanza a las obras de arte” (VII, 242), ni el arte es “el concepto superior de sus géneros” (íbid.). En ello insiste el autor cuando declara que “las artes no desaparecen en el arte sin dejar huellas”, como tampoco “los géneros y las formas” (VII, 265).

Precisamente que las artes⁵⁸⁸ no desaparezcan en el arte “sin dejar huellas”, lo pone de manifiesto el que las obras se vuelquen sobre su propio proceso de producción, como sucede en la contemplación de la obra de arte como *work in progress* (VII, 43). Asimismo la “confusión de las artes” característica del arte moderno, un ejemplo de la cual lo ofrecen los *happenings*, se constituye en tanto que oposición al arte tradicional, a saber, como “negación del arte con su propia fuerza”, donde la falta de sentido no pretende sino restituir a “lo otro”, a lo que se ha quedado mudo (VII, 340).

Su conminación a una aproximación “histórica”⁵⁸⁹ o el rechazo de lo unilateral

Al alertar en primer lugar de que su aproximación debe ser “histórica”, Adorno se refiere de nuevo en *El arte y las artes* a que en absoluto la relación entre ambas es tal, que “el arte es simplemente el concepto superior de las artes, un género cuyas especies son las diversas artes”, una idea que califica de “ingenuamente lógica” (X/I, 391). Más bien, y al contrario, el necesario enfoque “histórico” incide en las diferencias entre ambos, siendo así que “las artes no forman un continuo que permita pensar el todo con un concepto unitario” (X/I, 392). En este sentido Adorno ilustra la relación del arte con las artes a través del ejemplo de “la orquesta formada históricamente con sus instrumentos”, donde “ni el arte es el concepto de las artes ni la orquesta es el espectro de los timbres” (íbid.).

En qué medida el filósofo inste a una aproximación “histórica” obedece a que “todo” y “continuo” no son sino sinónimos. De ahí que cobre sentido la insistencia en que la relación entre el arte y las artes es una “relación discontinua”, a saber, que la

⁵⁸⁷ En este sentido el filósofo critica el *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

⁵⁸⁸ Las artes hacen hincapié en el carácter artesanal del arte, lo que significa atender a su manufacturación.

⁵⁸⁹ En su texto *La idea de historia natural* fundamenta su concepción de la “historia” en un antagonismo con lo “natural”.

“idea del arte en las artes no es positiva, (...), sino que sólo se puede entender como negación”, porque “[f]rente a las artes, el arte es algo que se forma a sí mismo, está contenido potencialmente en cada una de las artes” (íbid.). Adorno concreta aquella relación a través de lo que entiende es “la posición doble del arte respecto de las artes”, a saber, que “el arte sólo existe en las artes” y que “el arte es uno en tanto que antítesis de la realidad empírica” (íbid.). Precisamente dicha “posición doble” hace hincapié en su “esencia dialéctica”.

La insistencia en lo “histórico” quiere ser una oposición a lo “natural”⁵⁹⁰, debido a que es desde donde se concibe como “indisciplinado y decadente” a “[l]o que no se atiene a la disciplina de las zonas establecidas”, como lo constituye la pregunta despectiva y desdeñosa “¿eso todavía es música?”⁵⁹¹ (X/I, 381). En conclusión, el enfoque “histórico” señala el rechazo de la percepción de la relación arte-artes en tanto que “continuo”, unilateral o, textualmente, “[l]o que derriba las lindes de los géneros está movido por fuerzas históricas que despertaron dentro de las fronteras y acabaron desbordándolas” (íbid.).

A continuación, se analizará el distanciamiento de Adorno respecto de la “crítica conservadora de la cultura”, así como se expondrán los pilares de dicha crítica, contraria a una aproximación “dialéctica”, como son, por una parte, una predilección por las artes, lo que redundará en un resaltar lo culinario o disfrute del arte y, por otra, la predilección por el arte, lo que supone su reducción a un mero paradigma o *Leitbild*, esto es, un “canon de lo permitido y de lo prohibido”⁵⁹².

Distanciamiento de la “crítica conservadora de la cultura”

Una y otra vez el filósofo insiste en que su crítica de la cultura nada tiene que ver con aquella que profiere una “crítica conservador-restauradora de la cultura”, que es precisamente la que reclama aquellas normas o “imágenes directrices” (X/I, 255). El rechazo de esta crítica lo argumenta mediante la idea de que se basa en “la simplicidad del *terrible simplificateur*”, el cual aglutina “a quienes se sienten excluidos del arte

⁵⁹⁰ Consúltese *supra* el apartado 1.2.3., donde abordo exclusivamente esta cuestión.

⁵⁹¹ Adorno añade que éste es el interrogante que la vanguardia dirige contra sí misma en una suerte de autocrítica.

⁵⁹² Léase sobre todo *Sin imagen directriz* y, en relación con el “catálogo” o “canon”, *El envejecimiento de la nueva música*, en la p.161, donde el autor se refiere críticamente a la “técnica dodecafónica” debido a la imposición de reglas en la composición musical.

moderno y se enojan con lo que el arte moderno dice y lo que ellos no quieren admitir” (X/I, 256). Que el autor no consienta que se *apele* a “las normas e imágenes directrices”, es debido a que se hace cuando “el permiso y la prohibición ya no son incuestionables, mientras que sin ellos (...) no se cree poder salir adelante” (íbid.). En suma, aquella “simplicidad” –constata Adorno- no guarda en absoluto relación con la que acompaña a la “gran sencillez”, a la “verdad antigua”, según la cual la dificultad de las circunstancias debía servir como revulsivo para que el individuo *madurase*⁵⁹³.

La acusación de arbitrariedad, es decir, de que “no vale nada”, así como de “anárquico” que, desde dicha crítica se dirige al arte moderno (X/I, 256 y 259), se fundamenta en una “sociología vulgar, de acuerdo con la cual la sociedad del pasado, la feudal o la absolutista, estaba cohesionada, mientras que la actual sociedad abierta carece de una ley vinculante” (X/I, 256). Más aún, ni es viable que la humanidad retroceda a un “nivel preburgués”, ni es ajustada a la realidad la visión que de la “época preburguesa” tenemos, porque “[l]o que reventó su orden” no fue “sino (...) la necesidad de crítica [que] participa esencialmente en el cambio” (íbid.). De ahí que a “los tiempos presuntamente repletos de sentido” o, de otro modo, a la “apariencia (...) de seguridad feliz”, Adorno la tache de “ideológica” (X/I, 258).

De ningún modo hubo antes “cohesión social” -como se defiende desde dicha crítica- a no ser que se la *equipare* “con lo que da sentido, con lo positivo” (íbid.). En este sentido la grandeza de las obras de arte no radica en “la concordancia de la obra con su estilo”, sino en su oposición a él, ya que son “campos de fuerza”⁵⁹⁴ en los que se dirime el conflicto entre la norma y lo que intenta expresarse en ellas”, como en la música lo pone en práctica la “disonancia”⁵⁹⁵ (X/I, 258). Tanto es así, que “cuanto más alto es su rango, más enérgicamente disputan este conflicto” (íbid.).

Recapitulando, es equivocado atribuir de por sí a las normas “sustancialidad”, porque “su proclamación requeriría un acto de arbitrariedad y sería problemática”. Más aún, *atribuir* “sustancialidad” al pasado -como se argumenta desde la crítica conservadora-, implica *ignorar* “que el proceso que la destruyó es irreversible” dada la

⁵⁹³ Ya se ha demostrado en qué medida la madurez va en la dirección de la *Entzauberung* o desmitificación apuntada por Max Weber.

⁵⁹⁴ En el último apartado de la segunda parte analizo la obra de arte en tanto que *Kraftfeld* o “campo de fuerzas”.

⁵⁹⁵ Asimismo a dicho concepto, al que Adorno otorga gran importancia, dedico los apartados 1.1.2. y 2.1.2. de la primera, y el 1.1.2. de la segunda parte.

imposibilidad por parte del “espíritu” de *apropiarse sustancialmente* de “cosmovisiones del pasado por el bien del arte” (X/I, 259). Finalmente, no se acaba con el “nominalismo”⁵⁹⁶, ni en la estética ni tampoco en la metafísica o la teoría del conocimiento, simplemente *anulando* “la supremacía abstracta del concepto sobre lo individual”, porque de lo que se trata es de acabar con la *necesidad* de aquello, como con acierto lo puso de manifiesto Nietzsche⁵⁹⁷ (íbid.).

La predilección por las artes: “lo culinario” o el disfrute del arte

Adorno critica las artes en la medida en que obligan a contemplar el arte como “una pluralidad de bienes expuestos para el observador contemplativo”, en lo que entiende forma parte de “la tendencia racional y civilizatoria en la que el arte siempre ha participado” (X/I, 381). Ésta consiste en que “lo culinario”, “el estímulo sensorial”, “se ha separado como un fin en sí mismo y es planificado racionalmente” (X/I, 382). Por tanto, su crítica se produce por cuanto la idea de las artes está asociada al “placer artístico”, lo que lleva consigo una “repetición testaruda” de lo mismo, en lugar de permitir su cuestionamiento, como sería el caso de “lo nuevo”⁵⁹⁸.

La consecuencia de la independización del “estímulo sensorial” es que el arte “reniega de su momento culinario” (íbid.), a la vez que “contrapone casi inevitablemente el espíritu como algo separado”, se entiende de “los materiales y procedimientos de las obras” (X/I, 383). La *incompatibilidad* de ambos -de la que Adorno se hace eco- es fruto de una *pérdida de inocencia* por parte del “momento espiritual”⁵⁹⁹, es decir, de que deja de estar *unido* “con lo compuesto” (X/I, 382). En este sentido el autor denuncia tanto la independización de lo sensorial cuanto de lo espiritual, una —ésta última— que considera “legítima e ineludible”, ya que al espíritu “no [le] satisface la apariencia sensorial del arte” (X/I, 383).

⁵⁹⁶ Para saber cuál sea la postura de Adorno con respecto al “nominalismo”, se puede consultar *infra* el apartado 2.2.3.

⁵⁹⁷ En efecto, es Nietzsche quien defiende la idea de que “justificar un contenido a partir de la necesidad de tenerlo es más un argumento contra él que a favor de él”, en tanto que muestra debilidad, flaqueza.

⁵⁹⁸ En este sentido “lo nuevo” se erige como oposición a “lo siempre igual”, lo que consigue al precio de ser “vacío” (consúltense los apartados 1.2.1. de la primera y segunda partes).

⁵⁹⁹ Precisamente el énfasis puesto en “momento” da cuenta de la exigencia de que tanto lo espiritual como lo sensorial se contemplen “dialécticamente”.

En resumen, la crítica de la “clasificación del arte en artes” es debido a que implica que los “materiales dados”, contra los que el arte “se rebela” por causa de su “dependencia” de ellos, “se resisten a la configuración autónoma” (íbid.). Una “autonomía”, por cierto, que tampoco se logra a través de la “espiritualización” del arte, porque paradójicamente “cuanto más insisten las obras de arte en su espiritualización”, más se alejan de lo que habría que espiritualizar” (íbid.). Adorno cuestiona pues el “triumfo de la espiritualización en el arte”, al que califica de “victoria pírrica”⁶⁰⁰, lo que le lleva a medirse con Hegel en la medida en que entiende “anticipa”⁶⁰¹ la *construcción* de la “obra de arte romántica” (X/I, 382).

La predilección por el arte: su confusión con “imagen directriz” o *Leitbild*

La otra cara de la moneda en el análisis del conflicto entre el arte y las artes lo constituye la primacía o predilección por el arte en detrimento de las artes, lo que da lugar a una concepción del arte en tanto que “imagen directriz” o *Leitbild*, con la que Adorno no puede sino discrepar. Así se pronuncia en el texto *Sin imagen directriz*, donde desde un principio advierte de que abordará el tema con la condición de que lo pueda contemplar como *problema*, como lo hace al tematizarlo de modo *fragmentario* (X/I, 255).

Dicho concepto, que Adorno enmarca en el ámbito de “una estética invariante, de normas generales”, de la cual añade “me parece imposible formular hoy”⁶⁰² (íbid.), se fundamenta en “la reacción negativa al arte contemporáneo”, que “le parece desgarrado, dominado por la arbitrariedad subjetiva, repugnante, incomprensible, encerrado en una torre de marfil”⁶⁰³ (X/I, 255-56). En suma, dicha reacción descansa en la creencia de

⁶⁰⁰ Este fenómeno se hace patente en el caso paradigmático de Kandinsky, como máximo representante y teórico del expresionismo en las artes plásticas, porque a pesar de que pretendía poner énfasis en el “qué”, el resultado es que lo acaba poniendo en el “cómo”, provocando que se le reproche de ser “formalista”.

⁶⁰¹ Adorno entiende que no puede haber tal triunfo, puesto que se “anticipa”, con lo que “descarga” al arte de la responsabilidad de llevar a cabo dicha espiritualización.

⁶⁰² Dicha reivindicación está en consonancia con su insistencia en que la estética no permanezca externa a su objeto, como ya se ha apuntado.

⁶⁰³ Esta acusación tiene relación con la de *l'art pour l'art* dirigida al arte moderno, así tachado por aquellos que no lo entienden o, como lo dice provocadoramente el propio Adorno, lo entienden demasiado bien. Más tarde fue vociferado por los partidarios de un arte “políticamente comprometido” para denunciar el presunto diletantismo del primero. Véanse los apartados 1.2.2. y 2.1.2. de la segunda parte.

que el arte moderno carece de “cohesión”, no está “legitimado”, a diferencia del arte del pasado, siendo así que se confunde la “cohesión” “con lo que da sentido, con lo positivo” (X/I, 256). De ahí que con el fin de acabar con la “arbitrariedad”, en que se encuentra *condenado* el arte, se reclama para él una “validez objetiva” o, más propiamente, “una estructura consistente que le proporcione el “canon de lo correcto y de lo falso” (íbid.).

De ningún modo está de acuerdo el autor con aquellos que se lamentan de una *pérdida* de “cohesión social”, porque aquélla era “heterónoma”, es decir, “impuesta en buena medida a las personas” (íbid.). Por tanto, no es que hubiera “cohesión”, sino que lo que existía era una “obligación”, que se ha revelado “insoportable”, puesto que el “contenido espiritual” con el que se justificaba ha resultado ser “falso”, es decir, la emancipación vinculada al “progreso” se ha convertido en dominación. Adorno constata que no hay “estado espiritual” sin una “estructura social” que lo sustente, con lo que de nada sirve acudir a “los desenterrados valores eternos” con el argumento de que “la cualidad estética de las obras de la época preburguesa era superior al arte moderno” (X/I, 257).

En conclusión, a lo que se refiere Adorno es que “[l]as normas del pasado no se pueden restaurar porque sus presupuestos han desaparecido”, esto es, ha desaparecido una “cierta unidad [de las normas] con la vida y el espíritu”, de modo que no basta con imponerlas (X/I, 259). A aquella “unidad” Hegel la denominaba “sustancialidad”⁶⁰⁴, cuya relevancia reside en que sin ella o, con otras palabras, “si el espíritu no se reencuentra en las normas de acuerdo con las cuales actúa, es inútil buscar normas e imágenes directrices” (íbid.).

La confusión de los géneros artísticos en tanto que autocrítica del arte

Una vez más, con la exigencia de una aproximación “histórica”, el autor pretende dejar patente que “[l]a constelación del arte y las artes es inherente al propio arte“, lo que significa que “[n]o hay que aislar⁶⁰⁵ ninguno de los dos polos; no hay que reducir el arte a uno de los dos, ni siquiera a su dualismo” (X/I, 392-93). En este sentido “el

⁶⁰⁴ Precisamente la existencia de “valores”, a los que Nietzsche apela, es una prueba de que las normas ya no son “sustanciales”. En esta línea Adorno deja clara la influencia de Nietzsche cuando recuerda que “[s]i se reclaman ideas directrices, [es que] ya no son posibles” (*Sin imagen directriz*, p.260).

⁶⁰⁵ Consúltese *supra* la nota 576.

espíritu se extiende entre los polos de un momento que crea unidad, racional, y un momento difuso, mimético” (íbid.), que son respectivamente el arte y las artes. En el mismo sentido se expresa al reclamar un “momento de alteridad” para el arte o, dicho textualmente, “[e]l arte necesita algo heterogéneo a él para llegar a ser arte” (X/I, 385). Con respecto a la obra de arte, también advierte de su degradación a una “indefinición estética”, tanto si se inclina por lo “estético” como por el “material”, porque se transformaría respectivamente en “diletante” y en “artesanía” (X/I, 386).

Precisamente ese carácter “inherente” al arte de su relación con las artes, tiene lugar en lo que califica de “entrelazamiento” de las artes, donde “se confunden las fronteras entre los géneros artísticos o, mejor dicho: sus líneas de demarcación se entrelazan” (X/I, 379), en lo que también denomina “proceso de entrelazamiento” contemplado como una “tendencia poderosa” (X/I, 380). Es el hecho de que el “entrelazamiento” “brot[e] inmanentemente del género mismo”, lo que provoca que sea concebido como un “proceso”, con lo que carecen de sentido la acusación que contra la modernidad dirigen aquellos que la tachan tanto por su “presunto esnobismo”⁶⁰⁶ como por su “colaboracionismo”⁶⁰⁷ (íbid.) De aquellas acusaciones se defiende con contundencia al declarar que “el impulso a ser moderno forma parte de la fuerza productiva”, de modo que “la inmunidad contra el espíritu de la época no es por sí misma un mérito. Rara vez manifiesta resistencia⁶⁰⁸, más a menudo provincianismo”⁶⁰⁹ (íbid.).

Con todo lo dicho, que al arte le sea inherente lo heterogéneo a él, o sea, que el conflicto entre el arte y las artes le sea intrínseco, quiere dar cuenta de su condición autocrítica. A ello alude precisamente al insistir en que el arte ya no se puede permitir ser “ingenuo”, como lo prueba la tendencia al “entrelazamiento”, donde los “géneros artísticos” *vulnerarían* los “tabúes civilizatorios” al “disfrutar de una especie de

⁶⁰⁶ Este reproche apunta en la misma dirección que el que denuncia un “intelectualismo”.

⁶⁰⁷ Bajo ésta última acusación se esconde la convicción de que el arte moderno peca de ser fácilmente imitativo. Prueba de ello es la confusión que suscita el arte abstracto en la medida en que se lo contempla como estilo. Adorno es tajante al afirmar que los que lo critican son “sobre todo” aquellos que “se han detenido”, con lo que la crítica debería incumbir entonces a “los precursores” (*El arte y las artes*, p.380).

⁶⁰⁸ De la capacidad de resistencia del arte moderno da cuenta la categoría de “negatividad” –que analizo en el apartado 1.2.1. de la segunda parte-, lo que explica que Adorno lo considere el arte por excelencia. A dicha capacidad alude al reclamarle un “estar a la altura de su tiempo”.

⁶⁰⁹ El “provincianismo” refiere el error de confundir aquella capacidad de resistencia con “inmunidad” respecto al “espíritu de la época” (léase *infra* el apartado 2.2.3.).

promiscuidad” (X/I, 381). El modo cómo el arte, y particularmente el arte de vanguardia⁶¹⁰, *vulnere* dichos “tabúes”, es *respondiendo* “con una música que, efectivamente, no quiere ser música”, de este modo *tomándole la palabra* a “esa pregunta de ignorantes”, como es la que interroga “¿eso todavía es música?” (íbid.).

En qué medida la autocrítica del arte se exprese a través de una deliberada ausencia de sentido, tiene su ejemplo en la obra de Samuel Beckett mediante el cultivo de “lo absurdo”, donde la “indiferencia” -entendida como un rechazo tanto del sentido como de su negación- quiere ser un modo de evitar “un sentido positivo” (íbid.). A diferencia de la literatura, en el arte la cosa cambia, como se evidencia en el “montaje”, donde es inevitable la aparición de sentido porque, en palabras del autor, “[l]os elementos reales ajenos al sentido que durante el proceso de entrelazamiento entran en los campos de las obras de arte son salvados potencialmente por ellas”. De ahí que afirme que “[l]a negación coherente del sentido estético sólo sería posible suprimiendo al arte (íbid.). Que el arte no se pueda *suprimir* o, más aún, que devenga infinito⁶¹¹, es consecuencia de que de la negación de sentido acaba surgiendo inevitablemente sentido.

En lo que concierne a la *muerte del arte*, lo cierto es que en el “entrelazamiento de las artes” el arte no *muere* o, como lo dice Adorno, es “una ruina falsa del arte”, en la medida en que la “utopía” en que consiste cada obra no se ha *cumplido*. De modo que la situación oscila entre un no *consentir* el arte –de nuevo éste ya no se puede permitir ser “ingenuo” después de Auschwitz- y un *necesitarlo* (X/I, 396). Aquella “utopía” queda formulada al reclamar un arte que no *mitigue* el sufrimiento de la humanidad⁶¹², “para que despierte, se adueñe de sí misma y sobreviva”, siendo así que únicamente la ausencia de sufrimiento significaría el “final del arte” (X/I, 394-95).

La crítica de la “síntesis de las artes”: la defensa de lo moderno frente a lo romántico

⁶¹⁰ Aquí se hace patente cómo para Adorno el arte moderno es un arte de vanguardia, en el sentido de “avanzado”, con la condición –claro está- de que cumpla con aquel *estar a la altura de su tiempo*.

⁶¹¹ Sobre ello ha reflexionado Gerard Vilar en *Desartización. Paradojas del arte sin fin*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

⁶¹² El modo cómo el arte *mitigue* el sufrimiento, es *anticipando* su final, esto es, representando aquello que no existe, lo que hace de por sí confiriéndole el carácter que Adorno califica de “ideológico”. De ahí que para no *mitigarlo* tenga que ser *utópico*, esto es, tenga que acreditarse como arte una y otra vez como si fuera la primera, en consonancia con la idea de que la fuerza de la “utopía” reside precisamente en que no se puede poner en práctica.

Sobre la importancia de resistir a la tentación de interpretar “la tendencia al entrelazamiento” en tanto que “síntesis sospechosa” -de las artes, se entiende-, como la que defiende la “obra de arte total”, advierte Adorno poniendo el ejemplo de los *happenings* (X/I, 380), a cuyo análisis dedico el siguiente apartado. En el rechazo del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, el filósofo no engaña con respecto a su predilección por lo moderno en detrimento de lo romántico. Si bien reconoce que “la exigencia de unificar los géneros artísticos en el arte” tiene su “antecedente” en el romanticismo, y concretamente en “los procedimientos integrales dentro de los diversos géneros” (X/I, 385). A este respecto Adorno rememora la frase de Robert Schumann de que “la estética de un arte es también la de las otras artes” (íbid.).

Que el “entrelazamiento” -al que califica de “moderno”- constituye un distanciamiento del llamado *Gesamtkunstwerk*, lo prueba el hecho de que para el segundo “lo fundamental (...) era la subjetividad” (íbid.). Por el contrario, el primero hace hincapié en que la obra constituye un “proceso” -que denomina de “objetivación”-, donde se necesita al sujeto “en tanto que su ejecutor, pero que remite más allá de él en virtud de la relación inmanente con eso otro” (íbid.). Aquello que le reprocha a la concepción romántica del sujeto, es su apuesta por la “categoría de la emoción”, en lo que supone no de “narcisismo”⁶¹³, sino de “falta de resistencia en medio de la composición interior de la cosa” (íbid.). Que el “proceso” tenga que ser “inmanente”, quiere decir que el “contenido de verdad” de la obra no se agota en el sujeto, porque si lo hiciera “transcurriría en vacío” (íbid.). De ahí pues lo que distingue la mirada moderna de la romántica.

Más aún, a la obra de arte con sentido, sin duda una idea plenamente romántica, a la que Adorno denuncia rompiendo filas a favor de lo que Marcuse denomina “la esencia afirmativa de la cultura” (X/I, 393), se opone el “entrelazamiento de las artes”, en tanto que “es hostil a un ideal de armonía que presupone unas relaciones ordenadas dentro de los géneros como garantía del sentido” (X/I, 394). Desde el enfoque del “entrelazamiento” se interpreta aquel “ideal de armonía” como “prisión ideológica del arte”, por cuanto el arte se contempla “como una esfera autárquica del espíritu”. De ahí que al negarle a los géneros artísticos “su figura de perfiles claros”, lo que haga es *corroer* “el concepto de arte” (íbid.).

⁶¹³ Éste es el argumento esgrimido por aquellos que –sin razón en opinión de Adorno- le reclaman al arte que les *aporte* algo, y que describe como “los amigos reaccionarios del alimento artístico energético” (*El arte y las artes*, p.385).

Como ya lo he avanzado antes, es en el “principio del montaje”⁶¹⁴ donde Adorno considera queda evidenciado el “fenómeno primigenio del entrelazamiento del arte”, en la medida en que *perturba y desmiente* “el sentido de las obras de arte mediante una invasión de fragmentos de la realidad empírica sustraída a la legalidad de ese sentido” (íbid.). Adorno insiste en que no se debe confundir con un principio imitativo de la realidad⁶¹⁵, puesto que de lo que se trata es de *participar* “en lo que es ajeno a él, en lo cósmico” (íbid.). El hecho de que se lo pueda malinterpretar en tanto que “principio de copia” de la realidad, reside en que en el arte la carencia de sentido acaba siendo sentido *malgré lui*.

Los happenings o el “llegar a ser” de la obra de arte: su carácter *sui generis*

Si en el “montaje” queda reflejado el principio “primigenio” del entrelazamiento del arte, los *happenings* representarían la culminación de ese principio, por cuanto “[s]e entregan sin freno al deseo de que el arte, contra su principio de estilización y su parentesco con el carácter de imagen, se convierta en una realidad *sui generis*” (X/I, 395-96). En este sentido escenifican la “contradicción”, la cual entiende el autor que no es sino “el elemento vital de todo arte propiamente moderno” (X/I, 394 y 395). Ésta consiste en que es precisamente el rechazo del “elemento artístico” aquello que le confiere el calificativo de artístico -léase el “antiarte”. A esto Adorno lo denomina “su principio interior, el principio utópico” (X/I, 395) en el sentido del “arte puro”⁶¹⁶, que no es sino lo que le confiere un carácter autocrítico o “consciencia autocrítica” (X/I, 261).

Adorno considera el cine como un caso paradigmático de la problemática de todo arte, a saber, un interrogar acerca de su estatuto. De ahí que constate que “[e]s inútil preguntar si el cine es un arte o no”⁶¹⁷ (X/I, 395). En qué medida el cine reproduzca la

⁶¹⁴ Consúltense *infra* el análisis que llevo a cabo en el apartado 2.2.3.

⁶¹⁵ En este sentido recuerda a la abstracción y a los malentendidos que suscita, al reducirse a un estilo pictórico.

⁶¹⁶ Sobre la “coincidencia” del “arte puro” y el “antiarte”, esto es, sobre que son dos caras de la misma moneda, insiste Adorno (consúltense el apartado 1.3.2. de la segunda parte).

⁶¹⁷ Precisamente una parte de la discusión mantenida entre el autor y Benjamin a raíz de la publicación de *La obra de arte*, gira en torno al estatuto del cine dentro del arte, lo que no se puede considerar como secundario, porque afecta al papel del “aura” en el nuevo arte, es decir, “la apariencia de una transcendencia garantizada por el nexo”.

problemática del arte, se debe a que la *renuncia* del “principio de estilización”, que le constituye como tal, a saber, el *sumergir* “sin intención la cámara en el estado crudo de lo existente anterior a toda subjetividad”, es a su vez “un principio estético de estilización” (ibid.). En este sentido recuerda a Siegfried Kracauer, para quien “el cine, una especie de salvación del mundo de las cosas extraestéticas, sólo es posible estéticamente renunciando al principio de estilización” (ibid.).

Aquella “contradicción” mencionada al inicio del capítulo tiene lugar en el cine de modo ejemplar, ya que “[m]ientras que quiere despojarse por su ley inmanente de su elemento artístico (casi como si éste contradijera a su principio artístico), sigue siendo arte” (ibid.). Aquí se pone de relieve que es paradójicamente el rechazo a ser arte, aquello que le dota de carácter artístico. Como consecuencia de ello, o sea, de la rebelión, el arte no sólo no se elimina sino que no acaba nunca⁶¹⁸. Precisamente a la ampliación⁶¹⁹ del concepto de arte contribuyen, además del cine, los *happenings*. Adorno entiende pues que los “fenómenos de entrelazamiento de los géneros” -como son éstos últimos- no sólo no acaban con el arte, sino que lo *amplían*, como lo defiende al afirmar que “[e]l entrelazamiento de las artes es una ruina falsa del arte” (X/I, 396).

De aquel carácter autocrítico del arte dan cuenta los *happenings*, puesto que “quieren ser obras de arte totales sólo en tanto que obras de antiarte totales”⁶²⁰ (X/I, 380), lo que significa que en ellos se trata de criticar la obra de arte desde sí misma, cuestionando precisamente su coherencia o integridad en tanto que obra. El modo cómo lo pongan en práctica es *polemizando rotundamente* “contra la realidad empírica” o, más incisivamente, postulándose como una realidad otra o “realidad *sui generis*”: de ahí pues que se deban contemplar como un “llegar a ser”⁶²¹ (X/I, 395-96). En este sentido

⁶¹⁸ Téngase en cuenta que en el “todo es arte” o tendencia del arte moderno a abarcarlo todo, el hecho de que el acto de creación sea compulsivo pretende ser un rechazo del *statu quo*, o sea, de todo conformismo, y no un reflejo de él, como erróneamente se interpreta a veces.

⁶¹⁹ La *ampliación* incide precisamente en la continua “redefinición” del arte, entendida como un modo de “escapar a la completa desartización” (Gerard Vilar en *Desartización. Paradojas del arte sin fin*, p.295). Precisamente a aquella continua redefinición del arte es a lo que alude la a menudo malentendida fórmula del “todo es arte”, que lejos está tanto de contribuir a una banalización del arte cuanto de dar por supuesta su democratización.

⁶²⁰ Sólo en la medida en que los *happenings* cuestionan la viabilidad del *Gesamtkunstwerk* como paradigma de obra íntegra y coherente consigo misma, se erigen efectivamente en obras de arte.

⁶²¹ Hasta qué punto no sea desencaminado establecer una conexión entre este término y el de *work in progress* citado en la *Teoría estética*, es debido a que ambos entienden que el carácter procesual del arte persigue ante todo ahondar en su intención autocrítica.

se caracterizan por no ser sino una “parodia” de la vida real, al *celebrarse en medio de la extrañeza* “respecto de los fines de la vida real” (X/I, 396). En consecuencia, tras la voluntad del “llegar a ser” de instaurar una realidad *otra*, de ningún modo subyace una intención de crear una realidad a partir de la nada⁶²² sino de criticar la realidad existente al *parodiarla*.

La apuesta por una cohesión *otra* de partes-todo: la reivindicación del *hic et nunc*

Sobre la cuestión de la cohesión entre las partes y el todo o, entre lo general y lo particular, vuelve una y otra vez el autor, con la finalidad de aclarar lo que considera un grave error. Éste se basa en un *equiparar* la cohesión “con lo que da sentido, con lo positivo”, deduciendo de ello entonces que -a diferencia de la actual- “la sociedad del pasado, (...), estaba cohesionada” (X/I, 256). Sobre su falsedad, es decir, que no ha habido tal *pérdida* de “cohesión social”, no deja lugar a dudas, al argumentar que “fue impuesta en gran medida a las personas” (íbid.).

Es en la reflexión sobre el *hic et nunc* o “aquí y ahora”, donde el filósofo alemán subraya que ni ha habido en el pasado ni hay en el presente “cohesión social”: de ahí que constituya una “obligación” (X/I, 261). En palabras de Adorno, que la obra no se entregue a “la obligación de su aquí y ahora”, provoca que subsista una “necesidad de normas” que indica una “penuria”, a saber, un no “distinguir en la cosa misma, sin falsos miramientos, lo correcto y lo incorrecto, lo verdadero y lo falso” (íbid.). Por consiguiente, la “penuria” indica la incapacidad de la obra de *dirimir*⁶²³ lo verdadero de lo falso “en la cosa misma”, una *debilidad* sobre la que alerta de que se traduzca en una *petrificación* de las normas a modo de “catálogo de lo permitido y lo prohibido” (íbid.).

Adorno invita a *emanciparse* del “precepto general” sin caer en aquel “catálogo” o “canon”, porque si el arte no obedece a las normas “que se forman en la lógica de su propio movimiento y que puede cumplir una consciencia que las respeta, produce y cambia”, entonces se *precipita* “con esta resignación del pensamiento frente a la oscuridad de la figura estética” (X/I, 260 y 261). Renunciar pues a producir las propias

⁶²² En este sentido critica con todas sus energías a aquellos que conciben “lo nuevo” como producto de la *tabula rasa* –véase *infra* el apartado 2.2.3.-, como si en el “material” no estuviera “sedimentada la historia” y se lo pudiera manipular sin más (*Sin imagen directriz*, p.262).

⁶²³ En lo que hace hincapié Adorno, en el más puro estilo nietzscheano, con el verbo *dirimir* –entendido en el sentido de desunir, disolver-, es en que la verdad no puede desentenderse de su deuda con la mentira, porque ambas son dos caras de la misma moneda.

normas, o sea, al propio criterio -como sería lo opuesto a la “seriedad estética”- sí caracteriza al *pensamiento débil* al igual que “la mentalidad autoritaria en el arte” (p.261).

Con todo lo dicho, la reivindicación del *hic et nunc*⁶²⁴ hace hincapié en que “las normas y los criterios artísticos, si han de ser algo más que marcas identificativas de la mentalidad prescrita, no se pueden hipostasiar como algo acabado y válido más allá del ámbito de la experiencia viva”⁶²⁵ (X/I, 260). Dicho de otro modo, que las normas le son *inmanentes* al objeto particular, es decir, que no se pueden aportar desde fuera, no quiere decir que no necesiten *elevarse* a una “consciencia autocrítica” (X/I, 261). Si no se hiciera así, no se respetaría que “los impulsos más individuales de la obra de arte son inconmensurables para los esquemas aportados desde fuera”, a saber, su “legalidad objetiva”, como lo manifiesta Adorno al insistir en que “lo particular a lo que la obra de arte hace justicia se revele como lo general” (íbid.).

A la importancia de una “cohesión” *otra* de partes-todo o “cohesión social” alude el filósofo, al reclamar que *sobreviva* esa “legalidad objetiva” contraria a la actual, donde la exigencia de “ideas directrices” saca a la luz una “impotencia”, lo que a su vez deriva en una *concordancia* con la “mentalidad totalitaria” (X/I, 260). Al contrario de lo que se perseguía, las normas no sólo no fortalecen al sujeto sino que dan cuenta de su “debilidad”, lo que es opuesto a la consecución de “una producción espiritual cuyo principio fundamental es la libertad” (íbid.).

2.2.2. La “desartización” del arte o *Entkunstung* como arma contra la mercantilización

⁶²⁴ Conocida es la apuesta de Benjamin por el *hic et nunc* en *La obra de arte* así como la posterior discusión con Adorno, quien le reprocha que lo defienda en contra del “aura”. Sin embargo, cabe destacar también su influencia en Adorno, siempre supeditada a que aquel término se contemple en relación con el “aura”, o sea, “dialécticamente”, lo que se deja notar en su oposición a Heidegger y su concepto de autenticidad, por cuanto escondería un valorar el “aura” desestimando por completo el *hic et nunc*.

⁶²⁵ Nótese que en la reivindicación de la “experiencia” el *hic et nunc* se acerca al concepto de “espontaneidad”, tal como lo analizo *supra* en el apartado 2.1.1.

El problema de la “desartización”, planteado por Adorno, guarda relación con la mercantilización del arte, como de ello da cuenta al afirmar que “[l]a música participa estrechamente de la problematicidad de la sociedad burguesa entera. Está afectada por el carácter mercantil y todo lo que éste conlleva” (XVII, 184). Por mercantilización o comercialización entiende “que la vida musical no es una vida para la música, sino, de manera mediata o inmediata, una vida para el lucro” (íbid.). Por tanto, en la transformación de la música en “mercancía” saca a la luz una *contradicción* “de antemano [con] aquel aspecto espontáneo, de algo producido aquí y ahora, que es propio de la música por su forma de manifestarse” (XVII, 185).

Lo “espontáneo” o “producido aquí y ahora” alude al *hic et nunc* entendido como algo “inmanente”⁶²⁶, donde su relevancia radica en que constituye “un reflejo de defensa contra la cosificación de la música” (íbid.). De aquí se desprende que comercialización e “inmanencia” sean contrarias, lo que no sólo provoca “una disminución de las calidades inmanentes” debido a la “coerción que obliga a adaptarse a la demanda”, sino también un incremento, por cuanto constituye “la condición de aquellas calidades inmanentes” (íbid.).

A aquel proceso Adorno lo llama “interiorización”, en el sentido en que los artistas, “[p]rivados de la cobertura anteriormente proporcionada por una corporación gremial o por la protección de un príncipe”, se convierten en “órganos del mercado” (íbid.). Estar a merced del mercado contribuye a que “las necesidades de entretenimiento se transmut[e]n en necesidades de multiplicidad”, lo que lleva consigo un “progreso inmanente de la actividad compositiva”, por cuanto genera una “relación dinámica entre unidad y multiplicidad” (XVII, 186).

De la “desartización”, en cuya base se encuentra la mercantilización, matiza el autor que “no es una contradicción propia del espíritu subjetivo de los vanguardistas, sino que es una contradicción de naturaleza objetivamente social”. Por consiguiente, no se la puede achacar “a la conducta o al pensamiento de individuos o grupos que no gozan de popularidad”, sino todo lo contrario exige a alguien que “las mire cara a cara, las exprese, y de ese modo contribuya a elevarse por encima de ellas”.

⁶²⁶ Precisamente en lo que incide con su carácter “inmanente” es en que el “*hic et nunc*” y el “aura” se deben considerar “dialécticamente”, donde la “dialéctica” lucha contra la “ideología” que surge a raíz del cumplimiento de la “utopía” (consúltese el apartado 1.1.1. de la segunda parte).

Dicha contradicción no describe sino “el antagonismo existente entre la autonomía artística y el nivel social”, y precisamente el hecho de que *sea más necesario que nunca* “protestar contra la barbarie existente en el seno del arte” (XVII, 196), refiere el no ser consciente de dicho “antagonismo”. De ahí que apele a la “consciencia musical” para que *vaya* “más allá del gusto, pero que no retroced[a] por detrás de él, cayendo en la barbarie”⁶²⁷ (íbid.). Con ello Adorno quiere decir que si bien la categoría del gusto⁶²⁸ no se puede obviar, de ningún modo se puede imponer, lo que explica su “naturaleza problemática”.

Adorno justifica lo “estéril” de la categoría del gusto hoy en día, como es “predicar una música elevada y grande frente a una música ligera y baja”, por el hecho de que “la diferencia entre esos dos campos ha ido creciendo hasta la desmesura”⁶²⁹ (íbid.). Como consecuencia de ello, la diferencia entre “verdad” e “ideología” es apenas perceptible, como lo da cuenta la “objeción” hecha al acto de “reconocer la superioridad de algo y, al mismo tiempo, (...) renunciar a patrocinarlo” (íbid.). Por tanto, la relevancia de que no haya tal “objeción” reside en que refleja el “antagonismo existente entre la autonomía artística y el nivel social”.

Al interpretar la “desartización del arte” en tanto que “tendencia”, Adorno apunta a una concepción “dialéctica” de la *desartización*, lo que prueba no sólo que es inevitable, es decir, que el arte deviene “mercancía”, sino también que no hay “arte” debido a aquel “antagonismo existente entre la autonomía artística y el nivel social” (íbid.). En consecuencia, aquel acercamiento “dialéctico” de la *desartización* pone de relieve que es paradójicamente porque es “histórica” que no ha tenido lugar, lo que no invita sino a una “redefinición”⁶³⁰ constante de lo que sea el arte. Es decir, no hay una *muerte del arte* cuanto su “ampliación”, como tampoco hay “autonomía” dada su

⁶²⁷ A lo que se refiere el autor es a que se debe trascender el mero disfrute del arte, pero sin caer en la “ideología”, es decir, en un separar el contenido de la forma contribuyendo así a su manipulación.

⁶²⁸ Adorno entiende que dicha categoría encarna la capacidad de tener criterio propio en un mundo que se caracteriza por su homogeneidad, lo que corrobora su relevancia (léase *infra* el apartado 2.2.3).

⁶²⁹ A ello alude con el término “polarización”, cuya existencia explica como resultado de una “reconciliación” forzada. Por tanto, lo positivo de la “polarización” es que pone de manifiesto que la “reconciliación” es “gratuita”; de ahí que más que de “división” haya que hablar de “escisión” (véase el apartado 2.1.2. de la primera parte). Sobre la tendencia de considerar a Adorno el pensador de lo que se ha calificado como “*great divide*” -véase Andreas Huyssen *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Indiana University Press, 1986.

⁶³⁰ Véase *supra* la nota 617.

afinidad con la “mercancía”, puesto que la carencia de finalidad, al tiempo que refleja lo que tiene valor en sí mismo, lo hace tanto más fácilmente susceptible de ser intercambiado. En definitiva, que el arte no *muera* desmiente que haya un “arte desartizado”⁶³¹.

La “pérdida de obiedad” del arte: la falta de finalidad como fin en sí mismo

Ya en *Teoría estética* en la archiconocida cita con que Adorno da comienzo a dicha obra, constata la “pérdida de obiedad del arte” dejando claro que sus consecuencias no han sido las esperadas, puesto que ha originado lo que califica de “infinitud abierta”⁶³² (VII, 9). A qué se refiera el autor con dicha expresión, lo da cuenta al poner énfasis en que el hecho de que el arte se independice de toda finalidad -como lo es p.e. que ya no se haga para agradar, liberándose de su limitación a mero disfrute⁶³³-, no sólo no se traduce en una mayor libertad sino en todo lo contrario.

Adorno pone en guardia frente a lo que tacha de “desideologización aparente de la ciencia” puesta en marcha por Max Weber, porque entiende “fue maquinada como una ideología contra el análisis de Marx” (X/II, 690). En opinión de Adorno, la irracionalidad descrita por Weber tiene su fuente en la concepción de la “razón como medio” postulada por aquél, que descansa en la creencia de que los fines son irracionales, motivo por el cual recomienda “ascetismo” frente a ellos. Sin embargo, Adorno es del parecer de que no es sino aquel “ascetismo” frente a los fines⁶³⁴ lo que convierte a la razón en irracional o, en palabras del autor, en una “resignada racionalidad” (íbid.).

⁶³¹ Inevitablemente dicha expresión recuerda tanto al “arte degenerado” o “decadente” -como tachaban los nazis al arte moderno-, cuanto al prohibido por el aparato del Partido Comunista por no contribuir directamente a la causa, unas posturas ambas con las que Adorno no podía sino estar en total desacuerdo.

⁶³² Téngase en cuenta la similitud con la “infinitud mala” -mencionada en *Notas marginales sobre teoría y praxis* en la p.690-, que constituye una alusión crítica al progreso entendido como *continuum* de Marx, debido a que no ha traído la felicidad y justicia esperadas.

⁶³³ De ahí el empeño del arte en distanciarse de las artes, por cuanto encarnan el placer artístico (*El arte y las artes*, pp.381-82).

⁶³⁴ El peligro de la razón irracional, en el sentido de omnipotente, radica en que “los medios que ellas designan se convierten en un fin en sí mismo y dejan de cumplir su racionalidad fines-medios” (*Notas marginales*, p.690).

Como se ha avanzado, la “pérdida de obvedad” tiene como consecuencia que la falta de finalidad del arte se convierte en un fin en sí mismo o, lo que es lo mismo, que el arte –como en el caso de la “razón instrumental”- se transforma en medio, instrumento, como lo prueba su carácter “fetichista”. En efecto, dicha emancipación de todo fin o, con otras palabras, que se haga por y para sí mismo, se traduce en un “fetichismo”⁶³⁵, que el autor define como un proceso en el que “lo culinario, el estímulo sensorial, se ha separado como un fin en sí mismo y es planificado racionalmente” (VII, 382). En definitiva, el arte que ha dejado de ser *obvio* no sólo no logra *emanciparse* sino que –como lo demuestra el “fetichismo”- cae tanto más presa de lo que considera ajeno a él.

Max Weber y la “razón instrumental”: la “inversión dialéctica”

Como ya lo he mencionado, el concepto de “razón instrumental” lo toma Adorno prestado del filósofo y sociólogo Max Weber, con quien está de acuerdo en lo que concierne al punto de partida de su reflexión en torno a la racionalidad e irracionalidad, pero no así con sus conclusiones. Según el filósofo de la Escuela de Francfort, Weber *malgré lui* “invirtió la relación entre racionalidad e irracionalidad” o, de otro modo, “en él y contra su intención la racionalidad fines-medios cambia dialécticamente” (X/II, 689). Con ello se refiere a que la razón contemplada como un medio y no como un fin, acaba convirtiéndose peligrosamente en un fin en sí mismo. En la medida en que esto ocurre, la razón “deja de cumplir su racionalidad fines-medios” o, con otras palabras, “la relación entre los fines y los medios adecuados” (X/II, 689 y 690), dando lugar a una separación entre fines y medios que desemboca en “la exclusión de los fines respecto de la razón” (X/II, 689).

Las “implicaciones tenebrosas” que “se manifestaron poco tiempo después de la muerte de Weber”, como lo es p.e. “[e]l desarrollo de la burocracia (la forma más pura del dominio racional) hacia la sociedad de la jaula”, se deben a que los fines “son entregados a una especie de decisión” (ibid.), dando cuenta pues de su carácter arbitrario. En opinión de Adorno, aquella *exclusión* “no es menos arbitraria que el decreto de valores”, al que se opone Weber mediante la teoría de la “libertad axiológica” reflejada en la “separación entre teoría y praxis” (X/II, 688 y 689). Ésta última, tan

⁶³⁵ Sobre dicho concepto y sus consecuencias en el arte, léanse especialmente los apartados 1.1.1. de la primera y segunda partes, en las que se lo ha analizado en profundidad.

defendida por Weber, se opondría a “una ética material de los valores que, siendo inmediatamente evidente, dirija la praxis” (X/II, 689). El peligro de una “separación entre teoría y praxis” sale a la luz en la corriente conocida como positivismo (X/II, 688).

La *inversión* aludida consiste en que lo racional se convierte en irracional, y viceversa lo irracional se transforma en racional. De este modo se descubre que ni es *racional* “la adecuación de los medios de destrucción al fin de la destrucción”, ni tampoco *irracional* “el fin de la paz y de la supresión de los antagonismos que la impiden *ad calendas graecas*”⁶³⁶ (X/II, 689). En este sentido Adorno hace hincapié, siguiendo la expresión kantiana, en que aunque “de facto” no se pueda alcanzar la paz, no significa que no pueda hacerlo “de iure”, esto es, no es óbice para no intentar alcanzarla. A la inversa sucede con los avances tecnológicos fruto de una razón omnipotente, con los que se muestra sumamente crítico, entre otras cosas, porque aún pudiendo contribuir a erradicar el hambre, éstos no se hayan producido.

El núcleo de la discrepancia con Weber -como lo es la puesta en marcha a su pesar de la *inversión*- radica en el reconocimiento de que la racionalidad “no se puede separar sin más de la autoconservación” (íbid.). Según Weber, el motivo de todos los males no se puede hallar sino en la voluntad de separarlos o, más precisamente, de *emancipar* la razón del instinto de conservación, es decir, de fines individuales. Por el contrario, para Adorno la dependencia de la razón de la autoconservación no constituye un lastre, puesto que “[l]a conservación de la humanidad es una exigencia de la racionalidad: el fin de ésta es una organización racional de la sociedad” (íbid.). Más aún, “[l]a humanidad está organizada racionalmente sólo si conserva la potencialidad indómita de sus sujetos socializados” (íbid.). En consecuencia, “[e]l sujeto de la razón que se conserva a sí mismo es, (...), algo general y real, la sociedad, finalmente la humanidad”, por cuanto respecta a “su generalidad espiritual inmanente” (íbid.).

Adorno tacha la racionalidad weberiana de “resignada”, porque incluso sabiendo que la irracionalidad que él describía (...) se seguía de la razón como medio”, “esto no tuvo consecuencias para su concepción” (X/II, 690). En efecto, contemplada en tanto que “medio” la razón es *ciega* “para los fines y para la consciencia crítica de los mismos”⁶³⁷ (íbid.). En qué medida la “resignada racionalidad weberiana” se torne

⁶³⁶ Dicha expresión refiere algo que no se realizará nunca, como de ello se encargan “los antagonismos”. Adorno discrepa con la idea de que la paz se pueda lograr a partir de la “supresión” de éstos.

⁶³⁷ La importancia de los fines reside pues, ni más ni menos, en que constituyen la “consciencia crítica” de la razón.

irracional, se debe precisamente a que en su “ascetismo” se desconecta de los fines que considera “irracionales” (íbid.). En este sentido el autor equipara “ascetismo”⁶³⁸ con resignación, a saber, la razón que “no se apoya en la determinidad de los objetos, (...) huye de sí misma: su principio se convierte en una infinitud mala” (íbid.). Paradójicamente, es la falta de concreción de la razón la que en lugar de *emanciparla* la encadena tanto más a sí misma.

A modo de conclusión, Adorno insiste en que es precisamente la reducción de la razón a puro medio, instrumento, la que la limita a ser meramente contemplada en tanto que “autoconservación”. Que no se pueda prescindir de ésta última al reflexionar sobre la razón, lo da cuenta el hecho de que mediante ella “la razón adquiere el potencial de esa autorreflexión que alguna vez podría trascender la autoconservación” (íbid.).

La crítica del “progreso”: la advertencia contra el “cinismo”⁶³⁹

Con todo lo dicho en el capítulo anterior, Adorno considera -en oposición a Weber- que no son los fines los que son irracionales, sino la ausencia de ellos o, mejor dicho, la contemplación de la razón como medio, por cuanto desemboca en un contemplarla en tanto que fin en sí mismo. Ésta no es sino la base del argumento esgrimido en contra de Marx, como lo comenta Adorno cuando se refiere a la “infinitud mala”, cuya amenaza radica en que “la razón huye de sí misma”, es decir, carece de consciencia crítica, a la que denomina *potencial de autorreflexión* (íbid.).

Aún cuando en la crítica del “progreso” como *continuum* en el sentido de Marx y calificado de “infinitud mala”, Adorno y Weber coinciden, el filósofo alemán no puede sino discrepar con su homólogo, en la medida en que entiende que la “desideologización (...) de la ciencia” llevada a cabo por Weber fue “aparente”, a saber, “maquinada como una ideología contra el análisis de Marx” (íbid.). De ningún modo puede estar de acuerdo en que Weber haya llevado a cabo un proceso de *desideologización* sino todo lo contrario, por cuanto lo toma a su vez en tanto que “ideología”. Sobre lo que pone en

⁶³⁸ Del “ascetismo” declara Adorno que es “[l]a enemiga a la felicidad”. De ahí que, según Adorno, en tanto que la felicidad es equivalente a la “autonomía estética”, tampoco la quiera (*Compromiso*, p.411).

⁶³⁹ Al “cinismo” hace alusión el filósofo, al referir la observación de Hans Magnus Enzensberger de que a pesar de que haya habido “una regresión intelectual en el concepto de literatura comprometida”, ésta no se debe *entregar al cinismo* (*Compromiso*, p.406). A esta cuestión dedica el autor el texto *Aufarbeitung der Vergangenheit*, donde denuncia lo que entiende es una *aceptación del horror*, al “convertirse (...) el genocidio en posesión cultural” (op. cit., p.407).

guardia Adorno es sobre el hecho de que la oposición de Weber al análisis marxiano se concreta en una postura conformista que abandona toda resistencia, y que muy bien se podría definir con el término de cinismo, contra el cual no se cansa de alertar.

La “desideologización” como asignatura pendiente: la crítica de la cultura como “industria”

Como se acaba de anunciar, que no haya habido tal “desideologización”, siendo así que constituye una asignatura pendiente, lo pone de manifiesto el pensador de la Escuela de Francfort, al insistir en que no lo puede haber en la medida en que aquélla se toma a su vez como “ideología”, en clara alusión a Weber. En este sentido no puede sino mostrar su oposición a la postura de los críticos conservadores de la cultura, quienes dan pie a la consideración de la cultura como “industria”. Más aún, es la “industria cultural” la que *promueve* la “ideología” o “consciencia falsa”, al *congelar* “la *imagerie* burguesa, una vez anquilosada”. Con la *imagerie* Adorno refiere el *quid pro quo* o malentendido en el que lo no-existente se presenta como si existiera, y de la cual entiende no se debe prescindir, como lo hace Brecht “en la medida en que su arte se niega al *quid pro quo* de, presentándose como doctrina” (XI, 400). En suma, en donde pone énfasis Adorno no es tanto en el hecho de la mentira o ficción en la línea de Brecht, cuanto en la importancia de ser consciente de su falsedad como lo pone de relieve la figura de la “parábola”⁶⁴⁰.

Lejos pues de ser fieles a lo que es esencial a la cultura, como es su talante crítico e independiente, la crítica conservadora contribuye a su “degeneración” en tanto que “industria”, en la medida en que “quieren encontrar unas invariantes del arte que, modeladas patente o latentemente de acuerdo con algo pasado, sirvan para difamar lo actual y lo futuro” (X/I, 387). A ello se refiere precisamente al denunciar el uso del concepto de imagen directriz.

Al contrario de lo defendido por la crítica conservadora, que refleja una “mentalidad autoritaria” (X/I, 261), no se trata en absoluto de *restaurar* la cultura apelando a sus “valores eternos”, como si la ausencia de sentido practicada por el arte

⁶⁴⁰ Ésta, en tanto que constituye la narración de un suceso fingido del que se deduce una verdad importante, ilustra el *quid pro quo*, cuya importancia reside en que encarna la “esencia capitalista” (*Compromiso*, p.400). Una vez más queda confirmada la sintonía de Adorno con la mencionada obra nietzscheana.

moderno derivara en una arbitrariedad y falta de cohesión (X/I, 255-56). Se trata más bien de demostrar lo sospechoso de “[l]a obra de arte con sentido” (X/I, 393), o sea, de su carácter “ideológico”: de ahí la voluntad de apostar por el “caos”⁶⁴¹ en detrimento del “cosmos de valores” (X/I, 260). En definitiva, a lo que apunta Adorno es al hecho de que las normas guardan sentido en la medida en que no se imponen o *prescriben*, sino que son acordes al “ámbito de la experiencia viva”, a la “lógica de su [del arte] propio movimiento” (íbid.).

Una vez más, la invocación a los “valores” -a los que Nietzsche concibe como “normas no sustanciales”- es la consecuencia de que las normas carezcan de “sustancialidad”. El autor define la “sustancialidad” como lo contrario a “algo puesto desde fuera”, o sea, lo que tiene “cierta unidad con la vida y el espíritu” (X/I, 259). Precisamente es el hecho de que las normas fueran de por sí “sustanciales” -como en la época de Hegel- el motivo de que no se cuestionaran (íbid.). Por tanto, reclamar hoy *ideas directrices* no responde sino a la necesidad de recuperar aquella “sustancialidad”.

El único modo de que se la pueda recuperar, empieza por abandonar la creencia de que “la renuncia total a la norma estática y abstracta (...) deja a la producción artística en manos de la relatividad”, porque “la fuerza que la búsqueda de las imágenes directrices delata consiste en distinguir en la cosa misma, sin falsos miramientos, lo correcto y lo incorrecto, lo verdadero y lo falso” (X/I, 260 y 261); en resumen, consiste en la capacidad de “discernir”⁶⁴².

La “degeneración” de la “producción cultural” en “ideología” o *cliché*

Más allá de la mencionada diferencia con Brecht, Adorno critica la postura de la crítica conservadora de la cultura, porque es ella quien convierte la “producción cultural” en “ideología”. La “degeneración” -de la que se sirven sus opositores para acusar al arte moderno de “pérdida de tradición”- no está causada sino por los mismos críticos, al querer imponer una *cierta* “tradición”, a saber, su “ideologización”. En este sentido el autor llama la atención sobre la tendencia a valorar el pasado desde la

⁶⁴¹ Cabe tener presente que la “caoticidad”, de la que se tacha al arte moderno, “viene condicionada por el hecho de que la armonía preestablecida de lo general y lo particular ha desaparecido”. Más adelante dedico un apartado a la mirada crítica que de la “armonía preestablecida” proporciona Adorno.

⁶⁴² Adorno hace uso de este término para contrarrestarlo con el fenómeno del “dirigismo” o falta de criterio propio. Sobre la consonancia entre “dirigismo” y la reclamación de un “canon de lo correcto y lo falso” o “catálogo de lo permitido y lo prohibido”, léase *Sin imagen directriz*.

perspectiva de “la apariencia ideológica de seguridad feliz”, debido a que “el sufrimiento antiguo no se lee inmediatamente (...) como una clave del sufrimiento del mundo actual” (X/I, 258-59). O, con otras palabras, “a lo pasado se le atribuye sustancialidad, ignorando que el proceso que la destruyó es irreversible” (X/I, 259). De ahí que Adorno rememore al poeta Valéry cuando recuerda la “necesidad antigua” de lo nuevo, es decir, de dar una segunda oportunidad a lo antiguo al intentar dar respuesta a “preguntas no contestadas” (X/I, 258).

Adorno califica lo “ideológico” de “afirmativo” en el sentido de Marcuse, quien incide en que es paradójicamente la oposición al sistema aquello que la hace tanto más aceptable, como le ocurrió a Sartre *malgré lui*. De ahí que desemboque en el fortalecimiento de lo que denomina “industria cultural” (XI, 398). Dicho fortalecimiento viene causado por el error de pensar que “en las alturas de los puestos de mando social aún hay vida” o, de otro modo, “que los que deciden son los hombres poderosos, no la máquina anónima” (XI, 399). Por tanto, se trata de tomar consciencia de que ha habido un cambio en la noción de compromiso. El cambio o “debilidad en la concepción del compromiso” guarda relación, entre otras cosas, con que el sistema capitalista ha pasado de ser liberal a monopolista. De ahí que en la medida en que “Brecht ya no postula, como Sartre⁶⁴³, la identidad entre los individuos vivos y la esencia social”⁶⁴⁴ (XI, 400), Adorno se decante por el primero en detrimento del segundo.

La connotación negativa de la “ideología” -que Marx concibió en su origen en tanto que “consciencia falsa” (X/II, 695) o “consciencia cosificada”- sale a relucir en su equiparación a un *cliché*⁶⁴⁵, entendido como un pensamiento que se adopta sin autocrítica alguna, de modo *inconsciente*, que no se contrasta con la realidad y que se traspa de generación en generación como algo indiscutible. La relevancia de la tradición -una de cuyas inevitables inclinaciones es su “ideologización” o conversión en un *cliché*, lo que no debe llevar, sin embargo, a tomarla como algo sospechoso- radica

⁶⁴³ Adorno toma de Sartre el término de raíz durkheimiana *fait social*, referido a una *objetividad colectiva* “impenetrable para la intención meramente subjetiva del autor”.

⁶⁴⁴ Nótese la semejanza con el “consenso social”, a cuya ruptura exhorta el arte moderno como se estudiará en detalle en el apartado 2.2.3.

⁶⁴⁵ De este modo considera Adorno que operan aquellos que *difaman* la imagen del intelectual, presentándolo como “débil, cobarde, virtualmente un traidor” (*Resignación*, pp.707-8).

en que con ella “lo pasado se torna presente”, y de este modo le hace frente a la sociedad burguesa en la que rige el “intercambio de mercancías”⁶⁴⁶.

En relación con el “debate sobre el compromiso”, y partiendo de la premisa de que “incluso las mejores intenciones suenan a falsas cuando se las advierte -en referencia a Brecht- y, más aún, cuando se las enmascara con esa finalidad” (XI, 405), Adorno contempla respectivamente las posturas francesa y alemana, como son *l’art pour l’art* y el “ascetismo”, compitiendo entre sí en lo que respecta a su carácter comprometido. En este sentido aquello que para los franceses significaba “la ausencia de finalidad del arte”, lo representaba para los alemanes la “acción por la acción” (XI, 410-11).

Del mismo modo que *l’art pour l’art* -a pesar de lo que opinaran los alemanes quienes lo descalifican como mero “esteticismo”- no se puede descartar en su pretensión de ser “autónomo”, tampoco se puede dar por hecho la “autonomía estética” en el “ascetismo” -como lo pregonan aquéllos-, en la medida en que se supedita a que no *afemine* ni *aparte* de la “acción por la acción”⁶⁴⁷ (XI, 411). Aquello que Adorno reprocha a los alemanes, es que no detectaran que el defecto de aquella *autonomía* radicaba en que iba “acompañada de la absolutización del espíritu” (XI, 410), como sucedió en el expresionismo. En resumen, la *autonomía del arte* sigue siendo como tal un proyecto, con lo que aún susceptible de ponerse en práctica.

El concepto de “ideología”: del origen crítico a la exigencia positiva

Como veremos a continuación, a partir de la noción marxiana de ideología en tanto que “consciencia falsa” o “consciencia cosificada”, es posible recuperar la raíz crítica de aquel concepto. Adorno habla explícitamente de “su disolución”, de tal manera que se pueda *inaugurar* “un movimiento hacia la mayoría de edad”, siendo éste, a su parecer, el movimiento “práctico” por antonomasia (X/II, 695). En definitiva, el

⁶⁴⁶ Precisamente es en la sociedad burguesa, donde tiene su origen la concepción falsa de la tradición como algo susceptible de ser apropiado, como lo subraya el autor en el mencionado texto “Sobre la tradición”.

⁶⁴⁷ Nótese que el filósofo alemán define el “ascetismo” en tanto que “esquivez del gran arte autónomo al consumo” (*Compromiso*, p.411).

pensador alemán insta a atreverse a desenmascarar toda “ideología”, siendo éste el único camino para acceder a la “mayoría de edad” o *Mündigkeit*⁶⁴⁸.

Precisamente porque entiende constituye el telón de fondo de toda racionalidad, el autor pone énfasis en la importancia de la relación entre teoría y praxis, la cual define -apelando a Marx- como una que no se caracteriza ni por desestimar la teoría ni por entregarse a la praxis (íbid.). En el primer caso se refiere a lo que, en relación con la expresión “crítica crítica” del propio Marx, califica de “chiste pleonástico”, a saber, que el que la teoría no se pueda trasladar directamente a la práctica no debe llevar a desestimarla. En el segundo precisa que el rol de la praxis es ser “una fuente de fuerza para la teoría, pero no es recomendada por ésta” (íbid.). Con todo lo dicho, en la concepción marxiana de “ideología” ya se alerta del peligro del autoengaño, de la tendencia de la razón a engañarse a sí misma, de caer en la tentación de creerse omnipotente, lo que califica de *hybris* (XI, 410).

El sentido crítico que tiene en Marx la “ideología” desaparece posteriormente, por cuanto se la contempla dogmáticamente, como fue el caso en los países tanto comunistas como fascistas. Sobre esta cuestión, es decir, sobre la instrumentalización de la razón, su ideologización en los dos bloques opuestos, da cuenta Adorno, poniendo de relieve que tiene lugar una “polarización”⁶⁴⁹. En efecto, la raíz común de ambos no es sino su carácter social, aunque en el caso del fascismo aquella “objetividad colectiva” ansiada se decantó peligrosamente hacia un llamamiento al “inconsciente colectivo”.

Finalmente, y como ya se ha mencionado, Adorno denuncia la “ideología”, a la que tacha de “afirmativa”, donde la “afirmación” señala la repetición de la realidad, como ocurre paradigmáticamente con el arte, de por sí “ideológico”⁶⁵⁰ al otorgar sentido a pesar suyo, esto es, aun cuando pretenda denunciar o criticar lo que reproduce (X/I, 393-94). En consecuencia, el único modo de hacer frente a la “prisión ideológica” en que desemboca el arte al constituirse en una “esfera autárquica del espíritu”, es renunciando al “sentido estético”, esto es, a “la copia exterior o interior de las obras de

⁶⁴⁸ Aquí sale a relucir la deuda de Adorno con el pensamiento kantiano y, en términos generales, ilustrado. Es indiscutible que dicho concepto no apunta sino al concepto de “autonomía” en el sentido de *Selbstbestimmung* o “autodeterminación” kantiana, sin el cual no es posible comprender en toda su complejidad el concepto de libertad.

⁶⁴⁹ Sobre dicho término consúltense el apartado 1.1. de la primera parte y los 2.1.2. de la primera y segunda partes.

⁶⁵⁰ Léase a este respecto el apartado 1.3.3. de la segunda parte.

arte”, como lo hace el fenómeno del “entrelazamiento” o *Verfransung* de las artes al desmentir al arte en tanto que tal “esfera” (X/I, 394).

Lo “enfático” o el “contenido de verdad” del arte: la denuncia del conformismo

Tomando en consideración lo dicho en los párrafos anteriores, el “contenido de verdad del arte” no guarda relación alguna con su veracidad con respecto a la realidad, sino -todo lo contrario- con un mantener la integridad consigo mismo⁶⁵¹. En este sentido Adorno rememora la frase de Schönberg de que “el arte no debe ser un ornamento, sino ser verdadero”, con la aclaración de que no pretendía ser “un programa naturalista”, sino “una acusación contra la consciencia cosificada” (XVII, 305). De ésta última añade que se caracteriza por “negarse a comprender la nueva música”, una “defensa” que al no ser “consciente de sí misma (...), es tanto más tenaz”. En que efectivamente es una argucia, insiste el autor, al calificar la “ininteligibilidad de la música moderna” de “embuste”.

De ahí que al practicar la negación del sentido, el arte no pretenda poner de manifiesto que no hay sentido alguno, cuanto insistir en la necesidad de buscar un sentido “otro”, lo que califica como su carácter “enfático”. Con otras palabras, lo “enfático” pone en guardia sobre la cuestión de que el hecho de que el arte resulte incomprensible no se debe confundir con *no hay nada que comprender*, como sucede con las obras de Beckett, a las que se califica de “absurdas”.

Adorno suscribe la búsqueda del sentido cuando declara que “las preguntas más importantes serían las relativas a la verdad de ese sentido y a la verdad del contenido, así como la pregunta de si el concepto tradicional de la organización con sentido alcanza a lo que hoy exige la obra de arte” (X/I, 263). Finalmente, al describir la última pregunta de “atajo de esta pregunta radical, de la filosofía enfática del arte”, hace hincapié en que “el hecho de que la cuestión del sentido estético esté abierta” no quiere decir sino que “permite que hoy surjan obras de arte en las que este sentido es cuestionable” (ibid.).

El necesario carácter “enigmático” del arte, al que apela de modo insistente al referir sobre su carácter “incommensurable” -se entiende “para los esquemas aportados desde fuera” (X/I, 261)-, responde a la intención de poner freno a una determinada

⁶⁵¹ Téngase en cuenta de que además de que se tenga que *experimentar*, la “verdad” se caracteriza por *ayudar* a “perforar la consciencia falsa”.

situación de la sociedad que se caracteriza por su conformismo. En qué medida no haya integración sino mero conformismo, es debido a que se ha malinterpretado la “pérdida de tensión” entre las fuerzas antagonistas como *cohesión de partes-todo*, cuando es precisamente aquella *pérdida* la que origina la creencia peligrosa de que “el mundo ha dejado de ser antagonista”⁶⁵² (XI, 401). Por tanto, aquella *cohesión* ansiada descansa paradójicamente en el mantenimiento de lo que el autor denomina “sociedad antagonista”, es decir, de la tensión entre los contrarios.

Sobre el “contenido de verdad” del arte dice Adorno que se encuentra “de manera latente en una crisis”, donde con ello se refiere a “sus posibilidades artísticas”, debido a que “en el interior de los procesos sociales perduran los antagonismos que condujeron al fascismo y a la Segunda Guerra Mundial” (XVII, 184). De ahí pues la relevancia de tener presente que la sociedad sigue siendo *antagónica*.

La “homeostasis” o “armonía preestablecida” en tanto que “ideología”

Adorno aborda aquella *cohesión de partes-todo* en lo que califica como “el problema de lo particular y lo general en la música”, donde recalca que la tonalidad ejerce “la función de una cierta compensación entre lo general y lo particular en la música”. A dicha “compensación” Schönberg la denominaba “homeostasis”, entendida como “armonía preestablecida”, donde el hecho de que precisamente la “música moderna” no la *conozca* -a lo que añade que “en razón de su propia verdad, no le es lícito conocerla”, se debe a que *abre* la “fisura” entre *lo general* y *lo particular*. A qué se refiera concretamente el autor con *el problema de lo particular y lo general* es ni más ni menos que al proceso por el cual “la producción queda conectada con el concepto pese a su inmanencia concreta en el objeto particular”, lo que no ocurriría si “la producción se entregara, sin mirar de reojo hacia fuera, a la obligación de su aquí y ahora” (X/I, 261). Es decir, que paradójicamente sólo en la medida en que la obra de arte *hace justicia* a “lo particular”, “se revel[a] como lo general” (íbid.).

Aquello que quiera decir con *abrir la fisura* no es sino traer a la consciencia “la relación entre lo general y lo particular en la música”, por cuanto se trata de

⁶⁵² El autor se refiere al peligro de la “revocación de la separación” ya mencionado o, lo que es lo mismo, a lo que formula con la expresión “reflexión irreflexiva”. Así es cómo entiende la unidad -a la que califica de “reconciliación”-, de cuya falta le reprocha parte de la crítica social de la cultura posterior, como es el caso citado de Andreas Huyssen.

“manifestaciones, inconscientes a sí mismas, de procesos sociales que acontecen a un nivel profundo”. Más aún, con la afirmación de que a la música moderna no le es “lícito” *conocer* la “homeostasis”, quiere poner de relieve que “[n]o es posible volver a juntar a voluntad lo general y lo particular”, como lo hacen aquellos que pretenden “restablecer la tonalidad” (íbid.). De ahí que la “fisura” no haga sino dar cuenta de que “la adecuación entre la música y su lugar social” está *trastornada*.

En lo que concierne a la tonalidad, Adorno insiste en su condición “represiva”, “violentadora de la emoción individual”, lo que justifica que con su desaparición no pague sino su propia culpa (XVII, 303). En suma, la valentía de la música moderna o, de otro modo, su carácter radical, consiste en que al acabar con la tonalidad no pretende sino producir una nueva, en la que sí se *cumpla* aquella “función multiseular” que la caracterizaba en un principio (íbid.).

Recapitulando, lo negativo de la “compensación” antes aludida se refiere a que aliviar “las tensiones producidas por la totalidad”, perseguía “hacer al final que la cuenta, el saldo, cuadrarse”, con lo que en lugar de ser un modelo “adecuado a la realidad”, no era sino “ideología” (XVII, 304).

2.2.3. Aproximación al arte moderno o “nuevo”: la “ruptura del consenso social”

Ante todo para comprender el arte moderno -al que también se conoce como “nuevo”- es fundamental tener presente su intención de acabar con el “consenso social”. Así lo entiende Adorno cuando constata que “[l]a protohistoria de la modernidad consiste (...): en la evolución y modificación crecientes de las categorías básicas burguesas del arte, hasta llegar a la ruptura del consenso social”. Se trata de un “proceso”, del que añade, que “dura hasta hoy”. Que siga vigente, pretende hacer hincapié en que todavía hoy es necesario *rebelarse* “contra los presupuestos básicos tradicionales, los cuales consideran la música como un arte afirmativo, como un arte que suaviza las contradicciones hasta llegar a la armonía del mundo”. Con todo lo dicho, la *cancelación* adrede del “contrato social con la realidad” -como lo lleva a cabo la nueva música mediante el “shock de lo ininteligible” (XI, 396)- persigue protestar contra una realidad que se ha vuelto “obvia” en el sentido de banal. A la imagen de ese shock corresponde el que “a uno se le eri[ce]n los cabellos” (íbid.).

En lo que insiste el autor es que ya no guarda sentido el “contrato social” en una sociedad que considera el arte “afirmativo”, a saber, “como un arte que suaviza las contradicciones”, con lo que engaña sobre la situación real del mundo al presentarlo en tanto que armónico. El modo cómo las “obras literarias” *cancelen* el “contrato social”, es “al dejar (...) de hablar como si se ocuparan de algo real” (íbid.). De ahí la confusión que subyace a la interpretación del “shock de lo ininteligible” en clave elitista, cuando paradójicamente lo que pretende es *comunicar* o, más propiamente, denunciar el “horror”, la “barbarie”, como consecuencia de contemplar la realidad en tanto que “ideología”, darla por sentado. Adorno advierte de que no tomar consciencia de ello, provoca que “toda la polémica” -en alusión al *debate sobre el compromiso*⁶⁵³- “parezca un debate de sombras” (íbid.).

En lo que concierne al “consenso” y, más precisamente, a la convicción de que no se ha producido todavía, el pensador no deja lugar a equívocos, al manifestar que “[e]l ideal que propugna que la música debe o tiene que ser comprendida por todos, ideal del que se supone a menudo que no encierra ningún problema, tiene, él mismo, su propio índice histórico-social”⁶⁵⁴ (XVII, 296). En conclusión, “[e]s un ideal democrático; y es difícil que estuviera vigente bajo el feudalismo”. Que dicho ideal de ningún modo *no encierre ningún problema*, lo da cuenta el que efectivamente aún no haya tenido lugar. Más aún, Adorno es de la opinión que dicho consenso no puede ser sino “temporal y precario” (íbid.), siendo esta condición de carácter estructural y no condicional. En definitiva, el consenso está sujeto a los cambios históricos, lo que por otra parte posibilita una y otra vez su potencial puesta en práctica.

Con la “ruptura del consenso colectivo” -consustancial a la nueva música- se trata de serle fiel al “material”, esto es, “de no entregarse a la pendiente de un lenguaje dado de antemano, (...), obedeciendo tan sólo a las exigencias de la obra concreta” (XVII, 299). Asimismo también está impulsada por la constatación de que “[e]l aspecto comunitario inherente al lenguaje tonal fue evolucionando cada vez más hacia un aspecto de equiparabilidad de todo con todo, hacia la nivelación y la convención” y, en última instancia, “se fue ofreciendo de modo creciente como vehículo al carácter mercantil” (íbid.).

⁶⁵³ Sobre esta cuestión léase *supra* especialmente el apartado 2.1.

⁶⁵⁴ Mediante la expresión “índice histórico-social” el autor deja claro que no concibe la historia en tanto que *continuum*, y por tanto que aquel “ideal” no se ha producido todavía, lo que no recuerda sino a su noción de “utopía”.

No obstante, la dificultad que lleva consigo cumplir aquellas exigencias, es debido a que “este nuevo material ha tenido su origen, a su vez, en la ley que rige el movimiento de la música tradicional” (íbid.). A este fenómeno hace alusión el término “fisura”, dando a entender que “hubo en otro tiempo, y dentro de algunos estratos sociales cerrados en cierto modo, una adecuación entre la música y quienes la oían” (XVII, 296). La “fisura” quiere dar cuenta de cómo “la progresiva autonomía del arte ha ido alejando a éste cada vez más de los hombres”, y en este sentido los ha *enajenado* (íbid.).

Adorno se pregunta por los motivos que desembocaron en la *ruptura del consenso colectivo*, llegando a la conclusión de que como “los [vínculos] reales se han vuelto mentira”, los “vínculos estéticos” también lo son (XVII, 305). En efecto, el autor corrobora el nexo de lo estético con la realidad al manifestar que la nueva música *denuncia* el *contrat social*, donde el modo de hacerlo consiste paradójicamente en imitar la realidad en su incumplimiento del *contrato*, o sea, en mostrar que éste es una farsa. No cabe la menor duda de que en su alusión a que el *contrato* ha sido pervertido, por cuanto “la idea de la compensación de las tensiones, (...), se vuelve más y más ideológica a medida que la realidad proporciona cada vez menos a lo individual” (íbid.), Adorno entiende dialogar con Rousseau a quien, como fiel representante del pensamiento ilustrado, le reprocha un exceso de optimismo.

En qué medida el filósofo alemán aborde el *contrat social*, está motivado por su conexión con lo que define como “el problema de lo general y lo particular”, que entiende no está resuelto todavía. Y no lo está -como sucede en la música- desde el momento en que la tonalidad se ha tomado como una “segunda naturaleza”, es decir, en tanto que “durante tan largo tiempo” ha *desempeñado* “la función de una cierta compensación entre lo general y lo particular” (XVII, 301). En concreto, el pensador denuncia que la *fusión* de lo particular con lo general haya conducido, no a que lo general *haga surgir* lo particular, sino a una falta de espacio para éste último⁶⁵⁵ (íbid.). En suma, es a la misma “objetividad” que fracasa, a saber, una cuyo carácter ineludible llevó a *infravalorar* “la sustancialidad de la tonalidad”, a la que atribuye el mérito de haber servido de “acicate decisivo” en la *denuncia del contrato social* (íbid.).

⁶⁵⁵ De ningún modo puede estar de acuerdo con Nietzsche en que la música carezca de *capacidad* “para servir de expresión a lo particular”, y que ello se reduzca a una “mera cuestión de convencionalismo” (*Dificultades*, p.301).

“Lo nuevo” o la cuestión del origen: la primacía de lo “histórico” frente a lo “natural”⁶⁵⁶

En repetidas ocasiones Adorno incide en lo que califica de “superstición”, que consiste en la “creencia supersticiosa en elementos originarios de sentido que en realidad se deben a la historia y cuyo sentido mismo es histórico” (XIV, 153). Ello se desprende de la tendencia a tomar “lo nuevo”, “por razón de su novedad”, como un fenómeno aislado, en lugar de reconocer que los “valores particulares dependían en parte de su relación con los sonidos tradicionales que ellos negaban y que conservaban a modo de recuerdo en la negación”⁶⁵⁷ (íbid.).

Al mismo tiempo que a “lo nuevo” no se le reconoce su deuda con la tradición, se lo equipara con lo “originario”, lo que como tal es portador de expresión, cuando lo cierto es que lo es “de manera mediata, no inmediata” (íbid.). Por tanto, a la emancipación del sentido predicada por el “nuevo arte”, le subyace la “superstición” de que como tal tiene sentido, que éste es “originario”. De ahí que “la actitud radical en el arte” se identifique con “la chifladura por el material”, o sea, “la ficción de creer que el material habla por sí mismo y de un embrutecido simbolismo”, como le sucede al expresionismo (íbid.).

La convicción de que “cualesquiera colores o elementos materiales significaban ya algo como tales”⁶⁵⁸ o, con otras palabras, el hecho de que “los polimorfos sonidos nunca oídos fuer[a]n presentados como portadores de expresión” (íbid.), es fruto del miedo a lo nuevo por lo que tiene de desconocido⁶⁵⁹. En este sentido el autor subraya que la composición nada tiene que ver con “la mera invención de sonidos aislados”, ni la música con “el acondicionamiento de materiales originarios” (íbid.). De ahí su distanciamiento del expresionismo al entender que de ningún modo puede reclamar una originariedad, puesto que “está en extremo mediata subjetiva e históricamente” (p.156). Más aún, Adorno insiste en que la conversión en programa de la falta de sentido practicada por éste, es eminentemente dogmática, y se debe distinguir del hecho de que lo carente de sentido *pueda* “en tanto que contraste y negación del sentido, cobrar pleno

⁶⁵⁶ En *La idea de historia natural* se puede detectar la radicalidad del planteamiento adorniano, en la medida en que denuncia tanto la corriente historicista cuanto la que venera la “autenticidad”.

⁶⁵⁷ En el siguiente apartado se estudiará con mayor detenimiento la ya abordada relación paradójica que el “arte nuevo” establece con la tradición.

⁶⁵⁸ En este sentido cabe recordar una vez más a Kandinsky y su libro *De lo espiritual en el arte*.

⁶⁵⁹ En relación con el miedo, Adorno declara que “[l]a gente le tiene miedo al pensamiento no tutelado y a la actitud de no renunciar a él porque sabe algo que no puede admitir: que el pensamiento tiene razón” (*Resignación*, p.709).

sentido” o, dicho de otro modo, de la imposibilidad de librarse por completo del sentido, de su inevitabilidad⁶⁶⁰ (íbid.).

En resumidas cuentas, la predilección por lo “histórico” frente a lo “natural” pone de relieve que no guarda sentido apelar a lo “originario”⁶⁶¹. Es precisamente desde una creencia en “lo originario” que se acusa de “decadente” a aquello que “no se atiene a la disciplina de las zonas establecidas”. Al apostar por que el “envejecimiento” le es intrínseco a la “nueva música”, Adorno no defiende sino el hecho de que éste no significa “decadencia” sino “mayoría de edad” (XIV, 152-53). En efecto, y apelando a la autoridad de Kant, la música reacciona frente a su *degradación* por el mercado a un “divertimento infantil”, *insistiendo* en “su mayoría de edad mediante su espiritualización” (XIV, 152). Sin embargo, como contrapartida a su alcance de la “mayoría de edad”, la música “tenía que pagar un precio” al decir de Valéry, a saber, que aquella “emancipación” *incluía* la “presuposición” de que “cualesquiera colores o elementos materiales significan ya algo como tales” (XIV, 153).

Sobre esta cuestión da cuenta Adorno al alertar de que el peligro de que se considere la tonalidad como una “segunda naturaleza” en lugar de un “producto histórico”, es tanto más acuciante, por cuanto tiene lugar en lo que califica de “inconsciente colectivo” o “preconsciente musical”, lo que explica su “enorme fuerza de resistencia” (XVII, 298).

Como se ha podido comprobar, gran parte de las incongruencias a las que se enfrenta el “arte nuevo” están muy vinculadas a su relación con la tradición, a la que al tiempo que desprecia también busca su apoyo. De ahí que Adorno abogue por una actitud crítica frente a ella. Ésta pasa por discrepar tanto de la postura del “Esto ya no nos interesa”, propia del arte avanzado, como de la conservadora del “Todo esto ya ha ocurrido”⁶⁶², porque en ambas sale a relucir una actitud conformista. En este sentido el

⁶⁶⁰ De ello da cuenta al afirmar que “no es pensable una obra de arte que, al integrar lo heterogéneo y revolverse contra su propio nexo de sentido, no forme un sentido positivo” (*El arte y las artes*, p.394).

⁶⁶¹ Sobre su carácter ideológico advierte Adorno en su texto *Jerga de la autenticidad*, donde se distancia de la postura de Martin Heidegger. Adorno muestra su discrepancia con éste último, para quien “la palabra “origen” no significa aquí –se refiere al texto *El origen de la obra de arte*- la génesis temporal, sino la procedencia de la esencia de las obras de arte” (op. cit., p.391).

⁶⁶² Como paradigma de esta postura Adorno cita la obra *El despertar de la primavera* del dramaturgo expresionista alemán Franz Wedekind, en la medida en que dota a lo efímero del aspecto de lo imperecedero.

conformismo da cuenta de una postura que se doblega ante la tradición en lugar de mantenerse firme frente a ella en la consciencia.

La relevancia de sostener una postura crítica con respecto a la tradición, es debido a que no sólo concierne a lo pasado sino también a la calidad de la producción actual. Adorno lo argumenta recurriendo a la idea de que la “auténtica tradición” no es aquella que invita a empezar desde cero haciendo *tabula rasa* de lo anterior -como lo es en el caso de los que reivindican la invención-, sino que -todo lo contrario- se trata de lo que califica de “negación determinada”⁶⁶³ o, lo que es lo mismo, de “autorreflexión crítica” (XIV, 143).

Sobre la *tabula rasa* el autor insiste una y otra vez en el peligro que conlleva confundir la objetividad con un *ignorar* “las características de aquello en lo que se ejecuta”, de modo que el “material artístico” en lugar de adquirir ésta última se *empobrece* y la *pierde* (X/I, 262). Por tanto, aquello que constituye al “material” como tal es su condición objetiva, lo que de ningún modo significa hacer *tabula rasa* -como se acaba de comentar- dado que la importancia de éste último reside en que en él “está sedimentada la historia” (íbid.).

La apuesta por la fantasía: la confusión con la *creatio ex nihilo*

Sobre el hecho de que “lo nuevo” no lleva consigo un hacer *tabula rasa* de lo anterior, lo da cuenta Adorno al apostar por la fantasía en el arte. A ello se refiere al afirmar que “el distanciamiento de las obras con respecto a la realidad empírica está al mismo tiempo mediada en sí misma por ésta” (XI, 408). Por tanto, la *creatio* -a la que de por sí está abocado el arte al otorgar existencia a aquello que no la tiene- de ningún modo puede ser *ex nihilo*, porque “[n]o hay contenido, ni categoría formal de una obra literaria, que no deriven, (...), de la realidad empírica, de la cual han escapado” (íbid.). De ahí que incida en que “la fantasía del artista no es una *creatio ex nihilo*”⁶⁶⁴ (íbid.), con lo que no la concibe sino en contraposición a la invención.

⁶⁶³ En el apartado 2.1.2. de la primera parte se analiza extensamente dicho concepto.

⁶⁶⁴ Adorno puntualiza que concebir la fantasía como una *creatio ex nihilo* es cosa de “diletantes” y “almas cándidas” (XI, 408). La postura del diletante -que examina críticamente- se basa en una confianza exagerada en “lo nuevo” concebido en tanto que invención.

Que Adorno pueda concebir la fantasía como un *quid pro quo* (XI, 400) o malentendido, así como *imagerie* o “imagería”⁶⁶⁵ (íbid.), es debido a que presenta lo que no existe como si existiera, si bien advirtiendo –en alusión a Brecht- de que su presentación como doctrina, paradójicamente le *dispensa* “del compromiso con lo que enseña” (íbid.). Es pues en la medida en que constituye “la capacidad para co-oír lo divergente”, que Adorno define la “fantasía” como “esfuerzo”, en contraposición a “la adaptación, la flexibilidad habilidosa, la eficacia” (XVII, 310).

Finalmente, el pensador vincula la fantasía al “anhelo de novedad”, de la que opina ha sido *amortiguada* “en beneficio de lo estáticamente mortecino y primario”, y cuya culpa no puede atribuirse exclusivamente a la música en su “deformación”, sino al “fracaso social de la cultura en su conjunto” (XVII, 191). Bajo la invención “subyace una concepción estática de la música”, según la cual se *presupone* que “lo idéntico que retorna en la música es de hecho igual” (íbid.). Con ello el autor no hace sino alusión a la tendencia de que el objeto sea asimilado y por tanto manipulado por el sujeto. En definitiva, la equiparación de la *tabula rasa* con la invención pone en guardia sobre una apreciación positiva de ésta última, porque “[l]o que meramente se inventa, se medita siempre demasiado poco” (XIV, 151).

a. Los partidarios de “lo nuevo”: el fanatismo por la “técnica”

De las dificultades que entraña la comprensión del fenómeno de “lo nuevo” da cuenta el que -como se comprobará a continuación- tanto los partidarios como los detractores lo puedan manipular a su conveniencia. Precisamente a ello se refiere Adorno cuando alerta del “abominable ideal de lo moderadamente moderno”, como consecuencia de adoptar “en ambas direcciones soluciones de compromiso igualmente problemáticas entre tradición y novedad” (XIV, 163). Por consiguiente, no se trata ni de abrazar “lo nuevo por lo nuevo” ni de lo contrario, como se demostrará en el siguiente apartado.

Los partidarios son aquellos que lo interpretan poniendo de relieve “la faceta modernista frente a la modernidad”, lo que lleva a emparentar aquella “actitud radical en el arte” -que caracteriza el expresionismo- con el “arte industrial” (XIV, 153). El parentesco entre ambos detectado por Adorno reside en “la chifladura por el material”, lo que a su vez significa “la ceguera frente a aquello que se construye a partir del

⁶⁶⁵ Véase también *El arte y las artes* en la p.386.

mismo” (íbid.), y lo que el autor denuncia en tanto que “barbarie” (XIV, 161). Por “barbarie” entiende pues el hecho de que “[e]l material musical (...) se muev[a] (...) independientemente del contenido de la obra de arte” (íbid.).

Aquello que se podría describir como fanatismo por la técnica sería la consecuencia de adoptar la perspectiva del “hombre ingenuo”, para quien “el pintor y el escultor son (...) alguien que domina un oficio”, al igual que “para el espectador ingenuo el objeto de la admiración sorprendida, del aplauso feliz, pero no un enigma” (X/I, 389). Precisamente a la importancia de mantener lo enigmático en tanto que problemático hace alusión Adorno al incidir en que, al ver “cómo el artista produce”, a “las artes sensoriales les falta para el griego y para el ser humano de los primeros tiempos (...): el misterio, el problema” (íbid.). Por tanto, si bien es cierto que poseen “habilidades de un rango muy alto, de un rango cada vez más alto”, también lo es que “les falta la embriaguez, esa consciencia de algo trascendente”; de ahí que “[l]a musa de los artistas plásticos no se llam[e] “musa”, sino “técnica”” (íbid.).

A la *dificultad* de lograr “en general una adecuada relación con el nivel de la técnica”, hace alusión el autor al constatar que “[h]oy ha aumentado desmesuradamente esta discrepancia entre el nivel subjetivo del componer y el desarrollo técnico designado”, de tal modo que entre ellos “se abre un abismo” (XVII, 279). El aumento de la discrepancia lo prueba el que “[f]recuentemente los compositores capitulan ante los medios con que se ven obligados a trabajar, pero sin que todavía compongan realmente con ellos” (íbid.). Para alcanzar aquella “adecuada relación con el nivel de la técnica”, Adorno propone dos vías “o bien [por]que los compositores utilizasen y conformasen la técnica de acuerdo con el nivel de su propia consciencia, o bien [por]que llevasen su autocrítica tan lejos, que alcanzasen aquel nivel” (íbid.). En definitiva, se trata ante todo de llevar a la consciencia, de reflexionar sobre dicha dificultad “en vez de reprimirla” (íbid.).

El peligro de que la música “no percib[a] que sus dificultades son su presupuesto y no las asum[a]”, es su *degeneración* “en una especie de tautología del mundo, que, además, coloca en torno a las cosas un aura y, a lo sumo, confirma que lo triste es inmodificable y, si cabe, que es algo que debe-ser-así”. Aquello a lo que se refiere y denuncia con el “ser-así-y-no-de-otro-modo” no es sino el conformismo, que define también como “carácter ideológico”, es decir, “eludir las dificultades entregándose a lo consolidado y (...) seguir actuando como si nada ocurriera”. Sin embargo, la dificultad de llevarlo a cabo y que resume con la expresión de que “[l]a técnica tiene su peso

específico propio” (ibid.), se debe a que “toda tentativa de amalgamarla con la experiencia subjetiva corre el riesgo de aguarla” (ibid.).

b. Los detractores de “lo nuevo”: su rechazo como “provincianismo” y su reducción a la moda

La acusación de “provincianismo”, dirigida a aquellos que rechazan “lo nuevo”, pretende desenmascarar una actitud que “[r]ara vez manifiesta resistencia” (X/I, 380). En este sentido el autor deja claro que “[l]a inmunidad contra el espíritu de la época no es por sí misma un mérito” (ibid.). Por tanto, no hay que confundir la acción de resistir o la negativa al *mitmachen* con el desdén por el “espíritu de la época”, al que tacha de “provinciano”⁶⁶⁶ (ibid.). El autor también recurre al término “pueblerino” para calificar a los “enemigos” de la música moderna, los cuales *reducen* “el todo (...) a un problema aritmético” (XVII, 289). A lo que se refiere es que en lugar de “exoneración”, el sujeto “queda virtualmente extirpado”, en la medida en que al no haber “espacio social” donde *retroproyectarse* la música, ésta lo hace en el sujeto aislado y no en tanto que reflejo del “espacio social” (ibid.).

En la misma dirección va encaminada la reflexión que se pregunta si la renuncia al arte, como consecuencia de la negativa a “ponerlo al servicio de cualquier clase de realidad actual no es de nuevo una forma encubierta de adaptación al espíritu universal” (XIV, 166). Sobre dicha reflexión en torno a la “resistencia artística” Adorno es contundente, al concluir que “errónea sería su supresión en un mundo en el que todavía domina aquello que precisa del correctivo del arte”, lo que no obsta para que “todo arte” tenga que tener hoy “mala conciencia (...) siempre que no se haga el tonto” (ibid.). En este caso el autor alerta sobre lo que considera una amenaza, esto es, que la renuncia⁶⁶⁷ se pueda interpretar como un *resistir*, porque no constituye sino un modo de *mitmachen*. Sobre la condición *correctiva* del arte así como sobre la “ingenuidad” deliberada, volveré en los siguientes apartados.

⁶⁶⁶ Dicho término no está alejado del calificativo alemán *Spiesser* o pequeñoburgués, al que se critica por su conformismo social.

⁶⁶⁷ En cuanto a ella el autor insta a optar por la “impotencia”, como es el caso de su apuesta por la “utopía” (véase el apartado 1.3.2. de la segunda parte).

Si bien es cierto que en la modernidad convive un impulso a “lo nuevo” sin más⁶⁶⁸, esencial para su puesta en marcha, también lo es que “lo nuevo” no se puede reducir a la moda. En este sentido advierte que “[d]eberíamos liberarnos de la opinión según la cual la nueva música es un asunto de moda, como dicen sus adversarios, (...) liberarnos de la opinión que asevera que los compositores lo que hacen es adaptarse a lo que está precisamente *up-to-date*, o que se limitan tan sólo a seguir la corriente” (XVII, 276).

En efecto, es un error asimilar “lo nuevo” a la moda, porque “[l]a imposibilidad de seguir moviéndose musicalmente dentro de la tradición es una imposibilidad que está prefijada de manera objetiva. No se basa en la falta de talentos capaces de manejar bien los medios tradicionales” (íbid.). Por tanto, el rechazo de la tradición que predica “lo nuevo” se debe a que ya no es posible componer de un modo “ingenuo”, “inmediato” o, dicho a la inversa, que “todo acorde perfecto (...) utilizad[o] todavía hoy por un compositor suena ya como la negación de las disonancias” (íbid.). Hacerlo supone *silenciar la negación*, o sea, que ese acorde es tanto como su contrario al estar mediado por la historia, con lo que se convierte en una “mentira afirmativa” (íbid.).

“Lo nuevo” en tanto que “experimental” o el intento de recuperar el “carácter social” del arte

No son sino paradójicamente los que desprecian el arte moderno, al que tachan de “experimental”, los que mejor lo definen (XI, 258 y 263), puesto que dan cuenta de “la situación de vaciamiento” de la realidad, a saber, que ésta “no contiene ya dentro de sí necesidades sociales objetivas”. Que ello no pueda sino ser positivo, lo prueba el hecho de que “haciendo suya la situación propia del suelo que tiembla”, pretende ser “en gran medida, el empeño de dar una solución a esa situación de vaciamiento”. Por tanto, no constituye sino un error interpretar dicho calificativo como “lo inseguro, lo construido en el aire, lo que mañana mismo puede venirse abajo”, mientras que “lo no-experimental” sería “lo asegurado” (íbid.). Más aún, Adorno sostiene que “[j]usto quien no hace experimentos, quien continúa actuando como si nada ocurriera, (...) está destinado, con una seguridad apodíctica, a hundirse y a quedar olvidado” (íbid.). Esta

⁶⁶⁸ De ahí la “convergencia” del arte moderno con la moda (léase el apartado 1.2.1. de la segunda parte).

cuestión la aborda precisamente mediante el concepto de “esquivez” o *Sprödigkeit* intrínseca a la modernidad⁶⁶⁹.

Resulta iluminadora la definición que el autor proporciona del concepto de experimento, del que declara que “entendido en sentido legítimo, no significa otra cosa que la consciente fuerza de oposición del arte a todo lo que le es impuesto convencionalmente desde fuera por el consenso social”⁶⁷⁰ (XVII, 282). Es esencial pues asumir la falta de “un espacio social envolvente” o, dicho de otro modo, llevar a la consciencia “lo que Hegel llamaba lo sustancial” (XVII, 283).

Adorno advierte de la equivocación de pretender “colocar de nuevo la música en su lugar social”, es decir, de crear “*parques de naturaleza protegida* para lo experimental”, porque en lugar de lograr “las mismas condiciones de organización” para la música tradicional y la experimental, lo que se consigue es que “la música moderna radical acabe rebajándose de hecho a ser aquella especialidad denunciada luego por sus enemigos” (XVII, 282). Asimismo tampoco se puede *recuperar* el “sentido social” de la música *apuntando* a un “ethos social”, porque entonces “se inclina hacia formas totalitarias de sociedad”, como es el caso de Brecht, de quien comenta que “[h]ay que domeñar las dificultades del componer, pero no mirando de reojo hacia un espacio social (...) sino a partir únicamente del objeto mismo, si es que ello es posible” (XVII, 283). Por si no había quedado lo suficientemente claro, el autor sentencia que aunque “se encuentra inserto en la estructura de la realidad social”, “[n]o está en manos del arte el crearse él mismo su lugar social” (XVII, 284).

El intento de recuperación del “carácter social” del arte, y en particular de la música, se concreta mediante “la composición de música verdaderamente coherente con el siempre descualificado material”, en lugar de hacerlo en “la dirección de una mera organización del material” (ibid.). Para ello es necesario un sujeto fuerte capaz “de percibir la objetividad de la música, su contexto estructural”, mientras que la tendencia apunta a su “exoneración”, al debilitamiento del yo, al “aflojamiento del esfuerzo”.

Hasta qué punto con lo “experimental” se lleve a cabo aquella *recuperación*, se debe a que le subyace un rechazo de la racionalidad en tanto que ésta se ha vuelto

⁶⁶⁹ Textualmente: “Lo que pretendía eludir la problemática que se atribuía a la modernidad desde que ésta existía se fue a pique tanto más rápidamente” (*Teoría estética*, p.34).

⁶⁷⁰ Sobre el consenso así como su ruptura en la modernidad, véase *supra*.

“total”⁶⁷¹, con lo que ha perdido su *raison d'être*⁶⁷². Ello sucede amparado por la obsesión de ordenar “un caos que ya no lo es”, cuando lo cierto es que “no hay ya frontera musical alguna”, ni nos las tenemos con “algo absolutamente abierto e infinito”⁶⁷³ que habría de dominarse” (íbid.). En suma, el “caos” practicado en lo “experimental” indica que hay un *trastorno* en “la adecuación entre la música y su lugar social”.

El debate con Benjamin en torno a la recuperación del “carácter social” del arte

Como ya se ha apuntado en el apartado anterior, sólo en la medida en que el sujeto se fortalece es posible recuperar el “carácter social” del arte. Por “carácter social” Adorno entiende la “objetividad” que deben alcanzar las composiciones, donde la dificultad de lograrlo –de ahí la insistencia en la fortaleza del individuo- radica en que ni se puede componer “de manera despreocupada” o *ingenua* ni “imponerse desde fuera lo que se ha de hacer”. Es esta doble negación la que pone de relieve el “carácter social” del arte, uno en donde sale a relucir el vínculo del arte con la verdad.

Adorno insiste incansablemente en que “[e]s vana la esperanza de que mediante manipulaciones matemáticas se elabore un En Sí puro y musical”, porque lo que se hace no es sino *elevantar* a “fenómeno originario algo construido por los seres humanos (...) en un auténtico alarde de fetichismo”⁶⁷⁴ (XIV, 159). En la medida en que esto ocurre el autor declara textualmente que “se da tan poco arte como verdad” (íbid.). En efecto, *se da tan poco*, porque no se trata ni de idolatrar el “material” ni de *exorcizar* la “expresión”, llegando a tal extremo que se *otorga* al rechazo de la “expresión” “la apariencia de vanguardia” (XIV, 155). En este sentido Adorno exhorta a que *se detecte* “en aquello que dejó de ser sustancial en la forma musical, en lo que sigue siendo ornamento y mera gestualidad” (íbid.), lo que para nada significa descalificar sin más la “expresión”, cuanto “recuperar dentro de la expresión la densidad de la experiencia”.

⁶⁷¹ Adorno habla de “las tendencias de racionalización total” en *El envejecimiento de la nueva música*, p.155.

⁶⁷² El autor concluye afirmando que el “sentido objetivo” -como entiende es la *raison d'être*- de las obras musicales “se ha vuelto incierto en su verdad”.

⁶⁷³ Léase lo dicho acerca de la “infinitud mala” o “infinitud abierta”.

⁶⁷⁴ En este sentido Adorno tiene en mente la postura de su colega Heidegger y, concretamente, lo que entiende por “autenticidad” o *Eigentlichkeit*, con la que discrepa totalmente.

La intención de *recuperar* el “carácter social” del arte o, lo que es lo mismo, la “experiencia” encerrada en toda “expresión”, guía con intensidad y fervor el pensamiento de Adorno. Siguiendo a Benjamin insta a dicha recuperación, “aunque alerta del conformismo que supone “practicar el culto a lo inhumano en lugar del aparente culto a lo humano”, como es el caso del expresionismo, al que hace responsable de que la reconducción de la expresión a la experiencia se haya llevado a cabo a costa de lo humano (XIV, 155-56).

Ninguna duda cabe de hasta qué punto en lo relativo a la reivindicación de la “experiencia”, así como del lamento de su *pérdida* “causada por la racionalidad de lo que siempre es igual” (X/II, 676), Adorno es deudor de Benjamin. Ello lo demuestra el hecho de que mantuviera una viva discusión con él en torno a la manera más idónea de *recuperar* el “carácter social” del arte. Que dicha *recuperación* guarde relación con la *experiencia* o, más precisamente, con el reconocimiento de su *pérdida*, constituye el punto de arranque de la discusión entre ambos.

La disputa en torno a cómo el arte *recupera* su “carácter social” parte de una discrepancia en torno a lo que signifique aquel carácter. Si bien para Adorno lo encarna el “arte autónomo”, para Benjamin lo es el “arte comprometido” o socialmente crítico. En tanto que se declaraba partidario de la función de “crítica social” del arte, Benjamin apostaba por su “fusión con la vida”, mientras que Adorno mostraba grandes reservas al respecto. En este sentido critica por su “fariseísmo moral”⁶⁷⁵ a los que creen que la *reducción* de “la distancia que la separa de la sociedad”, es lo que hace que la música *retorne a la vida* (íbid.). Que de ningún modo pueda ser así sino todo lo contrario, se debe a que *priva* a la música “de su propia congruencia”, *fortaleciendo* “aún más, si cabe, aquel estado de incultura que la gente cree combatir intentando congraciarse con él” (XVII, 191).

De su desconfianza con respecto a que sea la *fusión del arte con la vida* la que contribuya a la *recuperación* de su *carácter social* no deja dudas Adorno, al afirmar que “no cabe aguardar que de la música misma salga ninguna mejora” (íbid.). Ello es debido a que “[j]amás la música ha podido, sin cometer traición, salir fuera de su esfera gremial”, a lo que aclara que “[d]e ello no es responsable el gremio” (XVII, 190-91).

⁶⁷⁵ El autor denuncia la política del bloque oriental, ya que entiende que “con su refrido llamamiento a que la música se vincule al pueblo, hace suya la enajenación que hipócritamente deplora” (*Anotaciones*, pp.191-2).

Con ello se refiere al peligro de que el arte, en contra de sí mismo, acabe siendo mera propaganda al servicio de una doctrina.

Adorno insta a que el arte *asuma* primero el “fracaso social de la cultura en su conjunto” (XVII, 191), porque sólo así estará capacitado para *recuperar* aquel carácter. El motivo de que lo considere un imperativo radica en que aquella *fusión* “reblandece esa exigencia”, a saber, la de que “en el arte puede ser socialmente correcto (...) lo que en sí mismo es verdadero”. El modo cómo lo haga es dándola por sentado, puesto que “con el pretexto de servir humildemente a los hombres, (...), lo que hace es estafarles lo que falsamente hace creer que les da” (íbid.).

El arte como “correctivo” de la injusticia social: la noción de “comportamiento”

El papel del arte como “correctivo” se refiere a que pone de relieve “la contradicción entre lo que es y lo verdadero, entre la institución de la vida y la institución de la humanidad”⁶⁷⁶ (XIV, 166). El modo cómo lo haga, no consiste en hacer caso a aquellos que “en connivencia con el mundo frente al cual recomiendan ascetismo⁶⁷⁷, claman por la pureza”, sino en que “lo inconformista se integre en el sistema total”, a pesar de la *amenaza que encierra* “para aquello que el conformismo ensalza en nombre de la integración”. Adorno apuesta pues por la integración advirtiéndole de que puede ser manipulada como un argumento a favor del conformismo.

En qué medida el arte constituya efectivamente un “correctivo”, lo argumenta Adorno con estas palabras, “al mundo administrado, que todo lo abarca no puede uno oponerse drásticamente de otro modo que con medios que se le asemejen” (XVII, 193). Es en la medida en que el arte lo refleja, que “justamente en eso se expresa su totalidad” (íbid.). Por consiguiente, “[l]a resistencia al uniforme croar que inunda el mundo sin protestas no está en el artista que se retira a la soledad del bosque”, sino en el que *asume* “[l]a afinidad de no poca de la música más reciente con dibujos de papel pintado” (íbid.). Con ello el autor insiste en que la contradicción mencionada al principio “no es del espíritu subjetivo de los vanguardistas, sino de esencia objetivamente social”,

⁶⁷⁶ Más adelante analizo el concepto de “humanidad” en relación con la “utopía”.

⁶⁷⁷ Las reticencias que Adorno demuestra con respecto al ascetismo se deben a que entiende está “en connivencia con el mundo”, del mismo modo que discrepa de que la renuncia al arte sea la solución a sus problemas. Sobre el ascetismo de M. Weber consúltense sus *Notas marginales* en la p.690.

apelando al “rango de las composiciones” y a la importancia de que sea *discernido* (XVII, 193-94).

Más aún, es aquella contradicción la que refleja la “injusticia social”, es decir, constata la distancia que media *entre lo que es y lo verdadero, entre la institución de la vida y la institución de la humanidad*. De ahí que exhorte al arte a “recuperar la fuerza de la resistencia artística”, a no *contentarse* “con lo existente sin ir en absoluto más allá de lo que existe” o, de otro modo, a *no hacerse el tonto* (XIV, p.166). A ello añade que *sólo será capaz de recuperarlo*, “quien no retroceda ante el hecho de que lo requerido objetivamente y, en definitiva, socialmente, se custodie en ocasiones en un desesperanzado aislamiento”⁶⁷⁸ (íbid.).

La noción de comportamiento o “modo de conducta” -al que Adorno apela y que debe guiar al arte- alude al “discernir” ya mencionado, que es cómo el autor interpreta la “categoría del gusto”, de la que textualmente afirma que “incluye el hecho de que se puedan distinguir las cualidades objetivas, el rango de las obras de arte musicales” (íbid.). Sobre la cuestión del gusto aclara, en franca oposición al conocido dicho de que *de gustos no se discute*⁶⁷⁹, que “se pued[e] discutir sobre el gusto, justamente porque éste tiene su soporte en algo objetivo” (íbid.). Subrayar que su carácter “contradictorio” -en la medida en que debe ser subjetivo y objetivo a la vez- es “*a priori*”, quiere poner énfasis en que “[d]e siempre podría haber sido un compromiso entre la aspiración objetiva del objeto estético y la subjetiva a una satisfacción”⁶⁸⁰ (íbid.).

Reclamar que el arte sea un *modo de comportarse* llama la atención sobre lo que entiende es “[l]a conducta correcta hoy”, que “no sería la de uno que niega las contradicciones centrales y se las da de libre de contradicciones, sino la de uno que las mira cara a cara, las expresa y así ayuda a elevarse por encima de ellas” (íbid.). Como se ha podido comprobar, en esa tarea el gusto tiene un rol fundamental –sobre él volveré

⁶⁷⁸ Aquí insiste en un *resistir* frente a la corriente mayoritaria que atribuye “semejantes contradicciones objetivas a la conducta o el pensamiento de individuos o grupos impopulares, ante todo de los que reconocen las contradicciones” (*Observaciones*, p.194). Es decir, aquella corriente que excluye a aquel que no piensa del mismo modo.

⁶⁷⁹ En afinidad con Adorno, ni es deseable dar rienda suelta al relativismo del *todo vale* partiendo de la premisa de que no hay ninguna base de entendimiento sobre la que entablar la discusión, ni tampoco lo es caer en las redes de un cierto dogmatismo al abrazar acríticamente un determinado contenido en detrimento de otro.

⁶⁸⁰ Al matizar que la *satisfacción* “era casi siempre de índole pre-artística”, no puede sino referirse a la obtención de placer o emoción p.e. al contemplar un cuadro.

más adelante-, así como sigue siendo una asignatura pendiente el desembarazarse de su carácter “contingente y arbitrario” “en cuanto se lo adjudicó al sujeto de la experiencia y se lo separó de la cosa” (íbid.).

El concepto de “humanidad”: la “utopía” versus la esencia “afirmativa” de la realidad

Aquello que Adorno denuncia como “afirmativo” entiende que descansa en la creencia de que el mundo es un caos que hay que ordenar. Frente a ello el autor es tajante al afirmar que la situación caótica que los enemigos de lo moderno le achacan, calificando su música de “ininteligible”⁶⁸¹, no es sino un “embuste”, puesto que aquella situación da cuenta de la *neutralización de la cultura*, donde “ni el compositor, ni el director, ni el organizador” conocen el “puesto de la música en general en la sociedad actual” (XVII, 280-81). En este sentido se interpreta erróneamente la anarquía como “garantía de libertad”, cuando lo que sucede es que “sitúa la obra de arte en lo vacío y en lo contingente” (XVII, 281).

A la importancia de *conservar el caos* da cuenta el autor, al entender que la nueva música no trata tanto de ordenar cuanto de desordenar “los medios del lenguaje musical”, sin por ello conseguirlo⁶⁸². Esto lo prueba el que la *reducción* de la música a “operaciones desnudas del material” -como lo hizo Anton von Webern en su última etapa-, no acabara por completo con el “sentido musical” (XIV, 151). Que aquélla pretenda desordenarlos, ya sea mediante la práctica de la “disonancia, intervalos abruptos, forma abierta”, responde a la voluntad de la nueva música de *oponerse* al “concepto usual, ideológico-espiritual, de armonía recordando justamente lo que el carácter de la cultura llamado por Herbert Marcuse afirmativo enmascara” (XVII, 306).

Mediante “lo afirmativo” Adorno hace hincapié en lo que tacha de “ideología”, que no caracteriza sino aquel *negar* “las contradicciones centrales” y *alardear* “de estar libre de ellas”. Así lo expresa cuando afirma que “[s]i algo es ideología, es el optimismo oficial, el culto a la positividad” (XVII, 275). Como ya lo he mencionado con anterioridad, Adorno entiende la “ideología” como una “consciencia falsa”, resultado de

⁶⁸¹ Sobre ello corrige el autor que “tales creaciones”, en tanto que producto de la “racionalidad liberada”, “no desean ser comprendidas, sino sólo demostradas” (*El envejecimiento de la nueva música*, p.160).

⁶⁸² A la imposibilidad de acabar con el sentido o, textualmente, que “el nihilismo integral en el ámbito artístico no existe”, es lo que el crítico e historiador francés Michel Sanouillet califica como el mayor descubrimiento del movimiento dadá (*Il movimento Dada*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1969, p.23).

reprimir “lo que les es ajeno y les choca”, de modo que “[c]uanto menos es ésta experimentada de manera verdaderamente concreta (...), tanto más se agota en su función ideológica” (XVII, 190).

De qué manera la “utopía” pueda combatir la “ideología” es posible paradójicamente porque como tal no se lleva a cabo o, de modo más incisivo, “sabotea la realización de la utopía”⁶⁸³ (X/II, p.711), lo que hace al arte tanto más necesario en su lucha “contra toda filosofía afirmativa” (VII, 51). Que tal responsabilidad recaiga en el arte, se debe precisamente a que “cada obra de arte contiene en clave” la *utopía* (X/I, 396), a saber, que sólo en tanto que “realidad *sui generis*” puede llegar a ser realidad o, lo que es lo mismo, *polemizar* “contra la realidad empírica” (X/I, 395-96).

Con todo lo dicho, Adorno no se contenta con suscribir la crítica de Marcuse al “carácter afirmativo de la cultura”⁶⁸⁴, sino que se sirve de ella para reclamar un arte deliberadamente utópico, donde -a diferencia de Marcuse- fundamenta la radicalidad de la “utopía” en que no se lleva a cabo⁶⁸⁵. El motivo de *conservar el caos* es debido a lo que califica de “racionalización total”, esto es, a la suposición errónea de que aquellos esfuerzos por lograrla *se rigen por un caos que ya no lo es*.

Con respecto al concepto de “humanidad” reclama valentía o, textualmente, “resistencia artística” (XIV, 166), para poder alcanzarlo. Precisamente que no haya “humanidad” es la prueba de la necesidad de arte que, en tanto que “correctivo”, pone de manifiesto que existe una *contradicción* “entre la institución de la vida y la institución de la humanidad” (ibid.) o, lo que es lo mismo, que cuanto más *avanzado* es el arte menos *humano* es (VII, 9). Más aún, no se trata tanto de *superar* la contradicción cuanto de “elevantarla a la consciencia, expresarla”, a lo que el autor exhorta a hacer “[m]ediante el pensamiento” (XVII, 311). En la medida en que la ausencia de humanidad desmiente a aquellos que la *presentan* “subrepticamente como realizada” (XI, 405), no puede ser sino motivo de felicitación. Finalmente, el autor denuncia la hipocresía de quienes critican el arte contemporáneo por su supuesta falta de integridad,

⁶⁸³ De que la “utopía” se *objetualice* como tal, agrega que constituye “otra forma de regresión”, de tal modo que contradice todo intento de *superación*. Sobre la afinidad de la “regresión” con la resignación léase *Resignación* en la p.710.

⁶⁸⁴ Ésta advertía –como ya se ha comentado con anterioridad- que el arte, al “anticipar” una realidad otra en la ficción, “descarga” a ésta de la responsabilidad de llevarla a cabo.

⁶⁸⁵ Sobre el contraste entre el tratamiento dialéctico de la relación arte-sociedad en Adorno y “el análisis comparativamente unilateral de Marcuse del carácter afirmativo de la cultura”, ha llamado la atención Jason Gaiger (léase la nota 45 en op. cit., p.57).

porque son los que en nombre de la “humanidad” y el *ethos* “no hacen sino aguardar impacientes el momento de perseguir a los que son condenados según sus reglas de juego” (XI, 412).

El cultivo de la incultura o la “ingenuidad” deliberada

Repetidamente Adorno alerta de lo que denomina “ingenuidad de segunda potencia” (VII, 9), a saber, un cultivar la “ingenuidad” de modo voluntario. Sobre ello declara que constituye una novedad con respecto a épocas pasadas, donde la incultura “era realmente el nivel ingenuo de los inmaduros”, mientras que “hoy en día la incultura se declara abiertamente y encuentra entre los cultos a los interesados en ella y a sus apologetas”⁶⁸⁶ (XVII, 191). De ahí la existencia de un sujeto débil o, más incisivamente, la inexistencia de sujeto, como lo prueba el que las obras de arte no se comprendan “de modo autónomo, sino en identificación colectiva” (XVII, 308).

Sobre la cuestión del “intelectualismo” Adorno comenta irónicamente que la nueva música “moviliza el antiintelectualismo que la sociedad incuba en todas partes y que hoy en día celebra una feliz resurrección” (XVII, 310). Aquello que quiera decir el autor con el término “incubado”, se refiere a que es la propia sociedad, que tilda de “administración total”, la que sofoca cualquier atisbo de iniciativa propia a través de un adular al sujeto en lo que describe no como un *distender* sino como un *distraer*. De este modo el sujeto desatiende sus obligaciones y ocupaciones anulándose a sí mismo. De ahí que -como veremos más adelante- el filósofo alemán conmine a recuperar la “categoría del gusto” o, lo que es lo mismo, un “criterio” válido que ayude a *discernir* lo correcto de lo incorrecto sin caer en la tentación de abogar por un “canon de lo permitido y de lo prohibido” (XIV, 161).

En lo que concierne a la cultura, Adorno no la concibe sino como *resistencia a la barbarie*, donde la novedad con respecto a épocas pasadas radica en que “[l]a cultura que se imagina estar resistiéndose a la barbarie, ayuda a ésta muchas veces con mentalidad reaccionaria” (XVII, 307). La mentalidad reaccionaria no es sino la que se caracteriza por su “furor” contra la nueva música, porque “odia lo divergente en sí, antes de todo contenido particular: todo debe nivelarse” (XVII, 306-7). En este sentido persigue que todo esté “nivelado”, lo que también denomina “estandarizado”. El autor explica aquel “furor” “no (...) tanto de una sublevación contra contenidos o estructuras

⁶⁸⁶ Y lo que es peor, a la cultura como tal -se entiende independiente-, se la acusa de “intelectualismo”.

determinados como de una forma de reacción anterior a todo ello: el rechazo de lo extraño” (XVII, 307) propio de personalidades autoritarias. En la medida en que la nueva música encarna la “divergencia absoluta”, es decir, que “sin toda la relación con aquello de lo que diverge, apenas puede ser verdaderamente comprendida”, lo que hace es *ofender* “el consenso *a priori* con el mundo”⁶⁸⁷ (íbid.).

Con todo lo dicho en los párrafos anteriores, tenemos una idea aproximada de las causas así como de las consecuencias de que se cultive la incultura. Baste recordar que la mentalidad reaccionaria describe una actitud conformista que lo da todo por sentado, de tal manera que esconde aquella contradicción mencionada más arriba. La “ingenuidad” con que los artistas practicaban el arte “en tiempos más felices”, o sea, la inconsciencia con la que “no puede ya actuar (...) en su medio” (XVII, 273), es debido a la tiranía del mercado. En efecto y como lo expresa el propio autor, en las distintas artes se *sedimentan* “momentos ideológicos” (íbid.). En consecuencia, la *experiencia* que produce “todo arte” es la de “zozobra” ante la falta de referentes, siendo así que “uno siente temblar el suelo bajo él” (íbid.), lo que explica entonces que se *reclamen* “ideas directrices” o *Leitbilder* (X/I, 260).

La actualización del “nominalismo”⁶⁸⁸ en tanto que expresión del carácter autocrítico del arte

La acusación de decadencia dirigida a la nueva música, condensada en la pregunta “¿eso todavía es música?”, es fruto del miedo causado por una falta de referentes, donde Adorno insiste en que “no s[on] de origen natural sino histórico” (X/I, 381). Dicha advertencia pone de relieve que no se pueden dar por sentado; más aún, que se deben cuestionar como lo hace la vanguardia con intención autocrítica, *al tomarle la palabra a esa pregunta de ignorantes* (íbid.).

Es precisamente la predilección por el origen de carácter “natural” frente al “histórico”, la que lleva a lamentar lo que entiende como una “pérdida de tradición”, mientras que lo que sucede es que se la rechaza, como lo pone de manifiesto el autor al

⁶⁸⁷ De ahí que Adorno advierta de que aunque rehúya toda comunicación su intención es comunicar.

⁶⁸⁸ Que el “nominalismo” del arte moderno sigue siendo materia de discusión entre la corriente mayoritaria de la crítica y teoría del arte contemporáneas, lo pone de relieve Thierry de Duve en su *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*. Paris: Éditions de Minuit, 1989 así como en *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris: Éditions de Minuit, 1984.

referir “la emancipación del arte respecto de sus tipos y esquemas a lo largo de la modernidad” (X/I, 393). Sin embargo, el peligro que lleva consigo espolear la falta de sentido como lo hace el “espíritu artístico” al *sabotear* “el sentido del arte”, es que fácilmente desemboca en el “positivismo lógico”, es decir, en “la renuncia total del sentido, incluso a la idea de verdad” (ibid.).

Sobre la burla lanzada por aquellos a los que califica de reaccionarios, quienes critican la modernidad sobre la base de su vuelta a la escolástica, Adorno recomienda lo siguiente: “A la astuta objeción de la reacción, según la cual en la modernidad se habría introducido la escolástica y que ésta se extendería de improviso, sólo se le puede hacer frente mediante la autorreflexión crítica” (XIV, 143). No cabe duda de que la mención a la escolástica hace referencia al hecho de que, al volver a abordar el “nominalismo”, el arte moderno pone sobre la palestra la antigua disputa entre los partidarios de los universales y los particulares.

En qué medida sea lícito que el arte moderno haga suya esta disputa -como lo hace resucitando el “nominalismo”-, es debido precisamente a su afán de “autorreflexión crítica”, al plantear el arte como tal en tanto que pugna entre lo general y lo particular. En este sentido Adorno se refiere al “nominalismo” como “movimiento crítico (...), que anuló la supremacía abstracta del concepto sobre lo individual subsumido en él”, alertando de que *el deseo de borrarlo de la estética*, “no garantiza la verdad y objetividad de lo que busca”, sino que “resulta sospechoso por su actitud y su orden” (X/I, 259).

Aquella falta de referentes mencionada antes no constituye sino una *emancipación* de ellos, como también la “necesidad de normas” da cuenta de que la tarea de que “la producción se entreg[ue], sin mirar de reojo hacia fuera, a la obligación de su aquí y ahora” (X/I, 261), *todavía* –donde éste prueba precisamente que esta situación puede cambiar- sigue sin cumplirse. Con el “aquí y ahora”, que remite al “*hic et nunc*”, Adorno indica la posibilidad de que la “individuación” se *acredite* como “objetividad” o, con otras palabras, que “lo particular a lo que la obra de arte hace justicia se revele como lo general” (ibid.), escenificando de este modo aquella pugna entre ambos. La *obligación del hic et nunc* hace hincapié en que “[e]n el material está sedimentada la historia”, con lo que las “intenciones artísticas” no “pueden adueñarse a capricho” de él (X/I, 262).

El modo cómo en la obra de arte *lo particular se revele como lo general* o, lo que es lo mismo, cumpla con *la obligación de su aquí y ahora*, es reconociendo que no

puede *escapar* a la “inmanencia del sistema”, es decir, que todo intento de demostrar lo contrario no deviene sino pura “ideología”, lo que además contribuye a que una teoría sea “ambiciosa”, en el sentido en que no haga depender su valía de su mera utilidad o puesta en práctica⁶⁸⁹ (X/II, 675). En este sentido el autor critica la postura del “pragmatismo americano”, porque entiende que “al establecer como criterio del conocimiento su utilidad práctica, compromete al conocimiento con la situación existente” (ibid.).

En resumidas cuentas, el “nominalismo” se actualiza en el arte moderno en la medida en que pone de manifiesto que “lo particular [no] se revel[a] como lo general”, lo que a su vez significa que denuncia a aquellos que buscan desmentirlo. De ahí que apele al carácter autocrítico del arte, cuya importancia radica en que constituye un acicate para lograr aquel equilibrio entre “lo particular” y “lo general”.

En torno a la categoría del gusto, estilo y técnica

Ya desde un principio Adorno subraya que la categoría del gusto está asociada a un sujeto potente, del que deplora su desaparición por causa de lo que califica de “dirigismo”. En relación con este término, el autor pone en guardia sobre el hecho de que son precisamente los que al tiempo que critican el mercado se aprovechan de él, aquellos que “acusan de dirigismo a quienes se oponen a la industria musical reificadoramente anquilosada, manipuladora” (XVII, 189). Por tanto, no constituye sino “un error si el creciente dirigismo en la vida musical se atribuyera –como bien le gustaría a la reacción político-cultural, al monopolio de una minoría, sospechosa por intelectual” (XVII, 188). En definitiva, constata que “[l]o que el dirigismo musical hace con la consciencia musical subjetiva equivale a una liquidación del gusto” (XVII, 194).

Aquella “liquidación del gusto” queda reflejada en la existencia de “consumidores de música”, quienes se caracterizan por “considera[r] válido lo que afirman que les procura diversión”, hasta tal punto que “a la cuestión de la calidad la rechazan como inicua intromisión en la libertad de su placer” (XVII, 194). Por tanto, en lo que pone énfasis Adorno es en que la liquidación del gusto no constituye sino una liquidación del sujeto, como lo pone de manifiesto la figura del consumidor. Dicha *liquidación del gusto* se remonta a la *Estética* hegeliana, en donde con el fin de que “dominara teóricamente la contradicción” existente en el concepto de “juicio del gusto”

⁶⁸⁹ En la misma línea de pensamiento consúltese *supra* la nota 297.

formulada en la *Crítica del juicio* de Kant, Hegel lo vincula “a la intelección de la cosa misma en lugar de a lo caprichoso del agrado sensible” (XVII, 194-5). De ahí que la recomendación de “realizar un análisis histórico de la categoría del gusto” vaya encaminada a resaltar su naturaleza contradictoria.

La contradicción inherente al gusto se debe a que “[d]e siempre podría haber sido un compromiso entre la aspiración objetiva del objeto estético y la subjetiva a una satisfacción”, una “la mayor parte de las veces de índole pre-artística” (íbid). De la dificultad de mantener tal pacto lo prueba el que a la vez que encarnaba “la capacidad de discernimiento”, “en cuanto se lo adjudicó al sujeto de la experiencia y se lo separó de la cosa, se convirtió en algo contingente y arbitrario” (íbid.). No obstante, el autor subraya que el gusto “incluye el hecho de que se puedan distinguir las cualidades objetivas, el rango de las obras de arte musicales”, precisamente porque tienen su fundamento “en algo objetivo”.

La prueba de la dificultad de la empresa la resume Adorno cuando declara que “[h]abría que procurar que la consciencia musical fuera más allá del gusto, pero sin retroceder por detrás de éste hasta la barbarie” (XVII, 196). Con ello alude a atreverse a desarrollar la “capacidad subjetiva de reaccionar”, a no *refugiarse en el gusto*, porque - en contra de lo que se cree- ésta no está *escindida* de la “objetividad del objeto”, sino que ambas “se producen recíprocamente” (XVII, 195). Por tanto, está equivocado “quien en el gusto cree preservar su subjetividad”, porque de este modo testimonia que “el gusto se va vaciando cada vez más y acaba por transformarse en una consciencia vacuamente elitista” (íbid.). Es en este sentido que constata que “el gusto ya no sirve como criterio de la música”; más aún, que la “producción contemporánea” “va más allá del gusto” “por sus exigencias a sí misma” (íbid.).

Dicha dificultad no radica solamente en la “naturaleza problemática del gusto mismo”, de la que ya ha dado cuenta ampliamente, sino también en la situación actual en “el seno del arte”, que califica de *barbarie*. Ésta es la consecuencia de distinguir “hasta lo desmesurado” la *música elevada* de la *música ligera*, lo que convierte a todo gusto en “poco fructífero” (XVII, 196). De ahí entonces que lo que define como “asco ante lo banal”, y que entiende es sentido “en nombre del gusto”, no se pueda reducir a “sólo esteticismo”, puesto que fue “siempre garante también de la moral en el arte” (XVII, 300). Que el “asco” o *dégoût* ha sido “de siempre artísticamente productivo”, se debe precisamente a que el arte no quiere ser comprendido o, más propiamente, a que

no quiere “participar en el berreo universal”, hasta tal extremo que “dirige sus garfios contra los oyentes” (íbid.).

En la misma dirección que las reflexiones en torno al gusto se encuentran las que hacen referencia al estilo, a saber, la advertencia de que no se lo *confunda* “con la cosa misma, con la realización de su objetividad específica” (X/I, 258). Al igual que en el caso del gusto, Adorno explica el estilo reconduciéndolo al “problema de lo general y lo particular”, como lo expresa con estas palabras: “las obras más significativas son aquellas en las que el sujeto y su expresión no se encuentran en esa unidad inquebrantable con el todo que la docilidad estilística sugiere” (X/I, 258). Por tanto, el problema del estilo reside en que posibilita “sendas abiertas que se pueden seguir sin grandes esfuerzos”, de tal modo que no tiene en cuenta que “[e]l estilo es producido por la obra y se constituye en contacto con ella” (íbid.). Un primer paso en la solución del problema consiste en ser conscientes de que “[e]l estilo alimentó a las fuerzas productivas, y al mismo tiempo las encadenó”, lo que significa que las obras necesitan el estilo para expresarse tanto como deben *oponerse* a él (íbid.).

Sobre aquella cuestión hizo hincapié el expresionismo, y concretamente Kandinsky al animar a *no caer en el estilo*⁶⁹⁰. Que de tener agallas se trata, es decir, de *disputar enérgicamente* “el conflicto entre la norma y lo que intenta expresarse en ellas”, lo prueba la afirmación de que “[e]l arte grande nunca se ha agotado en la concordancia de la obra con su estilo” (íbid.). Precisamente esa “concordancia” es la que sale a la luz en el estilo, al que Adorno compara con “ese éxito afirmativo” (íbid.). Por consiguiente, las obras de arte miden su grandeza o “rango” por la fuerza con que *renuncian* a “ese éxito afirmativo que se suele ensalzar”, como es el caso de los compositores con la “disonancia”, mediante la cual expresan “la subjetividad oprimida, el sufrimiento bajo la falta de libertad, la verdad sobre la maldad dominante” (íbid.).

La importancia de plantear el “problema de lo general y lo particular en la música”, que -como se ha visto- distingue la grandeza de una obra, radica en que *denuncia el contrat social* (XVII, 301) al entender que se ha pervertido. En efecto, se ha pervertido en la medida en que la tonalidad ejerce la función de “una cierta compensación entre lo general y lo particular en la música” (XVII, 300-1). En qué medida sea negativo que se dé una “compensación de las tensiones”, o lo que califica de “armonía en sentido artístico”, es debido a que no constituye sino pura “ideología”,

⁶⁹⁰ Para más información léase especialmente el apartado 1.3. de la segunda parte.

porque “mediante lo universal” la realidad proporciona cada vez menos a lo individual (XVII, 305). Con la finalidad de compensar las tensiones, a la tonalidad se le concede el estatuto de “segunda naturaleza”, lo que explica el hecho de que, al ser inconsciente⁶⁹¹, sea mayor su “fuerza de resistencia”, contribuyendo pues a “la difícil comprensibilidad de la nueva música” (XVII, 300).

Las reflexiones de Adorno en torno a la “técnica” hacen hincapié en la importancia del “material”. De éste dice Adorno que proporciona la “ligazón”, a saber, “el contenido objetivo del procedimiento subjetivo” que “se busca inútilmente en la cosmovisión” (X/I, 262). Como ya se ha mencionado, la relevancia del “material” descansa en que en él “está sedimentada la historia”, con lo que de ningún modo puede tener nada que ver con un hacer *tabula rasa e ignorar* “las características de aquello en lo que se ejecuta” (íbid.). Más aún, en la medida en que el “material” “no está formado por unos elementos abstractos y atomistas que en sí mismos carecen de intención”, se trata de *producir* “de una manera que haga justicia al material”, esto es, de tal manera que “sea capaz de distinguir en el material lo adecuado históricamente y lo irremediabilmente anticuado”, a lo que el término “objetividad”, reclamada para el “material”, se refiere (íbid.).

Lo dicho en el párrafo anterior evidencia que la “técnica” no guarda relación alguna con normas externas, ni se debería poder reducir a un mero medio susceptible de ser manipulado, ya que entonces se *deslizaría* “hacia la contingencia mala” (X/I, 262-63). Por el contrario, Adorno define la “técnica” como lo que “a partir de la complejidad de la cosa, enseña a ésta cómo debe ser y cómo no” (X/I, 263). El hecho de que no lo haga nunca “heterónomamente”, da cuenta del nivel de exigencia o, en palabras del autor, “[c]ómo tiene que proceder la obra de arte para cumplir estos rigurosos criterios no depende de una regla casual, establecida por uno mismo” (X/I, 262). Tanta es la exigencia requerida que “sólo las obras del nivel formal máximo tienen derecho a la vida”⁶⁹², es decir, aquellas que respeten “la pretensión de lo absoluto que plantea[n] con su mera existencia” (íbid.).

⁶⁹¹ Adorno deja constancia de la urgencia de abandonar dicho estado al instar al “desencantamiento” o *Entzauberung* planteado por M. Weber, no sin reprocharle a los hombres que sea esto lo que “se les vuelve odioso” (*Dificultades*, p.305).

⁶⁹² En este sentido Adorno desplaza la pregunta por la *muerte del arte* por la de su efectiva existencia o *posibilidad*, cambiando de este modo el punto de inflexión. Esta cuestión es importante, porque pone de manifiesto que el arte *muere* en la medida en que se da por sobreentendido (*El envejecimiento de la nueva*

Lo formal, en lo que incide, pretende subrayar que al igual que la “técnica [no] es simplemente un medio”, tampoco “sólo el contenido es el fin”, a lo que añade que “es verdad en parte, como todo lo trivial” (X/I, 263). Por otra parte, con “la pretensión de lo absoluto”, inherente a las obras de arte, el autor llama la atención sobre la cuestión de que los artistas mediante la obligación de cumplir con el “aquí y ahora”⁶⁹³ se enfrentan al *continuum* de la historia, como lo hacen cuando “evitan colores, formas o sonidos que serían posibles en la naturaleza” (X/I, 262). Finalmente, que sea en la “esfera técnica” donde “se pued[a] decidir sobre lo correcto y lo falso de una manera obligatoria” es así, precisamente en la medida en que no se contempla “simplemente [como] un medio” o, lo que es lo mismo, no depende de “poderes heterónomos”, como a ello se refiere el término *raison d’être*⁶⁹⁴ (íbid.).

El nuevo rol de la estética o su supeditación a la obra de arte: *versus* M. Heidegger

En primer lugar, cabe prestar atención a la afirmación que sobre la disciplina estética pronuncia Adorno, que se caracteriza por su rotundidad, en consonancia con un rechazo⁶⁹⁵ de lo que califica de “imagen directriz” (X/I, 255). En la medida en que no guarda sentido hablar de normas o “imágenes directrices”, tampoco lo tiene aferrarse a la idea de una “estética invariante”. De aquéllas, continúa Adorno, “sólo puedo hablar y fragmentariamente, como *problema*”. Alentar a cuestionar las normas, a lo que invita el autor al afirmar que “no se pueden hipostasiar como algo acabado y válido más allá del ámbito de la experiencia viva”, se debe a que de otro modo sería contrario a “una producción espiritual cuyo principio fundamental es la libertad” (X/I, 260).

La constatación de que sea *hoy* cuando no sea posible *formularla*, responde al hecho de que aquellas normas, lejos de *formarse* en “la lógica de su propio movimiento”, sólo constituyen “marcas identificativas de la mentalidad prescrita” (íbid.). En efecto, aquéllas “serían simplemente unas normas impuestas y no obligarían

música, p.146) o, a la inversa, que para serlo debe probarse como tal, es decir, *dirimir* aquel conflicto entre lo universal y lo particular, una y otra vez.

⁶⁹³ Es mediante la “disonancia” cómo se pone de relieve la necesidad de recordar dicha obligación, porque no hay cohesión *otra* entre partes y todo (consúltese *supra* el apartado 2.2.1.).

⁶⁹⁴ Sobre esta noción consúltese también los textos *Observaciones*, en la p.200, así como *Compromiso*, en la p.412.

⁶⁹⁵ El rechazo de las “imágenes directrices” se lleva a cabo en la medida en que la ausencia de ellas es adrede, con lo que en absoluto se debe confundir con la postura que deplora aquella ausencia.

a nadie, aunque fueran obedecidas”, porque “son contrastadas con la consciencia de una manera exterior, extrañada”, de modo que “la consciencia no las percibe como algo propio” (ibid.).

En este sentido el autor apela a Hegel, y en concreto al concepto de “sustancialidad”, lo que dotaba de sentido a las normas en la medida en que “no estaban frente a la vida y a la consciencia como algo puesto desde fuera, sino que (...) tenían cierta unidad con la vida y el espíritu” (X/I, 259). Sin embargo, proclamar hoy en día normas sustanciales constituye “un acto de arbitrariedad” (ibid.), ya que las normas ya no son “sustanciales”. Es precisamente porque no lo son, que se apela a las “imágenes directrices” (X/I, 260). En consecuencia, la gravedad de ello reside en que éstas “agravan la impotencia y, por tanto, concuerdan con la mentalidad autoritaria”⁶⁹⁶ (ibid.).

El motivo de que se apele a las normas descansa en el convencimiento de poder restaurar la “cohesión social”. Frente a ello Adorno es taxativo al afirmar que “era heterónoma”⁶⁹⁷, que “fue impuesta en buena medida a las personas” (X/I, 256). Que se trata de todo lo contrario, es decir, de desvincular la “cohesión” de lo que otorga sentido, se lo pregunta el autor al interrogarse acerca de “si el concepto tradicional de la organización con sentido alcanza a lo que hoy exige la obra de arte” (X/I, 263). Dicha pregunta la considera “radical”, al entender que expone en lugar de ocultar “un condicionamiento que está adherido a todo lo hecho por seres humanos”, y que califica de “filosofía enfática del arte”⁶⁹⁸ (ibid.).

A la inversa de lo propugnado por Heidegger quien proclama “enfáticamente”⁶⁹⁹ que “[e]l origen de la obra de arte (...), es el arte”⁷⁰⁰ (X/I, 390-91), Adorno entiende la

⁶⁹⁶ De la “personalidad autoritaria” Adorno pone de relieve que la caracteriza un “miedo a lo extraño”; de ahí el intento de *nivelar* lo “divergente”. En la medida pues en que la nueva música, o por extensión el arte moderno, encarna la “divergencia absoluta”, combate dicha mentalidad, lo que explica que aquélla se subleve. Por consiguiente, “[l]os enemigos jurados de la nueva música suelen ser quienes no entienden nada de ella”, y que Adorno identifica con una personalidad autoritaria (*Dificultades*, p.307).

⁶⁹⁷ Adorno se muestra contrario a aquellos que predicán que la música ha de cumplir “un fin práctico heterónomo”, en el sentido de “entusiasmar a una comunidad, o disciplinarla” (*Dificultades*, p.281), en alusión a la célebre “arenga” de Platón en *La República*.

⁶⁹⁸ Sobre la relación de lo “enfático” con la verdad léanse los apartados 1.1.2. y 2.2.2. de la segunda parte.

⁶⁹⁹ Adorno se distancia claramente de Heidegger, con quien discrepa de que interprete lo “enfático” en tanto que tautológico.

⁷⁰⁰ Para una ampliación sobre esta cuestión se puede consultar el texto de Heidegger *El origen de la obra de arte*.

estética en su subordinación a la obra de arte. Así lo deja entender al estimar que “Heidegger salva el momento de unidad del arte, lo artístico en el arte, al precio de que la teoría enmudece por respeto ante lo que ese momento es” (X/I, 391). Para el filósofo de la Escuela de Francfort en Heidegger el “momento estético de unidad se atrofia” al *evaporarse* “como una esencia pura, sin contenido” (íbid.). Aquello que le reprocha es que “escamotea lo distintivo de las artes, la referencia a sus materiales, pues lo considera algo subordinado”, de modo que “[l]o que queda, tras esta sustracción, es algo muy indeterminado”, a saber, se convierte en “tautología” (íbid.).

Sobre la “tautología” insiste Adorno en distinguirla de lo “enfático”, cuya tendencia a confundirlas reside “en la presuposición de que lo idéntico que retorna en la música es de hecho igual” (XIV, 151). Que esto no es así provoca que la “tautología” no constituya sino un *atrofiarse* del “momento estético de unidad”, que queda reflejado en “la idea ingenuamente lógica de que el arte es simplemente el concepto superior de las artes, un género cuyas especies son las diversas artes” (X/I, 391).

En clara oposición a Heidegger, en quien señala un abuso del “análisis inmanente” del arte, por cuanto éste ya no lucha contra la banalidad sino que sirve a una “absolutización del arte”⁷⁰¹, Adorno apuesta por el “entrelazamiento” del arte con las artes, en cuya tarea fundamental toma parte la estética al desmentir el “concepto de arte”, porque entiende constituye una “prisión ideológica” (X/I, 394). El autor entiende que el “ideal de armonía que presupone unas relaciones ordenadas dentro de los géneros como garantía del sentido” no es sino “ideología” (íbid.). De ahí que el modo de acabar con ella sea eliminando toda frontera entre los distintos géneros artísticos, entendiendo con ello *renunciar* al “sentido estético”.

El “montaje” o *collage* como renuncia del “sentido estético”

Para Adorno es el “montaje” el que pone en práctica paradigmáticamente la *renuncia al sentido estético*, y el modo cómo lo argumenta es reivindicando una similitud con la práctica del *collage*, aunque haciendo hincapié en que surgieron independientemente. Así lo pone de relieve cuando sostiene en la *Teoría estética* que si bien en Alemania a esta práctica se la conoce con el nombre de “montaje”, en Francia se

⁷⁰¹ Léase *supra* la nota 443.

la llamó desde un principio *collage*⁷⁰². Que se entretenga en relatarlo⁷⁰³, prueba que sobre esta cuestión existe una disputa.

El “montaje”, al igual que el *collage*, quiere ser una “renuncia al sentido estético” al *renunciar* a ser una “copia” de la realidad, lo que pone en práctica paradójicamente incorporando pedazos de esa misma realidad. El hecho de que aquella *renuncia* se llevara a término incorporando pedazos de la realidad, prueba que –lejos de pretender erigirse en un principio imitativo de la realidad- no querían ser *copia de* cuanto la propia realidad. De que con esta cuestión existe un malentendido proporciona pistas la propia definición adorniana de “montaje”⁷⁰⁴, por cuanto la incorporación de pedazos de la realidad no persigue proporcionar un sentido cuanto cuestionar el existente.

Que aquella *renuncia* tome cuerpo o, en palabras de Adorno, “coincid[a] con la renuncia a la copia exterior” de las obras de arte, se debe a que imprime sentido a aquello que copia tanto si lo quiere como si no⁷⁰⁵ o, textualmente, “aunque eso fuera trágico o fuera denunciado como feo” (X/I, 393-94).

⁷⁰² Louis Aragon narra cómo, bajo el nombre de *papiers collés*, fueron los cubistas quienes alrededor de 1910 introdujeron esta práctica artística que pretendía ser una “autocrítica” (*Les collages*. Paris: Hermann, 1965, p.10).

⁷⁰³ Adorno afirma que el *montaje* “surgió antes de la Primera Guerra Mundial en la explosión cubista y, con independencia de ella, en experimentadores como Schwitters” (*El arte y las artes*, p.394).

⁷⁰⁴ Consúltese el texto en la p.313.

⁷⁰⁵ De la aparición inevitable de sentido se da cuenta *supra* en la p.311 del texto.

Conclusión

Acometer un balance de la discusión adorniana en torno al concepto de autonomía estética no es tarea fácil. No lo es, en primer lugar, porque el propio autor es contrario a *zanjar* la cuestión, a darla por acabada. De ahí que, en contra de una posición “enfática”, en la que *concepto y cosa coinciden*, insista en “reavivar la vida coagulada en los términos”⁷⁰⁶. Por consiguiente, a la complejidad propia de un concepto fuertemente arraigado en la tradición filosófica se debe añadir la de la interpretación adorniana, nada proclive a facilitar la tarea del lector si con ello se ve menoscabado el objeto. De ello da cuenta no solamente la desigual recepción de que ha sido objeto la *Teoría estética* -no ausente de polémicas⁷⁰⁷- sino, más grave todavía, la escasa bibliografía que tras Adorno se ha producido sobre la “autonomía” en el ámbito de la estética.

Ante todo cabe preguntarse si el hecho de que hoy en día la “autonomía” siga estando relegada a un segundo plano tanto en la reflexión filosófica cuanto en la práctica artística⁷⁰⁸, no se desprende de una controvertida concepción de la praxis⁷⁰⁹, en la que aquélla se forja. O, más incisivamente, no respondería a un intento de evitar toda confrontación con un problema difícil en la medida en que carece de solución. Si fuera así, ¿acaso no sería éste un motivo más que suficiente para perseverar en la urgencia de abordarlo, como sobre ello ya advertía Adorno en *Sin imagen directriz*? Paradójicamente es precisamente porque aún carece de solución o, mejor dicho, que está

⁷⁰⁶ *Terminología filosófica*. Tomo I. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina revisada por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1983, p.15.

⁷⁰⁷ En concreto me refiero a la generada por la propuesta adorniana de contemplar el modernismo clásico como “el prototipo mismo del arte político más genuino” (conclusión de Fredric Jameson a *Aesthetics and Politics*, pp.208-9). Tampoco ayuda a hacerlo menos polémico el hecho de que en él Adorno no esconde su preferencia por el “modernismo”, en una época marcada por su crisis, más aún, es en dicha época que el concepto de “autonomía estética” es blanco de múltiples críticas (consúltese el citado libro de Jason Gaiger “*Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy*” en la p.53).

⁷⁰⁸ Sirva de ejemplo el que se conoce como “*site-specific art*”, cuya fundamentación descansa precisamente en su “progresiva renuncia al principio de autonomía estética” (léase de nuevo a Gaiger).

⁷⁰⁹ Merece la pena interrogarse hasta qué punto pesa en la disputa de Adorno con el Benjamin de *La obra de arte* su divergente apreciación del fascismo, al que contempla -más allá de su condición de fenómeno histórico- en clave de conducta humana al equipararlo con el conformismo, considerado como la encarnación de la maldad.

por cumplirse, que continúa siendo “actual”⁷¹⁰. El “aún” prorroga a propósito la llegada de la solución con la finalidad de sacar a la luz la tensión⁷¹¹ –suprimida en la “polarización”- entre “autonomía estética” y “compromiso social” inherente al arte.

La centralidad que para Adorno posee la “autonomía” en su pensamiento, lo que le lleva a reivindicarla tras constatar que en su lugar hay “industria cultural”, descansa en una concepción de la praxis que va más allá de la militancia política⁷¹², y que se podría resumir como un “modo de comportamiento”⁷¹³. El hecho de que sea en el arte donde se la pueda reclamar, se debe a que constituye un espacio de libertad entendido en el sentido kantiano de poseedor de un ámbito propio no sujeto a leyes ajenas, aunque dicha posición de privilegio ya no la tenga asegurada el arte, como ocurría en el tiempo del filósofo de Königsberg⁷¹⁴. En definitiva, es exclusivamente el arte el que supedita el logro de la “autonomía” al cumplimiento de su función social, lo que pasa por que se la tenga que jugar una y otra vez, a riesgo tanto de perecer –de ahí que la *muerte del arte* no constituya sino una amenaza- cuanto de parecer repetitivo –lo que explica que la crítica de que “todo es arte” carece de fundamento.

El hecho de que el problema del arte se plantee como una “aporía” o, lo que es lo mismo, dilema que carece adrede de solución, pretende poner énfasis precisamente en que la discusión rehúye cualquier atisbo de resultado. Que sea en el arte moderno por excelencia donde se ensaye dicho planteamiento es así, en la medida en que rechaza ser comprendido. Más aún, que no quiera ser comprendido, lo que muestra mediante su carácter “disonante”, se debe a que solamente de este modo puede ser efectivamente crítico con la sociedad de la que forma parte. Por tanto, lo que pretende Adorno al rechazar todo resultado, es que el debate en torno a qué sea el arte moderno o, más

⁷¹⁰ La posibilidad de que sea en nuestra época, calificada de postmoderna, donde se revele la actualidad del planteamiento adorniano, ha sido barajada por Fredric Jameson en *Late Marxism, Adorno or the Persistence of the Dialectic*, p.5 y en las conclusiones tituladas “Adorno en la postmodernidad”.

⁷¹¹ De la importancia de la tensión da cuenta la “terminología”, donde ésta tiene lugar entre el pensamiento y los términos, en la medida en que contrarresta “el proceso de la Ilustración” (*Terminología filosófica*. Tomo 1, pp.34-5).

⁷¹² La prueba de que es una cuestión que genera tanto malentendidos cuanto es delicada, es que ha derivado en el cuestionamiento del marxismo adorniano, algo que además se lo suele pasar a menudo de puntillas. Sobre ello ha hecho hincapié F. Jameson en la p.6.

⁷¹³ Que la misma filosofía constituye un “modo de comportamiento” lo asegura Adorno. Consúltese de nuevo *Terminología filosófica*. Tomo 1, en la p.62.

⁷¹⁴ Que sobre ello incide Adorno en la célebre sentencia con que empieza *Teoría estética*, llama la atención Manfred Frank en op. cit., p.28.

incisivamente, en torno a si arte moderno y vanguardia son lo mismo o no⁷¹⁵ prosiga. En suma, la discusión entre los partidarios del “arte autónomo” y los que se identifican con el “arte comprometido” subyace a la cuestión de qué sea el arte moderno, cuya continuidad hoy en día es debido a que sigue generando controversia.

Es en el debate entre modernismo y vanguardia donde continúa siendo fuente de disputa la cuestión de qué sea el arte moderno, o sea, la de dilucidar si arte moderno y vanguardia son lo mismo o no, dado que ambos se disputan la condición de “avanzados”. Por un lado estarían los que estando a favor del arte moderno apuestan por el modernismo, y por otro, los que autoproclamándose defensores de la “vanguardia histórica” sostienen que son distintos⁷¹⁶. En el primer caso justifican su convicción de que el “arte elevado” es “avanzado” en que se enfrenta a la “cultura de masas”, mientras que en el segundo defienden la distinción entre “modernismo” y “vanguardia histórica” alegando que -a diferencia del segundo- el primero va en contra de la “cultura popular”⁷¹⁷. Por consiguiente, el debate se traslada a la disquisición en torno a si la “cultura popular” y la “cultura de masas” son lo mismo o no⁷¹⁸, una cuestión que

⁷¹⁵ Todavía en 1986 Irving Sandler en la introducción al libro de A. H. Barr *La definición del arte moderno*. Madrid: Alianza Ed., 1989, llamaba la atención sobre que los debates protagonizados por el mítico director del MOMA “aún son motivo de discusión”, en alusión entre otros a la definición de arte moderno y de vanguardia (p.9), poniendo de manifiesto entonces que la polémica con la vanguardia es constitutiva del propio arte moderno.

⁷¹⁶ La cuestión de la “distinción entre modernismo y vanguardia” sigue generando discusión hoy en día. Para más información se pueden consultar las introducciones a *Modernism: An Anthology* y a *Politics of Modernism: Against the new conformists*. El profundo desacuerdo de los partidarios del modernismo con los que defienden la distinción entre ambos -como son los que apuestan por la vanguardia-, se basa tanto en que reducen el modernismo a su hostilidad para con la “cultura popular”, cuanto en que pretenden subvertir la *autonomía* del arte, porque entienden constituye una separación artificial de la vida (Lawrence Rainey (ed.) *Modernism: An Anthology*. Blackwell Publishing, 2005). Sobre el peligro de confundir “autonomía” con un desentenderse de los “intereses vitales prácticos”, alerta Adorno (véase *infra*).

⁷¹⁷ Consúltese *Modernism: An Anthology*. Edited by Lawrence Rainey. Blackwell Publishing, 2005, concretamente la introducción en la p.xxiii.

⁷¹⁸ Tanto los partidarios de la vanguardia cuanto los del modernismo se declaran defensores de la “cultura popular”. Los primeros lo justifican mediante la idea de que es idéntica a la “cultura de masas”, mientras que los otros a que es contraria. En este último sentido resulta fundamental sin lugar a dudas la aportación de Raymond Williams porque, al incidir en la distinción entre “cultura popular” y “cultura de masas”, proporciona una base de argumentación a los que desde el modernismo se defienden de la acusación

subyace al debate entre “vanguardia” y “cultura de masas”⁷¹⁹.

No fue otro que Clément Greenberg quien primero llamó la atención en *Vanguardia y kitsch* (1939) sobre que la “confrontación” ya no tenía lugar entre la “academia” y la “vanguardia” sino entre ésta y la “cultura de masas. En la medida en que el crítico de arte norteamericano acabó decantándose por “modernismo” en detrimento de “vanguardia”, motivado seguramente por su creencia en el necesario anclaje del arte moderno en la tradición –de ahí la insistencia en cómo “mantener la cultura viva”-, no es descabellado sostener que coincide con Adorno⁷²⁰, quien si en la *Dialéctica de la Ilustración* todavía echaba mano del término “vanguardia” en *Teoría estética* muestra predilección por “modernismo”.

Particularmente en *Sobre el carácter fetichista* y en la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno toma parte activa⁷²¹ en la polémica entre la “vanguardia” y la “cultura de masas”, en la medida en que define la relación entre ambas, es decir, entre el “arte elevado” y el “arte ligero”, en términos de “polarización”, lo que se debe comprender como un desmentir que haya una “reconciliación” entre ambas como lo defiende la “industria cultural”. El filósofo alemán es absolutamente crítico con los que la suscriben, debido a que en lugar de “reconciliación” las posturas se han extremado o, con sus propias palabras, *polarizado*, llevando consigo una eliminación del planteamiento antinómico. El modo cómo intervenga en aquella polémica es pronunciándose a favor de ella mediante la defensa de una relación antinómica entre “vanguardia” y “cultura de masas” o, lo que es lo mismo, de una oposición a su “reconciliación”. En la urgencia de mantener la antinomia incide precisamente la

propinada por sus adversarios de que menosprecian la “cultura popular”, cuando lo cierto es que su crítica va dirigida a la “cultura de masas” (véase H. Foster *et alter* en la p.29).

⁷¹⁹ Éste ha sido calificado como “[u]no de los debates más importantes entre los historiadores sociales del arte” (*Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh, publicado en Madrid por Akal en 2006, en la p.29).

⁷²⁰ Frente a la opinión en contra de críticos influyentes -entre ellos Hal Foster-, quienes consideran que la teoría estética adorniana con su modelo de dialéctica negativa está “en abierta oposición al movimiento neomoderno de Greenberg” (op. cit., p. 31), nótese la pertinente consideración de Paul Wood para quien éste último contemplaba el “modernismo” en tanto que “aproximación crítica al arte” (op. cit., p.22) en la línea de Adorno.

⁷²¹ De que en general los escritos estéticos de Adorno se caracterizan por ese afán de intervenir y *tomar partido* en la realidad que le tocó vivir, da cuenta Gerard Vilar en la introducción a T. W. Adorno *Sobre la música*. Traducción de Marta Tafalla González y Gerard Vilar Roca. Barcelona: Paidós, 2000, p.9.

“aporía” mencionada al principio, lo que corrobora no sólo que la “dialéctica”⁷²² se ha malinterpretado sino, más aún, la urgencia de perseverar en ella.

La exhortación a mantener la antinomia la argumenta en la *Teoría estética* mediante lo que entiende es una “escisión” del arte moderno en “arte autónomo” y “arte como *fait social*”. Al participar negativamente⁷²³ de aquella función social del arte, tanto uno como otro alertarían del peligro de tomarla como un *fait accompli*. En este sentido bajo la reclamación de “autonomía” para el arte planea el empeño de mantener vivo el debate entre modernismo y vanguardia, como lo hace el modernismo al reivindicar el carácter social de la “autonomía”⁷²⁴. En qué medida el modernismo ponga en primer plano la reivindicación de “autonomía” para el arte⁷²⁵, se debe a que a la acusación que le propina la vanguardia de aislamiento con respecto a la vida, puede replicar que con la *fusión de arte y vida*⁷²⁶ el arte desaparece.

En *Le partage du sensible* Jacques Rancière parte de aquella constatación que, tomada como un revulsivo, le lleva a reflexionar en torno al encuentro/desencuentro en la relación entre política y estética. En la importancia de no obviar aquel conflicto hace hincapié al defender que tanto la política como el arte son dominios que incumben a lo sensible o, con otras palabras, guardan algo en común. Más aún, la defensa de la mutua pertenencia de estética y política se pondría a prueba tanto en la “estetización de la política” cuanto en su contrapartida, la “politización del arte”, puesta en práctica -al decir de Benjamin- por el comunismo en respuesta a aquella “estetización”. Es en este sentido que el pensador se decanta por la “estética de la política”, cuidándose bien de marcar distancias frente a lo que Benjamin en alusión al fascismo calificó de “estetización de la vida política”.

⁷²² Sobre la relación “dialéctica” entre “vanguardia” y “cultura de masas” insiste en la famosa carta a Benjamin del 3.3.1936, puesto que ambas son tanto “verdad” como “ideología”.

⁷²³ Recuérdese una vez más la reveladora cita de que ambos son “*torn halves of an integral freedom, to which however they do not add up*”.

⁷²⁴ Sobre el hecho de que “autonomía” y “carácter social del arte” son dos propiedades del arte que erróneamente se suelen concebir separadas, ha llamado la atención Antonio Aguilera en op. cit, p.126.

⁷²⁵ Ello se puede rastrear de nuevo en *Dismantling the Frame*, p.52, así como en *Frameworks for modern art*, p.21.

⁷²⁶ Adorno argumenta con sarcasmo su rechazo de la *fusión de arte y vida* a que el hecho de que no admitan “la humillante diferencia entre el arte y la vida”, responde a una actitud resignada y cobarde.

Que el debate entre modernismo y vanguardia se acabara librando entre quienes abogaban por una “distinción” entre ambos y quienes eran contrarios, da cuenta de hasta qué extremo sus discursos respectivos fueron inevitablemente politizados. Sin embargo, frente a los partidarios de una “distinción” entre ambos, que favorecía la apropiación de los discursos respectivos por parte de partidos políticos opuestos, se encuentran los que quieren mantener vivo el debate, al entender que el conflicto con la vanguardia le es inherente. Éste es el caso del enfrentamiento entre quienes insisten en “preservar la cultura viva”⁷²⁷ atendiendo a la tradición y herencia culturales, y quienes se empeñan en “conseguir una cultura nueva” haciendo *tabula rasa* del pasado.

Prueba de la vigencia de la polémica es que en los últimos años haya vuelto a cobrar fuerza tanto una línea de argumentación que se decanta por la “distinción” entre “modernismo” y “vanguardia histórica” sobre la base de su opuesta apreciación de la “cultura popular”⁷²⁸, como voces que cuestionan lo anterior al subrayar la raíz política del modernismo⁷²⁹. Mas aún, el propio modernismo como tal sigue en entredicho, como de ello da cuenta paradójicamente el hecho de que su realización coincide con su final⁷³⁰. De ahí la discusión en torno a la pertinencia o no del posmodernismo. La argumentación a favor de una revitalización de esta cuestión, se basa en que el posmodernismo -en cuya época de esplendor en la década de 1985 a 1995 el modernismo quedó reducido a puro elitismo, hermetismo- ha caído en desprestigio (L. Rainey, p.xxvi).

⁷²⁷ En sintonía con Adorno se pronuncia Greenberg cuando, apelando al “socialismo” frente a los totalitarismos de ambos bandos y al “capitalismo en crisis”, insta no a “conseguir una cultura nueva”, sino a “preservar la cultura viva, sea cual sea, la que en este momento tenemos” (*Vanguardia y kitsch*, p.44 y *Frameworks for modern art*, p.28).

⁷²⁸ Consúltese el ya citado volumen *Modernism: An Anthology*, donde L. Rainey explica cómo desde la perspectiva de la “vanguardia” el “modernismo” queda reducido a “poco más que a un miedo reaccionario e incluso paranoico de la cultura popular” (ibid.). El supuesto desprecio por la “cultura popular” guía la acusación de elitismo.

⁷²⁹ Nótese la expresión tomada de Raymond Williams “*Politics of Modernism*”, que concebía como un reflexionar en torno a su relación con el marxismo. Asimismo su exigencia de separar toda reducción a lo formal de “su genuino carácter explorador y experimental”, en lo que se podría definir como una aspiración del modernismo a ser vanguardia (introducción de Tony Pinkney a *Politics of Modernism: Against the new conformists*. Verso, 1989, pp.1-2).

⁷³⁰ A este fenómeno R. Williams lo denominó “conscious modernism” (op. cit., p.3).

A partir de la constatación de la imposibilidad de *periodizar* el modernismo en tanto que “fenómeno histórico y cultural”⁷³¹, cobra sentido la dificultad de aclarar si ha acabado o no y, consecuentemente, la siempre recurrente discusión en torno a si existe algo llamado “posmodernismo”. Que la cuestión sigue sin resolverse lo prueba el hecho de que existen “posiciones estandarizadas acerca del posmodernismo” según si constituye un movimiento de ruptura o de continuidad con el modernismo. En este sentido H. Foster distingue “un posmodernismo de resistencia y otro de reacción”, donde el primero “se propone deconstruir el modernismo y oponerse al status quo”, mientras que el otro “repudia al primero y elogia al segundo”. En la medida en que Foster se decanta por el “posmodernismo de oposición”, desde donde *se apoya* al “modernismo como elitista” y *se ataca* al “posmodernismo como mero *kitsch*”⁷³² no estaría tan alejado de la postura de Adorno.

Del mismo modo que sucede con el “modernismo” y “posmodernismo” ocurre con la “vanguardia” y lo que Bürger acuñó como “neovanguardia”, en lo que sin lugar a dudas ha resultado ser una aportación tanto fundamental cuanto “problemátic[a]”⁷³³ al debate entre arte moderno y vanguardia. En efecto, al basar en la *Teoría de la vanguardia* (1974) su apuesta por la vanguardia en un rechazo de la “autonomía” o, textualmente, de la “institución del arte autónomo”⁷³⁴, Bürger propició que dejara de tener rasgos históricos. Como consecuencia de ello es la “neovanguardia” la que le tomaría el relevo a la “vanguardia histórica” al certificar su *fracaso* o, mejor dicho, que “después de todo no ha tenido lugar” (op. cit., p.115). En suma, tanto el “posmodernismo” como la “neovanguardia” probarían que la discusión sigue en pie.

⁷³¹ *Politics of Modernism: Against the new conformists*, p.3. Precisamente a ese romper con la “diagnos del modernismo”, a saber, con la que asume el carácter regresivo de la modernidad, hace alusión el término “conformismo” presente en el subtítulo del libro, contra el cual el modernismo invitaría a combatir (p.2).

⁷³² Léase la introducción a VV. AA. *La posmodernidad*. Selección y prólogo de H. Foster. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Ed. Kairós, 1998, en la p.11.

⁷³³ Consúltese *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad* en la p.25. Asimismo *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, en la p.10.

⁷³⁴ Citado por H. Foster en *El retorno de lo real*, p.17.

BIBLIOGRAFÍA

1.Fuentes:

- Adorno, Th. W.:** *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986-1990.
- : *Obra completa*. Madrid: Akal, 2003-.
- : *Ästhetik (1958/59)*. Nachgelassene Schriften. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2009.
- : *Estética (1958/59)*. Edición de Eberhard Ortland. Traducción y prólogo de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2013.
- : *Adorno Benjamin Briefwechsel 1928-1940*. Herausgegeben von Henri Lonitz. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1995.
- : *Adorno Benjamin Briefwechsel 1927-1969*. Herausgegeben von Christoph Gösde und Henri Lonitz. Frankfurt/Main: Suhrkamp, [2003] cop. 2006.
- : *Correspondencia (1928-1940)*. *Theodor W. Adorno y Walter Benjamin*. Traducción de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez. Introducción de Jacobo Muñoz. Madrid: Trotta, 1998.
- : *Sobre Walter Benjamin: recensiones, artículos, cartas*. Texto fijado y anotado por Rolf Tiedemann. Madrid: Cátedra, 1995.
- : *On popular music*. With the assistance and collaboration of George Simpson. Manuscrito dactilografiado.
- : “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Vol. 14. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas. Madrid: Akal, 2009.
- : *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Vol. 3. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007.
- : *Filosofía de la nueva música*. Vol. 12. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009.

- : “Reacción y progreso” en *Escritos musicales IV*. Vol. 17. Traducción de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- : *Teoría Estética*. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Vol. 7. Madrid: Akal, 2004.
- : “Museo Valéry Proust” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2009.
- : “Arnold Schönberg” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/1. Madrid: Eds. Akal, 2009.
- : “Moda atemporal. Sobre el jazz” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/ 1. Madrid: Akal, 2009.
- : “Compromiso” en *Notas sobre literatura*. Vol. 11. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003.
- : “Resignación” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/2. Madrid: Akal, 2009.
- : “El arte y las artes” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/1. Madrid: Akal, 2008.
- : “Sin imagen directriz” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/1. Madrid: Akal, 2008.
- : “Notas marginales sobre teoría y praxis” *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/2. Madrid: Akal, 2009.
- : “El envejecimiento de la nueva música” en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Vol. 14. Madrid: Akal, 2009.
- : “Observaciones sobre la vida musical alemana” en *Escritos musicales IV*. Vol. 17. Traducción Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- : “Dificultades” en *Escritos musicales IV*. Vol. 17. Traducción Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- : “El compositor dialéctico” en *Escritos musicales IV*. Vol. 17. Traducción Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2008.
- : “Sobre la tradición” en *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol. 10/1. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Madrid: Eds. Akal, 2008.

- : *Minima Moralia: reflexiones desde la vida dañada*. Nueva traducción corregida y aumentada de Joaquín Chamorro Mielke. Vol. 4. Madrid: Akal, 2004.
- : “Dificultades” en *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Traducción, introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Laia, 1985.
- : “Anotaciones sobre la vida musical alemana” en *Impromptus. Serie de artículos musicales impresos de nuevo*. Barcelona: Laia, 1985.
- : “Disonancias. La música en el mundo administrado” en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Vol. 14. Madrid: Eds. Akal, 2009.
- : *Actualidad de la filosofía*. Introducción de Antonio Aguilera. Barcelona: Paidós, 1991.
- : *Terminología filosófica*. Tomos I y II. Traducción de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina revisada por Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1976.
- : *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Traducción de José Casanovas. Barcelona: Tusquets Editores, 1984.
- : *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Introducción y traducción de J. J. Sánchez. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- : *Aesthetic Theory*. Introduction by Robert Hullot-Kentor. University of Minnesota, 1999.
- : *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*. Versión española de H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza Ed., 1990.
- : “Culture Industry reconsidered” en *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*. Edited by J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991.
- : *Sobre la música*. Introducción de Gerard Vilar. Traducción de Marta Tafalla y Gerard Vilar Roca. Barcelona: Paidós, 2000.

2. Bibliografía secundaria sobre estética y autonomía:

- Aguilera, A.:** “Atravesando la soberanía y el compromiso en arte” en *Ortiga. Revista Cuatrimestral de arte, literatura y pensamiento*. Santander: Límite, 2002.

- Benjamin, W.:** *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Traducción de Andrés E. Weickert. México: Ítaca, 2003.
- Brunkhorst, H.:** *Th. W. Adorno. Dialektik der Moderne.* München: Piper Verlag, 1990.
- Bürger, P.:** *Teoría de la vanguardia.* Barcelona: Península, 1988.
- Gaiger, J. (ed.):** *Frameworks for Modern Art.* The Open University, 2003.
- : “Dismantling the Frame: Site-Specific Art and Aesthetic Autonomy” en *British Journal of Aesthetics.* Oxford University Press, 2009.
- Gómez, V.:** “Estética y teoría de la racionalidad. Un estudio sobre *Teoría Estética*” en *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno.* Presentación de Sergio Sevilla. Universidad de Valencia, 1994.
- Habermas, J.:** *El discurso filosófico de la modernidad.* Madrid: Taurus, 1989.
- : “La modernidad: un proyecto inacabado” en *Ensayos políticos.* Barcelona: Editorial Península, 1988.
- Huhn, T.,
Zuidervaart, L.
(eds.):** *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno’s Aesthetic Theory.* MIT Press, 1997.
- Lindner, B.,
Lüdke, M.
(eds.):** *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Menke, Ch.:** *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: Visor, 1997.
- Rancière, J.:** *Le partage du sensible. Esthétique et politique.* Paris: Éditions La Fabrique, 2006.
- : *Sobre políticas estéticas.* Prólogo de Gerard Vilar. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005.
- Vilar, G.:** *Desartización. Paradojas del arte sin fin.* Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.
- : *Las razones del arte.* Colección dirigida por Valeriano Bozal. Madrid: A. Machado Libros, 2005.

-----: *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books, 2000.

Wellmer, A.: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Traducción de José Luis Arántegui. Madrid: Visor, 1993.

-----: “Razón, utopía y la dialéctica de la Ilustración” en *Habermas y la modernidad*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

-----: *The Persistence of Modernity: essays on aesthetics, ethics and postmodernism*. Translated by David Migley. Cambridge: Polity Press, 1991.

Zuidervaart, L.: *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*. Cambridge: Massachussets Institute of Technology, 1991.

3. Otras obras:

Ades, Dawn: “Dada and Abstract Art in Zürich 1915-1920” en *Abstraction: Towards a New Painting 1910-1920*. London: Tate Gallery, 1980.

-----: *Dadá y el surrealismo*. Barcelona: Labor, 1975.

**Adorno, Th. W.,
Celan, P.:** *Correspondance*. Traduit de l'allemand de Christophe David et présenté par Joachim Seng. Caen: Nous, 2008.

Aragon, L.: *Écrits sur l'art moderne*. Préface de Jacques Leenhardt. Paris: Flammarion, 1981.

-----: *Les collages*. Paris: Hermann, 1965.

Arendt, H.: *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza, 2005.

-----: *¿Qué es la política?* Introducción de Fina Birulés. Barcelona: Paidós, 1997.

-----: *On revolution*. Harmondsworth: Penguin Books, 1990.

-----: *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducción de Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen, 2001.

Arp, Hans: “Dadaland” en *Dada Zürich. Dichtungen, Bilder, Texte*. Zürich: Arche Verlag, 1998.

- Ball, H.:** *La huida del tiempo.* Prólogo de Paul Auster y presentación de Hermann Hesse. Barcelona: Acantilado, 2005.
- Barr, A. H.:** *La definición del arte moderno.* Introducción de Irving Sandler. Madrid: Alianza Ed.. 1989.
- Benjamin, W.:** *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Introducción y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 2001.
- Berman, M.:** *All that is solid melts into Air. The Experience of Modernity.* London: Verso, 1983.
- Bernstein, J. M.**
(ed.): *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture.* Introduction of J. M. Bernstein. London: Routledge, 1991.
- : *“The dead speaking of stones and stars: Adorno’s Aesthetic Theory”* en *The Cambridge Companion to Critical Theory.* Cambridge University Press, 2004.
- Bourriaud, N.:** *Esthétique relationnelle.* Paris: Les Presses du réel, 1998.
- Breton, A.:** *Le surréalisme et la peinture.* Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. Paris : Gallimard, 1965.
- Bronner, S. E.:** *Critical Theory. A very Short Introduction.* Oxford University Press, 2011.
- Buck-Morss, S.:** *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* México: siglo XXI, 1981.
- Buffet-Picabia, G.:** *Aires abstraites.* Préface de Jean Arp. Collection Les problèmes de l’art. Genève: Pierre Cailler Éditeur, 1957.
- Cortina, A.:** *Crítica y utopía: la Escuela de Francfort.* Madrid: Editorial Cincel, 1985.
- Dachy, M.:** *Journal du Mouvement Dada (1915-1923).* Genève : Skira, 1989.
- Deleuze, G.:** *Nietzsche et la philosophie.* Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- De Duve, Th.:** *Au nom de l’art. Pour une archéologie de la modernité.* Paris: Éditions de Minuit, 1989.
- : *Nominalisme pictural: Marcel Duchamp, la peinture et la modernité.* Paris: Éditions de Minuit, 1984.
- Eagleton, T.:** *La estética como ideología.* Presentación de Ramón del Castillo y Germán Cano. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano.

- Colección Estructuras y procesos. Serie Filosofía. Madrid: Trotta, 2006.
- Fischer, E.:** *La necesidad del arte*. Traducción de Jordi Solé-Tura. Barcelona: Península, 1989.
- Foster, H.:** *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Eds. Akal, 2001.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., Buchloh, B.:** *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Eds. Akal, 2006.
- Frank, M.:** *Einführung in die frühromantische Ästhetik: Vorlesungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1989.
- Gadamer, H.-G.:** *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Introducción de Rafael Argullol. Barcelona: Paidós, I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona y de la Universidad de Barcelona, 1991.
- Geuss, R.:** “Dialectics and the revolutionary Impulse” en *The Cambridge Companion to Critical Theory*. Cambridge University Press, 2004.
- Greenberg, C.:** “Vanguardia y kitsch” en *La pintura moderna y otros ensayos*. Edición de Fèlix Fanés. Madrid: Ediciones Siruela, 2006.
- Groys, B.:** *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Traducción de Manuel Fontán del Junco. Valencia: Pre-textos, 2005.
- Hauser, A.:** *Historia social de la literatura y del arte*. Introducción de Valeriano Bozal. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- Honneth, A.:** *The Fragmented World of the Social: Essays in Social and Political Philosophy*. Edited by Charles W. Wright. New York: Sunny Press, 1995.
- Horkheimer, M.:** *Crítica de la razón instrumental*. Presentación de J. J. Sánchez y traducción de Jacobo Muñoz. Madrid: Editorial Trotta, 2002.
- Hullot-Kentor, R.:** “The Exact Sense in which the Culture Industry no longer exists” en *Cultural Critique*, otoño 2008, vol.7.
- Hülsenbeck, R. (ed.):** *Dada Almanach*. Edition Nautilus. Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg, 1980.
- : *En Avant Dada*. Edition Nautilus. 3. Auflage. Hamburg: Verlag Lutz Schulenburg, 1984.

- Hülsenbeck, R.,
Tzara, T.:** *Dada siegt! Bilanz und Erinnerung.* Hamburg: Nautilus/Nemo Press und Zürich: Edition Moderne, 1985.
- Huysen, A.:** *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism.* Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- Jameson, F.:** *Late Marxism. Adorno or the Persistence of the Dialectic.* London, New York: Verso, 1992.
- Jay, M.:** *Adorno.* Madrid: Ed. Siglo XXI, 1988.
- : *La imaginación dialéctica.* Madrid: Taurus, 1974.
- : “Habermas y el modernismo” en *Habermas y la modernidad.* Traducción de Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.
- Kandinsky, W.:** *De lo espiritual en el arte.* Traducción de Genoveva Dieterich. Barcelona: Barral, 1973.
- Lissitzky, El,
Arp, H. (eds.):** *Die Kunstisten. Les Ismes de l'art. The Isms of Art.* Baden: Lars Müller, 1990.
- Marcuse, H.:** *Negations: Essays in Critical Theory.* Translations from the German by Jeremy S. Shapiro. England: Penguin Books, 1968.
- Marí, A.:** *El camino de Vincennes.* Barcelona: Tusquets, 1995.
- Müller-Doohm, S.:** *En tierra de nadie. T. W. Adorno: una biografía intelectual.* Traducción de R. H. Bernet y R. Gabás. Barcelona: Herder, 2003.
- Nietzsche, F.:** *El crepúsculo de los ídolos.* Madrid: Editorial Alianza, 1988.
- Rainey, L. (ed.):** *Modernism: An Anthology.* Blackwell Publishing, 2005.
- Roberts, J.:** “The Dialectic of Enlightenment” en *The Cambridge Companion to Critical Theory.* Cambridge University Press, 2004.
- Richer, H.:** *Dada Art and Anti-Art.* Translated from the German by David Britt. London: Thames&Hudson, 1970.
- Rush, F.:** “Conceptual Foundations of Early Critical Theory” en *The Cambridge Companion to Critical Theory.* Cambridge University Press, 2004.
- Sontag, S.:** *Contra la interpretación.* Barcelona: Ed. Seix Barral, 1969.

- Sanouillet, M.:** *Dada à Paris*. Nouvelle édition revue et corrigée, établie par Anne Sanouillet. Paris: Flammarion, 1993.
- : *Il Movimento Dada*. Milano: Fratelli Fabbri Editori, 1969.
- Savage, R. W. H.:** “Dissonant Conjunctions: On Schönberg, Adorno and Bloch” en *Telos*. Number 127. Spring 2004.
- Schwitters, Kurt:** “Merz” en Robert Motherwell (ed.) *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1989.
- Spaemann, R.:** *Felicidad y benevolencia*. Colección Cuestiones Fundamentales. Madrid: Ediciones Rialp, 1991.
- Taylor, R. (ed.):** *Aesthetics and Politics*. Afterword by Fredric Jameson. London: NLB, 1979.
- Tzara, T.:** *Siete Manifiestos Dadá*. Colección Fábula. Barcelona: Tusquets, 1999.
- VV. AA.:** *La posmodernidad*. Selección y prólogo de Hal Foster. Traducción de Jordi Fibla. Barcelona: Kairós, 1998.
- Vallier, D.:** *L'art abstrait*. Paris: Librairie Générale Française, 1980.
- Verkauf, W.:** *Dada. Monograph of a Movement*. London: Academy Editions and New York: St. Martin's Press, 1975.
- Wiggershaus, R.:** *Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung. Politische Bedeutung*. München: DTV Verlag, 2001.
- Williams, R.:** *Politics of Modernism: Against the new conformists*. Verso, 1989.

4. Enciclopedias y catálogos:

- Cooper, D. E. (ed.):** *A Companion to Aesthetics*. Blackwell Companions to Philosophy. Blackwell Publishers, 1992.
- Craig, E. (ed.):** *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Vol. 1. New York, London, 1998.
- Henckmann, W.,
Lotter, K. (eds.):** *Diccionario de estética*. Traducción castellana de Daniel Gamper y Begonya Sáez. Revisión y adaptación de Chus Martínez y Gerard Vilar. Barcelona: Crítica, Grijalbo Mondadori, 1998.

Honderich, T. (ed.): *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford University Press, 1995.

Huisman, D. (ed.): *Dictionnaire des philosophes*. Vol. 2. Paris: PUF, 1984.

Lalande, A. (ed.): *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. PUF, 1988.

Ritter, J. (ed.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 1. Basel: Schwabe, 1971.

Sandkühler, H.- J. (ed.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*. Band 2. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1990.

Motherwell, R. (ed.): *The Dada Painters and Poets: An Anthology*. The Belknap Press of Harvard University Press, 1989.

Walter S. Rubin: *Dada, Surrealism and their Heritage*. New York: MOMA, 1968.

Cubism and Abstract Art. Introduction by Alfred H. Barr. New York: MOMA 1936.

Fantastic Art, Dada, Surrealism. Introduction by Alfred H. Barr. New York: MOMA, 1936.

arp-collages. préface de jean arp. paris: berggruen et cie, 1955.

Arp. With an Introduction by James Thrall Soby. New York: MOMA, 1958.

Abstraction: Towards a New Art. Painting 1910-1920. London: Tate Gallery, 1980.

Desacuerdos (3 vols.). Barcelona: Arteleku, MACBA, UNIA arteypensamiento, 2005.

Dada. Catalogue publié sous la direction de Laurent Le Bon. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2005.

Modernity? Documenta Kassel 16/6-23/9. [Catálogo de la exposición]. Köln: Taschen, 2007.

ÍNDICE AMPLIADO

<u>Índice abreviado</u>	3
<u>Nota sobre las citas</u>	5
<u>Resumen</u>	7
<u>Introducción general</u>	11
<u>I. Primera parte: La obra de juventud</u>	
1. El concepto de autonomía en los textos tempranos: un análisis de <i>On popular music</i> y <i>Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha</i>	33
Introducción	35
1.1. La polarización de la música en “seria” y “ligera”/”popular” o su doble negación	37
1.1.1. El desmentido del triunfo de la “autonomía”: la conversión de la música “seria” en “ligera” o “popular”.....	38
1.1.2. El desmentido del ocaso de la “autonomía”: la conversión de la música “ligera” o “popular” en “seria”.....	48
1.2. Aproximación “dialéctica” al motivo de la “escucha regresiva” o <i>muerte del arte</i>	52
2. El concepto de autonomía y la “industria cultural”: un análisis de la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> y la <i>Filosofía de la nueva música</i>	59
Introducción	61
2.1. El peligro de la “autonomía integral”: la Ilustración como “ideología” en la “industria cultural”	71
2.1.1. La “industria cultural”: la cultura como “monopolio” o su “neutralización”.....	73

2.1.2. La “industria cultural” o la “reconciliación” de arte y entretenimiento: su “polarización” en “arte de vanguardia” y “kitsch”.....	80
2.1.3. La ausencia de “reconciliación” en tanto que promesa: la <i>muerte del arte</i> como amenaza.....	89
2.2. Aproximación “dialéctica” de la “autonomía estética”: las “antinomias” del “progreso” o su doble negación.....	98
2.2.1. El desmentido del triunfo del “progreso”: la defensa de la “inmanencia” del “material”.....	101
2.2.2. El desmentido del fracaso del “progreso” o de la “reacción”: la búsqueda de la restitución del “material”.....	107
2.2.3. Consecuencia de la falsa “superación” de la Ilustración: su conversión en mito.....	113
La “superación” falsa como “no-dialéctica”: la “aporía” en tanto que radicalización de la “dialéctica”.....	115

II. Segunda parte: La obra tardía

1. El concepto de autonomía en el apogeo de la “teoría crítica”: un análisis de la <i>Teoría Estética</i>.....	123
Introducción.....	125
1.1. La “aporía del arte” como punto de partida: la <i>Dialéctica de la Ilustración</i> como trasfondo.....	145
1.1.1. La doble negación de su “autonomía” en tanto que disyuntiva o dilema del arte.....	146
A. El desmentido del fracaso de la “autonomía”: el fracaso o <i>muerte del arte</i>	147
B. El desmentido del triunfo de la “autonomía”: el triunfo del arte o el desmentido de su <i>muerte</i>	150
1.1.2. La denuncia de la “industria cultural”: la reivindicación de la condición social del arte.....	155
1.2. Invitación a una lectura “dialéctica” del arte moderno.....	173
1.2.1. Aproximación al concepto de lo moderno: sus categorías.....	174

1.2.2. La “dialéctica” del arte moderno como doble negación: el rechazo de la “reconciliación”	204
1.2.3. La discusión con Walter Benjamin: la crítica de la teoría del “aura”	211
1.3. La apuesta por el modernismo o “arte moderno radical”: su condición autocrítica.....	219
1.3.1. La permanente acreditación del arte moderno como arte.....	226
1.3.2. La tematización de la <i>muerte del arte</i> en el arte moderno.....	235
1.3.3. La prevalencia de la obra de arte.....	242
2. El concepto de autonomía en el marco de la última etapa del pensamiento adorniano.....	261
Introducción: Reflexiones en torno a la <i>posibilidad</i> del arte o a favor del arte como “utopía”.....	263
2.1. A vueltas con la controversia entre “autonomía” y “compromiso”	270
2.1.1. El conflicto entre “teoría” y “praxis” como telón de fondo.....	271
2.1.2. La exhortación a un enfoque “dialéctico” o el mantenimiento de la controversia.....	289
2.1.3. La desavenencia con Berthold Brecht: mismo punto de partida y posturas contrarias.....	312
2.2. El dilema del arte: o “autonomía” o <i>muerte del arte</i>.....	316
2.2.1. El entrelazamiento de las artes o “ <i>Verfransung</i> ” en tanto que contencioso arte- artes.....	319
2.2.2. La “desartización” del arte o “ <i>Entkunstung</i> ” como arma contra su mercantilización.....	332
2.2.3. Aproximación al arte moderno o “nuevo”: la ruptura del “consenso social”	346
Conclusión.....	375
Bibliografía.....	383