

NEGATIVIDAD, ESPERANZA Y MARGEN EN LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Gabriel Castillo Fadic

Instituto de Estética

Facultad de Filosofía

Pontificia Universidad Católica de Chile

La filosofía adorniana de la obra de arte constituye, a pesar de su referencia a las ciencias sociales, el último gran relato estético de la tradición idealista alemana y, quizás, de Occidente. No obstante su profundidad, extensión y complejidad, ella comporta en las sociedades marginales a los países industriales, una pertinencia relativa. El presente texto busca situar problemáticamente tal pertinencia, a partir de una lectura y presentación teórica que incorpore el dato de la situación cultural.

In spite of its reference to social sciences, Adornian philosophy of the work of art constitutes the last great aesthetic account of the idealist tradition of Germany, and perhaps of the Western world. Despite its depth, extension and complexity, this philosophy is partially pertinent to societies of marginal industrial countries. The present text conceptually situates its partial relevance from a theoretical presentation and reading that adapts it to a new cultural context.

La estética de Theodor W. Adorno surge de una escritura del dolor y en el dolor de Occidente. Ella no representa una simple faceta temática dentro de un discurso filosófico general, sino el último recurso de una filosofía que enmudece ante el desastre. Lo que el siglo XIX presagia, con Jean Paul, Kierkegaard, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche y, aún antes, con los prerrománticos, el siglo XX lo verifica en una escritura que ha perdido el habla –“el tono”–, pero que busca recobrarla en el aforismo o en la determinación negativa. Discurso *anatréptico*¹, a tal punto crítico que tiende a su propia refutación, el referente de su repliegue es el proceso mismo de la historia y su desenlace: la guerra y los campos de exterminio han sido la extrema manifestación del eclipse de la conciencia teórica, de la regresión de la razón en mitología, de la degradación del *logos* en su reducción a un principio absoluto de identidad. De ahí que la esperanza radical al cabo de toda falsa esperanza, la redención en una racionalidad no reificadora, resida en las expectativas de lo particular, de lo absolutamente no idéntico, de lo totalmente otro (*das ganz andere*). En las sociedades modernas, sociedades industriales avanzadas del hemisferio norte, la posibilidad de lo particular reside, para Adorno, no sólo en la obra de arte radical -contracara de la regresión y máscara de su propia descomposición-, sino, más aún, en su *momento crítico*. Revisitación de la dialéctica hegeliana, éste depende de la materialización monádica -en un sentido leibniziano- del momento objetivo de lo real. La obra de arte auténtica es mónada, parcela territorial de la totalidad, sin puertas ni ventanas que la contacten con el exterior regional aun cuando, desde su interior, comunique a su vez con el todo. Su *contenido de verdad* (*Wahrheitsgehalt*) es también un acceso a lo real como totalidad que ocurre, no obstante, de un modo al que no acceden los objetos naturales ni los sujetos que la

1. Del griego *ανατρέπτικός*: destruir, dar vuelta.

producen. Como producto del trabajo social, la obra comunica con la realidad empírica ante la que no obstante se cierra y de la cual obtiene su contenido. Los antagonismos no resueltos de la realidad se reproducen en las obras de arte como problemas inmanentes de su forma. He ahí su *carácter enigmático*; el arte es antítesis social de la sociedad, autonomía y hecho social: su forma es un contenido social sedimentado. Decíamos que, notablemente, el nicho disciplinario del registro que enunciamos, todavía sin explicación, no es, en su origen, la estética, al menos no en un sentido convencional, sino el estudio general de la sociedad. Al Instituto de Estudios Sociales de Francfort, del que Adorno es cofundador con Max Horkheimer, pertenecerán filósofos como Herbert Marcuse, psicólogos como E. Fromm, sociólogos de la literatura como L. Löwenthal, economistas como F. Pollock y H. Grossmann, estetas y críticos, como W. Benjamin. Cada uno de ellos aportará, en el cruce pluridisciplinario, a una teoría general de las sociedades industriales distanciada de las ciencias positivas y de la *afirmación cultural*, denominada genéricamente como *Teoría Crítica* (de ahora en adelante TC)². La deriva estética de la TC, de la que Adorno es el principal guía, responde entonces a la búsqueda de recursos epistemológicos que permitan visitar la totalidad social y no a un interés secundario por la teoría del arte. ¿Cómo se realiza esta operación teórica?

Teoría Estética, obra de largo aliento de la que Adorno, con su sorpresiva muerte en 1969, dejó un borrador general, debuta con una interpelación a Hegel. Nada de lo que concierne al arte es evidente, ni siquiera su derecho a la existencia. No es seguro que, con su total emancipación, no haya socavado y perdido los presupuestos que antes lo habían hecho posible. El primer problema de la estética es entonces la eventualidad de un desfase entre la representación artística y su posibilidad interna. Puesto que las obras de arte se desprenden del mundo empírico para engendrar otro, con estatuto de realidad, en un plano temporal, la definición del arte viene dada de antemano por lo que este fue antes, no obstante su legitimación resida en lo que ha devenido, abierto a lo que busca ser y podrá quizás devenir. "Muchas obras, como las configuraciones culturales, se metamorfosean en arte en el curso de la historia cuando ellas no lo eran, y muchas obras de arte ya no lo son más"³. Hegel había sido capaz de advertir y conceptualizar, en los albores de la sociedad industrial, una aceleración de lo real que la sociedad de su tiempo percibía de manera difusa. Con la profundización del sistema de sentido ilustrado, el *Aufklärung* (literalmente iluminismo) -la razón del progreso ("razón en progreso" dirá Adorno)-, las expectativas de la cultura ante el porvenir se organizan en torno a un vector temporal ascendente guiado, a su vez, por un saber tecnológico acumulativo y por una creencia en la superación histórica asociada al control de la naturaleza. De ahí que sea concebible la posibilidad de una disociación progresiva entre la realidad como totalidad metahistórica (*realität*), la realidad como momento de actualidad histórica (*wirklichkeit*), y la representación de tal momento. La *dialéctica* permite así resituar la problemática del devenir en la óptica del progreso ilustrado. No obstante, Hegel establece un principio de identidad entre el proceso de la realidad y el de la razón que culmina en la convergencia y disolución, en el *espíritu absoluto*, de las parcelas evolutivas del espíritu. Más que un método, la dialéctica es un proceso. Si lo absoluto es idea o saber, primero es lo real, y la dialéctica está en lo real, en la

2. La *Teoría Crítica* designa de modo general al método de los pensadores de la Escuela de Francfort. No obstante puede consultarse una exposición sistemática de sus fundamentos y su distancia de la "teoría tradicional" en Max Horkheimer, *Traditionelle und Kritische Theorie*, Francfort, Fischer Taschenbuch Verlag, 1970.

3. Theodor Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksiek, 1989. Tr. Marc Jimenez. (Incluye *Paralipomena, Théories sur l'origine de l'art, Introduction première*, tr. de Eliane Kaufholz). pp. 15-16.

“cosa misma”, antes de estar en las representaciones particulares que podamos tener de ella subjetivamente. Inmanencia de lo absoluto: como proceso real, comanda y da la razón del devenir. La dialéctica no es entonces lo que nos permite escapar al cambio y acceder a lo real, sino lo que al interior mismo del cambio expresa la presencia contrastada de lo real y de lo racional. La dialéctica no se define -convendría más hablar de “movimiento dialéctico” o de “lo dialéctico”-, puesto que es la exposición del proceso de lo absoluto, o del concepto. Toda progresión está a su vez determinada por el negativo que contiene: *Omnis determinatio est negatio*. “Lo negativo pertenece al contenido mismo y es el positivo tanto como movimiento inmanente del contenido y su determinación que como su totalidad”⁴

El surgimiento de la estética y la historia del arte, como disciplinas autónomas, a mediados del siglo XVIII, se apoya necesariamente en la aparición de una representación social nueva que unifica, en la noción misma de arte, prácticas de producción simbólica hasta entonces concebidas en la diversidad de técnicas canónicas. La síntesis de las “artes liberales” es, simultáneamente, hipóstasis y tautología de dicha técnica y, como consecuencia de ello, superación del canon. Ella traduce además, en la estética, una desvinculación paulatina con las obras del presente que establecen una resistencia al canon y, en la historia del arte, una proyección al pasado de su propio sistema de sentido. Hegel teoriza este fenómeno al tiempo que lo prueba en el sólo gesto de su teorización. El arte concurre así al proceso de la historia como una forma involutiva de lo absoluto, a pesar de su propia evolución interna que Hegel sitúa en dos planos que se encabalgan: la progresión de las *formas particulares* (*arte simbólico, arte clásico y arte romántico*) y la progresión de las *formas individuales* (*arquitectura, escultura, pintura, música y poesía*). La historia del arte no es la historia de una invariante, sino el proceso de su propia transformación en una determinación negativa más allá de sí, que se ha articulado ya en la religión (*arte romántico*) y que desaparece cuando la materia es completamente absorbida por el concepto, vale decir, con la filosofía. La estética entonces no sólo problematiza filosóficamente el arte, sino que se sustituye a su posibilidad. De ahí que, consecuente con su sistema, Hegel enuncie el fin del arte romántico, que es el fin del arte representable históricamente como tal, así como la pronta resolución de la historia cuyo momento dialéctico se expresa en su propia filosofía y, más aún, en la conciencia de su superación. La historia, antes de su fin cercano, comporta necesariamente un desfase entre la realidad y su representación; ésta última es posible sólo cuando la realidad la ha superado. El arte, como representación, surge paradójicamente en la conciencia histórica como una prueba de su desaparición. Ni siquiera la propia filosofía, que Hegel es el primero en concebir como “la era aprehendida por el pensamiento” puede sustraerse a su discapacidad para identificarse con lo real en el momento de la realidad, y cuya superación marcará el fin de la historia.

Para decir aún una palabra sobre la enseñanza de cómo debe ser el mundo, es obvio por cierto que la filosofía llega siempre demasiado tarde. Como *pensamiento* del mundo aparece en el tiempo sólo después de que la actualidad (*wirklichkeit*) ha consumado su proceso de formación y se halla ya lista y terminada. Esto, lo que enseña el concepto, lo muestra con la misma necesidad la historia; es decir que sólo en la madurez de la actualidad aparece lo ideal frente a lo real, y erige a este mismo mundo, aprehendido en su sustancia, en la figura de un reino intelectual. Cuando la filosofía pinta su gris en el gris ya una figura de la vida ha envejecido y con el gris en el gris no se deja rejuvenecer, sino sólo conocer; el búho de Minerva inicia su vuelo a la caída del crepúsculo⁵

4. G.W.F Hegel *Fenomenología del espíritu*, prefacio IV.

5. G.W.F Hegel, *Fundamentos de la filosofía del derecho*, Buenos Aires, Siglo XX, 1987. Tr. A. Llanos. Prefacio, p. 56.

En oposición a Kant, que privilegia la problemática de los *a priori* de la intuición asociados a la representación, en el juicio de gusto, de lo "bello natural", Hegel asume la estética como una filosofía del arte. No obstante, ella es un síntoma del mismo proceso que busca comprender, en su incapacidad para capturar el momento del arte de su tiempo. Con Hegel se inaugura el gesto, que los siglos XIX y XX convertirán en sentido común, de buscar el ideal artístico en las obras del pasado. Su estética, pródiga en el conocimiento de autores y estilos hasta fines del siglo XVIII, ignora aquellos que le son estrictamente contemporáneos: Christian Rauch y la escuela de Berlín, Rietschel, Beethoven, Caspar David Friedrich. La omisión de Hegel marca también el debut de un silencio filosófico que atraviesa todo el siglo XIX -con la relativa excepción de Nietzsche- y que se volverá flagrante con la extensión de la resistencia social a la obra, particularmente en Francia, Alemania e Inglaterra, al menos desde 1860. Por lo demás, la ausencia de una filosofía del arte de filósofo, determina la proliferación de filosofías del arte informales y marginales, de poeta, de artista, de ensayista, que privilegian la intuición, lo particular, lo fragmentario. El viejo concepto de crítica de Hamann y los prerrománticos alemanes como "filosofía suprema", asociada a la renuncia de los universales por la búsqueda de la totalidad en el fragmento, renace en Kierkegaard, en Baudelaire. Es, de hecho, desde el estudio de las modas de representación pictórica y de la figura del *dandy*, pruebas específicas de la desaparición del sentido y de la soledad del hombre en el mundo, que este último enuncia por primera vez el concepto de modernidad⁶. Adorno asume, en el siglo XX, tal disociación de la escritura y la convierte en problema de una filosofía que debería aspirar a cerrar el círculo abierto por Hegel y su omisión. La estética debe ser capaz de contemplar la posibilidad de la desaparición del arte, pero no puede darla por sentada. No le corresponde a ella constatar globalmente el fin del arte, sino buscar una escritura que comprenda su desplazamiento hacia el registro del fragmento. Aceptar el riesgo de que la estética se vuelva "necrología del arte" no implica que el esteta deba jugar al necrólogo. "El tenor substancial del arte pasado, incluso si el arte mismo debe ser desde ahora suprimido, suprimirse, pasar o proseguirse en la desesperanza, no debe necesariamente ir hacia su eclipse"⁷. Lo contrario sería, para Adorno, pasar al lado de la barbarie, "que no vale mucho más que la cultura y que ha merecido la barbarie como represalia contra su monstruosidad"⁸. ¿Por qué la barbarie? Porque la omisión de Hegel no es un defecto técnico de su sistema, sino la prueba de una falla insoslayable del proyecto racional iluminista, del que la filosofía hegeliana forma parte; proyecto cuyo fracaso, el horror de Auschwitz, es también, su siniestra comprobación.

Esta última tesis, fundamental a la TC, es desarrollada en *Dialéctica del iluminismo* (1947), obra coescrita en el exilio, en Estados Unidos, por Adorno y Horkheimer. El programa del iluminismo (*Aufklärung*), que sus autores definen como "razón en progreso", consistía en liberar al mundo de la magia, abandonar el mito, extender la conciencia y el conocimiento del hombre en vistas de una sociedad futura siempre mejor. No obstante el mito mismo se ha vuelto razón y la razón se retorna en mitología. La TC se propone examinar y comprender la autodestrucción de la razón. Su carácter regresivo no debe entonces ser buscado en las "mitologías modernas" (nacionalistas, paganas), que los autores consideran concebidas especialmente en función de tal regresión sino "en la razón misma, paralizada por el temor que le inspira la verdad"⁹. La demostración de Adorno y

6. Cfr. Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie Générale Française, 1999.

7. Theodor Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksiek, 1989, pp. 18-19.

8. *Ibid.*

9. Theodor Adorno y Max Horkheimer, *La dialectique de la raison*, Gallimard, 1974. Tr. É. Kaufholz. p. 16

Horkheimer no se remite, sin embargo, al siglo XVIII y buscará aun en la antigüedad, sus elementos genealógicos. La dialéctica del mito y la razón en *La Odisea* expone los conceptos de sacrificio y de renuncia en los que se revela la diferencia entre la unidad de la naturaleza mítica y la dominación racional de la naturaleza. Desde ella los autores abordan a Kant, Sade y Nietzsche, a quienes consideran haber conducido a la razón al límite de sus implicancias. Un capítulo entero del libro está orientado a definir la regresión de la razón en la ideología, en sus expresiones culturales, especialmente (pero no sólo) el cine y la televisión. De él surge el concepto de *industria cultural*. Un último capítulo, "elementos del antisemitismo", revisa el retorno de la civilización a la barbarie, antes de cerrar la obra con "notas y esbozos" que derivan al aforismo. La evolución histórica de una razón que el iluminismo transforma en articuladora del progreso industrial ha considerado siempre que la proyección de la subjetividad en la naturaleza era la base de todo mito, no obstante el mito de sus modos de racionalización, su carácter estereotipado, permanecía oculto a su propia representación. *A priori*, la razón sólo reconoce la existencia y la ocurrencia de lo que puede ser reducido a la unidad. Su ideal es el sistema del que todo pueda ser deducido, y ello tanto en su versión racionalista como en su versión empirista. La *scientia universalis* de Bacon es tan hostil a lo que no puede ser unificado como la *mathesis universalis* de Leibniz lo es a la discontinuidad. La asimilación de la idea al número en los últimos escritos de Platón expresa la nostalgia de toda desmitologización: el número es el canon del *Aufklärung*, que la sociedad burguesa transforma en reducción extrema de la conciencia teórica a los principios de identidad y equivalencia. Ella vuelve comparable lo que es heterogéneo reduciéndolo a cantidades abstractas, y transforma en ilusión lo que no es divisible por uno; el positivismo moderno rechaza todo esto en la literatura. "De Parménides a Russell el lema permanece: Unidad. Lo que se continúa exigiendo es la destrucción de los dioses y de las cualidades"¹⁰. Pero a diferencia de Nietzsche, cuya deconstrucción de la razón histórica les parece, quizás equivocadamente, una renuncia peligrosa a todo nuevo intento de racionalización, Adorno y Horkheimer sustentan su crítica en las expectativas de una racionalidad verdaderamente liberadora, que el *Aufklärung* se habría encargado de clausurar.

El principio de la inmanencia, la explicación de toda ocurrencia como una repetición que la razón sostiene contra la imaginación mítica, es el principio mismo del mito. La sabiduría árida según la cual nada nuevo hay bajo el sol, porque todos los dados de un juego absurdo han sido ya lanzados, que todas las grandes ideas han sido ya pensadas, que los posibles descubrimientos pueden ser establecidos *a priori* y que todos los hombres están condenados a la autoconservación por su facultad de adaptación, esta sabiduría árida no hace sino reproducir la sabiduría engañosa que pretende rechazar: la sanción del destino que, implacablemente, reproduce lo que ya ha sido. Lo que podría diferenciarse es reducido a igualdad. Tal es el veredicto que traza peligrosamente los límites de las experiencias posibles. La identidad de todas las cosas entre ellas se paga en la imposibilidad de cada cosa de ser idéntica a sí misma. La razón destruye la injusticia de la antigua desigualdad –la soberanía absoluta– pero al mismo tiempo la perpetúa en la mediatización universal, la relación entre todas las cosas existentes¹¹.

10 *Ibíd.*, p. 25

11 *Ibíd.*, pp. 29-30.

Aunque Hegel había convertido a la dialéctica en una representación supeditada al mito evolutivo, esta había permitido concebir adecuadamente la prolongación de la razón en la racionalidad del mundo, de "lo real". No obstante "lo real" es en Hegel, ideal. La hipótesis francfortiana de la *industria cultural* resitúa el carácter regresivo de la razón, en identidad con la lógica de la base material y se acerca, de manera relativa, a la teoría de la ideología en Marx. La reducción de la razón al principio de identidad tiene su correlato en el capitalismo avanzado que reduce los bienes culturales de consumo a un producto estándar, al tiempo que reifica la conciencia para adaptarla a la irracionalidad de la lógica económica. La incorporación del aporte marxiano es, sin embargo, crítico, y distante de la tradición marxista. La filosofía había sido históricamente una ciencia afirmativa. Ella no se situaba en resistencia ante el paradigma cultural de su época, sino que lo soportaba, lo problematizaba. La escolástica no pone en tela de juicio a Dios como principio ordenador, ni la era cartesiana a la autonomía de la razón, a las que ambas supeditan, respectivamente, sus modalidades problemáticas. Y si divergencias con otras filosofías se producen, ellas ocurren al interior de la afirmación del paradigma a la que concurre toda la sociedad de su época. Hay que esperar al siglo XIX para ver la presencia de filosofías críticas, no afirmativas: Marx, Nietzsche, Freud. Las tres tienen en común la puesta en tela de juicio de los relatos ordenadores de la sociedad de su tiempo, a partir de un contraparadigma. Marx, el carácter heterónimo de la cultura reducida a ideología, falsa conciencia de una realidad regida en verdad por la dinámica interna, dialéctica, de la base material. Nietzsche, los límites de la racionalidad y la moral histórica de Occidente, así como el espesor de la apariencia, de la superficie. Freud, un aparato psíquico regido por una economía libidinal de origen mixto, al mismo tiempo biológico y cultural. No obstante, Marx y Freud, aunque filósofos no afirmativos, siguen siendo filósofos positivos. Ambos adhieren a una racionalidad ilustrada, a la ideología del *Aufklärung*, de la razón en progreso. De ahí que su principio de negación esté comprendido, abarcado por la positivación de una razón que garantiza el progreso, el conocimiento y la dominación de la naturaleza. Max Weber, padre de la sociología moderna, había negado en su análisis de la génesis del capitalismo, el carácter determinante de la cultura que Marx atribuía a la base material. La instauración de un modelo económico no depende de una dialéctica interna sino del despliegue, en la cultura, de un *ethos* propicio: el *ethos* protestante¹². El proceso de desencantamiento del mundo, de atomización del cosmos que genera, en la historia de la religión, las condiciones internas necesarias para el desarrollo del racionalismo occidental, es analizado por Weber siguiendo un concepto de racionalidad compleja aunque no del todo dilucidado en su genealogía. En cambio, cuando analiza el proceso de racionalización social que asocia a la edad moderna, se guía por una noción restringida de racionalidad conforme a un fin, que comparte con Marx, en un sentido, y con Horkheimer y Adorno, en otro¹³. Para Marx, la racionalización social opera inmediatamente en el desarrollo de las fuerzas productivas, en la extensión del saber empírico, en el mejoramiento de las técnicas de producción así como en la eficacia creciente de la movilización, de la calificación y de la organización de la fuerza de trabajo socialmente utilizable. Es en la racionalización de las fuerzas productivas que puede vislumbrarse una modificación de las relaciones de producción, y de las instituciones que expresan la repartición del poder social y regulan el acceso diferenciado a

12. Cfr. Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, 1967. Como Marx, Weber concibe la modernización de la sociedad como especificación de la economía capitalista y del estado moderno.

13. Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*, Tome I, Paris, Fayard, 1987, p. 160. Tr. Jean-Marc Ferry.

los medios de producción. Max Weber no concibe las instituciones del Estado y el sistema económico como relaciones de producción que entraban el potencial de racionalización, sino como subsistemas de actividad racional respecto de un fin, donde se despliega socialmente el racionalismo occidental. Sobre este punto, ser marxista o weberiano, es una opción privativa. No obstante Weber es menos ingenuo que Marx ante los límites de la racionalidad occidental. La modernidad ha estado aparejada con un proceso complejo de racionalización conforme a fines mediales, lo que acelera el carácter instrumental de la racionalización: la vuelve una tecnología racional dispuesta para la consecución de estos fines mediales, pero la clausura a la comprensión del sentido de la totalidad, y como totalidad. Weber está consciente, a diferencia de Marx, del peligro que ello conlleva. La racionalidad corre el riesgo de atomizarse en una burocratización que puede traer por consecuencia una reificación de las relaciones sociales, que ahogaría las motivaciones que dan el impulso para una conducción racional de la vida. Horkheimer y Adorno, y más tarde Marcuse, interpretan a Marx a partir de esta perspectiva weberiana. Bajo el signo de una razón instrumental autonomizada, la racionalidad del control de la naturaleza (*Naturbeherrschung*) fusionó con la irracionalidad de la dominación de clases (*Klassenherrschaft*). Las relaciones de producción alienantes son estabilizadas por las fuerzas productivas desbocadas. La dialéctica del *Aufklärung*, liquida la ambivalencia que mantenía aún Max Weber frente al proceso de racionalización, e invierte sin vacilar la apreciación positiva de Marx. La técnica y la ciencia, de potencial emancipador no ambiguo que representaban para Marx, se vuelven ellas mismas el *medium* de la represión social. La base material determina a la cultura en la medida en que es el continuo irracional de la racionalidad y reproduce *ad infinitum* su propia alienación. La Teoría Crítica niega el carácter positivo de la racionalidad ilustrada -la razón es el nuevo mito de Occidente-, y asume las consecuencias de tal negación, ni afirmativa, ni positiva. Aún cuando pueda aceptarse el carácter ideológico de la cultura, nada obliga a pensar, como Marx, que la razón provee a la conciencia la capacidad de superar su propia falsedad, y que la base material evoluciona ineluctablemente, determinando positivamente a la conciencia, hacia una sociedad reconciliada. La historia es, en el mejor de los casos, neutra; en el peor, regresiva: involuciona con el eclipse de la conciencia teórica. Esta es la *dialéctica negativa*, que nombra una de las obras mayores del sistema filosófico adorniano, pero que constituye, igualmente, de manera genérica, el método de la TC y la marca de su deriva pesimista.

La dialéctica hegeliana, y como ella, la de Marx, es doblemente positiva. En un sentido interno, porque la determinación negativa, como negación de la negación, positiva el contenido del momento crítico en su relación con la totalidad; y en un sentido externo, porque concurre a la ratificación de un progreso histórico sin retroceso. Inversamente, la dialéctica negativa expresa doblemente su negatividad: internamente, en la oposición radical del contenido del momento crítico y la totalidad, con la que no obstante comunica por la vía de la negación; externamente, en la negación de la evolución histórica, de su contenido positivo e, incluso, de la posibilidad misma de un tiempo homogéneo y una historia universal. Una imagen análoga había sido ya anticipada en las *Tesis sobre el concepto de la historia* (1940), último texto conocido de Walter Benjamin antes de su triste suicidio en una comisaría de la frontera francoespañola donde se le retenía para ser entregado a la Gestapo. La tentativa de escritura está allí confiada a la alegoría del *Angelus Novus*, acuarela de Paul Klee que representa a un ángel que abre sus alas para emprender el vuelo de espaldas, forzado por un viento que sopla desde lo alto, y que contempla, hacia atrás, con un rictus de espanto, los escombros que se acumulan a sus pies. He aquí, según Benjamin, el aspecto del ángel de la historia.

Su rostro está vuelto hacia el pasado. Allí donde nosotros vemos una concatenación de acontecimientos, él ve una sola y única catástrofe sin modulación ni tregua, que amontona sin cesar ruinas sobre ruinas y las precipita a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo que ha sido desmembrado. Pero desde el paraíso sopla una tempestad que hincha sus alas con tal violencia que ya no puede volver a cerrarlas. Ella lo impulsa irresistiblemente hacia el porvenir al que da la espalda, mientras los escombros, frente a él, se elevan hasta al cielo. Damos a esta tempestad el nombre de progreso¹⁴

La experiencia de la tragedia –Benjamin escribe poco antes de ser deportado a un campo de prisioneros en Nevers– es la intuición de un particular desde el que se accede a una totalidad que no ha sido pensada como totalidad. Esta última no es posible. La historia pierde su lugar para revelar la sola expectativa de la pequeña historia, del fragmento. El pasado es una acumulación de presentes trágicos, sin linealidad, sin homogeneidad, que convergen en la actualización del sufrimiento al que sólo puede oponerse la salvación, en un sentido teológico.

La idea de felicidad encierra ineluctablemente a la de salvación. Lo mismo ocurre con la idea del *pasado*. La imagen de la salvación es en ella la clave. ¿No es acaso en torno a nosotros mismos que flota algo del aire respirado antes por los difuntos? ¿No posee acaso la voz de nuestros amigos un eco de las voces de aquellos que nos precedieron? ¿Y la belleza de las mujeres de otro tiempo no se parece acaso a la de aquellas que hemos amado? (...) Hay una cita misteriosa entre las generaciones difuntas y la generación de la que somos parte¹⁵

Benjamin es el primer referente del proyecto estético adorniano. Su aporte a la TC reside en haber elaborado muy temprano un modelo de estudio de particulares, desde su sistema de apariencia, para abordar la totalidad. En continuidad con los ensayistas del siglo XIX, Benjamin captura la modernidad desde sus fragmentos: Berlín, los pasajes de Paris, la fotografía, el cine, el haschisch, Hölderlin, Goethe, Kafka, el dadaísmo, el surrealismo, Fourier, la arquitectura de vidrio, Moscú, la traducción, la crítica, el eclipse de la narración oral, son algunos de los propósitos que componen una temática fracturada y aparentemente inconexa, matizada por dos obras de largo aliento: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán* (primera tesis doctoral, 1919) y *El origen del drama barroco alemán*¹⁶. Adorno prolongará el mismo gesto crítico desde el rigor y la erudición de su formación teórica, sólida en la cuasi generalidad de las ciencias humanas, pero, a diferencia de Benjamin, desplazará la atención por lo particular a la escena de las vanguardias artísticas históricas. La exigencia de lo particular es, otra vez, un imperativo de la dialéctica negativa, depositaria de una antigua tradición filosófica que se remonta a la *apofosis*¹⁷ y a la *afairesis*¹⁸ de la denominada *teología negativa*. Mientras la primera designa, en general, una operación de la mente que apunta a la

14. Walter Benjamin, *Sobre el concepto de la historia*, aforismo IX.

15. *Ibíd.*, aforismo II.

16. *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, literalmente el origen del drama de duelo, o del drama triste, en clara referencia y contraste al Origen de la tragedia, de Nietzsche.

17. Del griego ἀπόφασις: negativa, denegación. Incipiente en Platón, la apofosis es sistematizada por la tradición platónica y, luego, por la teología cristiana.

18. Del griego αφαιρεσις: sustracción.

trascendencia a través de proposiciones negativas, la segunda alude a un método de pensamiento que se propone representar a Dios aplicándole proposiciones que niegan todo predicado concebible, aun la divinidad, por su carácter de determinación. El método afairético establece un procedimiento riguroso de transición del conocimiento sensible al conocimiento intelectual por la vía de la abstracción por sustracción. Se alcanza a Dios del mismo modo en que se alcanza la superficie haciendo abstracción de la profundidad, la línea haciendo abstracción del ancho, el punto haciendo abstracción de lo extendido y, como en Clemente de Alejandría, la *mónada*, sustrayendo su posición espacial. Es esta última imagen la que sirve a Adorno para problematizar el estatuto del arte contemporáneo.

La posibilidad del arte de vanguardia en su absoluta autonomía y clausura ante la coherencia, el sentido y la comunicación, es su resistencia al principio de identidad de la razón regresiva. El arte es utopía y esperanza de una racionalidad estética, alternativa a la racionalidad instrumental a la que, tarde o temprano, en su devenir histórico, deberá plegarse. Su carácter crítico no es invariante e inmutable sino histórico y fugaz, como una bengala que ilumina el cielo, por un momento, en la oscuridad. La constatación del carácter monádico del arte es también la de una estética que no puede definirlo sino negativamente. El arte está esencialmente constituido de definiciones que contradicen el carácter definitivo de su concepto establecido por la filosofía del arte. La teoría estética es una teoría de las obras que "prestan lenguaje a lo que la ideología esconde"¹⁹ y debe ser capaz, en consecuencia, de pensar las intermitencias, lo no conceptual. De ahí también el carácter *paratáctico* de la escritura adorniana en su último periodo, que busca generar sentido en la exposición concéntrica de constelaciones de complejos parciales. Convirtiendo los antagonismos no resueltos de la sociedad en problemas inmanentes de su forma, el arte adquiere un carácter literal. Su abstracción, su sinsentido, son la huella indesmentible de la abstracción y el sinsentido de las relaciones humanas mismas. Su objeto, en tanto, se define como un indeterminable, vale decir, negativamente. La estética traduce tal negatividad en su función interpretativa de decirlo sin decirlo. "Hoy el arte es capaz de realizar lo siguiente: por la negación consecuente del sentido rinde justicia a los postulados que constituían antaño el sentido de las obras"²⁰. La estética adorniana no es una estética de la trascendencia, pero tampoco una estética de la apreciación artística. Su reconocimiento de la ley formal, de su materialidad, es también el de un vínculo enigmático entre la inmanencia y la totalidad. Es desde su interior que el arte se abre a la totalidad ante la que, desde el exterior, se cierra. La modernidad no es para el arte una exigencia, sino su posibilidad, que realiza a través de la *mimesis* de lo que está endurecido y alienado.

En la constatación del oscurecimiento del mundo, la irracionalidad del arte radicalmente ensombrecido devino racional. Lo que los enemigos del arte nuevo, con un instinto más justo que sus apologistas ansiosos, llaman su negatividad, es la substancia misma de aquello que la cultura establecida ha reprimido²¹ y que ejerce una potente atracción. En el placer que experimenta ante la realidad reprimida, el arte se abre al mismo tiempo al desastre, al principio represivo. Expresando el desastre por identificación, anticipa su pérdida de potencia. Es esto, y no la fotografía de la desgracia o la falsa beatitud, lo que circunscribe la posición de un arte actual auténtico, frente a la objetividad devenida tinieblas²².

19. Th. Adorno, *Noten zur Literatur I*, p. 77

20. Th. Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksiek, 1989, p. 200

21. Adorno utiliza aquí el concepto de represión en un sentido psicoanalítico.

22. Th. Adorno, *op.cit.*, p. 37

Es moderno el arte que, según su modo de experiencia y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe lo que la industrialización ha producido bajo las relaciones de producción dominantes²³. El arte no es, por lo tanto, el reflejo de un sujeto. No es raro que el artista sea menos que su obra, envoltura vacía, de lo que objetiviza en ella. De ahí también la ineptitud de Freud para traducir la fecundidad psicológica del psicoanálisis en la estética. El psicoanálisis asimila las obras de arte a un sueño diurno y sobrestima, en una deriva positivista lamentable, su pretendido contenido inconsciente que obtiene disociándolo de una hermenéutica de la forma, y convirtiéndolo, de paso, en una proyección patológica del sujeto. En la inmanencia de su material y en la soledad del individuo que lo transforma en obra, aún de aquellos artistas que pretenden alejarse radicalmente del mundo, el arte es eminentemente social. Por ejemplo Kafka, en cuya obra el capitalismo monopólico no aparece sino muy indirectamente, codifica con mayor fidelidad y potencia que las novelas que buscan abordar la corrupción de los trusts industriales, lo que ocurre a los hombres situados bajo el control total de la sociedad, en los despojos del mundo administrado²⁴. Como Kafka, las referencias de Adorno se limitan a un puñado de obras de autores que, en un examen superficial, lo hacen aparecer como un teórico extremadamente elitista: integran la lista de sus principales ejemplos Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Mallarmé, Proust, Valéry, Joyce, Celan, Beckett (a quien *Teoría Estética* estaría dedicada), los expresionistas, Klee, Kandinsky, Picasso. No obstante su conocimiento profundo de las diversas técnicas artísticas y de sus cuatro volúmenes de estudios sobre literatura, la música ocupará en Adorno un sitio de privilegio. A tal punto, que su obra puede considerarse sin ambages, más allá de la opinión que suscite, la más importante consagrada hasta hoy, por un filósofo, a la música del siglo XX²⁵. Será el objeto que más lo implicará: Adorno será discípulo de Alban Berg, aunque dará a su obra de compositor un muy bajo perfil, y pianista de excepción. Es, por lo demás, la imagen musical la que le servirá para articular la mayor parte de su teoría estética, no sólo en el ámbito de la obra de arte, sino también en el de la *industria cultural*.

En primer lugar, la obra musical aparece inmediatamente a la conciencia como un producto más abstracto que la literatura y la pintura por ausencia de un referente inmediato; la figuración en las artes plásticas, la convención semántica de la lengua en la literatura. Es en parte en razón de su carácter que la música se convierte en referente de lo que Horkheimer llama las filosofías irracionalistas del siglo XIX (Schopenhauer, Nietzsche²⁶). La tonalidad implica no obstante un referente, pero éste es a su vez más abstracto y ambiguo; su sustrato es psicofigurativo. La tonalidad representa en Adorno, simultáneamente, el paradigma musical de Occidente y su momento de involución. El momento crítico sólo es posible en la música que resiste a la percepción y a la convención, lo que Adorno llama la *nueva música*. Ella coincide en realidad con las vanguardias de negación tonal en la entreguerra, particularmente con las escuelas seriales. La estética adorniana es una estética de la obra como objeto, no de la obra como gesto ritual y se adaptará mal a las músicas

23. *Ibíd.*, p. 56

24. *Ibíd.*, p. 293.

25. Aunque más abajo citamos algunas obras específicas, de los 23 volúmenes que comporta la edición de sus obras completas, 12 (tomos 12 al 23) están consagrados a la música, en sus distintas facetas y situaciones.

26. Cfr. Th. Adorno, *Modèles critiques*, Paris, Payot, 1984. El carácter de medium con la voluntad como suprasensible, que Schopenhauer da a la música en *El mundo como voluntad y representación*, es un referente directo del lugar que Wagner ocupa para Nietzsche en *El origen de la tragedia*, como articulación de la asociación música y conciencia trágica.

de postguerra que calificará de informales²⁷. La obra musical aparece también, más que ninguna otra, como un objeto bipolar, capaz de la absoluta clausura a las expectativas de la escucha social, escucha regresiva, pero también de una absoluta adaptabilidad a la estandarización impuesta por la industria cultural. Adorno estudia con un detalle, un rigor y una creatividad sin precedente ni comparación en la estética musical, ambos ámbitos de ocurrencia y los relaciona con un tercer elemento: los hábitos y el carácter de la escucha. Filosofía, análisis musical, sociología, psicología, convergen finalmente en numerosos estudios sobre este triple objeto: la música como resistencia a la lógica empírica y la arqueología de la autonomía musical²⁸; la música como bien cultural de consumo masivo²⁹ y; la crítica de la sociedad a partir de sus hábitos de escucha³⁰. En todas ellas se trabajan distintos planos de relación entre totalidad y particular, entre estructura y detalle. La obra de arte auténtica dice la totalidad en la medida en que se sitúa como absoluta particularidad. Es estrictamente metonímica: el detalle contiene el todo, así como el detalle está prefigurado como estructura de detalles que remiten orgánicamente a la estructura, y resisten de este modo paradójicamente a la estructura de las relaciones sociales, perfecta identidad con la estructura regresiva de la racionalidad económica. En la nueva música la superficie desconcierta a un público cortado de su producción. Las disonancias que lo espantan le hablan de su propia condición y por ello se le hacen insoportables.

Inversamente, el contenido demasiado familiar está tan lejos de lo que hoy pesa sobre el destino de los hombres, que ya no hay mucha comunicación entre su propia experiencia y aquella de la que da testimonio la música tradicional. Cuando creen comprender, no hacen sino percibir el moldaje inerte de lo que salvaguardan como propiedad segura y que ya está perdido en el momento en que deviene propiedad: pieza de museo insignificante, neutralizada, privada de su propia sustancia crítica. En efecto, el público no aprehende de la música tradicional sino lo más grosero: temas fáciles por retener, lugares de una belleza nefasta, atmósferas y asociaciones³¹

La obra de arte auténtica es en sí misma la crítica de las obras que la precedieron, sus determinaciones negativas, momentos críticos devenidos inertes. Quizás la sola excepción que Adorno concede es la de Mahler, en su capacidad de volver críticamente sobre la tonalidad. Mahler pareciera lograr aislar la tonalidad al interior de la tonalidad, y resistirle en este gesto, así quizás como Bacon aísla la figura y la aparta de la figuración³². Ello es posible en la preservación de la relación monádica entre el detalle y la totalidad. La totalidad satisface a Mahler allí donde es el resultado de las insustituibles propiedades de

27. Cfr. Th. Adorno, "Vers une musique informelle", *Musikalische Schriften II*, G.S., vol. 16, Francfort, Suhrkamp.

28. Cfr. *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962. Tr. Hans Hildenbrand y Alex Lindenberg; *Prismas*, Barcelona, Editions Ariel, 1962. Tr. de Manuel Sacristán; *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien, 1968, *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, Tr. Jean-Louis Leleu.

29. Cfr. "Sobre el fetichismo en música y la regresión de la audición" (texto que dialoga e interpela la *Obra de arte en la era de la reproducción mecanizada*, de W. Benjamin. Puede descargarse una traducción al castellano del sitio web del curso puc eso2680-1), Adorno, Théodor-W. (en colaboración con George Simpson) "Sur la musique populaire", in *Revue d'Esthétique* N° 19, JAZZ, Paris, Jean Michel Place, 1991.

30. Cfr. *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Editions Contrechamps, 1994. Tr. Vincent Barras et Carlo Russi., o en *The Psychological Technique of Martin Luther Thomas' Radio Adresses*, *Soziologische Schriften II*, Gesammelte Schriften vol. 9-1, Francfort, Suhrkamp, 1975.

31. Th. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 19.

32. Lo que J-F Lyotard llama *figural*. Cfr. *Discours, Figure*, éd. Klincksieck, 1978.

los detalles musicales. En Mahler, la relación entre el todo y lo particular es aporética. El impulso de la totalidad, para imponerse, se ve forzado a relativizar lo individual; los detalles no deben secundar de manera conciliadora la totalidad si no quieren perder su caracterización, que es lo único que los califica con relación al todo; pese a su singularidad, los detalles no permanecen cerrados por su propia esencia a la idea de un todo. La hazaña compositiva de Mahler consiste en su modo de solventar esa aporía. O bien experimentando con lo individual durante el tiempo que sea necesario hasta que de ello resulta un todo. O bien, evitando, con mucha habilidad, una totalidad rotunda, convirtiéndola en un sentido negativo. “Con la libertad que sólo posee quien no ha sido enteramente engullido por la cultura, Mahler, el vagabundo de la música a la intemperie, recoge el cristal roto que yace en el camino y lo expone al sol, haciendo brotar de él mil colores”³³. El compositor de nueva música ha devenido el simple realizador de sus propias intenciones que se presentan a él como inexorables exigencias extrañas surgidas de las obras en las que trabaja. Y cuando la cultura industrial extrae un principio de iluminación y lo corrompe para manipular a los hombres en favor de la “oscuridad perpétua”, el arte se eleva más en contra de la falsa claridad y opone al “omnipotente estilo de neón de nuestra época”, “configuraciones de este oscuro reprimido”. Ayuda así a alumbrar, convenciendo arduamente a la claridad del mundo de sus propias tinieblas³⁴

Por otra parte, el rasgo distintivo de la “música popular”, que Adorno identifica con las músicas mediáticas, es la estandarización de su estructura. “Son estandarizados no sólo los modelos generales de *tubes* y los diferentes tipos de danza -cuya rigidez es comprensible- sino también las canciones de carácter, las canciones de cuna, las canciones del terruño, las canciones absurdas o último grito, los aires infantiles, los lamentos por la hija perdida”³⁵. Si en la obra auténtica el detalle contiene al todo y conduce su exposición al mismo tiempo que, por la concepción del todo, el detalle se produce, en la música popular esta relación es fortuita: el todo posee en ella una estructura extrínseca y no es jamás afectado por el elemento individual, “permaneciendo, por decir así, a la distancia, imperturbable, imperceptible a lo largo de la pieza”³⁶. En la música auténtica, cada elemento musical, aún el más simple, es *él mismo*; “cuanto más organizada está la obra, es menos posible remplazar tal o cual detalle por otro”³⁷. La música popular, por lo demás, determina una reificación de la escucha. A nivel del receptor, en “la estandarización estructural tiende a reacciones estereotipadas”³⁸, de ahí su negatividad. El oído se acomoda a las dificultades de la música de variedades por ínfimas substituciones sacadas del conocimiento que posee de los modelos. Confrontada a la complejidad, el auditor no oye en realidad sino la simplicidad aquí sugerida, percibiendo lo que es complicado como una distorsión paródica de la simplicidad³⁹. En los Estados Unidos de los años 30 y 40, tal fenómeno es el complemento de una sordera profunda, correlato simbólico de la pérdida del habla en el hombre, de la extinción del lenguaje como expresión, de la incapacidad para comunicar:

33. Cfr. Th. Adorno, *Mahler. Una fisiognómica musical*, Barcelona, Península, 1987, p. 60. Tr. modificada.

34. Th. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 25.

35. Th. Adorno (en colaboración con George Simpson), “Sur la musique populaire”, *Revue d'Esthétique* N°19 JAZZ, Paris, Jean Michel Place, 1991. Tr. Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier y Marc Jimenez, p. 182.

36. *Ibíd.*, p. 185.

37. *Ibíd.*

38. *Ibíd.*

39. *Ibíd.*

“Si nadie puede verdaderamente hablar, nadie puede en verdad oír”⁴⁰. La dificultad a la que la industria cultural se enfrenta para cumplir su tarea de estandarizar objetos cuyo valor de uso depende de su no estandarización, se expresa, según Adorno, en el hecho de que ella debe hacer frente, bajo la forma de “música popular”, a dos demandas: que los *estímulos* susciten la atención del auditor y que el material percibido pueda entrar en la categoría de lo que un auditor musicalmente no iniciado llamaría *música natural*; vale decir, “una música que tomaría la suma de todas las convenciones y de todas las fórmulas musicales a las cuales está habituado y que considera el lenguaje mismo de la música”⁴¹

Es, por otra parte, la premisa de una respuesta homogénea del público a los estímulos auditivos mediatizados, la que permite establecer una identidad entre música mediática y música de masa. En nuestra cultura -dirá Adorno-, la concentración y el control se disimulan en su propia manifestación: si no fueran ocultados suscitarían una resistencia⁴². La introyección opera aquí como una pseudoindividualización. “La estandarización se impone a los clientes escuchando en su lugar y, la pseudo-individualización, haciéndoles olvidar que lo que escuchan está ya escuchado y *pre-digerido*”⁴³. La música popular posee incluso la facultad inherente a su condición estandarizada de comandar sus propios hábitos de escucha. Así, por ejemplo, el gusto por los *tubes*, puede perfectamente ser controlado a través de mecanismos de promoción. “Si el material cumple las mínimas condiciones requeridas, si las relaciones son establecidas entre el auditor, los grupos musicales, la radio y el cine, toda canción, no importa cual sea, puede ser objeto de promoción y llegar a ser un *hit*”⁴⁴. Pero la complejidad del problema dice relación con el hecho de que el poder promocional adquiere cada vez más autonomía, comprendida esta como una diferenciación respecto al deseo consciente del promotor y a las finalidades que atribuye a la promoción. “A un cierto estadio económico, el proceso promocional trasciende sus propias causas y se transforma en forma social autónoma”⁴⁵. El mecanismo progresivo de la estandarización se basa en la lógica siguiente: “cuanto menos la masa es apta para elegir, más es posible vender productos culturales indiferenciados”⁴⁶. La obra popular es, desde el punto de vista estructural, genéricamente siempre igual a sí misma y sólo es capaz de generar una percepción diferenciada en la novedad de la promoción y en su fetichización, que se salda en el corto plazo en el retorno de una culpabilidad subconsciente, desde la cual Adorno lee los gestos sociales de furor y de rencor ante las estrellas de la canción. Las etapas de esta conciencia culpabilizante son en Adorno el recuerdo vago, la identificación efectiva, la clasificación por sello, la auto-reflexión sobre el acto de reconocimiento (sensación de triunfo y apropiación) y la transferencia psicológica sobre el objeto de la autoridad

40. Th. Adorno, “Du fétichisme en musique et de la régression de l’audition”, in *INHARMONIQUES N°3: Musique et perception*, Paris, IRCAM, Centre Georges Pompidou, Christian Bourgois, 1988. Tr. Marc Jimenez, p. 139.

41. Th. Adorno (en colaboración con George Simpson), “Sur la musique populaire”, *Revue d’Esthétique* N°19 JAZZ, Paris, Jean Michel Place, 1991, p. 187. Adorno precisa que “en el auditor norteamericano, este lenguaje natural proviene de sus experiencias musicales más remotas, canciones infantiles, himnos cantados el domingo, melodías silvadas camino a la escuela”. Algunas décadas más tarde Francès demostrará experimentalmente a qué punto esta escucha permanente de obras secundarias es determinante en la formación de una cultura auditiva (Cfr. Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, Vrin, 1984).

42. Adorno, op. cit., p. 187.

43. *Ibíd.*

44. *Ibíd.*, p. 189.

45. *Ibíd.*, p. 192.

46. *Ibíd.*, p. 197.

de su reconocimiento. La reificación de la escucha permite por último a Adorno llevar la problemática de la estructura a la sociología de la música. El patrón es, esta vez, la adecuación de la escucha a la estructura interna de la obra. Con él determina tipos de auditores: experto, buen auditor, consumidor de cultura, auditor emocional, auditor de resentimiento, auditor de entretención, auditor indiferente, moderno obsoleto⁴⁷, al mismo tiempo que desarrolla el problema de los *fetiches* artísticos de la industria cultural -el director de orquesta, el volumen de la voz, la "inmortalidad" de las obras clásicas-, esbozado ya desde sus primeros artículos⁴⁸.

Dicho todo esto, la lucidez de Adorno no permanece lúcida, no del todo, fuera del tiempo y el lugar que le son propios, a menos que una adecuación rigurosa y crítica de su método permita sostenerla, prolongarla, proyectarla. Para que la teoría adorniana constituya en el margen de Occidente la referencia que merece ser, es necesario medir la distancia de los condicionamientos históricos que determinan su objeto y establecer el excedente de nuestras mediaciones culturales. ¿Cuáles serían el lugar y el tiempo propios del margen? Contrariamente a las sociedades europeas occidentales y a los Estados Unidos, las sociedades iberoamericanas no son sociedades industriales, al menos no completamente, sino sociedades pre-industriales, o incluso protocapitalistas. Aún allí donde se constata la existencia de polos innegables de modernización, como en las grandes ciudades de Brasil, Argentina, México o "¿Chile?", la aparente estabilidad de formas capitalistas avanzadas de intercambio y producción se funda en una relación compleja con formas de producción "arcaicas", pre-capitalistas, o definitivamente señoriales. Por ejemplo, en Chile, el "éxito" del modelo neoliberal en el ámbito macroeconómico (crecimiento de 7 % anual en los noventa, baja inflación, alta cotización bursátil) no se explica sin considerar el provecho que este modelo obtiene de una sociedad doméstica, con una mano de obra sin cultura sindical, con una relación cultural al trabajo y para la cual, en general, la inamovilidad social es legítima e ineluctable. Y ello, sin tener en cuenta que el "modelo chileno" no concibe su modernización sobre la base de un proceso de industrialización, sino sobre la base de la maximización tecnológica de modalidades de producción coloniales orientadas a la provisión de materias primas a los países centrales, y sobre el desarrollo sin precedentes del sector terciario. Esta dualidad de sistemas de sentido puede proyectarse en los sistemas de producción simbólica que dan origen a los fenómenos artísticos locales. Particularmente, considerando la superficialidad y los desfases de los procesos históricos de modernización de las estructuras sociales, que desestabilizan las posibilidades de autonomía absoluta del arte como "obra" de paternidad individual y neutralizan su capacidad de resistencia al canon: mixtura de moderno y pre-moderno (o para moderno) que anula la homogeneidad de ambos sistemas de sentido. Diremos que la modernidad es sustituida en América por un proceso permanente de modernización, vale decir, de adhesión a la modernidad sin participar en ella, y de consumo y administración del excedente tecnológico de la modernidad, sin tener la capacidad de producirlo verdaderamente. Esto es el "modernismo", que supone un vínculo de representación. Vínculo doble: por una parte externo, puesto que representa una idea de modernidad a la que se puede adherir y que puede consumirse, pero por otra parte interno ya que, la imposibilidad de producir la modernidad a la que se adhiere exige la reproducción en el modernismo de la representación que se construye de ella. En ambos casos se trata de la representación de una distancia.

47. Cfr. Th. Adorno, *Introduction à la sociologie de la musique*, Genève, Contrechamps, 1994. Tr. Vincent Barras y Carlo Russi.

48. Particularmente en su texto de 1938 "Sobre el fetichismo en la música y la regresión de la audición"

Distancia de Occidente moderno en lo que concierne a su representación externa; distancia del espacio social arcaico, paramoderno, en lo que concierne su representación interna. América se constituye históricamente como una jerarquía de representaciones vicarias de Occidente, donde países como Chile poseen una situación doblemente marginal (en comparación con Nueva España o Perú, representan la representación de Occidente). Ello se expresa. 1) En la precariedad y la marginalidad de recursos disponibles para la escenificación barroca. 2) En los desfases cronológicos de la información sobre la que se construye la imagen vicaria de Occidente. 3) En las inversiones rituales que opera el contexto etnocultural, la institucionalidad jurídica, política y económica, y el ciclo agrario hemisférico (San Juan, Pascua de resurrección). Estos factores contribuyen a una refracción permanente de las imágenes occidentales, a una alteración de la memoria y del registro del presente, cuyo estudio tal vez podría prolongarse al siglo XVIII y XIX con sus mecanismos de sustitución ilustrada, y al siglo XX con su utopía modernista. Un problema central en la historia de Chile es, entonces, el de la administración de una representación de Occidente que sustituye sin conciencia directa la producción de imágenes internas, limitando, de paso, el registro de matrices particulares de situación cultural. La sustitución de imágenes constituye en sí un modo de registro de particulares, pero este funciona sobre una suerte de equívoco histórico que le quita inmediatez y conciencia crítica, vale decir, capacidad de invención y adecuación de método. Superposición histórica de un relato excéntrico sobre un centro sin relato, ella determina, en el margen de Occidente, una menor especificidad estética y una mayor refracción del estilo.

No tendría sentido exigirle a Adorno un desarrollo suplementario de su teoría sobre objetos culturales que están fuera de su registro de situación y cuya posibilidad, no obstante, éste concibe de manera esporádica. De ello dan cuenta, de manera explícita, sólo dos acotaciones marginales. La primera figura en una nota al pie, en *Filosofía de la Nueva Música* (1948), a propósito de la pérdida histórica del contenido de verdad que posee el acorde de séptima disminuida en la *sonata op. 111*, de Beethoven. Adorno sostiene entonces que

allí donde la tendencia de la evolución de la música occidental no se ha impuesto sin mestizaje, como en algunas regiones agrarias de la Europa del sur-este, se podía utilizar todavía sin vergüenza material tonal hasta en el pasado más reciente. Hay que pensar en el arte de Janacek, grandioso en su rigor aunque de carácter étnico, y también en una buena parte de la obra de Bartók cuyo arte, en desmedro de su inclinación por el folclor, pertenece a la música europea más avanzada. Tal música obtiene su justificación del hecho de que ella ha formado un canon técnico selectivo y en sí exacto. En contraste con las manifestaciones de la ideología fascista del *Blut und Boden*, la música auténticamente étnica –cuyo material más corriente, se organiza de otro modo respecto del material occidental–, contiene una fuerza de distanciamiento que la une a la vanguardia y no a la reacción nacionalista. Ella viene de algún modo desde afuera en auxilio de la crítica inmanente de la cultura musical, tal como ella se expresa en la música radical de hoy⁴⁹

La segunda aparece 21 años después en *Teoría Estética*.

el conocimiento preciso de las músicas exóticas, antaño rechazadas como primitivas, muestra que la polifonía y la racionalización de la música occidental –dos cosas

49. Th. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 47.

inseparables— que le confieren toda su riqueza y su profundidad, debilitaron el poder de diferenciación presente en las ínfimas variaciones rítmicas y melódicas de la monodía; esta rigidez de la música exótica, monótona para orejas europeas, constituye manifiestamente la condición de tal diferenciación. La presión ritual ha reforzado la facultad de diferenciación al interior del estrecho ámbito que la toleraba, mientras que la música europea, bajo una presión menor, tenía menos necesidad de estos correctivos: razón por la cual ella sola ha alcanzado verdaderamente una completa autonomía, la del arte, y la conciencia que le es immanente ya no puede escapársele ni extenderse a voluntad⁵⁰

La apariencia protocapitalista general de las sociedades americanas no sajonas expresa en realidad una superposición compleja de sistemas de sentido pertenecientes a modalidades de producción opuestas. A la estandarización regresiva y totalitaria de los bienes simbólicos, como en las sociedades capitalistas postindustriales, quizás pueda oponerse la estandarización de formas simbólicas orales ligadas a las tradiciones culturales pre-capitalistas. El carácter progresista de estas últimas depende de su autenticidad y del grado de elaboración de sus funciones estéticas. Liberadas de la hipóstasis a la que son forzadas por el folclorismo paseísta, ellas son, todavía, en las sociedades marginales a los grandes complejos económicos, el bastión de una resistencia simbólica que garantiza su autenticidad. Su ocultamiento es el precio al que la selección populista ha impuesto el mito de “los géneros populares de masas”. Los estereotipos culturales contenidos en la imagen mediatizada de un “arte popular”, extraen su poder de la negación sistemática de la violencia que deberían expresar si no fuesen verdaderamente una falsificación de la realidad. La ideología “de la cultura” es la teoría de esta falsificación: “la idea de una cultura universal y única que es el bien común de la humanidad, que no pertenece a nadie y que está disponible para todos”⁵¹. El estereotipo como falsificación constituye un objeto estético. Sus limitaciones simbólicas son fantasmáticas, falsas en su carácter de realidad, pero verdaderas como fenómeno sensible. El estereotipo toma parte en la conformación de un imaginario colectivo que posee una incidencia en la experiencia estética individual. Es sólo respecto de la naturaleza del valor de esta última que el análisis puede permanecer crítico, pero a condición de que sea capaz de generar herramientas teóricas de transferencia que capturen, en la cultura, los excedentes simbólicos de especificidad y diferenciación. Es quizás en el rigor de lo particular, del fragmento, que una estética territorial, marginal, puede lúcidamente dialogar con el aporte adorniano e incluso volverse solidaria de su dolor en el dolor que le es propio y en la desesperanza cierta que su esperanza histórica tendría que asumir. La vida, incluyendo la perspectiva de una vida auténtica, sostiene Adorno, se ha perpetuado gracias a la cultura. El eco de ello, en las sociedades industriales, resuena en las obras de arte verdaderas. “En simpatía con lo que es, ella se defiende contra la muerte, la finalidad de toda dominación. Si se quiere dudar de ello, hay que pagar el precio: el de creer que la muerte misma es esperanza”⁵². El proceso que la TC entabla en contra de la tradición filosófica occidental no implica sólo su negación generalizada, sino también la búsqueda en ella de recursos teóricos de minoría que permitan su reescritura. Y si Adorno reprocha, por ejemplo, a Hegel, las conclusiones que este saca de su propio sistema, también toma de él las herramientas que estima aptas a un nuevo dispositivo analítico. Lo que le ha faltado, piensa Adorno, es “simpatía por la

50. Th. Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksiek, 1989, p. 270.

51. Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1974, p. 146.

52. Th. Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksiek, 1989, p. 320.

utopía de lo particular, sepultada bajo la universalidad, para esta no identidad que no existiría sino a partir del momento en que la razón realizada habría abandonado la razón particular de lo universal⁵³

El pesimismo de Adorno no comporta una determinación absoluta, sino histórica. La postulación de una inviabilidad de la filosofía y del arte, después de Auschwitz, es una inhabilitación humanista ante el fracaso del humanismo; ilustrada, ante el fracaso de la ilustración. La radicalidad de su desesperanza es también la certeza de una esperanza a la que, no obstante, se accede en su denegación. La redención de la historia es, necesariamente, la expectativa de un futuro capaz de redimir, a su vez, el horror del presente. El arte auténtico del pasado, obligado hoy a esconderse –su única actitud posible era cerrar los ojos y apretar los dientes⁵⁴– no está por el mismo efecto condenado. Las grandes obras esperan y algo de su contenido de verdad, por lo que permanecen elocuentes, no se disuelve con su sentido metafísico. Adorno estima que la herencia expiada de su prehistoria, debería conducir a una humanidad reconciliada. “Lo que antes fue verdadero en una obra, y en seguida desmentido en el curso de la historia, no puede manifestarse nuevamente sino cuando las condiciones en virtud de las cuales esta verdad fue liquidada, han cambiado. Tal es el vínculo que, en estética, asocia contenido de verdad e historia⁵⁵. La realidad reconciliada y la verdad restituida del pasado deberían entonces converger, no obstante su anticipación implicaría hoy una renuncia de la auténtica utopía. De ahí que Adorno opte, en el último párrafo de su *Teoría Estética* por una negatividad redoblada.

Es posible que a una sociedad pacificada advenga de nuevo el arte del pasado, devenido hoy el complemento ideológico de la sociedad en conflicto; pero el hecho entonces de que el arte nuevamente aparecido retornaría a la paz y al orden, a la copia afirmativa y a la armonía, sería el sacrificio de su libertad. No conviene siquiera esbozar la forma del arte en una sociedad transformada. Esta es sin duda una tercera cosa respecto del arte pasado y presente; pero valdría más desear que un día mejor el arte desaparezca a que olvide el sufrimiento que es su expresión y del que la forma obtiene su substancia. Este sufrimiento es el contenido humano que la no libertad falsea en positividad. Si, como se desea, el arte futuro volviera a ser positivo, la sospecha de una persistencia real de la negatividad sería aguda; lo es constantemente, puesto que la regresión amenaza sin cesar, y la libertad, que sin embargo sería la libertad respecto del principio de la propiedad, no puede ser poseída. ¿Pero qué sería del arte, como escritura de la historia, si se despojara del sufrimiento acumulado?⁵⁶.

En numerosos trabajos, Marcuse y Adorno atribuyen a Walter Benjamin esta sentencia de tono teológico: *sólo a quienes no tienen esperanza la esperanza les es dada*. La estética de Adorno la reproduce en su método y en la enunciación de su objeto, y marca la relación insoslayable del arte con la utopía. “El relámpago que en todos sus movimientos revela que el todo es una no-verdad, no es otra cosa sino la utopía, la de la verdad total que estaría aún por realizar⁵⁷”

53 Th. Adorno, *Dialectique négative*, Paris, Payot, 1979, p. 249.

54 “Die adäquate Haltung von Kunst wäre die mit geschlossenen Augen und zusammengebissenen Zähnen” Cfr. Th. Adorno, *Paralipomena*, p. 93.

55 Th Adorno, *Théorie Esthétique*, Paris, Klincksiek, 1989, p. 64.

56 *Ibid.*, p. 330.

57 *Trois études sur Hegel*, Paris, Payot, 1980, p. 99. Tr. E. Kaufholz y J.R. Ladmiraal.

PUNTOS DE REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA⁵⁸

- 1903 Nace en Francfort, proveniente de una familia de la burguesía comerciante. Padre: Wiesengrund, judío alemán. Madre: Maria Calvelli Adorno, de origen corso.
- 1909 Estudios en Francfort. Estudia piano. Entabla amistad con Siegfried Kracauer.
- 1920 Lecturas de Kant, Bloch (*El espíritu de la utopía*) y Lukács (*Teoría de la novela*).
- 1921 Conoce a Max Horkheimer.
- 1924 Tesis (*Dissertation*) en la Universidad de Francfort: "La trascendencia de lo cosal y de lo noemático en la filosofía de Husserl"
Encuentro con Alban Berg en Francfort; primera audición de algunos extractos de *Wozzeck*.
- 1925 Parte a Viena. Se integra al medio musical de Schönberg; estudia composición con Berg y técnica pianística con E. Steuermann. Asiste a las conferencias de Karl Kraus.
- 1926 Proyecto de tesis de habilitación sobre "La noción de inconsciente en la doctrina trascendental del alma". Proyecto rechazado, al año siguiente, por H. Cornélius.
- 1928 Dirige en Viena la revista *Anbruch*, consagrada a la música de "vanguardia"
- 1930 Tesis de habilitación sobre Kierkegaard. *Konstruktion des Aesthetischen*.
- 1931 Es nombrado Privatdozent en la Universidad de Francfort.
- 1932 Publica, en el primer número de *Zeitschrift für Sozialforschung* el artículo: "Zur gesellschaftlichen Lage der Musik"
- 1933 Lección inaugural: "Die Idee der Naturgeschichte".
- 1934 Parte a Inglaterra. Estudiante en el Merton College de Oxford.
- 1935 Inicia una correspondencia con Walter Benjamin.
- 1937 Primera y breve estadía de reconocimiento en EEUU.
- 1938 Es miembro oficial del Institut für Sozialforschung.
Emigra a Estados Unidos.
Publica en *Zeitschrift*: "Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens"
Obtiene, gracias a Paul Lazarsfeld, la co-dirección del *Princeton Office of Radio Research*.
- 1939 Termina la redacción del *Ensayo Wagner*. Extractos publicados en *Zeitschrift*.

58. Tomado de Marc Jimenez, *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

* Nota bibliográfica: Las obras completas de Theodor Adorno (*Adorno, Gesammelte Schriften*) han sido publicadas, desde 1970, por ediciones Suhrkamp, bajo la dirección de Rolf Tiedemann. El presente artículo toma como referencia esta edición y, especialmente en el caso de las citas textuales, algunas traducciones al francés que nos parecen más fieles que las traducciones castellanas, quizás por su mayor capacidad de contextualización y referencia al sentido de la obra general del autor. Por ejemplo, las ediciones españolas de *Teoría Estética* introducen subtítulos explicativos que pretenden facilitar la lectura pero que sabotean la pretensión original del autor de volver elípticamente sobre los temas tratados en una escritura originalmente continua que, como señalábamos más arriba, éste llama *paratáctica*. En esta enumeración bibliográfica hemos optado por omitir el detalle de cada volumen de las *Gesammelte Schriften*, algunos de cuyos índices agrupan a un conjunto de obras, o a una serie de artículos, para sustituirlos por las primeras ediciones de los principales libros de Adorno (en orden cronológico), en alemán, a los que el lector puede remitirse en la versión original o en la traducción que le resulte más cómoda, tal como lo propone Marc Jimenez en su estudio *Adorno et la modernité. Vers une esthétique négative*, Paris, Klincksieck, 1986.

- 1940 Encuentro con el compositor Hanns Eisler; breve colaboración sobre la *Música del cine*.
Empieza la redacción de artículos publicados más tarde bajo el título *Prismen*.
Termina la *Filosofía de la nueva música*.
Se asocia a los proyectos del Institut für Sozialforschung sobre los *Studien über Autorität und Familie*.
- 1942 Anteproyecto, con los colaboradores del Instituto, de los estudios sobre el antisemitismo.
- 1944 Inicio de los trabajos efectivos *Studies in Prejudice*. Participan en ellos: Bruno Bettelheim, Morris Janovitz, T. W. Adorno, Daniel Levinson, E: Frenkel-Brunswinck, Nathan Ackerman, Marie Jahoda, R: Sanford, Leo Lowenthal, Nibert Guterman, Paul Massing.
- 1946 Redacta un artículo sobre psicoanálisis: "La ciencia social y las tendencias sociológicas en psicoanálisis" cuya problemática anuncia la crítica marcusiana del "revisiónismo" neo-freudiano en *Eros y civilización*.
- 1947 Publicación de la *Dialéctica del iluminismo*.
- 1949 Termina la *Personalidad autoritaria*.
- 1950 Regreso a Francfort. Retoma las clases en la Universidad.
- 1951 *Minima Moralia*.
- 1953 Estadía de algunos meses en EEUU.
- 1956 Curso de estética en la Universidad de Francfort. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie*.
- 1959 Proyecto de un libro sobre estética, alentado por el editor Peter Suhrkamp.
- 1961 Vínculos de Karl R. Popper et de T. W. Adorno relativos a los trabajos de la Sociedad Alemana de Sociología de Tübingen; inicios de la "Controversia sobre el positivismo" entre Popper, H. Albert, et Adorno, J. Habermas (1963). "Hacia una música informal", curso leído en 1961. Primera versión de *Teoría Estética*.
Serie de conferencias sobre la *Introducción a la sociología de la música*.
- 1965 Publicación del tercer volumen de *Notas sobre literatura*.
- 1966 Adorno interrumpe la redacción de *Teoría estética* para terminar y publicar la *Dialéctica negativa*.
- 1967 Retoma la redacción de *Teoría estética*.
- 1968 Redacta el discurso de apertura de la 16 sesión de la Sociedad Alemana de Sociología: "Industriegesellschaft oder Spätkapitalismus", y también la introducción a la "Controversia sobre el positivismo"
Sigue con la redacción de un *Beethoven*. Se consagra esencialmente a la música, compone e interpreta.
Violentas polémicas con la "nueva izquierda" alemana.
- 1969 El 6 de agosto, Adorno muere cerca de Zermatt.
Publicación de *Stichworte*.
- 1970 Suhrkamp inicia la publicación de las *Obras Completas* bajo la dirección de Rolf Tiedemann.
Publicación de *Teoría Estética*.

BIBLIOGRAFÍA

Orden cronológico de las primeras ediciones⁵⁹

- 1933: *Kierkegaard. Konstruktion des Aesthetischen* (Tübingen).
 1949: *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen).
 1950: *The Authoritarian Personality* (New York, en colaboración).
 1951: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*.
 1952: *Versuch über Wagner*.
 1955: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*.
 1956: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* (Stuttgart).
 1956: *Dissonanzen* (Göttigen).
 1957: *Aspekte der Hegelschen Philosophie*.
 1958: *Noten zur Literatur I*.
 1959: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I*.
 1960: *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*.
 1961: *Noten zur Literatur II*.
 1962: *Einleitung in die Musiksoziologie*.
 1963: *Eingriffe. Neun kritische Modelle. Drei Studien zu Hegel. Quasi una fantasia*.
 1964: *Moments musicaux. Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie*.
 1965: *Noten zur Literatur III*.
 1966: *Negative Dialektik*.
 1967: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*.
 1968: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (Wien) *Impromptus*.
 1969: *Stichworte. Kritische Modelle 2*.
 1970: *Aufsätze zur Gesellschaftstheorie und Methodologie. Ästhetische Theorie. Über Walter Benjamin*.
 1971: *Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft*.
 1973: *Versuch, das Endspiel zu verstehen. Zur Dialektik des Engagements. Philosophische Terminologie I*.
 1974: *Philosophische Terminologie II. Noten zur Literatur IV. Theodor W. Adorno und Ernest Krenek, Briefwechsel*.
 1975: *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*.

59. Salvo indicación contraria, FranCfurt, Suhrkamp.