

La crítica cultural en Adorno: entre la interpretación del arte y la crítica a la industria cultural.

Nicholas Rauschenberg.

Cita:

Nicholas Rauschenberg (2013). *La crítica cultural en Adorno: entre la interpretación del arte y la crítica a la industria cultural*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/523>

X Jornadas de Sociología de la UBA

**20 años de pensar y repensar la sociología.
Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI**

1 al 6 de julio de 2013

Carrera de Sociología

Facultad de Ciencias Sociales. UBA

Marcelo T. de Alvear 2230. Ciudad de Buenos Aires

Mesa Temática 52: Georg Simmel y la cosificación de las sociedades modernas.

Coordinadores: Lionel Lewkow – Lucía Wegelin – Agustín Lucas Prestifilippo.

Título del trabajo:

La crítica cultural en Adorno:

entre la interpretación del arte y la crítica a la industria cultural

Alumno: *Nicholas D. B. Rauschenberg* (UBA/UNLP)

Email: nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

Hay una ambigüedad fundamental en el pensamiento de Adorno. Por un lado, su crítica a la industria cultural no sólo da a entender el presupuesto de un consumo de cultura superior, sino también un modo esencialmente metafísico y espiritualista de justificar esa distinción. Por otro, Adorno rechaza todo intento de solución metafísica u ontológica, defendiendo, por ejemplo, las especificidades de las obras de arte ante la inminente cosificación y retraducción de su sentido social. En este ensayo trataré de mostrar que, pese el esfuerzo de Adorno en desmerecer la industria cultural, el primer sentido recién señalado es falso, aunque le valió a su autor acusaciones de “mandarinista cultural”. Para eso, primero quiero reconstruir una crítica que Adorno le dedica a Kant, en la cual, a partir de la crítica a cierta metafísica de la libertad, la crítica a la industria cultural está incluida (I). Así como la libertad en Kant se basa en una ficción ideológica, la industria cultural es la ideología misma en la modernidad. En seguida, trataré de mostrar cómo está implícita en la crítica del arte la crítica cultural (II). Sin embargo, esa retomada de la crítica cultural de Adorno a través de un concepto de arte no puede ser reconstruida sin tensionarla ante las críticas que recibió de Habermas.

(I) Libertad y no libertad. La ideología de la industria cultural

En el fragmento 57 de *Mínima Moralia* (Adorno 2006, p. 96-97), Adorno se remite a las obras de teatro *Casa de Muñecas* y *Espectros*) de Henrik Ibsen aparentemente para hablar de la condición de la mujer allí representadas. La primera obra está centrada en el personaje de Nona Helmer, cuyo esposo acaba de recibir una promoción en el banco donde trabaja, lo que permitirá a la familia tener una vida más estable. Sin embargo, la trama va a exigir de Nora que decida qué tipo de relación quiere tener con su marido en términos de recíproca sinceridad. El conflicto se da cuando su marido decide atribuirle un puesto en el banco a Cristina, amiga lejana de Nora. Este puesto era de Krogstad, pero Helmer decidió dejarlo ir por su falta de carácter, dado que falsificó una firma para obtener un beneficio. No obstante, el mismo Krogstad amenaza a Nora de contarle a su marido que ella falsificó la firma de su propio padre para obtener un préstamo en nombre de su padre. Como éste ya había muerto Nora se vio en la necesidad de falsificar su firma, pues su marido estaba enfermo y necesitaban irse a Italia para curarlo. Nora sabe que la revelación podría comprometer la reputación de su marido. Con todo, Cristina y Krogstad deciden retomar su antigua relación lo que resuelve el conflicto de Nora, ya que el puesto pretendido en el banco estaría “en familia”. Pero sin embargo, la carta que materializa el chantaje de Krogstad llega a las manos de Helmer que reta de modo humillante a Nora. Mismo enterándose minutos después del malentendido y pidiéndole perdón a Nora, ésta decide dejarlo alegando que siempre fue tratada como una muñeca.

La segunda obra, *Espectros*, muestra la historia de Helen Alving está construyendo un orfanato edificado a la memoria de su fallecido marido, el Capitán Alving. Sin embargo, ella le revela a su consejero espiritual, el pastor Manders, que desde hace mucho viene escondiendo las miserias morales de su casamiento y que además construyó el orfanato para agotar la riqueza de su marido, para que su hijo Oswald no pueda heredar nada. Ese secreto se debió a la permanente infidelidad del capitán Alving, lo que casi destruye el casamiento. Fue el Pastor Manders que le aconsejó a Helen que debiera volver a su marido, a pesar de su infidelidad. Ella cedió y volvió creyendo que con su amor lograría transformar al marido y, además, sabía del costo social ante la comunidad que la definitiva separación le provocaría. Pero el capitán Alving siguió su vida de lujuria y despilfarro hasta la muerte. Durante la obra, Helen descubre que su hijo Oswald, a quien ella había mandado lejos para evitar que siguiera el mal ejemplo de su padre, sufre de sífilis hereditaria, además de haberse enamorado de Regina Engstrand, empleada de Helen. Regina, no obstante, es hija ilegítima del capitán Alving y por consecuencia media hermana de Oswald. Con esa revelación de Helen, al descubrir la relación de ambos, Regina huye destrozada y Helen cree que la eutanasia sería una realista alternativa para su hijo.

Ambas obras fueron escritas en 1879 y 1881, respectivamente. Cuando la modernidad parecía temprana, hacer una crítica social enfatizando la condición de género, podría parecer algo excesivamente transgresor, lo que justifica el amplio rechazo que recibieron por toda Europa. Sin embargo, medio siglo después, analizar esas obras desde una “crítica de las costumbres” debería parecer ser meramente banal. Sin embargo, la industria cultural que cosifica cada vez más a la mujer se encargó de sumarle a la explotación femenina bajo cierto lema de “liberación de la mujer” no sólo la opresión del hogar que ablandamiento quiebras de tabúes sexuales, sino también la dominación sufrida en los lugares de trabajo, lo que hace parecer anticuado y hasta infantil el nivel de conflicto de las protagonistas de Ibsen ¿Es necesario hacer un esfuerzo hermenéutico y deslocalarse simbólicamente a su época para dejarse dramatizar por esas obras, o es posible que sus críticas a la sociedad aún estén vigentes? La respuesta sería claramente no. ¿Qué es lo que produce la impresión de que esas críticas son anticuadas? Para Jameson (1997, p. 105), “lo que parece anticuado en relación a la *Casa de Muñecas* no es la “cuestión social” que ella levanta, que ya no vale, pero precisamente el hecho de que es anticuada – en otros términos, que todavía no fue resuelta, que todavía está presente entre nosotros, pero de maneras de las cuales no queremos más ser conscientes. Considerar algo anticuado sería entonces la marca de la represión”. Como explica Adorno, “lo anticuado no resulta de la mera distancia temporal, sino del juicio de la historia. Su expresión en las cosas es la vergüenza que se apodera del descendiente a la vista de la posibilidad pasada, para cuya realización llegó tarde. Lo consumado puede olvidarse y a la vez conservarse en el presente. Anticuado sólo es lo que fracasó, la promesa rota de algo nuevo. No en vano se llaman ‘modernas’ las mujeres de Ibsen. El odio a lo moderno y el odio a lo anticuado son lo mismo” (Adorno 2006, p. 97).

Lo que explica Jameson es que lo mismo sucede con la filosofía ética, en particular con Kant: “él funciona como un signo y un recuerdo de un momento en el pasado, en el cual parecía más plausible y más ‘realista’ especular sobre la libertad del sujeto y sobre sus actos de lo que parece hoy” (Jameson 1997: 106). De éste modo, “el concepto de libertad está siempre en retraso en relación a sí mismo cuando es empíricamente aplicado” (Adorno 2005 [DN], *apud* Jameson 1997, p. 106). Kant ya afirmara que “la libertad era lo que hoy se llama ‘pseudoproblema’; pero estaba lejos de desear que nos olvidemos totalmente la cuestión, como el positivismo parece haberlo hecho, aunque la palabra sigue siendo usada en los procesos jurídicos y penales así como en los pocos dilemas ‘éticos’ que todavía emergen de tiempos en tiempos” (Jamason 1997, p. 106). Por eso, la intención de Adorno es justificar su análisis partiendo de la premisa lógica de que en el principio racional de la filosofía “lo que es exigido es una fórmula común para la libertad y la opresión: la primera es cedida a la racionalidad, que entonces la limita, y es así alejada de un mundo

empírico en el cual no se quiere en absoluto vérsela realizada” (Adorno 2005, *apud* Jameson 1997, p. 107). Para Adorno, “las tesis de la libertad y de la determinación coinciden. Ambas proclaman la identidad” (Adorno ND, *apud* Jameson 1997, p. 111).

Robert Pippin (2005, p. 98) empieza su análisis de la lectura adorniana de Kant recordando que “no hay vida cierta en lo falso” [Es gibt kein richtiges Leben im Falschen”. O “Wrong life cannot be lived rightly” (Adorno, *Mínima Moralia*)]. Así se puede empezar a ubicar la posición de Adorno en la discusión sobre la “libertad”. Siguiendo todavía con Pippin (*ibid*: 100), Adorno retoma el idealismo alemán en su ideología, especialmente la de Kant, para mostrar esa idea de lo falso como crítica ideológica. Las sociedades burguesas “se entienden a sí mismas como defendiendo y promocionando un ideal de libertad individual, mientras que en realidad los individuos en tales sociedades son sistemáticamente no-libres. [...] Todas las concreciones de la moral en Kant tienen rasgos represivos” (DN 238). La razón, para Kant, “significa nada más que la facultad legisladora. Por eso tiene él que presentar la libertad desde el principio como “una clase especial de causalidad”” (DN 237). El punto central de Adorno en este texto es mostrar cómo la ideología implícita en los textos filosóficos de Kant, el formalismo, sugiere un congelamiento mitológico-conceptual a través de un vaciamiento del sentido de cualquier dinámica social e histórica. De este modo, Adorno (2001: 199) se contrapone al carácter formal de la identidad yóica de Kant: “la identidad del sujeto, identidad personal, es tan formal que casi se reduce ella misma a una tautología de que las experiencias de un sujeto singular son sus experiencias y no las de aquél otro”, el trascendental. “La misma consciencia pura – la ‘lógica’ – es algo devenido y algo válido en lo que su propia génesis ha desaparecido. Ésta la tiene en el momento escamoteado por la doctrina kantiana, el de la negación de la voluntad, el cual según Kant sería consciencia pura. La lógica es una praxis impermeabilizada contra sí misma. Una conducta contemplativa, el correlato subjetivo de la lógica, es la conducta que no quiere nada. Por el contrario, todo acto de voluntad rompe el mecanismo autárquico de la lógica; esto pone teoría y praxis en oposición” (DN 215).

Es en este sentido que Adorno, en la *Dialéctica de la Ilustración* [DI], va a comparar el *a priori* kantiano a la industria cultural: “Durante el tiempo libre, el individuo debe organizarse de acuerdo con la unidad de producción. La tarea que el esquematismo kantiano aún esperaba de los sujetos, a saber, la de referir por anticipación la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales, se la quita la industria al sujeto. Ésta establece el esquematismo como primer servicio al cliente. En el alma debía actuar un mecanismo secreto que prepara los datos inmediatos de tal modo que puedan adaptarse al sistema de la razón pura” (DI 137). Aquí residiría la irracionalidad aporética de la sociedad: ser racional a partir de un acuerdo arbitraria y cínico. “El burgués ve *a priori* el mundo como el material con el que se lo construye. Kant ha anticipado

intuitivamente lo que sólo Hollywood ha llevado a cabo conscientemente: las imágenes son censuradas previamente, ya en su misma producción, según los estándares del entendimiento conforme al cual han de ser contempladas después. La percepción mediante la cual el público se ve confirmado estaba ya preparada por éste aun antes que se produjera” (*ibid*, p. 96). “En la falsa sociedad, la risa ha atacado a la felicidad como una enfermedad, y la arrastra consigo a su indigna totalidad” (*ibid*, p. 154). La premisa elemental de la industria cultura es que “nunca se llega a la cosa misma”, que en realidad lo prometido es fracaso asegurado en tanto que real. El arte es el único que debería iluminar ese modo hipostasiar los deseos cosificados en objetividad pura. La sublimación estética representa “la plenitud a través de su negación” (*ibid*, p. 153). Pero ante una sublimación que podría cuestionar el orden objetivo provocado por la ideología del consumo, la industria cultural propone la represión como forma de consumir el no-alcance a lo que ofrece. “La producción en serie de lo sexual genera automáticamente su represión” (*idem*).

Hay muchos ejemplos de esa tensión. Otro esbozo posible puede ser extraído, según Adorno, del psicoanálisis. Como apunta Adorno (2001: 190) en su lección 18 sobre la *Crítica de la Razón Pura* presentada en 1959, Kant “describe la coacción y el sentido de obligación que emana de la consciencia. Aquí la profunda psicología moderna ha confirmado su descubrimiento; desde hoy sabemos que lo que podemos considerar como componente psicológico del concepto kantiano, esto es, el súper-yo [*Über Ich*], de hecho ejerce un tipo de fuerza psicológica coactiva que corresponde enteramente al efecto que Kant atribuye a la ley moral”. Así, en la *Dialéctica Negativa* (DN), el autor profundiza su comparación del moralismo kantiano aproximándolo a la noción de súper-yo del psicoanálisis, sugiriendo que este también está de alguna forma sometido a la ideología burguesa por conformar los conflictos morales como “dados naturalmente”. El psicoanálisis “frena por conformismo social la crítica del súper-yo por él inaugurada, se aproxima a aquella represión que hasta el día de hoy desfigura toda doctrina de la libertad” (DN 253). Para Freud, la función del súper-yo es comparable “a la de un juez o censor con respecto al yo. Freud considera la conciencia moral, la auto observación, la formación de ideales, como funciones del súper-yo. Este se define como el heredero del complejo de Edipo; se forma por la interiorización de las exigencias y prohibiciones parentales” (Laplanche 2007: 419). El súper-yo adquiere para el sujeto valor de modelo, “comprende las funciones de prohibición y de ideal”. “El súper-yo aparece principalmente como una instancia que encarna una ley y prohíbe su transgresión” (*ibid*, p. 420). En Adorno, lo que se destaca de la idea del súper-yo, es su contenido socializante sobre el individuo, el control de las normas sociales que de cierta forma se imponen los individuos a sí mismos. “El sufrimiento de las neurosis tiene el aspecto de que destruyen la cómoda imagen – libre por dentro, no-libre por fuera –, sin que el sujeto, en su estado patológico, se dé cuenta de la verdad que le comunica y que no puede

reconciliar ni con su pulsión ni con su interés racional” (DN 208). Esto quiere decir que “todo contenido de verdad de las neurosis es que le demuestra al yo en sí su no-libertad en lo ajeno al yo, en la sensación de ‘yo no soy eso en absoluto’; allí donde su dominio sobre la naturaleza fracasa” (DN 208-9). “La introspección no descubre en sí ni la libertad ni la no-libertad como algo positivo. Ambas las concibe en referencia a algo extramental: la libertad como la contraimagen polémica del sufrimiento bajo la coacción social, la no-libertad como imagen fiel de ésta” (DN 209). Para Adorno, el psicoanálisis se limitaría a trabajar lo social estrictamente al individuo, conformando, así, los aspectos represivos de la sociedad misma. Por eso, “la crítica del súper-yo debería convertirse en crítica de la sociedad que lo produce; si enmudece ante ella, consiente la norma social dominante. Recomendar el súper-yo por su utilidad o ineludibilidad social, mientras que a él mismo en cuanto mecanismo de coacción no le corresponde esa validez objetiva que reclama en el contexto operativo de la motivación psicológica, repite y consolida en el seno de la psicología las irracionalidades que ésta estaba segura de ‘eliminar’” (DN: 253).

“Todos los conceptos de libertad también incluyen su ausencia de libertad” (Jameson 1997, p. 109). Quizá por eso se defiende desde la industria cultural con tanto énfasis que lo esencial es tener la “libertad para consumir”. La ontología objetiva del idealismo, que para Adorno, así como la industria cultural, no es más que una forma de ideología, coacciona al sujeto a someterse a la no-objetividad de una libre subjetividad, de un libre relacionarse con lo exterior, que modificaría lo interior: “la soberanía del pensamiento, que en virtud de su libertad vuelve a sí como a su sujeto, produce también el concepto de no-libertad” (ND 206). Según Jarvis (1998, p. 186), Adorno ve en Kant que la libertad trascendental está necesariamente más allá de las determinaciones del tiempo y, por lo tanto, también más allá de la historia. Sin embargo, para Adorno, esa noción de libertad nunca podría realizarse en la historia, mismo considerando los escritos políticos e históricos de Kant, entre ellos, *La paz perpetua*. Para Adorno, “el sujeto kantiano es libre (como sujeto trascendental) y no-libre (como sujeto empírico)” (*ibid*, p. 187). La idea de Adorno de la libertad es negativa, es decir, sólo es determinable por su negación; con todo, “la experiencia de la no-libertad es específica y mutable; esto es a lo que apunta la *Dialéctica Negativa* para no permitir la conversión de tal experiencia en un destino mítico e invariante” (Jarvis: 188-9). Así, contra el aislamiento metafísico falsamente contrapuesto a la sociedad, Adorno deconstruye la tesis de la no-libertad. Ésta anuncia “la experiencia histórica de la irreconciliación entre interior y exterior: los hombres son no-libres en cuanto pertenecen a lo exterior, y esto exterior a ellos es a su vez también ellos mismos” (ND 206). La libertad únicamente “cabe comprenderla en la negación determinada, conforme a la figura concreta de la no-libertad. Se convierte positivamente en el *como si*” (DN 216). La libertad se concreta en las figuras cambiantes de la represión: “en la resistencia contra

éstas. Ha habido tanta libertad de la voluntad como los hombres han querido liberarse. Pero la libertad misma está tan entreverada de no-libertad, que no es meramente inhibida por ésta, sino que la tiene por condición de su propio concepto” (ND 246). La teoría de la industria cultural, entendida como la tesis primordial de la no-libertad en la modernidad, “prolonga metafísicamente la hegemonía de lo dado, se declara inmutable y anima al individuo, si es que éste no está sin más dispuesto a ello, a claudicar, pues de todos modos no le queda nada más” (ND 244).

(II) Crítica del arte como crítica cultural

Para Habermas (1981), que ambicionaba advocar por una teoría filosófico-social efectiva, la acción comunicativa, que proyectaría saltos cualitativos mediante las crisis, era un modo teórico de reconciliar la totalidad de la sociedad con la pretensión de verdad de lo particular. Eso se veía reflejado en la amenaza de colonización del sistema para con el mundo de la vida. Sin poder resolver este conflicto ya que su pretensión de verdad se mostró mucho más portadora de una retórica eurocentrista y evolucionista que de una correspondencia factible con la realidad, la teoría habermasiana se vio atacada en diversos frentes de debate. Habermas había confinado al arte¹ a una torre de marfil, del mismo modo que su propio pensamiento: la incontestable legitimidad de la autonomía. Esa autonomía le quitaba al arte la legitimidad para cuestionar conflictos concretos de la sociedad, lo desproveía de estatus teórico heterónomo, relegando su alcance al mero gesto.

La cuestión de fondo que sugiere una consciente retomada de Adorno frente a Habermas es la sumisión de los medios de comunicación y otras esferas del “mundo de la vida”, como la religión, la moral, la ciencia entre otros, al capital (Ipar 2009, p. 137), o sea, a la lógica de mercado: un producto de la industria cultural ya en su comunicar no sólo toma partido, sino que también en el sentido y en la forma de su enunciado carga una dramaticidad cosificada y direccionada a persuadir al sujeto legitimando una modalidad de comunicación estrictamente mercadológica e intencionada. “La paradoja de la comunicación que organiza la industria cultural [sería que]: cuanto más preciso, transparente y universal es el uso del lenguaje, más impenetrables y opacas se convierten las palabras para expresar al sujeto su historia y sus tradiciones culturales” (Ipar 2009, p. 142). Un simple análisis de los actos de habla no son condición suficiente para determinar su sentido y principalmente las posibles sanciones a que podría estar expuesto en ciertos contextos. Si se aborda la idealizada esfera pública habermasiana teniendo como parámetro la tecnificación de la cultura como la describen Adorno y Horkheimer, no se podrá cuestionar cuáles son los efectivos

¹ Para Habermas, con la teoría de la mimesis “el pensamiento filosófico entra deliberadamente en regresión para convertirse en gesto” (Habermas TAC1: 491).

mecanismos de control que están operando. “Los mecanismos de control de la tecnificación de la cultura trabajan en otro nivel: como capacidad para fosilizar el lenguaje (sanción positiva) y como amenaza de expulsión del circuito comunicativo (sanción negativa) que producen las tecnologías de la comunicación utilizadas ilucuoacionariamente por los monopolios culturales” (Ipar 2009, p. 145).

Por eso, hay que rebatir la crítica que recibió Adorno que lo acusaba de “mandarinismo cultural”. Cuando se lo acusa a Adorno de defender una “teología negativa”, (ver Wellmer 1983a y 1983b), el argumento del mandarinismo cultural sustenta implícitamente esa crítica. Según la crítica de mandarinismo cultural Adorno rechazaría, supuestamente, vehementemente la tecnificación de la cultura por considerarla impura y no auténtica, defendiendo, de este modo, un juicio normativo de superioridad de cierto arte, mirando “desde arriba” las otras modalidades artísticas, sobre todo las de la industria cultural, como el cine. Nada más falso. Como mostró Ipar (2009, p. 109), contra ese “neoromanticismo de la cultura” que justamente caracterizaba su disputa con el esencialismo existencialista, Adorno denunciaba que había un uso intencionado de cierta técnica en la industria cultural. El problema “no está en los medios técnicos de reproducción en masa de las obras de arte, sino en la supresión de la dialéctica entre lo estético y lo extraestético que el uso de algunos medios permite” (Ipar 2009, p. 109). Si para Habermas habría una diferencia clara entre “medios de control social” y “medios de entendimiento recíproco”, debido a que “los medios de comunicación de masas nunca pueden ser identificados con medios de control social como el dinero” (Ipar 2009, p. 110) ya que en última instancia siguen dependiendo del entendimiento lingüístico², para Adorno la técnica – especialmente en la industria cultural – tendría un doble significado: por un lado, la sumisión de esa industria, principalmente el cine, a los grandes grupos concentrados económicamente acerca su producción cultural mucho más a la publicidad y al entretenimiento que a cualquier pretensión artística y, por otro, tomando el cine como portador de un gran potencial artístico, Adorno defiende “la capacidad del montaje de subvertir la función ideológica de la falsa apariencia de naturalidad de la tecnología cinematográfica” (Ipar 2009, p. 127), cuya “concepción cultural” no es otra cosa que una “ideología de lo real”, pero según estrategias y prejuicios cultivados por los grandes monopolios comunicativos.

El camino que Adorno sugiere para resolver esta aparente paradoja (usar la técnica del montaje cinematográfico, por así decirlo, contra sí misma para ir más allá de ella) es la elaboración teórica del concepto de *preeminencia del objeto* [*Vorrang des Objekts*]. Si la técnica cinematográfica de la industria cultural fosiliza el lenguaje restringiendo sagazmente el alcance de

2 Como explicaría Habermas, el cine “puede ser tendencialmente ‘colonizado’ por la racionalidad administrativa y por los intereses del poder, pero tiene internamente, en su constitución lingüística, un límite objetivo y una conexión con el mundo de la vida que impide que sus producciones” (Ipar 2009, p. 110) sean impermeabilizadas por críticas diversas, como si los sujetos no tuvieran autonomía para rechazar de modo autónomo alguna de las producciones.

su contenido a través de una formatación de mercado, el arte en su objetualidad debe generar un extrañamiento de ese sentido aparentemente incuestionable propuesto por la industria. “La supremacía [*Vorrang*, preeminencia] sólo se afirma estéticamente como historiografía inconsciente, anámnesis de lo derrotado y reprimido, tal vez posible [*Möglichen*]. La supremacía del objeto, en tanto que libertad potencial de lo existente respecto del dominio, se manifiesta en el arte como su libertad respecto de los objetos” (ÄT, p. 384, TE, p. 341). No sirve aquí un análisis hermenéutico que intenta interpretar y codificar símbolos y lenguaje, sino que se privilegia una arqueología en la experiencia estética³ a partir del extrañamiento del sentido (o sea, una negación del sentido) decantado en el objeto artístico para, en seguida, negar esa negación de sentido. “El arte niega la negatividad en la supremacía del objeto, lo irreconciliado en él, lo heterónimo en él, que el arte hace aparecer mediante la apariencia de reconciliación en sus obras” (ibid).

La consecuencia de esa doble negación en una “cicatriz” que constituye metafóricamente el sentido social de la obra de arte es la cicatriz de lo que derriba la idealización de una esfera autónoma del arte. Ipar (2009, p. 182) explica que, por un lado, el *momento mimético-constructivo* “abre la posibilidad de que las obras sean comprendidas, estructurando un proceso significativo que solicita una comprensión por parte de quien las contempla. Por otro lado, el *momento mimético-expresivo* es el que resiste esa comprensión, no dejando que el proceso se resuelva en una interpretación”. El *momento mimético-constructivo* es el que, a partir de criterios que aspiran a ser formalizaciones en la experiencia estética, subvierte el carácter meramente comunicativo de la obra de arte: es el que indica la preferencia por la autonomía del arte a través de la “estructuración de signos extraños”. Un paso adelante de este momento *procesual* de la experiencia estética es el momento *mimético-expresivo*, donde esa pretensión de significación autónoma de la obra de arte es negada; aquí se “radicaliza la negación del lenguaje comunicativo”: transforma a la pretensión lingüística del lenguaje en mero gesto, pero ahora vaciado de significado. “En relación al lenguaje comunicativo, esta doble negación procede así: la primera negación [momento mimético-constructivo] niega la vigencia socialmente aceptada de los signos y de las reglas que organizan el sentido al inscribir en el ‘espacio público’ signos extraños que instituyen una instancia reflexiva en el sujeto; la segunda negación destituye el sujeto reflexionante y hace radicalmente imposible el momento del sentido, al desmoronar las operaciones significantes de las obras en sus materiales constituyentes” (Ipar 2009, p. 180). Como quiere Adorno: “La emancipación del sujeto en el arte es la emancipación respecto de la propia autonomía del arte” (ÄT p. 292, TE p. 261). De este modo se puede afirmar que el arte tiende a ser más heterónimo donde más aspira por su autonomía; son las

3 Para Adorno, “en la obra, el sujeto no es ni contemplador ni el creador ni el espíritu absoluto, sino el espíritu que está ligado a la cosa, preformado por ella y mediado por el objeto” (ÄT p. 248, TE p. 222).

obras mismas las que “destituyen la pretensión del arte de poseer una esfera de validez autónoma y producen, al mismo tiempo, la fuerza de su expresión autónoma” (Ipar 2009, p. 181).

Para Adorno, la pretensión de verdad de la obra de arte es específicamente social, más allá, inclusive, que la verdad del individuo que la produce: “La fuerza de esa entrega del yo privado a la cosa es la esencia colectiva de aquél, que constituye el carácter lingüístico de las obras. El trabajo en la obra de arte es social a través del individuo, pero éste no tiene que ser consciente de la sociedad; tal vez, ese trabajo sea más social cuanto menos consciente es el individuo de la sociedad. [...] La música dice inmediatamente un *nosotros*, sea cual fuere su intención” (ÄT p. 250, TE p. 224). Vinculando el *carácter colectivo* de la obra de arte al *sujeto colectivo*, Adorno subvierte la “literalidad comunicativa” justamente en su forma objetiva y no meramente subjetiva, como se da en la ideología del genio típica del romanticismo que idealiza la subjetividad.

El *nosotros* admite su literalidad, se transforma en agente inmanente, y sin embargo conserva el carácter lingüístico. Los poemas están referidos a un *nosotros* mediante su participación inmediata en el lenguaje comunicativo, del que ningún poema se libra por completo; en beneficio de su propia lingüisticidad [*Sprachlichkeit*] tienen que esforzarse por librarse del lenguaje exterior a ellos, comunicador. Pero ese proceso no es, como aparece y él mismo cree, un proceso de subjetivación pura. Mediante él, el sujeto se amolda tanto más íntimamente a la experiencia colectiva cuanto más esquivo se vuelve a su expresión lingüística objetualizada (ÄT p. 250-1, TE p. 224-5).

Para Adorno, “los antagonismos de la sociedad se mantienen en el arte”, pese a que el *nosotros* estético, irónicamente anticipando el pensamiento de Habermas, “es de toda la sociedad en el horizonte de cierta indeterminidad, pero también está tan determinado como las fuerzas y las relaciones de producción de una época. Mientras que el arte sufre la tentación de anticipar una sociedad global que no existe, su sujeto inexistente, lo cual no es meramente ideología, lleva adherida al mismo tiempo la mácula de la no existencia de ese sujeto” (ÄT p. 251, TE p. 225). Sin embargo, la idea de comunicabilidad de la obra de arte, como se vio en la dialéctica de los momentos miméticos, no depende del significante lingüístico como supone el positivismo habermasiano, sino de la elaboración reconciliadora del carácter irreconciliable presente en la obra de arte. “El arte es verdadero si lo que habla desde él y él mismo son dobles, irreconciliados, pero esta verdad la obtiene si sintetiza lo escindido y lo determina así en su irreconciliación. Paradójicamente, el arte tiene que dar testimonio de lo irreconciliado y reconciliarlo tendencialmente; esto sólo es posible para su lenguaje no discursivo. Sólo en ese proceso se

concreta un nosotros” (ÄT p. 251, TE p. 225). Si el arte buscara sólo lo verdadero y estrictamente comunicable sería terriblemente banal: “Las obras de arte no adquieren vida hasta que no renuncian a la semejanza con el ser humano” (ÄT p. 252, TE p. 226).

Retomando la argumentación sobre el concepto de Historia Natural, Adorno hace hincapié en el carácter procesual de la obra de arte. La supervivencia de una obra de arte en el tiempo son las que osaron desafiar las reglas establecidas en el ámbito conservador de producción donde predomina la ideología del genio en su cómoda pretensión de eternizar a ciertos privilegiados. Adorno se refiere a la esencia dinámico-temporal de la obra de arte, aspecto que trasciende la intención y el contexto de una obra: “la obra de arte es proceso esencialmente en la relación entre el todo y las partes. No siendo reducible ni a uno ni a otro momento, esta relación es un devenir” (ÄT p. 266, TE p. 238). En este sentido, Adorno destaca que la experiencia estética se realiza desde lo objetual y material que debe ser desvendado procesualmente, asumiendo el carácter conflictivo que necesariamente trae una obra de arte: “Lo que cruje en las obras de arte es el sonido de la fricción de los momentos antagónicos que la obra de arte intenta reunir; las obras de arte son escritura [*Schrift*] porque, como en los signos del lenguaje, su aspecto procesual se codifica en su objetivación. El carácter procesual de las obras de arte no es otra cosa que su núcleo temporal” (ÄT p. 264, TE p. 237). Es justamente donde la obra parece ser más estática y consagrada que ésta se torna dinámica, ya que los múltiples significados provenientes de los más diversos análisis y contextos la hacen trascender cada uno de esos momentos: la verdadera obra de arte es un devenir, aunque su duración varíe desde lo más efímero hasta lo eternizable. Así, “las obras de arte sintetizan momentos incompatibles, no idénticos, en fricción; son ellas quienes buscan verdaderamente la identidad de lo idéntico y lo no idéntico procesualmente, pues incluso su unidad es momento y no la fórmula mágica del todo. El carácter procesual de las obras de arte se debe a que ellas en tanto que artefactos, en tanto que algo hecho por los seres humanos, tienen de antemano su lugar en el ‘reino propio del espíritu’, pero para llegar a ser idénticas consigo mismas necesitan lo que no es idéntico a ellas, lo que es heterogéneo a ellas, lo que no está todavía formado” (ÄT p. 263, TE p. 236). Por lo tanto, el carácter dialéctico de la obra de arte, donde ella es más verdadera, se configura en el enfrentamiento de los sujetos a partir de lo material; es a través de la doble negación, o sea, por un lado el momento mimético-constructivo y, por otro, el mimético-expresivo, que se puede afirmar, con Adorno, que “al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, las obras de arte proclaman que el mundo empírico tiene que cambiar: son esquemas inconscientes del cambio del mundo empírico” (ÄT p. 264, TE p. 236).

Referencias bibliográficas

- ADORNO, T. W. (1970). *Ästhetische Theorie*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972. [En español: *Teoría Estética, Obras completas, V 6*. Madrid, Ed. Akal, 2005].
- ADORNO, T. W. (2001) *Kant's Critique of Pure Reason*. Stanford University Press.
- ADORNO, T. W. (2005) *Dialéctica Negativa*. Obras completas, V 6. Madrid, Ed. Akal.
- ADORNO, T. W. (2006) *Mínima Moralia*. Obras completas, V 4. Madrid, Ed. Akal.
- ADORNO, T. W. (2007) *Dialéctica de la Ilustración*. Obras completas, V 3. Madrid, Ed. Akal.
- HABERMAS, Jürgen (1981). *Theorie des kommunikativen Handelns 1 und 2*. Suhrkamp Verlag. (Teoría de la acción comunicativa I y II. Ed. Taurus, Madrid, 1999).
- IPAR, Ezequiel (2009). *A corrente subterrânea da Escola de Frankfurt. Teoria social e teoria estética em Adorno*. Tese de doutorado, Departamento de Filosofia/FFLCH/USP, São Paulo.
- JAMESON, Fredric (1997) *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Editora UNESP, Boi tempo Editorial, São Paulo.
- JARVIS, Simon (1998) *Adorno: A Critical Introduction*. Polity Press, New York.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (2007) *Diccionario de Psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires.
- PIPPIN, Robert (2005) *The persistence of subjectivity: on the kantian aftermath*. Cambridge University Press.
- WELLMER, Albrecht (1983a). Reason, utopia, and the dialectic of the Enlightenment. *In*: [Rev.] *Praxis International*, vol 3 n.2, July 1983.
- WELLMER, Albrecht (1983b). Verdad, apariencia y reconciliación. La salvación estética de la modernidad según Adorno. *In*: *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor Distribuciones, 1993.