

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

La autenticidad de la obra de arte en el mundo administrado. Reflexiones en torno a la Dialéctica de la Ilustración y la Teoría Estética

▪

Ruggero, Santiago.

Cita:

Ruggero, Santiago (2008). *La autenticidad de la obra de arte en el mundo administrado. Reflexiones en torno a la Dialéctica de la Ilustración y la Teoría Estética*. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/404>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edBm/Q65>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Expositor: Ruggero Santiago

D.N.I.: 31.282.747

E-mail: Santirk@gmail.com

Mesa: J 25. Estética de lo político

Calidad: Estudiante de grado

Carrera: Sociología

Pertenencia institucional: Facultad de Ciencias Sociales, UBA

Título de la ponencia: *La autenticidad de la obra de arte en el mundo administrado.*

Reflexiones en torno a la Dialéctica de la Ilustración y la Teoría Estética

Introducción

En el presente ensayo realizaremos un abordaje sobre la autenticidad de la obra de arte en el mundo administrado –racional moderno ilustrado-, respecto al lugar que le brinda a ella el trabajo conjunto de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer *Dialéctica de la Ilustración*¹ (2006), complementando el trabajo con la lectura de *Teoría Estética*² (Adorno, 2004).

En el primer capítulo buscaremos conceptualizar aquello que la auténtica obra de arte es. Pero con ello no pretendemos dar con la verdad absoluta acerca de qué es aquello. Agotar la cosa (*das ding*) y conocerla en su totalidad, en este caso a la esencia de la obra de arte auténtica, resulta imposible. Pasemos a desarrollar brevemente esto antes de retomar la descripción de los capítulos.

Para Hegel la verdad es el todo, por lo tanto, para conocer la verdad habría que conocer la cosa misma en su absoluta totalidad (2003). Para Kant, aquello resulta imposible de accederse, porque hay un *noumeno* inaprehensible para el entendimiento, de modo tal

¹ De ahora en adelante nos referiremos a dicha obra bajo la denominación *DI*.

² De ahora en adelante nos referiremos a dicha obra bajo la denominación *TE*.

que el todo no puede conocerse (2007). Los autores de la *DI* son herederos de estas dos posturas y las combinan. Es decir, adhieren a que la verdad es el todo, pero como hay una parte inaccesible, nunca puede darse con la verdad, siendo toda verdad absoluta una creencia “ya de por sí no verdadera, es decir, particular” (Horkheimer y Adorno, 2006: 106). La parte es no verdad, pero no se puede saber más que la parte.

Sin embargo, mediante un abordaje inmediato de la obra de Adorno, el cual no tome en cuenta el estilo negativo de su prosa a la hora de interpretarla, puede conducir a ciertos lectores al riesgo de pensar que en realidad se está negando rotundamente a Hegel en cuanto a qué es la verdad, y por falaz silogismo atribuirle ese pensamiento también a Horkheimer. Esto debido a que en un escrito del mismo año de la *DI*³, Adorno expone el siguiente aforismo: “El todo es lo no verdadero” (2006: 55). Pero justamente esta oración es modelo de la intersección de Hegel y Kant. Pues lo que su comprensión indica, desde nuestra visión, es que toda afirmación que pretenda posicionarse como verdad absoluta, es decir, que agote la cosa toda, es necesariamente no verdadera, al no poder abarcar el *noumeno*. Entonces el concepto que diga explicar al todo, por lo tanto ser verdad, en realidad no lo es, pues no se puede saber más que la parte, no siendo lo absoluto. En otras palabras, cualquier enunciado que se adjudique la capacidad de nombrar la verdad absoluta, conociendo al todo, queda en el registro de la mera apariencia, en la ilusión de comprender al todo incomprensible, recayendo en mito.

Es una apuesta a la lucha contra la totalización, como lo es su obra conjunta con Horkheimer, en la cual afirman que “la Ilustración es totalitaria” (2006: 62) -imponiéndose su verdad como incuestionable por pretender ser absoluta cuando en verdad no lo es, deviniendo en dominio mediante este saber⁴-, de modo tal que no puede sustraerse de ser

³ Si bien *Mínima moralia* se publica completa en alemán recién en 1951, la primera parte de la obra, en la cual se encuentra el aforismo tratado aquí, data de 1944.

⁴ Al cual, adhiriendo a Francis Bacon en la *DI*, reconocen que es poder. Por lo tanto si se logra establecer una verdad totalitaria, se tendría poder de someter sin límites, de explotar almas y naturaleza inagotablemente bajo el manto legitimador del saber. Claros ejemplos son sus totalitarismos contemporáneos: los totalitarismos políticos nazi, fascista, falangista, salazarista y estalinista; el totalitarismo cientificista del positivismo; y el totalitarismo del mercado en EEUU.

mito, al cual su esquema intenta desencantar pero cae en encantamiento. Esto no quita que la verdad sea el todo, sólo que no puede ser concebida por el conocimiento, librando la verdad absoluta a la inaccesibilidad.

A su vez, el aforismo arriba citado posee otra acepción, solidaria con la anterior, y es que se toma partida por la parte. Pero no es una moción por la particularidad por sí misma, atomizada, aislada, ya que eso sería tomar bandera por lo no verdadero. Sino que se busca recuperar aquellas esquirlas de saber que el Iluminismo se encargó de volver residual, excluyéndolas de la particularidad que imaginariamente le atribuye el papel de ser el todo. Así, al incorporar las partes negadas por el despliegue de la racionalidad iluminista, se está mocionando por su integración al todo, para lograr una aproximación asintótica a la verdad inaprehensible.

Entonces, retomando la *DI*, lo que se busca es desmitologizar los conceptos totalizantes de la racionalidad moderna, cuya forma es la del número, la calculabilidad matemática, donde *a priori* se pretende conocer la naturaleza y de ahí parte en su búsqueda presupuesta.

Salvar la Ilustración es el proyecto de Horkheimer y Adorno, por un lado incorporando las esquirlas negadas, y por el otro mediante una revisión autocrítica constante –herencia kantiana- de las conceptualizaciones alcanzadas por la Ilustración, para así lograr momentos de verdad que respondan a un contexto histórico y cultural situado, y que se reconozca que esos momentos de verdad no son la verdad, pudiendo así ser negada cada afirmación –herencia hegeliana- sin caer en totalización de la comprensión y acceso al mundo.

Resumiendo, como la verdad absoluta es inaccesible en sí, la pretensión de los existencialistas de operar con la esencia misma de la cosa es imposible⁵, siendo la única manera de acceder a ella mediante el lenguaje. De este modo, con el lenguaje puede ser lograda la distancia respecto a la cosa y así conceptualizarla. Pero, lejos de caer en la

⁵ Para Kant “no hay ser en el mundo que no pueda ser penetrado por la ciencia, pero lo que puede ser penetrado por la ciencia no es el ser” (Horkheimer y Adorno, 2006: 79-80).

ilusión del nominalismo iluminista de que el lenguaje representa a la cosa en sí acabadamente -ignorando la distancia respecto a ella que el mismo lenguaje implica-, al conocer la cosa con el concepto se desnaturaliza a la misma. Para acceder a la naturaleza la desnaturalizamos con el lenguaje conceptualizándola, pero es la única forma, según estos dos autores, de penetrarla con el conocimiento. Eso hay que tenerlo siempre en cuenta, ya que a cada verdad a que se llegue es siempre una parte y momento, no lo absoluto.

Lo arriba desarrollado lo consideraremos en el presente trabajo, pues a la hora de intentar definir aquello que la auténtica obra de arte es, no podremos agotarla, y su ilusión de factibilidad sería totalizarla. Lo que buscaremos, de este modo, es una conceptualización que nos ayude a alumbrar un momento de verdad acerca de la autenticidad de la obra de arte según la *DI* y *TE*, verdad incompleta, es decir no verdadera, particular, pero es la única forma de construir conocimiento e intentar una comprensión sin caer en un relativismo absoluto –el cual por pretender ser absoluto, de todos modos no lo es, pues no se puede operar con absolutos-.

También indagaremos sobre los límites de la recepción y la mimesis para explicar la obra de arte, así como el papel de las vanguardias respecto a la autenticidad.

En nuestro segundo apartado, testimoniaremos la autenticidad en el cuento *El retrato oval* (Allan Poe, 2000). Intentaremos una descripción de la autenticidad del retrato descrito en la pieza literaria, incluyendo a su vez la búsqueda de la autenticidad del cuento mismo.

1. De la obra de arte y su autenticidad

En la *DI* Adorno y Horkheimer desarrollan que, por temor a la desconocida naturaleza que se le presenta a los humanos amenazante, éstos buscan comprenderla para así someterla. El deseo de autoconservación lleva a hombres y mujeres a influir sobre la naturaleza. El modo en que surgen las deidades del mundo arcaico es a través del nombramiento de esa coseidad que le da pavor al humano, el cual, a través del grito de terror hacia la presencia exterior y omnipotente de la cosa incomprendida, la nombra. Así, en el mundo encantado de antaño, hombres y mujeres buscaron el consuelo de creer

conocer y dominar a la naturaleza a través de la magia y sus liturgias. Dichos ritos son simbólicos, pues en ellos unidos están signo e imagen. Donde el signo, expresado en lenguaje, busca conocer a la naturaleza, y la imagen asemejarsele, ser naturaleza. De este modo, la doctrina mágica busca conocer la naturaleza a medida que la imita. A través de los rituales sacerdotales o mágicos se repite la naturaleza mediante la mimesis con la palabra. Esta es una operación simbólica que establece, al igual que el arte, “un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana” (Horkheimer y Adorno, 2006: 73).

Pero, con el avance de la Ilustración, cuyo programa de creciente despliegue de racionalidad buscó desde siempre⁶ desencantar al mundo, para intentar comprenderlo en su desnudez en sí y poder señorearlo, se produce una ruptura diabólica, arrojando desunidos signo e imagen. Pues ya no se busca adueñarse de la cosa mediante la mimesis sino mediante el trabajo, y la pretensión de su conocimiento tampoco se da en la asimilación, sino posicionándose fuera de ella, abordándola con la palabra ahora escindida de la imagen. De este modo la función del signo pasa a la ciencia, cuyo lenguaje es el matemático. La palabra se separa del intento de ser naturaleza, escindiéndose en concepto para conocerla mediante el cálculo, totalizándola con la lógica del número, la unificación cuantificable, recayendo en mitología, y así explotándola sin límite –deviniendo en la explotación del hombre por el hombre-. Asimismo, la función de la imagen no se esfuma, sino que perdura en el arte. Pero si la ciencia, para acceder a la cosa la desnaturaliza y totaliza con el concepto, no representando a la cosa en sí, el arte se relega a la función de copiar aquello que la ciencia dice que esa coseidad es. De este modo, con el ímpetu de la sociedad administrada el arte se convierte en mera copia de ese estado de cosas, y deviene en industria cultural. Industria cultural con arreglo a la reproducción ideológica para la legitimación del orden del dominio y la esclavitud moderna. Quedando así desterrada toda crítica hacia la sociedad por parte del arte, ahora fábrica ideológica.

⁶ Pues, como dice la reconocida tesis de Horkheimer y Adorno, en el mundo mítico ya había Iluminismo, en el mito hay Ilustración, así como en el mundo administrado, totalizado por ella, recae en mito (2006).

Pero, ante este desolador panorama donde el arte pareciese condenado sin más a legitimar la barbarie, Horkheimer y Adorno exponen sin desarrollar más: “Con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe” (2006: 72). Curiosa oración, puesto que no todas las obras de arte operan en la mera reproducción, sino que las auténticas no quedan atrapadas en la trama servil de la industria cultural. De este modo se descarta a su vez toda posibilidad explicación de una obra auténtica mediante la mimesis con la cosa, puesto que no hay imitación pura en ella.

Siguiendo la coherencia del razonamiento de los filósofos estudiados, creemos que no es posible definir ni concebir la autenticidad absoluta en la obra, lo cual es imposible de conocer, y arriesgarse a autenticar una obra y no otra definitivamente sería caer en totalitarismo. Por eso creemos que la afirmación en la *DI* de la existencia de las obras de arte auténticas sin ninguna aclaración es un descuido que puede llevar a pensar en la factibilidad de su totalización. Por lo tanto, habiendo aclarado este punto laxo en ellos, preferimos hablar de momento de autenticidad de la obra de arte. Momento que puede actualizarse o no a través del tiempo al transformarse la sociedad.

Al mismo tiempo, pensar la autenticidad como momento es coherente con una definición que en la *TE* se expone sobre la obra de arte, a saber que “el resultado del proceso y el proceso mismo detenido es la obra de arte” (Adorno, 2004: 240). Pues Adorno aquí ve a la obra como momento detenido que, según nuestra lectura, puede darse tanto en el plano más perceptiblemente material como en el plano sociohistórico. En el primer caso nos referimos a la obra en sí como sustrato concreto, donde el resultado del proceso es la obra finalizada por el artista y el proceso mismo detenido son los momentos anteriores a la finalización de la obra en que el artista no está produciéndola, el reposo de la obra. En el segundo caso, en el cual entra en juego más particularmente la obra en cuanto a su autenticidad o no, nos referimos a que a lo largo de la dialéctica de la historia la obra de arte aparece por momentos auténtica y por otros no, pero siempre como obra de arte, entonces el proceso mismo detenido implica cómo se manifestó la obra en ese momento, y el resultado del proceso cómo lo hace en el momento presente, autenticada o como industria cultural. Desde el punto de vista sociohistórico la obra no permanece inmutable

siempre, y tampoco la obra de arte auténtica lo es absolutamente todo el tiempo, sino que son momentos.

De todos modos, creemos que Adorno debió haber puesto sólo el proceso mismo detenido, estando de más su aseveración sobre el resultado del proceso. Pues desde su visión negativa de la historia, cualquier resultado nunca es absoluto ni acabado, la dialéctica no tiene fin. Asimismo, desde el punto de vista del sustrato más concreto de la obra, ¿cuándo puede decirse que una obra está finalizada y cuándo todavía no?, pues siempre puede seguir añadiendo complejidad a la misma un artista. Por lo tanto preferimos pensar la obra como solía decir un famoso artista, donde la misma nunca se termina sino que se abandona⁷.

En base a lo antedicho, procedemos a exponer nuestra tesis: la obra de arte auténtica es un momento simbólico en el cual signo e imagen se arrojan unidos. De este modo la obra define a la cosa y al mismo tiempo produce su imitabilidad, presentándose en esa operación como ejemplo paradigmático de la imitabilidad de lo imitado, es decir, de aquello que ella produjo.

Cuando una obra de arte designa verdad, produciéndola y representándola, se puede hablar de un momento de autenticidad. Y esto se da al interior de la obra, pues, como expusimos arriba, al igual que el rito mágico las obras son clausuradas en sí, diferenciándose del resto del mundo profano. Pero si fuesen totalmente cerradas se daría la paradoja de que exista obra de arte sin artista que la produzca, siendo naturaleza en sí, debiendo recurrir a algún mito creacionista para falsamente explicarla, pero la empiria nos demuestra otra cosa. Las obras de arte son invención de artistas –los cuales se sitúan en contextos sociohistóricos-. Como tal no pueden producir la verdad -pues no es posible accederla absolutamente-, sino lo que se produce es un efecto de verdad que se traduce en momento de verdad. Eso también deja verlo Adorno en *Mínima moralia* al exponer que “el arte es magia liberada de la mentira de ser verdad” (2006: 230). A su vez, este aforismo posee otra interpretación, no menos acorde que la anterior, y es que al ser no verdadera la

⁷ Alusión a Leonardo Da Vinci.

verdad que legitima el mundo administrado, refiriéndonos al mito totalizador del Iluminismo, el arte auténtico opera liberando magia negadora de esa verdad al presentarse ella misma en sí indicando otra cosa como la cosa.

Aquello que la obra de arte produce, por más que sea un artificio del artista, no se da por separado de la sociedad, pues el artista es procesado por ésta. De este modo, en la producción de la obra de arte hay una compatibilidad con las representaciones que circulan socialmente, producto de las relaciones sociales y la división del trabajo. En palabras de Adorno, “el arte y la sociedad convergen en el contenido, no en algo exterior a la obra de arte” (2004: 302), por lo tanto la verdad que la obra representa no es verdadera en cuanto invento, pero lo es en cuanto a que hay una coincidencia con aquello que la sociedad piensa que es verdad –la cual no es absoluta, pues no hay posibilidad de alcanzarla en sí-. Ese contenido de convergencia de lo social y la obra se modifican a lo largo de las transformaciones históricas, sin que la obra necesariamente se vuelva obsoleta y pierda su capacidad de expresar por sí misma ese contenido, puesto que “el arte lo conserva y lo presenta cambiándolo: ésta es la explicación social del núcleo temporal (...) Mientras que la sociedad se interna en el arte en virtud de la identidad de las fuerzas y de las relaciones para desaparecer en él, el arte (incluso el más avanzado) tiene en sí la tendencia a su socialización, a su integración social” (Ibíd.).

De este modo, en la sociedad administrada bajo la racionalidad ilustrada, las obras de arte reproducen aquellas representaciones ideológicas afines al orden mítico iluminista, funcionando como industria cultural. En cambio, si la obra de arte es auténtica, está coincidiendo con representaciones que no se amparan bajo el orden vigente, sino que lo niegan. Por lo tanto, una obra de arte auténtica, al definir su verdad y mostrarse como imagen referente de ella, puede producir un efecto de crítica al estado de cosas, al no concordar éste con aquello que la obra da a conocer y representa en sí misma.

Este es uno de los motivos porque Adorno hubiese dirigido la mirada a las vanguardias como posibilidad de crítica a la sociedad. Esto no quiere decir que toda vanguardia sea crítica, o que incluso no pueda criticarse con obras producidas antiguamente -los mismos Adorno y Horkheimer critican la racionalidad ilustrada desde el poema *Odisea*

de Homero-, pues con los flujos dialécticos, el contenido de una obra antigua puede converger con representaciones sociales presentes negadoras, despertando un momento de autenticidad. Momento que puede recaer luego en mera reproducción de lo existente. Esta es una buena óptica para analizar los renacimientos.

Regresando a las vanguardias, en la *TE* se expone que en la producción de arte muchas veces hay crítica, pero “por lo general, la recepción desgasta lo que en el arte era la negación determinada de la sociedad. Las obras suelen actuar críticamente en el momento de su aparición; más tarde quedan neutralizadas debido al cambio de situación (...) Una vez que las obras de arte están sepultadas en el panteón de los bienes culturales, están dañadas ellas mismas, su contenido de verdad. La neutralización es universal en el mundo administrado” (Adorno, 2004: 302). Nosotros agregaríamos que es así, pero con la salvedad de las obras de arte en momento de autenticidad -sean vanguardias o no-, pero la trágica dialéctica que Adorno presenta lleva a pensar en la futura neutralización de las obras auténticas de todos modos. Sin embargo, otras obras pueden emerger autenticadas para negar al estado de cosas.

Por lo antedicho, la percepción tampoco explica a la obra de arte, pues la corroe hasta neutralizarla, y sólo las obras de arte auténticas logran evitar ello (con)venciendo a las fuerzas neutralizadoras imponiéndose como conocedoras y paradigma de la cosa, produciendo verdad por fuera de las fábricas culturales, negando así, al orden administrado. Pero la autenticidad es un momento, el cual puede ser negado también.

2. El retrato oval, o el momento de autenticidad

En el cuento *El retrato oval* de Edgar Allan Poe (2000) se atestigua la autenticidad de un relatado retrato. Esto nos lleva a una paradoja que necesitamos solucionar, al menos momentáneamente, para poder continuar las reflexiones analíticas. Esto se visualiza al tener en cuenta que, si el relato de Poe produce en sí mismo aquello que la autenticidad es, indicándolo e imitándolo a la vez, estamos en el registro de la autenticidad en el cuento mismo. En otras palabras, para poder testimoniar sobre la autenticidad de modo paradigmático -mediante la narración del retrato- la misma obra literaria debe ser necesariamente una obra de arte en momento de autenticidad.

De modo tal que estamos frente a la siguiente paradoja: si para poder describir ejemplificando desde el arte qué una obra de arte auténtica es, tenemos que hacerlo desde una misma obra de arte auténtica, no posibilitando comenzar el análisis, ya que *a priori* del abordaje analítico deberíamos estar seguros que la obra reflexionada es auténtica y logra simbolizar la autenticidad en ella narrada, no pudiendo reconocer la autenticidad del relato *a priori* sin haber hecho el análisis. De modo más sintético, para reconocer la autenticidad de la obra se necesita reconocer la autenticidad de la obra en ella narrada y viceversa.

Dos formas de resolver la paradoja se nos ocurren. La primera, la tramposa, es que el arte se explica por el arte. Esta solución no es más que una actualización de la paradoja en un segundo momento, que lejos de solucionarla la retoma. A su vez, nuestros análisis del arte no son desde el arte, sino desde un campo sociológico o, si se quiere, filosófico. Por estos dos motivos, el del ardid que es la salida de la paradoja en sí, y nuestro enfoque, descartamos esta opción.

La segunda, el escape, es que no importa saber *a priori* si el cuento es o no una obra de arte auténtica, pero hagamos de cuenta que lo es. De este modo, podremos abordar su análisis como si lo fuera, y ver en ella si testimonia o no, según la conceptualización propuesta en el apartado anterior, la autenticidad de la obra de arte. Así, podremos reconocer la autenticidad o no autenticidad de la manifestación de la prosa de Poe hacia el final, si es que refiere o no al concepto de momento de autenticidad aquel cuadro que relata. Nos conformaremos con esta segunda opción, para adentrarnos al abordaje de *El retrato oval*.

El cuento se contextualiza en un tiempo donde convergen las pinturas modernas con los trofeos heráldicos, sinónimo del incipiente albor de la modernidad occidental, transcurriendo en un castillo abandonado recientemente, sombra del vacío de encantamiento del mundo ante el despliegue de la razón iluminista. Pero aquellas salas, recovecos y habitaciones que aquel recinto alberga, permanecen libradas a la soledad del abandono tan sólo temporalmente, pues el fantasma del regreso de sus propietarios augura el retorno al mito de la sociedad ilustrada que se gesta con potencia.

En el castillo buscan asilo dos personas. Una es el narrador, la otra su criado. Rápidamente el primero de ellos, desinteresado del mundo caballeresco, se interesa por las pinturas que decoran las paredes, apartando alternadamente su mirada de ellas para leer información sobre las mismas en un libro encontrado. La actitud del personaje narrador es la de contemplar primero, luego escindirse de esa operación para recabar conocimiento a través de las palabras escritas sobre aquello que observó primeramente, para luego continuar contemplando. Realizó ese mecanismo por horas hasta que destellos de luz iluminaron un retrato oval.

La primigenia impresión es la del grito de terror del impotente hombre ante la presencia desconocida de la cosa, descrito en la *DI*, el cual lleva por impulso de autoconservación frente a lo desconocido, a intentar comprenderla para convertirse en su señor. Pero no lo logra, termina como al inicio, sometido.

El narrador se queda aterrado frente al retrato, y por acción refleja se separa de esa situación mediante el no ver, cerrando los ojos para entrar en razón, para intentar captar con el entendimiento al cuadro. Luego vuelve a la obra y la contempla por aproximadamente una hora, tiempo en el cual su percepción no basta para explicarla, sólo basta para reconocer el efecto aterrador que porta. Lo único que puede comprender es que la imagen de la joven retratada parece que viviese, y esa mimesis con la vida es lo que le hizo pensar que estaba frente a la cosa misma en su inicial visualización de la obra.

Bajo la recepción del retrato, su efecto es que imita a la cosa misma toda, es la coseidad absoluta, pues el observador testimonia: “el hechizo del cuadro residía en una absoluta *posibilidad de vida* en su expresión que, sobresaltándome al comienzo, terminó por confundirme, someterme y aterrarme” (Allan Poe, 2000: 132). Sumado a lo antedicho, el cuadro se presenta como verdad, haciendo que confunda a quien lo mira respecto a la realidad que predeterminadamente naturaliza su entendimiento como tal. El cuadro se exhibe como negación de la realidad al presentarse como lo real.

La magia liberada de esa coseidad se manifiesta simbólicamente como la verdad de lo que es la vida, contrapuesta a la verdad estatuida sobre ella. Es un momento de autenticidad, pues produce la cosa –la vida- al mismo tiempo que la imita de modo

paradigmático. Pero la verdad de afuera de la obra posee pretensiones de totalizar. Por lo tanto, el narrador confuso, no sabe cuál es la verdad a la que debiese aferrarse. De modo tal que, como posee un espíritu de racionalidad ilustrada, busca separarse de la realidad que libera la obra para poder comprenderla en sí misma, en su desnudez. Al mismo tiempo, la búsqueda de escisión respecto al retrato para así conocerlo, se ve requerido por el mismo afán de autoconservación, pues se siente sometido a la obra, se siente muerto respecto a ella que se presenta como la vida.

Entonces se sustrae de contemplar, tomando la determinación de indagar en las páginas del volumen que describen el retrato. Busca mediante las palabras del libro conocer la obra, descifrar su enigma. De esta manera, en un nuevo momento, el hombre comienza su lectura y rastrea información respecto al proceso de producción de la pintura.

El escrito dentro del cuento explica que el pintor era el esposo de la joven retratada, la cual lo amaba con locura más que a nada, a diferencia de él, quien la amaba pero menos que a algo, la pasión por pintar. La dama recién abandonaba la pubertad para ser reconocida como mujer, pero aun era virgen. Ni siquiera tras que su marido la desposare la había tocado. Cuando él decide pintarla, la mujer accede para complacerlo angustiada, pues sus antagonistas -los pinceles y pinturas- mediarían entre el amor de él y ella de modo más visiblemente manifiesto. Durante el proceso que llevó realizar el fresco, numerosos observadores admiraron al proceso mismo con un especial asombro respecto a la tan detallada mimesis de la obra con la joven mujer. Pero entrada avanzada la pintura, el artista se volcó con mayor fervor hacia ésta, echando a todos salvo a su modelo, clausurando esa interacción respecto al resto del mundo profano cual ritual mágico. El pintor continuó así, pintando con la menor cantidad de intervalos posibles.

Y en ese punto de la lectura, la obra se actualiza auténtica nuevamente. Pues ahora ya escindido de la obra mediante su conocimiento a través de las palabras, de los signos que revela el volumen, el narrador -que deja de narrar para ser lector- hace suya aquella verdad que en la situación de producción de la obra se dio, que el retrato oval simboliza la vida. Pues a cada momento que se pintaba se le negaba la vida a la joven, “los tintes que [el retratista] esparcía en la tela eran extraídos de las mejillas de aquella mujer sentada a su

lado” (Allan Poe, 2000: 133). De este modo, cada detención del proceso de la obra indicaba qué era la vida y qué no, la vida era la imagen de la obra mientras que de a poco se marchitaba el cuerpo que posaba. Esto lo veía su esposo en los momentos que dejaba de pintar y la obra se hacía obra, pero no quería verlo, negándose a reconocerlo. Signo e imagen coincidían a cada momento, negando a su víctima. Y al culminar la obra, su obrador se separó de ella para contemplarla, reconociendo la vida misma en ella, pero sincrónico a la finalización del cuadro, su mujer había muerto.

El cuento *El retrato oval* narra una obra de arte auténtica, pues ese cuadro dice qué debe ser la cosa, en este caso la vida, y al mismo tiempo la imita, posicionándose como modelo de imitabilidad de lo que imita. Al mismo tiempo que se produce una separación con la cosa, ya que aquello que en el mundo de afuera de la obra es esa coseidad, la vida, es desnaturalizado. El retrato critica la forma en que la vida debe de ser y la niega, sin remitirse a la mera reproducción de lo existente, a la pura mímesis. En la pintura signo e imagen se arrojan unidos y niegan la realidad por fuera de ellos, el fresco está en un momento de autenticidad.

Podemos decir entonces, que el cuento *El retrato oval* simboliza aquello que la autenticidad en el arte es mediante la narración de la pintura. Pero incluso atestigua mucho más que lo analizado hasta aquí. Da cuenta sobre la perversión por un lado, y por el otro testimonia la dominación patriarcal, forma de dominación que opera en el mundo administrado iluminista.

Un perverso actúa, siguiendo las enseñanzas del psicoanálisis estructural francés, influyendo para que un neurótico se posicione en una situación que trate de alcanzar un estado de no barradura, es decir, de poder hacer, conocer y soportar todo. Esta situación le resulta muy tormentosa al neurótico, puesto que es un sujeto barrado que no todo puede tolerar ni llevar a cabo. Entonces, de la revelación al perverso de ese sufrimiento que le demanda la acción que intenta realizarla por sí mismo el neurótico, pero no puede, el perverso extrae un plus de goce: goza al neurótico cuando éste no puede gozar, le roba el goce (Lacan, 2003). En el caso del relato de Poe, se visualiza una situación en que el perverso, en este caso el artista, busca que su esposa se posicione en ese lugar de

omnipotencia, debiendo aguantar la inmovilidad sin sufrir cambios. Entonces en ese trayecto donde la joven debe intentar permanecer inmóvil por días, el artista buscaría gozarla mediante sus pinturas en relación de equivalencia a lo que ella sufriría, pero al final la mujer le gana al perverso. Pues tolera lo que él le demanda de modo tal que al artista no le agrada que lo haga, hasta el punto de no querer ver que, tras sus trazos de pincel en la imagen, su esposa va perdiendo el color vital pero aun así se mantiene en gallarda postura sin emitir queja alguna, sin demostrarle su padecimiento objetivo. En el cuento, la neurótica le gana al perverso al coste de su propia vida.

En cuanto a la autoalienación femenina en el mundo patriarcal, ésta opera en dos polos, la prostituta y la esposa. Siguiendo la *DI*, “la esposa traiciona al placer en aras del orden estable de vida y posesión, mientras que la prostituta, en cuanto aliada secreta de ella, vuelve a someter a la relación de posesión lo que los derechos de propiedad de la esposa dejan libre, y vende placer” (Horkheimer y Adorno, 2006: 123). En las letras de Poe aparece uno de los polos, la esposa. Ella deja de lado su placer manteniéndose en castidad hasta su temprana muerte, y también lo hace sometándose al designio de su marido de ser retratada sin cuestionarlo, pues “era humilde y obediente, y durante muchas semanas posó dócilmente” (Allan Poe, 2000: 133) aunque odiase la situación. Mediante ello, el cuento de Poe sirve para negar la explotación del patriarcalismo, pues denuncia que con esa manifestación de dominio se mata a la mujer.

Por lo analizado en este capítulo, podemos afirmar que *El retrato oval* es una obra de arte auténtica no sólo por simbolizar la autenticidad mediante el cuadro, sino también por dar testimonio simbólico tanto de la perversión como de la autoalienación femenina, la cual funge como crítica al dominio patriarcal por sobre el género femenino.

Reflexiones finales

A lo largo de este ensayo hemos reflexionado en torno a la autenticidad en el arte en contraposición al arte como industria cultural. Conceptualizamos dicha autenticidad a la vez que la definimos como momento y no algo absoluto. A su vez hemos visto que ni la mimesis ni la recepción la explican por sí mismas, sino que la explicación debe de buscarse en la obra misma, su producción y su relación con la sociedad, con cada sociedad en las que

quieran estudiarse las detenciones del proceso que es la obra. En otras palabras, lo que se aproxima más a la explicación del arte en general es su proceso de producción continuo en relación a las relaciones sociales históricas en la que esté inmersa. Al tiempo que vimos que las vanguardias por el sólo hecho de ser vanguardias no son obras de arte auténticas, aunque sí pueden serlo. Asimismo antiguas obras de arte pueden autenticarse en la actualidad.

Pero dar cuenta de la autenticidad de una obra de arte es algo complejo. La mejor forma de ello es percibir un síntoma, y después analizar la objetividad de la obra indagando en su producción y contexto social para explicarla. El síntoma se encuentra del lado de la recepción –la cual no explica la obra, como ya expusimos-, pues a través de él nos damos cuenta si prende de modo crítico en una primer instancia visible, de ahí en más la percepción va desgastando a la obra en el mundo administrado. Por lo tanto hay que tener sumo cuidado con ello, pues detectar el síntoma es un primer paso y no todo el procedimiento.

Insistimos, es al interior mismo de la sociedad donde se coloca por convergencia de contenido a la obra de arte en su lugar de autenticidad, por ello desde la observación de la recepción puede detectársele, pero después hay que indagar en la obra misma y su producción, así como en su contexto sociohistórico. Pues la percepción inmediata no es el conocimiento verdadero sino que lo aparenta, en palabras de Hegel: “El contenido concreto de la *certeza sensible* hace que ésta se manifieste de un modo inmediato como el conocimiento más rico (...) como el *más* verdadero, pues aún no ha dejado a un lado nada del objeto, sino que lo tiene ante sí en toda su plenitud. Pero, de hecho, esta certeza se muestra ante sí como la *verdad* más abstracta y más pobre” (2003: 63). Por lo tanto, puede que aunque la percepción primera nos lleve a pensar que una obra es auténtica, en realidad no lo sea y nos lleve por caminos equivocados. Pero no podemos prescindir, de todos modos, de ese primer paso que es la recepción primera si tenemos pretensión de analizarla. Por eso, teniendo especial recaudo, meramente trataremos a esas señales como posibles síntomas, luego vendrá el abordaje sociológico con arreglo a producir un momento de verdad.

Dos formas adquieren dichas señales, las cuales no se excluyen mutuamente, pero hacemos la distinción para lograr una mejor claridad analítica.

La primera es la de su recepción teórica. En este sentido, una obra de arte auténtica puede servir a la teoría, pues si conocen al mundo y se presentan como su imagen, puede servir de registro para el conocimiento que se va a producir. Un ejemplo muy claro es la misma *DI*, pues para dar cuenta de su tesis –de que en el mito hay iluminismo y el iluminismo es mito- utilizan el poema épico la *Odisea*, la cual “en su conjunto da testimonio de la dialéctica de la Ilustración” (Horkheimer y Adorno, 2006: 97). En este caso en particular, se ve que un poema, un invento, sirve de empiria para conocer la realidad y lograr un momento de verdad⁸, al designarse en él qué es la dialéctica del Iluminismo e imitarla de modo ejemplar.

La reflexión que nosotros realizamos sobre el cuento de Poe es otro ejemplo de ello. Pues lo tomamos como diseño empírico de aquello que definimos en el primer capítulo como la autenticidad de la obra. Asimismo este relato se nos presentó como testimonio del sometimiento que conlleva la autoalienación femenina en el mundo del dominio patriarcal, denunciándolo, negándolo, sirviendo de crítica. También se presenta la obra, sumado a lo anterior, como simbolización de la perversión y una posible derrota de ella.

De modo tal que, cuando detectamos que desde una disciplina determinada se utiliza una obra como símbolo de la cosa -o lo que debería ser- y se analiza a través de ella al mundo, estamos en presencia de una primera señal receptiva de la obra como auténtica.

La segunda señal sintomática es que la obra sirva de modelo para la praxis. Pues “absteniéndose a la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social” (Adorno, 2004: 302). Debido a que la obra de arte auténtica niega en sí misma al orden establecido, puede ser leída como un bosquejo, a través de lo que simboliza como verdad, de crítica

⁸ Pues ellos mismos escapan su pensamiento a la pretensión de totalizar, considerándolo como momento de verdad contextualmente situado con posibilidad de ser negado. Esto lo aclaran en el prólogo a la reedición alemana al decir “no todo cuanto dice este libro seguimos manteniéndolo inalterable. Eso no sería compatible con una teoría que atribuye a la verdad un momento temporal, en lugar de contraponerla, como algo invariable, al movimiento de la historia” (Horkheimer y Adorno, 2006: 49).

práctica a la sociedad. El mismo ejemplo de la crítica al dominio del género masculino por sobre el femenino denunciado en la obra de Poe puede llegar a serlo, en el caso de que sean levantadas banderas contra el sometimiento de la mujer mediante su lectura.

Para finalizar, queremos exponer que la negación del orden establecido no significa superación, y menos desde una teoría trágica de la historia. Por lo tanto, el hecho de que el arte auténtico niegue la sociedad mediante la crítica, no necesariamente signifique que es en pos de una sociedad más próxima a la emancipación. El ejemplo de la crítica a la vida en el retrato oval nos hace de ejemplo, pues critica a la vida destruyéndola de modo bárbaro. Así como la razón ilustrada -negadora del mundo encantado- que buscó “liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores (...) resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad” (Horkheimer y Adorno, 2006: 59). El miedo y el sometimiento están a la orden del día en el mundo administrado, no ha habido emancipación alguna sino más barbarie. Entonces se nos presenta una crítica, no a Horkheimer, sino a Adorno.

Si Adorno, quien comparte con Horkheimer esa visión de la historia, busca la autonomía del arte y librarlo de toda ética: ¿Cómo es posible que no pueda devenir en más o peor explotación? Basta ver el ejemplo del efecto del futurismo en el arte, cuyo mayor exponente fue Marinetti. El futurismo buscó una total negación de la Italia tradicionalista, y a lo que condujo fue a una base ideológica para el totalitarismo fascista⁹. Adorno criticó al totalitarismo. A su vez que defendió la autonomía del arte y su escisión de la ética, pero ello condujo en un momento de la historia al totalitarismo contra el cual luchó. No por nada Adorno hizo tanto hincapié en que el arte debería ser revolucionario. Pues si en el fondo hubiese creído que el arte podría serlo autónomamente y sin ética, no habría sentido la necesidad de marcar al deber ser del arte tan insistentemente con la ética revolucionaria.

Una propuesta alternativa es la de sujetar a una revisión ética constante al arte, para que su negación no devenga en más sometimiento. Empresa no menos complicada, y más si se tiene en cuenta a los temerosos del desorden que censurarían todo potencial revolucionario y emancipatorio en cada obra. Puede que Adorno haya visto esa posibilidad y por eso

⁹ Esto no quiere decir que Marinetti haya buscado el fascismo, pero el arte que produjo, independizada, autónoma de su volición, funcionó como uno de sus cimientos. Al aprendiz de brujo...

mismo prefirió mocionar por la autonomía de toda ética por un lado, y por el otro intentó imbuir con una ética de la emancipación al arte mismo... Estética paradoja ética.

Santiago Ruggero

Buenos Aires, Julio de 2008

Bibliografía

Adorno, Theodor W. (2006 [1951]) *Mínima moralía*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor W. (2004 [1970]) *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Allan Poe, Edgar (2000 [1842]) “El retrato oval”, en Edgar Allan Poe *Cuentos, I*. Madrid: Alianza Editorial (traducción de Julio Cortázar).

Hegel, G. W. F. (2003 [1807]) *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (2006 [1944]) *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta.

Kant, Immanuel (2007 [1781]) *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Colihue.

Lacan, Jacques (2003 [1966]) “Kant con Sade”, en Jacques Lacan *Escritos 2*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.