

Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno*

POR MARIO ALEJANDRO MOLANO VEGA**

FECHA DE RECEPCIÓN: 7 DE JULIO DE 2009

FECHA DE ACEPTACIÓN: 14 DE SEPTIEMBRE DE 2009

FECHA DE MODIFICACIÓN: 5 DE OCTUBRE DE 2009

RESUMEN

Este ensayo investiga la relación de lo político y el arte en el pensamiento de Theodor W. Adorno, por medio de un análisis de los conceptos de reconciliación, contenido de verdad y apariencia estética. El argumento central consiste en mostrar que con estos conceptos Adorno pone en relación los campos del arte y la política, en virtud de las tensiones y contradicciones entre los niveles de la totalidad y la particularidad. Por una parte, la obra de arte transgrede las formas de comprensión y praxis establecidas (nivel de la totalidad) mediante una lógica en la cual se descubre el carácter procesual de todo acto de comprensión (nivel de la particularidad). Por otra parte, la consecuencia que este tipo de transgresión artística conlleva en los ámbitos no estéticos consiste en mostrar sus contradicciones internas y su carácter contingente. Este efecto puede ser interpretado como político, si lo político se entiende, a su vez, como fenómeno de cuestionamiento e impugnación de estructuras histórico-sociales dadas.

PALABRAS CLAVE:

Filosofía estética, Teoría Crítica, teoría política, filosofía contemporánea.

Aesthetic Appearance and Reconciliation: Art and Politics in Adorno

ABSTRACT

This essay examines the relation between politics and art in the work of Theodor W. Adorno by analyzing the concepts of reconciliation, artistic truth content, and aesthetic appearance. The main argument is that Adorno relates both realms of art and politics by virtue of contradictions between the levels of totality and particularity. On the one hand, works of art transgress established ways of understanding and praxis (the level of totality) by reflecting on the contingent character of all kind of human comprehension (the level of particularity). On the other hand, the consequence of such artistic transgressions in non-aesthetic realms is to reveal their internal contradictions and their contingent character. This consequence can be interpreted as a political one if politics are understood as a phenomenon of questioning and critically reflecting on given social structures.

KEY WORDS:

Aesthetics, Critical Theory, Political theory, Contemporary Philosophy.

Aparência estética e reconciliação: arte e política em Adorno

RESUMO

Este ensaio tem como alvo a pesquisa da relação do assunto político e da arte no pensamento de Theodor W. Adorno, através duma análise dos conceitos de reconciliação, conteúdo de verdade e aparência estética. O argumento central consiste em apresentar que com estes conceitos Adorno relaciona os campos da arte e da política, em virtude das tensões e contradições entre os níveis da totalidade e da particularidade. A obra de arte, por uma parte, transgrede as formas de compreensão e práxis estabelecidas (nível da totalidade) através duma lógica na qual se descobre o caráter processual de todo ato de compreensão (nível de particularidade). Por outro lado, a consequência que este tipo de transgressão artística gera nos âmbitos não estéticos consiste em mostrar suas contradições internas e seu caráter contingente. Este efeito pode ser interpretado como político, se o assunto político é compreendido, ao mesmo tempo, como fenômeno de questionamento e de impugnação de estruturas histórico-sociais dadas.

PALAVRAS CHAVE:

Filosofia estética, Teoria Crítica, teoria política, filosofia contemporânea.

* Artículo producto de Investigación del proyecto Arte, Estética y Política, Departamento de Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas, Arte y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, Colombia.

** Profesional en Estudios Literarios y Magíster en Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Autor de: Valorar o no valorar, ¿es esa la cuestión? Sobre una ilustrativa polémica entre Northrop Frye y Harold Bloom. *Literatura: Teoría, historia, crítica* 10: 37-70, 2008; El lugar del arte en la Condición Humana. *Al Margen* 21-22: 318-328, 2007. Actualmente es docente asociado e investigador perteneciente al grupo "Reflexión y creación artísticas contemporáneas" (Categoría B Colciencias), del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Correo electrónico: mario.molano@utadeo.edu.co.

La oposición entre los conceptos de totalidad y particularidad ha sido reconocida frecuentemente como uno de los temas clave del pensamiento de Theodor W. Adorno (Buck-Morss 1981, 139; Gómez 1998, 132; Hohendahl 1995, 227; Jameson 1990, 15; Jay 1984, 56). Lo encontramos desplegado en diferentes momentos de su obra haciendo alusión a la crítica del pensamiento occidental y a la primacía que en él parece tener lo conceptual sobre lo material y lo sensible (Adorno 2008a, 142; Adorno y Horkheimer 2007, 26);¹ lo reencontramos también apuntando hacia la historia del desarrollo sociohistórico de Occidente y sus profundas contradicciones entre los niveles del orden social y del desarrollo de los sujetos particulares (Adorno 2008a, 290; Adorno y Horkheimer 2007, 44). Las tensiones entre totalidad y particularidad también ocupan un lugar privilegiado en sus discusiones estéticas, especialmente bajo la figura de la oposición entre el carácter estructural de las obras de arte, su lógica interna, y la heterogeneidad de materiales que componen una obra de arte (Adorno 2004, 139; Adorno y Horkheimer 2007, 143). Siguiendo la interpretación que Fredric Jameson ha hecho del pensamiento de Adorno, podría pensarse que esta temática representa quizá uno de los más importantes legados de la denominada primera generación de Teoría Crítica a un momento histórico tan complejo como el del llamado capitalismo multinacional. En la medida en que uno de los rasgos más sobresalientes de este momento histórico es, según Jameson, el de la dificultad que implica la representación de la totalidad social y su concomitante sensación de desconcierto e impotencia en los individuos, reflexionar sobre la temática de las tensiones entre lo particular y la totalidad se hace más urgente. La dialéctica introspectiva o reflexiva de Adorno “es conveniente para una situación en la cual (a causa de las dimensiones y la desigualdad del nuevo orden global del mundo) la relación entre lo individual y el sistema parece mal definida, si no atenuada o incluso disuelta” (Jameson 1990, 252).² Jameson descubre “la

persistencia de la dialéctica”, precisamente, en el carácter introspectivo y reflexivo propio de la forma en la que Adorno hace salir a flote las tensiones entre totalidad y particularidad; es decir, allí donde Adorno insiste en que la totalidad ha de reconstruirse, reinterpretarse e impugnarse a partir de los fenómenos culturales particulares, de las experiencias históricas concretas y de las formas de subjetividad constituidas.

Al mismo tiempo, esta “persistencia de la dialéctica” puede ser vista como una persistencia de la política si dejamos a un lado la manera dominante en la que actualmente se entiende lo político como problema relativo a los principios y procesos de negociación racional de las riquezas, los beneficios, y también las cargas que implica una organización social eficiente. Al contrario, la persistencia de la dialéctica puede entenderse como persistencia de la política, en la medida en que plantea el problema básico de la experiencia concreta de las contradicciones sociales y el impulso de resolverlas o superarlas. Dicha transformación es quizá forzosamente polémica, pues implica, de hecho, el cuestionamiento mismo de los principios, las instancias y los procedimientos de negociación y regulación propios del orden social establecido. En este sentido, lo político se define por oposición al orden social y sus instancias de regulación. Adquiere el aspecto de la contradicción que ese orden social no puede acoger sin transformarse. Por esta razón, lo político implica un tipo de reconocimiento del estado de cosas en cuanto contradictorio y problemático. Este reconocimiento requiere, más que nada, de experiencias históricas específicas, de casos particulares mediante los cuales se perciben las contradicciones de un sistema social dado y, desde luego, de actitudes reflexivas por parte de los participantes de tales órdenes sociales. Son estos casos específicos, en virtud de sus contrariedades manifiestas, los que generan la necesidad de reconstruir una imagen de la totalidad social y el compromiso de transformarla.

A su vez, dada la importancia que se le otorga a la penetración de las contradicciones sociales en las experiencias históricas específicas, esta dialéctica que Adorno traza continuamente entre lo particular y la totalidad logra abrir un espacio muy importante para la consideración del arte y de la experiencia estética. Ambos vienen a desempeñar un rol preponderante para Adorno, precisamente porque allí llegan a manifestarse las contradicciones sociales como fenómenos particu-

1 La edición española que utilizo de la obra de Adorno es la de la colección de la Obra Completa de Theodor W. Adorno (2003a) a cargo de la editorial Akal que sigue la edición alemana de las obras completas de Adorno realizada por Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz.

2 La traducción es mía. Literalmente dice Jameson: “His introspective or reflexive dialectic benefits a situation in which—on account of the dimensions and unevenness of the new global world order—the rela-

tionship between the individual and the system seems ill-defined, if not fluid, or even dissolved”.

res, como experiencias históricas determinadas. Quizá sea útil incluso radicalizar esta afirmación recordando que Adorno se comportó hostilmente contra la política reducida a una militancia partidista y dogmática, de manera que más allá de cualquier alineación ideológica el compromiso político en Adorno habría que comprenderlo a partir del descubrimiento de las contradicciones sociales encarnadas en los fenómenos concretos. En este contexto, entonces, la importancia radical del arte se debe a su capacidad de hacer visibles los conflictos que constituirían el nervio central de lo político y que frecuentemente pasan desapercibidos en medio de las pujas ideológicas. Paradójicamente, sus declaraciones en contra de un arte político, es decir, comprometido ideológicamente con aquellas pujas partidistas, no son contradictorias respecto a la más compleja y valiosa forma de concebir el valor político del arte como un modo de comportarse en el cual las experiencias históricas concretas son asumidas plenamente, así como la expectativa de transformación social que allí se genera.

La relación antagónica entre totalidad y particularidad parece, pues, dar forma tanto a un concepto de lo político como a una manera de comprender el arte. ¿Cómo interpretar, entonces, la preponderancia otorgada por Adorno en sus reflexiones a la pareja totalidad/particularidad? En esta indagación quisiera explorar la forma en que esta antinomia define las preocupaciones sociales que Adorno encara como pensador de izquierda y se entrecruza con aquel compromiso suyo con el arte y la reflexión estética. Enseguida reconstruiré, en primer lugar, la dinámica de tal antagonismo en el contexto de la teoría adorniana de la obra de arte. Allí el concepto de apariencia estética [*ästhetische Schein*] y su propia crisis vendrán a ser imprescindibles, así como la remisión de la obra de arte a un contenido de verdad [*Wahrheitsgehalt*]. Para estos dos análisis iniciales me apoyaré principalmente en la interpretación que Christoph Menke ha formulado de la estética de la negatividad en *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida* (1997). En segundo lugar abordaré el concepto adorniano de reconciliación [*Versöhnung*] como eje en torno al cual totalidad y particularidad vienen a ser relacionadas desde el punto de vista de las contradicciones sociales. Dicha correlación parece ser posible reinterpretarla en un sentido político, si se entiende por política un fenómeno de contradicción entre un orden social establecido y el descubrimiento del carácter limitado y contingente de tal orden por parte de los propios sujetos integrados en dicho orden social. Esta relectura del concepto de reconciliación apelará a las conceptualizaciones de lo político que Jacques Rancière ha presentado

en *El desacuerdo: política y filosofía* (1996) como modelo desde el cual ofrecer una forma alternativa de asumir el legado del pensamiento adorniano diferente a la que propone Albrecht Wellmer, esto es, bajo la forma de una racionalidad comunicativa (Wellmer 1993a).

APARIENCIA ESTÉTICA Y AUTONOMÍA

El desarrollo que Adorno hace del concepto de apariencia habría que entenderlo mediante su estrecha conexión con los análisis benjaminianos acerca de la desacralización del arte, la pérdida del aura y el significado social que estos procesos históricos encierran. A través del concepto de apariencia, Adorno pretende de cierto modo corregir lo que desde su perspectiva eran considerados como puntos ciegos de la reflexión de Benjamin sobre el aura (Adorno 2008b, 214; Adorno 2001, 140). En particular, apoyándonos en la interpretación que hace Lambert Zuidervaart de esta polémica, Adorno considera que la crisis de lo que Benjamin llama aura no es tanto un producto del ascenso de los medios de la reproducibilidad técnica, sino, antes que nada, el resultado de la propia respuesta que el arte ha buscado darles a las condiciones históricas que los procesos de modernización social traen consigo (Zuidervaart 1991, 31). Sustancialmente, aquellas nuevas condiciones históricas implican para el arte una posición ambigua: por una parte, el arte se convierte en una institución autónoma cuyo principio fundamental tiene que ver esencialmente con el trabajo compositivo y la producción de objetos destinados a la mera contemplación estética, esto es, la producción de la “apariencia estética”. Pero, por otro lado, el arte pierde con ello parte del vigor y la importancia que las sociedades tradicionalmente podían otorgarle, incluso, bajo la figura de la exclusión y el rechazo. El arte tiende, pues, a convertirse en mera “apariencia estética” para la contemplación desinteresada y, por ello mismo, su vigor se ve mermado. El arte moderno enfrenta así su propia neutralización como mercancía cultural integrada en un sistema que a su vez genera agudas contradicciones sociales.

Estas nuevas condiciones sociohistóricas son las que llevan al arte a su propio cuestionamiento como actividad orientada hacia la construcción de una totalidad armónica a la que llamamos tradicionalmente “obra de arte”. El concepto de apariencia estética es usado por Adorno para referirse a ese proceso de objetivación de la obra como totalidad lograda. La connotación negativa del concepto de apariencia en cuanto falsedad deja ver que la intención de Adorno con este concepto es,

al mismo tiempo, expresar el cuestionamiento al que el propio arte somete los procesos de objetivación y producción de “obras”. En este sentido, el siguiente pasaje resulta muy revelador:

A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero; los textos, en sus palabras. Si se cree tener en las manos inmediatamente los detalles de las obras de arte, se deshacen en lo indeterminado e indiferenciado: hasta tal punto están mediadas. Ésa es la manifestación de la apariencia estética en la estructura de las obras de arte. Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el *eso de ahí* y se deshace en el lugar de donde vino. La pretensión de objetivación de las obras de arte fracasa en ellas mismas (Adorno 2004, 139-140).

La apariencia estética implica, de un lado, el proceso compositivo y constructivo mediante el cual la obra de arte deviene precisamente obra, totalidad lograda; y, de otro lado, también implica el descubrimiento de este proceso en cuanto tal, es decir, en cuanto pura mediación de elementos heterogéneos, múltiples, que es llevada a cabo o “puesta” a través de un trabajo compositivo. Para Adorno el arte moderno ha acentuado esta condición “aparente” de la obra en cuanto totalidad lograda como respuesta a los procesos de modernización que lo han ido marginando como mero objeto de contemplación desinteresada. El modernismo estético y las vanguardias literarias, pictóricas y musicales representarían, en términos generales, bajo la mirada adorniana, el continuo enfrentamiento del arte consigo mismo, con su propia condición constructiva y compositiva; de ahí las actitudes autoirónicas de los artistas, el interés de romper con procedimientos tradicionales de composición (por ejemplo, el narrador omnisciente en la literatura, las relaciones tonales jerárquicas en música o la definición de las formas mediante gradaciones tonales en pintura) y de emplear materiales considerados como no-estéticos. Lo que para Benjamin (2008) era entendido como pérdida del aura de la obra de arte, Adorno lo entiende como crisis de la apariencia estética.³ Entre

tanto, lo que está en juego en esta crisis que pone al arte contra sí mismo es nada menos que la posibilidad de expresar un contenido de verdad mediante el cual salen a la luz contradicciones sociales agudas generadas por los propios procesos de modernización. La situación es paradójica para el arte, puesto que de su propio autocuestionamiento surge la posibilidad de salvarse a sí mismo, es decir, de evitar la neutralización en la que recae como puro objeto de contemplación desinteresada.

La teorización adorniana de la crisis de la apariencia estética no puede, por tanto, desvincularse de la forma en que Adorno analizaba, junto con Horkheimer, los procesos de desarrollo social de Occidente en *Dialéctica de la Ilustración*. Siguiendo a Albrecht Wellmer, estos procesos de desarrollo se pueden entender como una dialéctica de subjetivación y objetivación cuyo motivo básico es el sometimiento y la opresión, pero en la que al final, “la instancia opresora se torna a la vez en víctima sometida: la opresión sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo unitario, una formación que fue necesaria por mor de la auto-conservación y del dominio de la Naturaleza externa” (Wellmer 1993a, 16). En estos procesos la lógica que se impone es la de la primacía de los momentos de la totalidad sobre los momentos de la multiplicidad y la particularidad. La subsunción de la naturaleza a la razón significa, según Adorno, la reducción de los fenómenos a una síntesis abstracta, el concepto, que no solamente es incapaz de comprender lo particular del fenómeno y, en consecuencia, se limita a categorizarlo; sino que además estaría fundada en la presunción de que en el fondo los fenómenos son identificables. Dicha presunción es, para Adorno, la expresión de la necesidad de fijar lo particular y lo múltiple para hacerlo dócil a nuestros intereses.

Pensando se distancian los hombres de la naturaleza para ponerla frente a ellos de tal modo que pueda ser dominada. Como la cosa o el instrumento material, que se mantiene idéntico en distintas situaciones y así separa el mundo como lo caótico, multiforme y disparatado de lo conocido, uno e idéntico, el concepto es el instrumento ideal que se ajusta a todas las cosas en el lugar donde se las pueda apresar (Adorno y Horkheimer 2007, 53).

Esta lógica opera igual en el plano social, pues allí la especificidad de los objetos y de las formas de vida de los individuos particulares (determinada por aquello en lo que invierten sus energías vitales) es reducida a función

3 Robert Kaufman traduce el problema de las formas artísticas que asumen una actitud crítica respecto a su propia configuración estética como desarrollo de una especie de aura negativa. En la misma dirección adorniana, Kaufman sostiene que esta actitud autocrítica del arte es una forma de resistencia contra la estetización y la neutralización ideológica del arte contemporáneo (Kaufman 2002, 48).

social y medida con la vara uniforme de las exigencias sociales y el valor de cambio. En esa dirección Adorno se pronunció en una de sus conferencias sobre sociología dictada durante el período de posguerra:

El carácter abstracto del valor de cambio confluye, previamente a cualquier estratificación social concreta, con el dominio de lo general sobre lo particular, de la sociedad sobre quienes son sus miembros a la fuerza. Ese carácter abstracto no es socialmente neutral, como hace creer la lógica del proceso de reducción a unidades tales como el tiempo de trabajo social promedio. En la reducción de los hombres a agentes y soportes del intercambio de mercancías se oculta la dominación de los hombres sobre los hombres (Adorno 2005, 13).

A este tipo de lógica que reduce la particularidad y la multiplicidad a la totalidad del sistema social y de comprensión, el arte responde poniendo en crisis el concepto mismo de obra y la aspiración que ésta conlleva de consumarse como totalidad. La crisis de la apariencia estética (y su correlato de la pérdida del aura en términos benjaminianos) puede así entenderse como el rechazo artístico de la lógica social de la primacía de la totalidad sobre lo particular. En vez de reforzar esa lógica, el arte parece adoptar una actitud abiertamente inversa, la de mostrar el revés de esas totalidades, su carácter artificial y contingente, mientras que al mismo tiempo intenta abrir un espacio para el reconocimiento de lo múltiple y lo particular.

Este comportamiento del arte, que lo lleva a cuestionarse a sí mismo en virtud de mantener las posibilidades de expresar las contradicciones sociales de un momento histórico como el de las sociedades burguesas modernas, nos conduce a determinar de una manera mucho más radical el concepto de autonomía que Adorno le confiere al arte. En lugar de entender este concepto de autonomía del arte exclusivamente en el sentido de la independencia que éste recibe respecto a otras esferas de valor (como la moral, la ciencia o la religión), como producto de un proceso sociohistórico de institucionalización; Adorno entiende el concepto de autonomía estética también en el sentido de la autoconciencia crítica de unas determinadas condiciones históricas que se manifiesta mediante las obras de arte particulares. Siguiendo la interpretación de Gregg M. Horowitz sobre ese concepto, para Adorno la autonomía estética es alcanzada por el arte en cuanto forma de articulación sensible de la autoconciencia histórica en la cual se plantean las tensiones constantes entre lo que meramente existe y la

posibilidad de un estado de cosas diferente (Horowitz 1997, 263-264). De este modo, la crisis de la apariencia estética que el arte moderno introduce en sí mismo manifiesta a un tiempo tanto la constitución autónoma del arte frente a sus condicionamientos históricos como el ejercicio de autoconciencia histórica de la modernidad. Como sostiene Adorno, el arte se convierte en una forma inconsciente de historiografía y expresa en sí mismo una lógica exterior, vale decir, social, que, sin embargo, altera radicalmente.

CONTENIDO DE VERDAD COMO SOBERANÍA

El concepto de apariencia estética está directamente correlacionado con el de contenido de verdad de las obras de arte particulares. Más aún, Adorno le otorga en el siguiente pasaje una importancia radical a esta interconexión:

En la paradoja del *tour de force* de hacer posible lo imposible se enmascara la paradoja estética por antonomasia: cómo puede conseguir el hacer que aparezca algo no hecho; cómo puede ser verdadero lo que de acuerdo con su propio concepto no es verdadero. Esto sólo es pensable del contenido en tanto que diferente de la apariencia, pero ninguna obra de arte tiene al contenido de otra manera que mediante la apariencia, en la propia figura de la apariencia. Por eso el centro de la estética sería la salvación de la apariencia, y el derecho enfático del arte, la legitimación de su verdad, depende de esa salvación (Adorno 2004, 147).

La difícil cuestión del contenido de verdad y la apariencia estética es entendida por Wellmer como una contradicción insuperable que responde, en última instancia, al carácter utópico del pensamiento adorniano y a un estrecho marco de interpretación del desarrollo cognitivo y lingüístico de los seres humanos. Sin embargo, esta inquietante remisión contradictoria de la apariencia estética a un contenido de verdad que al mismo tiempo parece negar puede ser vista como el principal problema de la estética moderna legado por Adorno, como sugiere Christoph Menke. Para captar adecuadamente las potencialidades críticas y transformadoras del arte y de la experiencia estética en la actualidad habría que “defender la determinación bipolar” de tal experiencia “contra los que, desde diferentes frentes, no quieren ver en ello más que una nostálgica supervivencia” (Menke 1997, 16). El punto de partida de Menke radica en la idea de que la lógica de la apariencia estética y la lógica del contenido de verdad pueden entenderse si se acla-

ra el concepto de negatividad estética. Si bien Adorno presta un marco filosófico desde el cual buscar la articulación de estas dos lógicas, sin embargo, su propia teoría parece ser insuficiente para aclarar los términos de esta articulación. Desde el punto de vista de la lógica de la apariencia estética Menke propone entenderla a partir de una idea de negatividad estética especificada en términos semióticos. Así, pues, aquella idea de una totalidad lograda que se autocuestiona, como ya la hemos esbozado antes, es reinterpretada por Menke en términos de un proceso negativo en el que entran en una tensión continua las posibilidades de comprensión y de sentido de la obra y los elementos que han sido tomados en ella como materiales significantes. La apariencia estética no es más que esta lógica negativa en la cual el intento de fijar una totalidad significativa resulta siempre interrumpido o “indefinidamente aplazado” por vía de la remisión constante de esa totalidad a lo particular de los múltiples elementos que la integran. Así, pues, el intento de comprensión de la obra de arte resulta siempre paradójico:

la síntesis estética es ciertamente síntesis de lo diverso, pero al mismo tiempo, lo múltiple se opone irreductiblemente a su síntesis. Y, pese al rechazo de la síntesis, no es lo diverso una pura multiplicidad; sólo existe con relación a la síntesis. La síntesis y lo múltiple no existen más que lo uno por lo otro y contra lo otro, simultáneamente (Menke 1997, 99).

Para Menke esta lógica negativa es el principio propio del arte en cuanto campo autónomo que no se subordina a ninguna otra esfera de actividad no estética. Es decir, esta lógica negativa constituye el principio mismo de la autonomía estética.⁴

Al mismo tiempo, esta lógica negativa acarrea consecuencias radicales que van más allá del campo estético y que Menke vincula con la idea adorniana del contenido de verdad del arte. La continua remisión de una totalidad de sentido a sus elementos constitutivos, de un intento de comprensión al proceso de correlación de multiplicidad de elementos, abre la posibilidad de que la comprensión misma venga a ser reflexionada y perci-

ba su propio carácter contingente. “Así, la experiencia de la génesis de la significación, en cuanto que es lo otro de la comprensión, se convierte en una experiencia en contra de la comprensión; es una experiencia que tropieza en su propia andadura” (Menke 1997, 132). La apertura de la comprensión a su propio carácter procesual y contingente constituye el motivo por el cual Adorno vincula la apariencia estética con un contenido de verdad que afecta las esferas no estéticas y posee un potencial de crítica social (como veremos, un potencial que puede llamarse político). Menke reinterpreta la idea del contenido de verdad en términos de “soberanía” del arte refiriéndose en primera instancia a la relevancia que el arte tiene más allá de su propio campo sobre esferas no estéticas de actuación y de discurso. Aprovechando el marco de interpretación que Menke propone, la tensión que Adorno introduce en su concepto de “contenido de verdad” entre lo hecho y lo no hecho, lo contingente y lo esencial, puede entenderse como una tensión entre el carácter siempre limitado de nuestros discursos y nuestra expectativa constante de afirmación de sentido. Esta tensión es introducida por el arte en los discursos no estéticos a partir de la propia lógica de la negatividad estética, y no porque lo estético remita a un sentido superior metafísico o teológico en el que se resolverían las contradicciones sociohistóricas modernas. Se trata más bien de que la lógica negativa de la apariencia estética ejerce una fuerza subversiva al proyectarse sobre los discursos no estéticos y hacerlos perder su propia apariencia fantasmagórica de verdad esencial o totalidad de sentido lograda. El contenido de verdad del arte puede ser entendido como esta proyección de efectos transgresores en los ámbitos no estéticos que hace que éstos muestren sus propias contradicciones y su carácter eminentemente contingente.

Es importante reconocer que tanto Habermas como Wellmer han hecho una crítica radical a la forma romántica de entender y valorar el arte como una instancia en la cual se resolverían las contradicciones (o al menos se tendría la imagen de su resolución), dado su carácter superior y metafísico. “La experiencia estética es para Adorno el lugar en el que el contenido de verdad de la metafísica se torna aprehensible y evidente en términos sensibles. Con ello queda señalada otra huella, la huella decisiva de una razón mejor en el seno de la mala existente, que la teoría crítica puede seguir en su tentativa de pensar dentro del plexo de obcecación y más allá de éste” (Wellmer 1994, 24).⁵ De tal modo,

4 Vale anotar de pasada que esta definición no parece inconsistente con la idea de Horowitz ya citada, según la cual el principio de autonomía implica un acto de autorreflexión crítica de determinadas configuraciones históricas. Lo que hace concurrir, en mi opinión, ambas caracterizaciones de la autonomía consiste en que la negatividad estética—como la plantea Menke apelando a la tensión entre formas de comprensión y elementos significativos— muestra la estructura semiótica que explica la manera en la que las formaciones históricas vienen a ser reflexionadas en la obra de arte.

5 Estas contradicciones también son señaladas por Habermas (1981, 490-491).

sería ingenuo tratar de ignorar que existen momentos en los que el pensamiento de Adorno está bajo este modelo romántico de comprensión de la estética; y, sin embargo, tampoco se podrían desconocer los momentos en los que va más allá de esa influencia romántica y reconoce sin nostalgia los procesos de diferenciación y racionalización social como procesos históricos a los que no se puede renunciar. En este sentido, su idea de que el arte posee un potencial crítico que afecta esferas no estéticas no se puede entender como una intención regresiva hacia la desdiferenciación, como ya había advertido Susan Buck-Morss (Buck-Morss 1981, 270). Lo que no se puede negar, con todo, consiste en que habría que entender mejor el problema de la relación del campo estético con las demás esferas de valor. Precisamente, este problema puede llevarnos al tema del valor político del arte, puesto que implica entender cómo la esfera estética, en cuanto ejerce su lógica negativa, no viene ni a conformarse con un lugar bien delimitado dentro de los sistemas sociales dentro de cuyos límites permanece tranquilamente, ni tampoco podría entrar en juego armónico con las esferas de valor no estéticas, pues su negatividad corroe las formas de comprensión validadas en tales esferas. Por tanto,

[...] la relación de la esfera estética diferenciada con las otras dimensiones de la razón no puede adoptar nunca la forma de una interacción en el seno de la racionalidad comunicativa del mundo vivido, porque su negatividad total no mantiene una relación de yuxtaposición, ni de composición, con los discursos no estéticos. Su ubicuidad potencial provoca en ellos más bien la apertura de una crisis irresoluble. Aquello que ocasiona en otro un problema irresoluble, no puede al mismo tiempo conciliarse con él (Menke 1997, 289).

A esta relación polémica del arte con las distintas esferas de valor diferenciadas que conforman la estructura moderna de la sociedad podemos llamarla “política”, en el sentido de que instaura precisamente una exigencia de cambio, en vistas del carácter contingente y limitado de tales formaciones sociales.⁶ El concepto de reconciliación, a pesar de sus resonancias teológicas y románticas, parece obedecer en el pensamiento adorniano a este tipo de transformaciones exigidas sobre la base del carácter problemático descubierto en las estructuras sociales. De ahí que sea necesario reinterpretar también

el concepto de reconciliación bajo la luz de un concepto de política revitalizado.

RECONCILIACIÓN Y POLÍTICA: “REMEMORACIÓN DE LO MÚLTIPLE”⁷

El efecto que la lógica de la negatividad estética genera sobre los discursos y las prácticas no estéticas parece ser el contexto adecuado para reinterpretar el concepto adorniano de reconciliación [*Versöhnung*], a juzgar por tesis que a primera vista suenan tan extrañas como éstas: “la identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico [*Nichtidentischen*] que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad” (Adorno 2004, 13); “el arte no significa, de acuerdo con la receta clasicista, reconciliación: ésta es su propio comportamiento, que capta lo no-idéntico” (Adorno 2004, 182). A partir de nuestro análisis precedente del cuestionamiento que el arte introduce en su propia síntesis estética (apariencia estética) y de los efectos que esta suspensión conlleva para los discursos no estéticos (contenido de verdad), podemos también reinterpretar los conceptos de identidad y no identidad. La identidad obedecería, según esta propuesta interpretativa, a las síntesis constituidas mediante las cuales se otorga sentido, esto es, a las formas de comprensión logradas; en cuanto la no identidad correspondería a la suspensión de esas síntesis constituidas mediante la remisión al propio carácter procesal y contingente de la síntesis y a los materiales heterogéneos que la constituyen, esto es, al aplazamiento indefinido de la comprensión. Si la identidad de la obra de arte (su propio ejercicio de síntesis y de totalidad) suspende al mismo tiempo el principio de identidad, esto podría entenderse en el sentido de que abre el ejercicio de la producción de sentido a su carácter contingente. La idea de reconciliación parece poder interpretarse desde este punto de vista como una forma de producción de sentido y de estructuración de los estados de cosas tal que no pierde de vista su propio carácter contingente y provisional. Antes bien, el tipo de comportamiento que la obra artística ejerce, y que Adorno llama “reconciliación”, parece asumir por sí mismo una posición contraria al cierre de los procesos de producción de sentido. La actitud de resistencia contra los cierres de la comprensión y el sentido es lo que constituye, según esta propuesta de lectura, el núcleo mismo de la idea adorniana de reconciliación, a la cual está vinculada, por su parte, la idea adorniana de dialéctica:

6 Sin embargo, Menke (2008, 72-74) enfatiza en otro lugar que el efecto de la experiencia estética sobre las prácticas y los discursos no estéticos tiene que ver con la suspensión de los juicios y criterios normativos. En ese sentido, Menke sostiene que la experiencia estética no puede entenderse como una forma directa de crítica.

7 Subtítulo extraído de Adorno (2008a, 18).

La dialéctica desarrolla la diferencia, dictada por lo universal, de lo particular con respecto a lo universal. Mientras que ella, la cesura entre sujeto y objeto penetrada en la consciencia, es inseparable del sujeto [...], tendría su fin en la reconciliación. Ésta liberaría lo no idéntico, lo desembarazaría aun de la coacción espiritualizada, abriría por primera vez la multiplicidad de lo diverso, sobre la que la dialéctica ya no tendría poder alguno. La reconciliación sería la rememoración de lo múltiple ya no hostil, que es anatema para la razón subjetiva (Adorno 2008a, 18).

El valor político del concepto de reconciliación que acabamos de replantear no puede ser correctamente captado si lo político es conceptualizado en términos de una forma de negociación de intereses particulares o de una ética de los principios mismos de negociación. Habría, por el contrario, que sacar el concepto de lo político de este contexto de interpretación, al parecer dominante, y situarlo en un contexto diferente que acentúe el aspecto polémico de la política. Tal comprensión de lo político propongo buscarla en el pensamiento de Jacques Rancière. Los elementos que integrarían lo que Rancière llama política serían básicamente los siguientes: en primer lugar, el fenómeno político implica la instauración de un escenario en el que hace su aparición pública aquello que en las circunstancias acostumbradas debería permanecer invisible y oculto, es decir, por fuera de los escenarios públicos. En segundo lugar, dicha aparición implica que se reconoce al mismo tiempo tanto la prohibición del aparecer como el carácter contingente de tal prohibición, y, por tanto, la posibilidad de anular dicha prohibición y cancelarla o ponerla en crisis precisamente mediante la aparición. Y en tercer lugar, la política, este escenario de aparición y de cuestionamiento de las reglas de juego previstas y asumidas, supone un litigio sobre la posibilidad misma de la discusión con –y el reconocimiento de– aquellos que no son vistos como instancias de interlocución válidas. Puede observarse claramente que el litigio político no tiene que ver con intereses personales ni de grupo social, sino con el contraste entre un orden social establecido en el que han sido asignados roles y jerarquías, y el carácter contingente de tales órdenes a la luz del cual estos roles y jerarquías pueden ser disueltos o transformados (Rancière 1996, 127).

La lógica de lo político que Rancière describe, aquí esbozada, parte precisamente de la ruptura que se introduce o se hace aparecer dentro de estructuras de sentido que han sido institucionalizadas y que dan forma a determinados modos de orden social. Es

esta introducción de la ruptura lo que la hace concordar con la idea adorniana de resistencia contra el cierre de las formas de comprensión y organización del mundo. Dicha ruptura no puede pensarse sin el momento que en la terminología adorniana equivale a lo no idéntico y que nosotros hemos venido interpretando en el sentido de la recuperación del carácter procesal y contingente de todo ejercicio de comprensión. De ahí, precisamente, que el arte posea un valor político que no podemos confundir con la participación en pujas ideológicas o partidistas, ni con el juego más actual de la representatividad de las identidades en el gran espacio multicultural. Antes bien, este valor político del arte consistiría en la puesta en crisis de nuestras formas de comprensión y de organización social por medio del descubrimiento de los modos específicos en los que se constituyen tales estructuras, es decir, mostrando cómo operan sobre los elementos particulares y múltiples para convertirse en formas de comprensión y de orden social. Es precisamente el descubrimiento de que el orden y la comprensión no son “propios” y de que cada elemento particular integrado en tales estructuras no ocupa “su” lugar, sino un lugar contingente y, por tanto, impropio, lo que introduce una crisis y exige la transformación de las estructuras sociales y de los discursos que las soportan. La no identidad hacia la que, según Adorno, las obras de arte se orientan desde su propia lógica negativa, desde su propia constitución estética, consiste en este tipo de descubrimiento polémico que afecta directamente las esferas no estéticas y que ahora podemos llamar también político.

Adorno brinda un ejemplo de esta potencialidad del arte en uno de sus ensayos sobre literatura más conocidos, el “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. En uno de los pasajes clave de este texto, se refiere a la forma en la que la poesía lírica abre la posibilidad de que el sujeto se descubra a sí mismo como componente social sobre el cual actúan condicionamientos y se aplican formas de comprensión establecidas.

El auto-olvido del sujeto que se somete al lenguaje como a algo objetivo y la inmediatez e involuntariedad de su expresión son lo mismo: así media el lenguaje poesía lírica y sociedad en lo más íntimo. [...] El instante de auto-olvido en que el sujeto se sumerge en el lenguaje no es su sacrificio al ser. No es de violencia, tampoco de violencia contra el sujeto, sino de reconciliación; el lenguaje mismo no habla más que cuando ya no habla como algo ajeno al sujeto, sino como la voz propia de éste. [...] Pero esto remite a la relación real entre individuo y sociedad. No es meramente que el individuo esté socialmente

mediado en sí, no es meramente que sus contenidos sean al mismo tiempo sociales. Sino que, a la inversa, tampoco la sociedad se forma y vive más que gracias a los individuos cuya quintaesencia ella es. [...] En el poema lírico el sujeto niega, mediante identificación con el lenguaje, tanto su mera contradicción monadológica de la sociedad como su mero funcionamiento en el seno de la sociedad socializada (Adorno 2003b, 56).

Adorno muestra así que, una vez se ha reconocido como elemento social, el sujeto parece paradójicamente recuperarse a sí mismo, puesto que logra abrir la oportunidad de pensar y experimentar su propia subjetividad como algo que no puede ser reducido a elemento social determinado. Descubrir que la sociedad ha construido de un cierto modo específico la idea de subjetividad implica asumir que ésta es una configuración contingente que debe mantenerse abierta al cambio. El efecto que en este caso particular generaría la poesía lírica, siguiendo a Adorno, tiene así que ver directamente con la crisis en la que sumerge los discursos y las prácticas no estéticos que determinan las maneras de comprender la subjetividad y los roles que se le asignan. En el caso concreto de la poesía lírica esta ruptura ocurre mediante el lenguaje, que debe ser simultáneamente mostrado en su condición de instrumento social de determinación del sujeto (algo “objetivo”) y apropiado como medio de liberación de tales condicionamientos (expresión subjetiva). Al primer movimiento lo llama Adorno *autoolvido del sujeto*, y al segundo, *sujeto expresivo* (el sujeto de la poesía lírica, justamente). Lo político residiría en la tensión entre un modo concreto de orden social y el reconocimiento de que tal orden no puede cerrarse sobre sí mismo más que ejerciendo violencia y excluyendo formas diferentes de comprensión (o en este caso, de subjetivación); lo político, en otras palabras, sería esta reflexión del carácter limitado y limitante de las formas de orden social en el seno mismo del orden social.

Si entendemos el concepto de reconciliación política (como evento polémico que cuestiona unas determinadas estructuras sociales desde dentro, vale decir, mostrando sus propias limitaciones y contradicciones), entonces debemos liberarlo también de sus resonancias teológicas. Adorno también da muestras de este intento al situar la reconciliación dentro del contexto de una historia humana antagónica (Adorno 2008a, 294-295). Allí la reconciliación no puede ser sino un conflicto que resurge y recibe múltiples formas de respuesta, así como también puede ser interpuesto desde diferentes posiciones que reconocen la precariedad de los órdenes sociales. Habría que abandonar sin nostalgias la idea

de reconciliación en todo lo que hay en ella de utopismo romántico, como han señalado correctamente Habermas y Wellmer (Habermas 1989; Wellmer 1993a y 1993b); pero quizá no descubramos en esta idea adorniana sus potencialidades ni su actualidad si en su lugar asumimos la racionalidad comunicativa como respuesta definitiva a las antinomias entre totalidad y particularidad, identidad y no identidad. Antes bien, la propia crítica de la racionalidad comunicativa⁸ y una relectura de tales tensiones podrían acercar la negatividad del pensamiento de Adorno a la reflexión acerca de las lógicas estéticas y políticas contemporáneas. Al final, de la idea de reconciliación quizá no sea posible sino retener este momento de apertura al carácter contingente de las estructuras sociales de comprensión y comportamiento. Pero si esta apertura significa una vigorización del concepto de política en términos de la manifestación y el reconocimiento de los desajustes internos de las estructuras sociales, entonces no sería despreciable detenerse nuevamente a pensar su contenido y su lógica. *

REFERENCIAS

1. Adorno, Theodor W. 2001. Sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Sobre Walter Benjamin*, 138-147. Madrid: Cátedra.
2. Adorno, Theodor W. 2003a. *Gesammelte Schriften*. En *Digitale Bibliothek*. Vol. 97. CD-ROM, eds. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz. Berlín: Directmedia [Lizenz] Suhrkamp Verlag.
3. Adorno, Theodor W. 2003b. *Notas sobre literatura. Obra completa*. Vol. XI. Madrid: Akal.
4. Adorno, Theodor W. 2004. *Teoría estética. Obra completa*. Vol. VII [Traducido por Jorge Navarro Pérez]. Madrid: Akal.
5. Adorno, Theodor W. 2005. *Escritos sociológicos I. Obra completa*. Vol. VIII. Madrid: Akal.
6. Adorno, Theodor W. 2008a. *Dialéctica negativa. Obra completa*. Vol. VI [Traducido por Alfredo Brotons Muñoz]. Madrid: Akal.

8 Como, por ejemplo, propone Rancière (1996, 62-81). Otros autores que cuestionan la interpretación en clave de racionalidad comunicativa del pensamiento adorniano son Vicente Gómez (1998), Mateu Cabot (1993), Lambert Zuidervaart (1991) y Simón Jarvis (1998).

7. Adorno, Theodor W. 2008b. *Crítica de la cultura y sociedad I. Prismas. Sin imagen directriz. Obra completa. Vol. X.* Madrid: Akal.
8. Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. 2007. *Dialéctica de la Ilustración. Vol. III* [Traducido por Joaquín Chamorro Mielke]. Madrid: Akal.
9. Benjamin, Walter. 2008. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Obras. Libro I. Vol. 2.* Madrid: Abada Editores.
10. Buck-Morss, Susan. 1981. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt.* México: Siglo XXI Editores.
11. Cabot, Mateu. 1993. De Habermas a Adorno: sentido de un "retroceso". *Estudios Filosóficos* 121: 451-478.
12. Gómez, Vicente. 1998. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno.* Madrid: Cátedra.
13. Habermas, Jürgen. 1981. *Teoría de la acción comunicativa I.* Madrid: Taurus.
14. Habermas, Jürgen. 1989. Horkheimer y Adorno: el entrelazamiento de mito e ilustración. En *El discurso filosófico de la modernidad. Doce lecciones* [Traducido por Manuel Jiménez Redondo], 135-162. Madrid: Taurus.
15. Hohendahl, Peter Uwe. 1995. *Prismatic Thought.* Lincoln: University of Nebraska Press.
16. Horowitz, Gregg M. 1997. Art History and Autonomy. En *Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, eds. Lambert Zuidervaart y Tom Huhn, 259-285. Cambridge: MIT Press.
17. Jameson, Fredric. 1990. *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectics.* Nueva York: Verso.
18. Jarvis, Simon. 1998. *Adorno. A Critical Introduction.* Nueva York: Routledge.
19. Jay, Martin. 1984. *Adorno.* Cambridge: Harvard University Press.
20. Kaufman, Robert. 2002. Aura, Still. *October Magazine* 99: 45-80.
21. Menke, Christoph. 1997. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida.* Madrid: Visor.
22. Menke, Christoph. 2008. The Dialectic of Aesthetics: The New Strife between Philosophy and Art. En *Aesthetic Experience*, eds. Richard Shusterman y Adele Tomlin, 59-74. Nueva York: Routledge.
23. Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
24. Wellmer, Albrecht. 1993a. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno.* Madrid: Visor.
25. Wellmer, Albrecht. 1993b. *Finales de partida: la modernidad irreconciliable.* Madrid: Cátedra.
26. Wellmer, Albrecht. 1994. La unidad no coactiva de lo múltiple. En *Teoría crítica y estética. Dos interpretaciones*, eds. Albrecht Wellmer y Vicente Gómez. Valencia: Universitat de Valencia.
27. Zuidervaart, Lambert. 1991. *Adorno's Aesthetic Theory: The Redemption of Illusion.* Massachusetts: MIT Press.