

Juárez, Esteban Alejandro

juarezeal@hotmail.com

Escuela de Ciencias de la Información UNC

Área: Dimensiones estéticas de la comunicación y la cultura

Palabras claves: Arte – Política - Conocimiento

LA FUNCIÓN POLÍTICA DE LA INCOMUNICABILIDAD DEL ARTE. ESTÉTICA Y CONOCIMIENTO EN THEODOR W. ADORNO

I

Este escrito es un intento reflexivo de establecer el modo en que Theodor W. Adorno vincula la relación dialéctica entre sujeto y objeto con la función política de la incomunicabilidad de ciertas formas de arte moderno.

Theodor Adorno exploró los límites del bagaje conceptual propio de la filosofía de la conciencia mostrando lo desgarrante y aporético que ese intento resultaba: la ineluctable paradoja de pensar lo no-idéntico, aquello que se escapa a toda apropiación en el trabajo conceptual, desde la tradición del pensar identificante. En tal sentido, si a la reflexión filosófica le corresponde todavía alguna tarea, ella se orientaría hacia la configuración negativa de la utopía del conocimiento, es decir, a penetrar aquello que la universalidad de los conceptos oculta tan pronto como con el pensamiento conceptual se trata de ordenar la multiplicidad de la realidad. “A la filosofía le es imprescindible confiar en que el concepto puede superar al concepto, al instrumento que es su límite” (1).

La reflexión estética de Adorno entonces adquiere sentido si se la piensa en el contexto de una búsqueda de la utopía del conocimiento en el momento en que las categorías para conocer la realidad histórico-social entran en crisis.

Las posibilidades utópicas se manifiestan, para Adorno, en ciertas formas de arte – la música atonal de Schönberg, los textos de Beckett y de Kafka – las cuales han resistido a la presión de las exigencias del sistema social; pero dicha luz de ventura sólo muestra su rostro de un modo negativo, como fuerza utópica fracturada, como *promesse de bonheur*. Esa promesa se halla bajo el velo trágico de la situación histórica de la cultura de la primera

mitad del siglo XX. La catástrofe, en el contexto vital adorniano, se consuma por doquier. El problema radica entonces en pensar esa catástrofe desde las categorías conceptuales que la posibilitaron, específicamente las relaciones entre las nociones de sujeto y objeto, y el papel político de la obra de arte auténtica como refugio crítico contra la totalización de la racionalidad instrumental.

||

Adorno concibe la relación sujeto-objeto como praxis de dominio, la cual cala en la teoría del conocimiento de su tiempo, ya sea en su versión positivista o idealista; en estas versiones se reproduce la relación entre un amo y un esclavo. El conocimiento reducido a praxis de dominación se concreta en el ideal de la ciencia positiva moderna. Pero de este destino tampoco se encuentran exentos ni el idealismo ni el existencialismo. El primero al dar primacía absoluta al sujeto colectivo, espíritu objetivo o trascendental, sobre el sujeto empírico, viviente; el segundo, por hacer exactamente lo contrario. Estos modos de comprender la relación sujeto - objeto son, ellos mismos, praxis, pero una praxis cercenada, en donde se violenta la experiencia individual del sujeto en tanto que es ella misma un momento de la objetividad. Por esto, tanto el idealismo como el existencialismo, van en detrimento de lo que en el conocimiento es “objeto”.

Para Adorno, en ellos las tensiones irreconciliables reconocidas por la dialéctica negativa son reemplazadas por un sistema de identidad que gana su momento positivo en un gesto de violencia contra lo otro del sujeto. El conocimiento es, para este sistema, un mecanismo de acomodación, en donde la distancia hacia el objeto es diluida en la identidad absoluta con él. Pero la objetividad que se pretende lograda, no se da más que a costa del objeto mismo. Esa objetividad es objetividad del pensamiento subjetivo. Así, el conocimiento queda reducido a reflexión del sujeto sobre sí mismo. En esa reflexión, el objeto no es comprendido en cuanto momento diferente al sujeto, sino que adquiere realidad en la convergencia de las categorías del sujeto, única instancia válida y positiva del conocimiento. Adorno utiliza la expresión “primacía del objeto” contra el reduccionismo subjetivista. Sin embargo, esto no ha de entenderse como una inversión de la primacía del sujeto, ya que esta es un momento histórico necesario de la autorreflexión de la conciencia.

La objetividad de la naturaleza, de la cual el sujeto empírico es un componente, está sobre la subjetividad que se quisiera poner como exterior a ella. El Yo trascendental está mediado por el sujeto vivo, por el yo empírico. Ese Yo Trascendental es en función de este yo. Por lo tanto, el sujeto, ya sea empírico o trascendental, es objeto, aunque en un sentido cualitativamente diferente al objeto. Éste sólo puede ser pensado por la conciencia subjetiva, pero se mantiene ante ella como lo otro de ella. A su vez, en tanto es conocido por la conciencia, y sólo mediatamente por ella, el objeto es también sujeto.

La subjetividad del objeto sólo surge cuando es pensada la posibilidad de las determinaciones objetivas. Adorno entiende la primacía del objeto como diferenciación de lo mediado sin que esto signifique un privilegio de uno de los polos: “El predominio del objeto significa la progresiva diferenciación cualitativa de lo mediado en sí, una componente de la dialéctica que no le es trascendente, sino que está articulada en éste” (2).

El ideal de conocimiento de la Ilustración, basado en el modelo de las ciencias de la naturaleza, no alcanza el momento de afinidad con el objeto en la medida en que elimina las cualidades subjetivas del objeto, sin detenerse a comprender que, si el sujeto tiene un núcleo objetivo, entonces esas cualidades constituyen un momento de lo objetivo. Para aquel ideal cientificista, el objeto se reduce a un residuo despojado de sujeto. Sin embargo, el idealismo y el existencialismo tampoco aciertan en concebir al objeto como algo puesto meramente por el sujeto. Lo que tanto el existencialismo como el idealismo escamotean es el problema de la praxis del conocimiento. El conocimiento es un hacer, una praxis en la cual tanto el sujeto como el objeto son transformados en el acto de conocer. El problema de la praxis radica entonces en la fractura que esa praxis sufre en un mundo dominado por los imperativos de la razón instrumental. Cualquier idea positiva de felicidad y de conocimiento en tal situación se limita a ser un órgano de legitimación de la situación totalitaria actual, que, a su vez, elimina con violencia la posibilidad de dar cuenta de la experiencia individual de los sujetos como momento de lo objetivo.

Llegamos aquí al problema fundamental de la teoría crítica de Adorno y a la relevancia del arte: ¿cómo es posible un conocimiento crítico emancipatorio que dé cuenta del contenido objetivo de la experiencia de los sujetos individuales, en tanto

cualitativamente irrepitible? ¿Cumple el arte un papel en la producción de conocimiento crítico, en dónde el sujeto no violenta la cualidad absolutamente diferente del objeto?

Adorno postula subrepticamente la alternativa al modo como las modernas epistemologías se acercan al objeto: “La posición clave del sujeto es experiencia, no forma... El esfuerzo del conocimiento es, casi siempre, la destrucción de su esfuerzo habitual, la violencia contra el objeto. Su conocimiento ... (se da) solamente cuando, con pasividad exenta de angustia, se confía a su propia experiencia” (3).

Así señaló Adorno el rostro del enigma - que implica una facultad de conocer que vaya más allá del reduccionismo subjetivista y objetivista - en el fenómeno de la ausencia de angustia innecesaria y en la noción de experiencia individual. A esta experiencia no cercenada, en donde la expresión material del sujeto se vea librada del dominio, Adorno la rastrea en la experiencia estética porque “en ella sujeto y objeto, idea y naturaleza, razón y experiencia sensual estaban interrelacionadas sin que ninguno de los polos predominara” (4).

|||

Nos hallamos en el centro de una de las tensiones fundamentales del pensamiento de Adorno. Por un lado, diagnostica un terreno en el cual *todo* aquello irrepitible es asimilado en aras de la identidad del sistema. Pero, por otro lado, frente a la avasallante fuerza asimiladora del sistema, frente a lo que elimina a lo diferente en nombre de la identidad, el arte moderno auténtico se descubre como un reducto de lo que aún no ha sido cercenado a lo “siempre igual” por el pensamiento conceptual y la industria de la cultura. Es lo nuevo en el arte en donde surge la posibilidad (transfigurada) de la experiencia libre de dominio: “Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía... Es que hoy la posibilidad real de la utopía – el que la tierra, por el estado de las fuerzas de producción, pudiera ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso – se une por su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total” (5).

Sólo ciertas formas singulares de arte moderno contienen la fuerza utópica negadora de las tentaculares exigencias opresoras del pensamiento identificante. Según Adorno, a

esas formas de arte (piensa en Kafka, en Beckett o en Schönberg) hay que entenderlas como una negación cifrada de la realidad, como “apariencia de lo que no tiene apariencia”, como promesa de felicidad, pero no como felicidad presente. Como manifiesta Gerard Vilar, “la obra de arte, aun siendo un producto de la sociedad, es negativa para con la sociedad, a la que niega, denuncia y critica desde un punto de vista normativo inmanente. Ahí está su tensión interna, su negatividad dialéctica” (6).

En la idea de negatividad del arte también se pueden reconocer otras tensiones implícitas en esta expresión de Vilar. Si se pone demasiado énfasis en la interpretación de la estética negativa adorniana en el punto de vista de la función crítica que supone ejerce el arte con relación a la realidad exterior no estética, no se percibe que en la obra de Adorno esta idea convive tensamente con la idea de que la negatividad estética está fundada en el hecho de que el arte es el lugar donde se opera una intensificación de la experiencia ordinaria. Según la primera, el arte posee capacidades que no están actualizadas en la sociedad, pero que siempre pueden ser extraídas del arte hermético y concretarse en esa sociedad. Según la segunda, el arte se concentra en su diferencia, en la idea de placer estético en sí mismo (7).

Si bien es correcto afirmar que Adorno critica el placer estético, esta crítica se dirige a una forma de placer específica: aquella que se encuentra asimilada a la industria cultural. Lo que Adorno parece no tolerar es la reducción del placer estético a la diversión, la cual, para Adorno, es la prolongación del trabajo alienado bajo el capitalismo tardío. En esto se observa la continuidad con el análisis del trabajo alienado del Marx de los *Manuscritos filosófico-económicos*, aunque en el siglo del apogeo expansivo de la industria cultural, el mecanismo social de producción se encarna, no sólo en el tiempo de trabajo, como pensaba Marx, sino en la totalidad de la vida de los individuos, siendo una cifra de ello el tedio sentido en el tiempo libre, que pasa a ser la otra cara del mismo proceso de la alienación del trabajo: “El tedio es un complemento del trabajo alienado en cuanto experiencia del antitético 'tiempo libre', ya sea porque éste es el encargado de renovar la fuerza gastada, ya porque carga con la hipoteca que es la apropiación del trabajo ajeno. El tiempo libre es un reflejo del ritmo de producción heterónomamente impuesto al sujeto, ritmo que compulsivamente se mantiene en las pausas de descanso”(8).

La industria de la diversión estaría signada por la fácil accesibilidad, la estandarización cultural, la falta de dificultad en la recepción, el olvido de la falsedad de la sociedad, la negación irresponsable del dolor humano y de la concentración intelectual; todo lo cual atrofia la capacidad activa del sujeto que consume sus productos integrándolos alegremente a las mallas interconectadas del sistema. La cultura mediática rinde, a su vez, pleitesía a todo sistema que permita que todo comunique con todo, y por ello todo lenguaje debe reducirse a mero dato cuantificable y medible con el mismo rasero con el que se intercambian mercancías. La praxis manipuladora de la industria cultural subordina entonces toda creación intelectual, espiritual y crítica al lucro, la utilidad y la ganancia. “Divertirse – según Adorno y Horkheimer - es estar de acuerdo”(9).

Esta visión apocalíptica y totalizadora de la industria del entretenimiento se encrucece en Adorno luego de su experiencia en Estados Unidos, experiencia que lo llevó a concluir que en el Estado capitalista moderno y racionalmente organizado la cultura pierde toda su autonomía y se la despoja incluso de su carácter esencialmente crítico. Pero no sólo el arte elevado pierde su potencial de crítica social y política, sino también el arte popular cae bajo la telaraña de la lógica de la industria cultural. Así Adorno reafirma el efecto envilecedor de la industria cultural tanto sobre el arte elevado como sobre el arte vulgar: “El arte superior se ve frustrado en su seriedad por la especulación sobre el efecto; al arte inferior se le quita con su domesticación civilizadora el elemento de naturaleza resistente y ruda que le era inherente, desde que no estaba controlado enteramente por el superior”(10).

La aparente reconciliación que promueve la industria cultural, la comunicación falsa y no pacificada entre sujeto y objeto, es negada por la sola presencia del arte moderno auténtico, el cual posibilitaría una concepción anatema de la comunicación ecuménica de los medios, así como del arte en sentido tradicional y del arte popular, los cuales se han vuelto inconcebibles debido a que ambos han sido subsumidos a las prerrogativas del sistema industrial. En el arte auténtico, en su forma inmanente, se denuncia el proceso de la dialéctica de la ilustración: “Todo lo que sea estéticamente puro, que se halla estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda ... Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada”(11).

Adorno alude con la noción de arte moderno específicamente a aquellas formas artísticas en las cuales se traduce obsesivamente la apoteosis de la imposible comunicación y del lenguaje destruido en un mundo catastrófico. Es por ello que en *La filosofía de la nueva música*, Adorno afirma que las únicas obras que cuentan en su época son aquellas que no son obras; es decir, aquellas en que entre la materialidad de la obra y su sentido, entre la sensibilidad y la inteligibilidad, se abre una fisura insalvable. Las obras de arte moderno auténticas sólo se presentan, y en esa presentación no pretenden ninguna conciliación entre estos extremos, ni una asimilación parcial a alguno de ellos. La obra se rebela constantemente contra aquella separación sin dejar de saber que es insoluble(12).

Por lo tanto, la apuesta adorniana por un arte que se resista a sucumbir al orden dominante desemboca en un hermetismo cerrado a toda comunicación. A diferencia de la teoría hermenéutica, que entiende el proceso de la experiencia estética como un acto de comprensión, la experiencia estética negativa que describe Adorno es un proceso condenado al fracaso de la comprensión y que, sin embargo, está obligada a intentar siempre. El espíritu del arte no se puede fundamentar en la experiencia estética basada en la recepción, ya que el gusto estético es, para Adorno, imposible. Y es imposible porque se ha tornado problemática la existencia misma de un sujeto estético autónomo y formado para lograr ese goce. Aquel sujeto mentado por la modernidad ilustrada, crítico de la obra de arte, en las condiciones sociales existentes en la época de Adorno, entra en una abismal crisis. Es por ello que, para Adorno, si existe todavía hoy una promesa de felicidad en el arte moderno, ella no debe buscarse en las categorías del goce subjetivo, sino sólo allí donde se extrae la máscara de la falsa felicidad, en donde lo nuevo ofrezca esa enigmática imagen del hundimiento absoluto y en dónde sólo por medio de su absoluta negatividad pueda expresar lo inexpresable.

Desde esta perspectiva la obra de arte moderna se torna particularmente política. En esa forma de arte confluyen los proyectos de una vida integralmente feliz abortados del pasado y las promesas destruidas por el peso de la tragedia presente. Sin ningún modelo categorial del pasado al cual apelar y sin una visión positiva del futuro que permita expresar una imagen de una organización racional libre de violencia, la obra moderna auténtica debe cargar sobre sí misma inexorablemente con esa tragedia. Así, la promesa que contiene el

arte no expresaría, ni podría expresar, lo absolutamente otro. Por ello, según Adorno, “es promesa quebrada, porque lo otro está latente, como recuerdo de lo que tal vez nunca existió y presentimiento de una posibilidad inexpresable, en el mismo corazón del arte” (13).

Especialmente sería la música el lugarteniente de esa promesa derruida. Ella se instituiría, en la configuración de constelaciones adornianas, en la obra de arte cuyo contenido está determinado por su política incomunicabilidad. Y el modelo concreto de incomunicabilidad lo constituiría *Erwartung*, el monodrama op. 17 de Arnold Schönberg, en el cual, según Adorno, resuena como nunca ha sonado el indescifrable espanto del mundo en la música. Desde esta obra concreta llegamos a una de las tesis centrales de la *Teoría estética*: la de la contradictoria naturaleza de la obra de arte, afirmativa y negativa a un tiempo, momento de conciencia efectivo del proceso de lo real y alternativa ideal a lo real mismo, protesta, inscripta en su misma inmanencia formal, contra toda dominación extraestética.

El arte hermético de Schönberg expresaría el desamparo devenido cuando se vive en un mundo de total administración, en donde resulta manifiesta la imposibilidad de reconciliación libre de angustia entre lo universal y lo particular; en definitiva, lo que la nueva música contiene concretamente es la negación determinada. En su misma incomprendibilidad, en su nulidad de sentido manifiesto, también la nueva música se atiene a la imagen negativa de una salida de esa sociedad completamente administrada e inhumana: “Su verdad parece superada antes por cuanto desmiente, mediante una organizada vacuidad de sentido, el sentido de la sociedad organizada de la que ella no quiere saber nada, que por el hecho de ser por sí misma capaz de un sentido positivo. En las condiciones actuales se atiene a la negación determinada” (14).

A la organizada vacuidad del sentido Adorno la concebía en la técnica de composición musical de Schönberg. En ella se hallaría el lugar en donde emergía la contradicción irresuelta entre sujeto y objeto; allí se configuraría el terreno en permanente tensión entre la libertad subjetiva del compositor y las demandas objetivas del material con que aquél trabaja, ya que es en el trabajo inmanente del arte en donde surge la posibilidad de trascendencia del estado de relaciones existentes.

Apelar a la interpretación adomiana de Schönberg en este contexto no es casual, ya que Adorno hilvana metodológicamente la relación sujeto y objeto, en el conocimiento y la sociedad, con la composición de Schönberg. El paralelismo se manifiesta en el propio abandono de cualquier forma de fundamento último en filosofía y el abandono de Schönberg de la dominación tonal, pero también entre su aversión hacia las totalidades armoniosas, y la utilización por parte de Schönberg de la disonancia y la irregularidad rítmica (15). Esto no deja de tener consecuencias políticas, ya que ese modelo permite no sólo pensar el orden histórico imperante sino que también posibilita una referencia a las acciones - en este caso, no ya de sujetos sociales como el proletariado (Marx o Lukács), sino de determinados artistas - a través de las cuales el orden gobernado por la racionalidad instrumental es conmovido. Pero esta conmoción no abre ninguna instancia positiva por la cual la utopía de un mundo redimido del dolor, de una “experiencia exenta de angustia” sea aún posible; el arte moderno sólo aparece como cifra permanentemente prorrogada de lo inexpresable, de la utopía.

IV

En conclusión, la obra de arte auténtica, ese refugio último de la verdad y de la resistencia contra este mundo, ese complemento del conocimiento filosófico, cuyo modelo es la composición de Schönberg, no constituiría, para Adorno, una imagen positiva de ese estado, proyectado utópicamente, de experiencia no cercenada o de comunicación libre de violencia entre el individuo, la sociedad y el mundo externo, sino que ella se expresaría como una cifra cuya código de acceso hemos perdido para siempre. Ello significa que la comprensión del sentido de la obra es perpetuamente diferida a una estancia que nunca llegará. Jamás puede el intérprete responder satisfactoriamente las preguntas acerca del sentido de una obra. Estrictamente, el intérprete crítico no tiene como tarea disolver el enigma que la configuración de la obra plantea, sino asestar con la correcta configuración del enigma. En definitiva, el arte auténtico – autenticidad que se expresa en la imposibilidad de comprensión – brindaría el aislamiento y la resistencia contra el todo social advenido falso, como un “manuscrito en una botella” a la espera continuamente dilatada por ser descifrado.

NOTAS

1. ADORNO, T., *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid, 1975, p. 18.
2. ADORNO, T., *Dialéctica*, p. 185s.
3. ADORNO, T., *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993, p. 153.
4. BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México, 1981, p. 250.
5. ADORNO, T., *Teoría Estética*, Orbis, Madrid, 1983, p. 51.
6. VILAR, G., *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona, 2000, p. 93.
7. Cf. MENKE, C., *La soberanía del arte*, Visor, Madrid, 1997.
8. ADORNO, T., *Minima moralía*, Grupo Santillana, Madrid, 1999, p. 176.
9. ADORNO, T. Y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1997, p. 189.
10. ADORNO, T., “La industria cultural” en T. ADORNO y E. MORIN, *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967, p. 9.
11. ADORNO, T., *Teoría*, p. 296.
12. Cf. ADORNO, T., *Filosofía de la nueva música*, Akal, Madrid, 2003.
13. FRAGASSO, L., “La promesa del arte” en *Pensamiento de los Confines*, n° 16, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, junio 2005, p. 196.
14. ADORNO, T., *Filosofía*, p. 27.
15. Cf. BUCK-MORSS, S., *Origen*, p. 266.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T., *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993
- ADORNO, T., *Dialéctica Negativa*, Taurus, Madrid, 1975
- ADORNO, T., *Filosofía de la nueva música*, Akal, Madrid, 2003.
- ADORNO, T., “La industria cultural” en ADORNO, T. y MORIN, E., *La industria cultural*, Galerna, Buenos Aires, 1967
- ADORNO, T., *Minima moralía*, Grupo Santillana, Madrid, 1999
- ADORNO, T., *Teoría Estética*, Orbis, Madrid, 1983
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1997
- BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México, 1981
- FRAGASSO, L., “La promesa del arte” en *Pensamiento de los Confines*, n° 16, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, junio 2005

MENKE, C., *La soberanía del arte*, Visor, Madrid, 1997

VILAR, G., *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona, 2000