

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA



**TEORÍA DE LA RACIONALIDAD Y CRÍTICA SOCIAL
EN THEODOR W. ADORNO: UTOPIA Y RAZÓN
DIALÉCTICO-ESTÉTICA EN SU FILOSOFÍA**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR**

Esther Barahona Arriaza

Bajo la dirección del Doctor:

Antonio Miguel López Molina

Madrid, 2004

ISBN: 84-669-2767-0

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

TEORÍA DE LA RACIONALIDAD
Y CRÍTICA SOCIAL
EN THEODOR W. ADORNO:
UTOPIA Y RAZÓN DIALÉCTICO-ESTÉTICA
EN SU FILOSOFÍA

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:

ESTHER BARAHONA ARRIAZA

DIRIGIDA POR:

DR. ANTONIO M. LÓPEZ MOLINA

Madrid 2004.

Indice

Introducción.	1
1 Teoría crítica de la sociedad.	13
1.1 El origen de la filosofía en Adorno.	17
1.1.1 Materialismo dialéctico.	22
1.2 Hacia una sociedad racional.	27
1.2.1 Teoría tradicional y teoría crítica.	31
2 "Dialéctica de la Ilustración" o la razón de dominio.	33
2.1 El porqué de una crítica de la razón: concepto de Ilustración.	36
2.2 La racionalidad mítica o el origen de la subjetividad.	48
2.3 Razón y moralidad.	53
2.4 Irracionalidad de la razón: cultura y barbarie.	56
2.4.1 La industria cultural.	56
2.4.2 Elementos del antisemitismo.	61
2.5 Apuntes y esbozos; verdad y crítica.	66
3 Epistemología y método de la "Dialéctica negativa".	69
3.1 Experiencia filosófica.	73
3.2 Crítica inmanente a la ontología.	81
3.2.1 Fenomenología o idealismo absoluto en Husserl.	82
3.2.2 La ontología fundamental o jerga de la autenticidad.	84
3.2.3 Crítica al positivismo.	87
3.3 Dialéctica negativa. Definición y categorías.	88
3.4 Modelos de dialéctica negativa.	98

3.4.1	Libertad: para una metacrítica de la razón práctica.	99
3.4.2	Espíritu universal e historia de la naturaleza.	102
3.4.3	Meditaciones sobre la metafísica.	105
4	Filosofía social.	109
4.1	Sociología crítica.	111
4.1.1	Estática y dinámica como categorías sociológicas.	113
4.2	Adorno y la sociología clásica.	118
4.3	Sociología y psicoanálisis.	122
4.3.1	Excursus sobre el individuo.	125
4.4	Sociología e investigación empírica.	128
4.5	La disputa sobre el positivismo en la sociología alemana.	135
5	Sociología de la cultura y el arte.	141
5.1	Modelos de crítica cultural.	143
5.1.1	Televisión e ideología.	144
5.1.2	Superstición y astrología.	148
5.2	Sociología de la música.	152
5.2.1	Música popular y música seria.	156
5.2.2	La nueva música.	161
5.3	Notas de Literatura: hacia una estética sociológica.	166
6	"Teoría estética", ¿una utopía negativa?	178
6.1	Kierkegaard. La construcción de lo estético.	183
6.2	Arte: filosofía crítico-dialéctica.	189
6.3	Categorías de la estética dialéctica.	197
6.4	Estructura de la "Teoría estética".	204
6.4.1	Ciencia del arte.	205
6.4.2	Estética filosófica.	206
6.4.3	Metaestética como teoría del conocimiento.	209
6.5	La autenticidad del arte. Autonomía y compromiso.	211
6.5.1	El artista como lugarteniente.	215
6.6	Contenido de verdad, la utopía estética.	219

Conclusiones.	226
Lista de abreviaturas.	244
Bibliografía.	247

”Ella está en el horizonte (...). Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar”¹.

¹Galeano, E.: *Las palabras andantes*, Siglo XXI, México, 1993; pág. 310.

Introducción.

El interés por la obra de Adorno parece ir en aumento a lo largo de los años, dedicándosele multitud de monografías que han hecho más que extensa la bibliografía sobre su pensamiento y ello en distintos ámbitos, aunque la preocupación fundamental de su recepción se encuentra en la esfera propiamente alemana¹. Además, los textos de Adorno, a pesar del tiempo, han seguido produciendo cierto malestar en una gran parte de la intelectualidad de todo tipo de posiciones, y ello aun teniendo en cuenta que la recepción de su obra fue tomada ya desde un principio como la "muerte" de la denominada Teoría crítica, una teoría abocada al fracaso por la imposibilidad de una auténtica mediación entre teoría y praxis política. Incluso se tildó al pensamiento de Adorno de pesimismo cultural y de reflexión resignada ante la negatividad de lo existente, buscando un último refugio en la estética y la esperanza utópica². Sin embargo, no hay duda de que la obra de Adorno aviva constantemente la búsqueda de un nuevo pensamiento crítico.

De este modo, este trabajo entronca con el de otros más o menos recientes que buscan mostrar la continuidad del proyecto filosófico de Adorno desde sus inicios, sin sostener una autodisolución de su filosofía, de acuerdo a las propias premisas de su crítica, ni mantener

¹Este trabajo se ha centrado principalmente en la literatura crítica generada en el ámbito alemán, así como en la recepción en lengua hispana de la obra de Adorno, consultando sólo las aportaciones de otros campos cuando su relevancia las ha hecho imprescindibles. A este respecto, entre los principales compendios bibliográficos existentes en la actualidad cabrían destacar los citados a continuación. Gómez, V.: "La teoría crítica en España. Aspectos de una recepción" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996; págs. 11-41. Friedeburg, L. y Habermas, J. (edits.): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main, 1984; págs. 430-471. Müller-Doohm, S.: *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*, Herder, Barcelona, 2003; págs. 759-811.

²Este aspecto se ha considerado en gran parte influencia del denominado mesianismo judío, habiendo sido defendido por autores como M. Löwy, quien establece una afinidad electiva entre el mesianismo y las utopías libertarias del siglo XIX europeo. Respecto a este tema vid. Mate, R.: *Memoria de Occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados*, Anthropos, Barcelona, 1997.

la solubilidad de la racionalidad en estética y de su filosofía en arte. De todas formas, el carácter de esta investigación es, fundamentalmente, de naturaleza reconstructiva, buscando aclarar y exponer un pensamiento que se considera coherente e, incluso, vigente en muchos aspectos de su denuncia social. No obstante, también hay que decir que en tal reconstrucción hay una finalidad interpretativa que ante todo busca cuestionar determinadas lecturas de Adorno. Así se cuestiona que el crudo análisis de la razón ilustrada que Adorno lleva a cabo haga de este término –la razón– un concepto totalmente mutilado, de modo que se deje sin esperanza el cumplimiento de la teoría crítica y con ello se pase a considerar la filosofía de Adorno como una aporética de la modernidad carente de perspectiva. La lectura de la filosofía de Adorno desde la comprensión de *Dialéctica de la Ilustración* en términos de nueva mitología, como filosofía de la historia, no es la única clave para entender el poder del pensamiento que nos ocupa. Por otro lado, no se está de acuerdo con la equiparación de la teoría crítica a una disolución radical de la razón, tal como es llevada a cabo por Foucault o Derrida³ o, incluso, con el establecimiento de convergencias entre Adorno y Heidegger (tal como lo plantea Mörchen y más recientemente García Düttmann⁴). Otros autores han asumido la racionalidad de lo no-idéntico como momento intuitivo (así Schnädelbach⁵), aunque para esto también ha habido posturas enfrentadas como las de Anke Thyen, que señala lo no-idéntico como experiencia deducida de la reflexión, eso sí, sin señalar el carácter dialéctico de este concepto. Más aún, Thyen⁶ se ha opuesto a la posición transformadora defendiendo que lo "no-idéntico" en la filosofía de Adorno es una consecuencia racional de su filosofía y no un lugar irracional sin salida, afirmando además que lo "no-idéntico" en *Dialéctica negativa* posee una experiencia deducida de la reflexión que va más allá de una crítica de la filosofía de la subjetividad hacia

³Reijen van, W.: *Adorno zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1987. Menke, C.: *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997.

⁴Mörchen, H.: *Macht und Herrschaft im Denken Von Heidegger und Adorno*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1980. Del mismo autor: *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1981. García Düttmann, A.: *Das Gedächtnis des Denkes: Versuch über Heidegger und Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.

⁵Schnädelbach, H.: "Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno" en *Adorno-Konferenz*, op. cit.; págs. 66-93. Del mismo autor también: *Vernunft und Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.

⁶Thyen, A.: *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt am Maim, 1989; cf. "Einleitung", págs. 11-17.

una rehabilitación del sujeto empírico. También hay que destacar el planteamiento según el cual se considera la obra de Adorno como el mero reflejo de una coyuntura histórica, negándole a ésta un contenido filosófico propio (presupuestos que no se comparten), tal como señalan Baumeister y Geuss⁷, que son quienes en cierto modo con su postura dan lugar a la posición transformadora. En verdad, desde mediados de los ochenta la obra de Adorno parece haberse sometido a una disyuntiva, o bien aceptar su transformación en teoría de la acción comunicativa, o bien proseguir de forma "ortodoxa" su primer impulso. Pues bien, cuando se habla de posición transformadora se está refiriendo uno a la propia de Habermas, Wellmer o Bubner, que establecen un paradigma transdiscursivo, defendiendo la existencia de una razón estética y/o comunicativa frente al paradigma de la conciencia. Sin embargo, Hermann Schweppenhäuser y Alfred Schmidt, antiguos alumnos y colaboradores de Adorno y Horkheimer, así como Gerhard Schweppenhäuser y Christoph Türcke⁸, exponentes de la llamada "tercera generación de la teoría crítica", representan en Alemania a los más destacados exponentes defensores de una tradición sin rupturas de la primera Teoría crítica.

Por consiguiente, y teniendo en cuenta estos puntos, la presente investigación sobre Adorno es, ante todo, una lectura de su obra que busca aclarar el contenido filosófico de su pensamiento ante la diversidad comentada en la recepción crítica, siguiendo para ello un análisis minucioso del propio pensar de Adorno, su configuración y la lógica del mismo. En relación a esto, el propósito último consiste en afirmar una línea de continuidad en su filosofía desde el inicio de su producción hasta la obra póstuma de *Teoría estética*, rechazando de este modo, por un lado, la crítica de la aporía de sus premisas filosóficas que le llevan a un punto sin salida, ya sea entendido esto como el círculo vicioso en el que cae su crítica a la razón de dominio, ya como una huida a la irracionalidad; por otro, la versión de una recaída final en la estética y la disolución de su filosofía en una teoría del arte, intentando precisamente demostrar ambas cosas a partir del hilo filosófico que se gesta en sus primeros trabajos y que se mantiene a lo largo del tiempo hasta su muerte.

⁷Baumeister, T.: "Theodor W. Adorno - nach zehn Jahren" en *Philosophische Rundschau*, año 28, Nos. 1-2, 1981, págs. 1-26. Geuss, R.: *The idea of a critical theory: Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

⁸Schweppenhäuser, G.: *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2003. Türcke, C. (edit.): *Das Unerhört Moderne. Berliner Adorno Tagung*, Klampen, Lüneburg, 1990.

Pues bien, de acuerdo con el objetivo señalado en el primer capítulo se comienza situando a la figura de Adorno dentro de la tradición filosófica de la Escuela de Fráncfort y la denominada *Teoría crítica*, y ello con el fin de exponer el interés propio de su filosofía, a saber: la reflexión crítica sobre su sociedad y el concepto de razón que de alguna manera la ha propiciado, para poner así al descubierto las carencias y contradicciones de la racionalidad social. De hecho, en Adorno teoría del conocimiento y teoría de la sociedad van indisolublemente unidas, ya que sólo a través de una teoría social del conocimiento —o teoría social de la racionalidad— se podrá lograr la emancipación humana (habiendo, por tanto, desde un inicio un marcado carácter ético en su especulación filosófica). En esta concepción va a pesar la influencia, por un lado, de pensadores como Marx, Hegel y Freud; por otro, será importante el diálogo con pensadores contemporáneos a él como son Bloch o Lukács pero, sobre todo, Benjamin y Horkheimer. Y todo esto desde la perspectiva de un componente utópico que empieza ya a relucir, puesto que su teoría tiene como fin la emancipación de la opresión. Se trata de una utopía ínsita en la propia razón, aunque de carácter negativo, en la medida en que no busca lo que debe ser, sino la crítica de lo que es para propiciar el cambio hacia un futuro distinto de lo que hay. Pues bien, con la idea de posibilitar este cambio Adorno empieza a configurar su pensamiento como un "materialismo dialéctico" que rechaza de entrada la filosofía idealista por su carácter deductivo y sistemático que presupone el acceso del sujeto a la verdad como una totalidad o proceso ya terminado, cayendo en una justificación vacua de lo existente. Frente a ello Adorno propone recuperar lo concreto particular, el detalle, como símbolos de una verdad material concreta que la filosofía entendida como crítica debe interpretar. En concreto, la filosofía materialista es concebida como interpretación dialéctica, cuya función es descifrar a partir de constelaciones los enigmas de la realidad. De aquí que su forma de exposición comience ya siendo el ensayo, pues desde este momento se fragua en Adorno una relación especial entre el modo de expresión y el contenido del pensamiento que perdurará hasta el final de su obra. En definitiva, el pensamiento de Adorno surge como un "materialismo dialéctico" que no va a aceptar la identidad de razón y realidad o la idea de historia como progreso, sino que por el contrario va a criticar la realidad en cuanto injusta e irracional; es una protesta contra la sociedad, contra el dolor y sufrimiento que ésta conlleva. Por ello la necesidad de formular una "teoría crítica" que comprenda el sentido, la racionalidad de los procesos sociales, desenmascarando lo irracional que hay en

ellos para posibilitar la emancipación de la humanidad. La máxima expresión de la teoría crítica es que esta sociedad no puede seguir así, tiene que cambiar. De ahí que busque sacar a la luz las causas que han motivado tal situación, una situación insostenible por su evidente irracionalidad. Y éste no es otro que el objetivo del libro, escrito en colaboración con Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*.

En el capítulo segundo de este trabajo se examina precisamente el contenido de una obra tan importante como la mencionada, escrito que para muchos supone el nivel más alto de la teoría crítica de la sociedad y que personalmente se considera el punto de articulación entre el programa inicial de Adorno y sus esfuerzos filosóficos posteriores. ¿Por qué? Porque en ella Adorno –junto con Horkheimer– se propone manifestar la irracionalidad de un mundo opresor, de una sociedad que ha devenido paulatinamente lo contrario de su propósito inicial, a saber, el progreso y la emancipación por medio de la razón. En *Dialéctica de la Ilustración* se intenta presentar un análisis gnoseológico de las causas que han motivado el fracaso de la civilización, se quiere comprender cómo la sociedad ha abocado a la catástrofe de la sinrazón, y para ello los autores presentan una reflexión sobre el concepto de razón que ha triunfado paulatinamente y que ha provocado semejante abominación. El tema último de esta obra es, por lo tanto, una filosofía crítica, centrada en una teoría de la racionalidad, en su evolución y ejercicio, que pone de manifiesto la no-verdad del proceso histórico. Ahora bien, esto no quiere decir que esa no-verdad sea lo definitivo, que no haya salida ante la situación censurada, tal como plantea la tesis que entiende esta obra como una filosofía de la historia laxa. Por el contrario, *Dialéctica de la Ilustración* tiene que ser entendida como una filosofía de la historia reorientada dialécticamente mediante la interpretación y la crítica, es decir, como un modo de ejercer mediante la interpretación filosófica de acontecimientos fragmentarios y su articulación la crítica social de la historia. Incluso, se podría decir que en este libro se inicia la formación de una racionalidad propiamente dialéctica, que se ejercerá como modelo de interpretación crítica o "fisiognómica social".

En definitiva, el propósito de Adorno y Horkheimer es mostrar las contradicciones y antinomias del pensamiento ilustrado, situándose críticamente frente a sus ideales, de los que se consideran herederos, para depurar el concepto de razón que se ha impuesto paulatinamente: la razón de dominio, una razón de carácter subjetivo que no cuestiona el

valor de los fines y que progresivamente ha ido hacia su formalización, a un conocimiento abstracto e identificante. Una razón que ha buscado imponer su dominio en todas las esferas de la existencia humana: sobre la naturaleza exterior a través de la racionalidad científico-instrumental y la filosofía positivista que la encarna; sobre el sujeto particular, negando su naturaleza interna, su materialidad, para hacer de él un ser genérico e intercambiable; y, por último, sobre el conjunto de los hombres y sus relaciones sociales, mediante la industria cultural que posibilita el conformismo y la manipulación. Por tanto, en el dominio, sinónimo de la racionalidad triunfante, está la raíz del mal que aqueja a la sociedad de su momento, el germen de la regresión hacia la irracionalidad de una sociedad falsa y autodestructiva. La Ilustración necesita reflexionar sobre sí misma, sobre su momento regresivo, si no quiere firmar su propia condena. Y ésta es en concreto la aportación de este libro, el ejercicio crítico de denuncia a la concepción de razón imperante y a la irracionalidad manifiesta en la historia que imposibilitan la verdad, una auténtica emancipación social. Una verdad, que al igual que su filosofía, será crítica, toma de conciencia de todo aquello que obstaculiza el desarrollo del hombre. Una crítica entendida incluso como autorreflexión o autocrítica, ya que para ellos el conocimiento reflexivo de la razón de dominio es ya liberación de su poder alienante. Pues bien, la autorreflexión crítica a la que emplaza *Dialéctica de la Ilustración* se hará efectiva en *Dialéctica negativa* a través de la noción de racionalidad dialéctica.

Dialéctica negativa es el ejercicio pleno de la propia filosofía de Adorno, tal como se expone en el tercer capítulo. En esta obra Adorno, tras criticar las antinomias existentes en el concepto de razón en vigencia, proclamará la necesidad no de un abandono de la racionalidad, sino de establecer una nueva noción de razón de naturaleza crítica. Y esta razón crítica es lo que se va a ejercitar precisamente en lo que Adorno denomina una dialéctica negativa: *dialéctica* en tanto que parte del carácter contradictorio de la razón humana; *negativa* porque se presenta como crítica y negación de la positividad dada. Ante todo, *dialéctica negativa* significa para Adorno la no afirmación de la identidad entre razón y realidad, entre sujeto y objeto. Afirmar la identidad significa anular las diferencias, reducir lo dado particular y concreto a la unidad del pensamiento para así dominarlo. Precisamente, la crítica al pensamiento identificador es uno de los temas clave de este escrito, ya que el conocimiento idéntico supone la anulación de lo diferente, rechazado y negado a través del proceso reductivo-abstractivo del pensamiento conceptual. Por

ello una de las misiones de la Dialéctica negativa es la "negación de la identidad", la desmitologización del concepto para acabar con la ilusión de que coincide sin más con el objeto que representa. La conciencia crítica que percibe esto lleva a cabo el "pensamiento no-idéntico", realiza propiamente la dialéctica negativa, cuya misión final sería llegar a una "identidad racional", donde objeto y sujeto preservaran su relación dialéctica, relación respetada mediante la *mimesis* o entrega del sujeto a la naturaleza del objeto a través de la "fantasía exacta" y la "constelación" propia de cada objeto. Si se traduce esto en términos de relaciones sociales, la identidad racional sería la llegada a un estado donde no se dieran las condiciones de opresión y sufrimiento, puesto que el dolor y la negatividad son los motores que demuestran la falsedad de la historia.

De este modo, Adorno rompe con la lógica formal tradicional para establecer una lógica dialéctica de lo diferente, donde el concepto es un componente más mediado por la realidad. Es la idea de un "filosofar transdiscursivo" o "pensamiento configurador", que postula una filosofía que se vuelve en su propio medio, el conceptual, contra la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual. La filosofía es crítica del pensamiento identificador y de la sociedad totalizadora que éste fundamenta, siendo el idealismo la filosofía que mejor representa estos presupuestos, derivando de aquí su crítica. En concreto, Adorno rechaza la filosofía idealista por poner como punto de partida del conocimiento, como fundamento de todo, al sujeto en forma de espíritu absoluto, para desde él postular la culminación del saber en un sistema cerrado que permitiera al mismo tiempo admitir la reconciliación entre la razón y la realidad histórica. De ahí, asimismo, que se defina como antisistema y proponga como método propio de la dialéctica negativa el análisis de "modelos" de pensamiento, que no son otra cosa que el ejercicio de la filosofía crítica (se trata de realizar una crítica inmanente para obtener las contradicciones inherentes de las concepciones filosóficas tradicionales). Una filosofía crítica concebida, en último término, como metafísica que, a su vez, es pensada en dos frentes: por un lado, como crítica social y, por ende, cultural; por otro, como desarrollo de una teoría estética que supondrá la culminación de la racionalidad crítico-dialéctica a través de la noción de *mimesis* diseñada ya en los planteamientos de *Dialéctica negativa*.

El capítulo cuarto recoge así los estudios realizados por Adorno referentes a su filosofía social, una teoría que emerge principalmente como filosofía, puesto que son los pre-

supuestos epistemológicos los que sirven de base para la reflexión sobre la sociedad. De este modo, crítica filosófica y crítica social se entrecruzan en su pensamiento porque la *crítica de la sociedad* no es otra cosa que *crítica del conocimiento* y viceversa. Sólo vinculando los problemas planteados en la epistemología con la realidad socio-histórica puede oponerse uno al mundo tal y como se presenta en su dominación irracional. De hecho, la *sociología crítica* que Adorno propone surgirá de la relación dialéctica entre el pensamiento filosófico y la investigación empírica y ello por el hecho de que la sociedad posee un doble "status": por un lado, es subjetiva, ya que se refiere a los hombres que la forman; por otro, es objetiva, pues su subjetividad no es transparente. Adorno piensa que en una auténtica sociología crítica debe existir una relación directa entre la idea de filosofía, sin la cual la sociología sería incapaz de aprehender su objetividad, y la determinación empírica de la realidad, sin la cual el pensamiento estaría condenado a la impotencia en la sociedad. Esto no significa que la sociología crítica exalte los métodos de la ciencia natural, por el contrario, éstos son necesarios, pero no los más relevantes, ya que su modo de proceder es nuevamente el método dialéctico y la aproximación interpretativa. Pues bien, de acuerdo a esto, los ensayos en materia sociológica se van a desarrollar alrededor de cinco temas principalmente. Por un lado, están los artículos relativos a cuestiones propias de la problemática social como la de las categorías de estática o dinámica o las ideas de conflicto u organización social, que Adorno examina al hilo de la sociología clásica de Comte, Weber y Durkheim, a las que somete, según su método, a una crítica immanente. Por otro lado, Adorno asimila la teoría psicoanalítica freudiana a la sociología, pues considera que la mediación de estas ciencias es tan estrecha que lo puramente personal en el individuo va disminuyendo en relación con lo que cada día es socializado. Individuo y sociedad están profundamente imbricados, de modo que sólo una sociedad auténtica podrá producir individuos auténticos y viceversa. Sin embargo, este pensamiento se torna cada vez más crítico respecto de la sociedad existente donde se ha impuesto una "investigación social empírica" ajena a la consideración dialéctica entre individuo y sociedad, que ante todo prima el dato y los criterios de verificabilidad y falsabilidad de hipótesis —tercer tema de interés para Adorno—, pretendiendo, incluso, objetividad y neutralidad valorativa en sus planteamientos, al distinguir entre la verdad científica y la verdad social, como si éstas fueran dos esferas de valor distintas —cuarto punto—. La verdad es sólo una y no puede separarse del proceso social en el que están inmersos los seres humanos; ésta se realiza

en la sociedad o definitivamente no se realiza. La sociedad no verdadera es el objeto de crítica de la filosofía de Adorno, lo que le impulsa a reflexionar sobre la sociología de la cultura y el arte, pues en ellos encontrará el conocimiento crítico-dialéctico la posible transformación social. Este es el quinto punto, así como el siguiente capítulo planteado.

La cultura y el arte son parte de la actividad cognitiva y, sobre todo, un hecho social, por lo que ambos son conmensurables con la teoría sociológica, inseparable de la crítica filosófica. Para Adorno la sociología se convierte en "sociología de la cultura" precisamente como paso de una simple ciencia de la sociedad hacia una ciencia de la sociedad civilizada, como cosmovisión colectiva entre lo universal y lo particular (dialéctica) y entre lo que hay y a lo que se aspira (utopía estética). Ahora bien, la situación ideológica en la que se encuentra la sociedad lleva a hablar no de cultura sino de una teoría de la pseudocultura. Adorno define a ésta como una neutralización y debilitamiento de las facultades estéticas, creadoras e intelectivas a través de mecanismos de socialización que acaban con todo aquello que pueda aportar una perspectiva crítica y distanciada del sistema social. Como modelos de crítica en este apartado se analiza la influencia de la televisión y la astrología, concebidas como supersticiones institucionalizadas, cuyo objetivo es reforzar el conformismo y fortalecer el estado de cosas dado. Pero frente a la pseudocultura Adorno reivindica una *sociología crítica de la cultura* que denuncie y niegue todo aquello que obstaculiza el desarrollo hacia una praxis humana distinta, siendo la clave de este proceso de desmontaje cultural el tema de la sociología de la música y el arte. Para Adorno, la música representa la culminación de la experiencia artística y, por ende, de la filosofía, pues arte y filosofía son convergentes en su contenido de verdad (la verdad desarrollada en la obra de arte no será otra que la del concepto filosófico). Sin embargo, Adorno piensa que la regresión cultural se ha extendido también al ámbito musical, por lo que somete a éste a un minucioso análisis, que le lleva a diferenciar entre la música popular —una música ligera y estandarizada sometida al fetichismo de la mercancía— y una música seria que se resiste a la asimilación, dando pie a la posibilidad de una "nueva música" no reificada, siempre crítica consigo misma y autónoma. De todas formas, Adorno considera que la autonomía artística, ya sea en la música, ya en la literatura o en cualquier otro campo, se está desvaneciendo. La cultura y el arte en general han sido neutralizados, reinsertados en el contexto social, perdiendo parcialmente su autonomía, lo que en el campo literario queda evidenciado en la "disputa sobre el modernismo" (posteriormente, "disputa sobre el

expresionismo y el realismo”). Sólo si la cultura y el arte son sometidos al análisis y juicio crítico podrá establecerse una alternativa a lo dado como lo auténtico real. Precisamente, la tarea de la obra de arte, en conjunción con las premisas filosóficas establecidas, es proponer el sendero hacia la liberación por medio de la crítica radical. Si el arte estuviera perdido para siempre entonces sería imposible el cambio del orden existente; pero esto no es así para Adorno, tal como lo expone en su obra póstuma *Teoría estética*, a la que se dedica el último capítulo de esta investigación.

De hecho, *Teoría estética* recoge la crítica social, la denuncia al pensamiento idéntico y la necesidad de una nueva sociedad no asentada en el concepto de razón instrumental de las obras previas, en el intento de forjar un nuevo concepto de razón que sea corrección del anterior y de sus consecuencias, a saber: la racionalidad dialéctico-estética, una racionalidad irreducible a aquélla que pretende respetar la dialéctica sujeto-objeto, una dialéctica que es la base no sólo de la epistemología, sino también del ámbito social, cultural y artístico. El arte es el último eslabón de negación y crítica filosófica, lo que no significa, sin embargo, que Adorno disuelva su filosofía en arte —crítica de esteticismo filosófico—. En realidad, la preocupación estética se encuentra en el origen mismo de su pensamiento, tal como se puede ver en su trabajo sobre *Kierkegaard*, cuyo objetivo es recuperar la esfera estética como auténtico lugar para una posible reconstrucción crítica de la dialéctica, de la apertura de la conciencia a lo-otro-de-sí. En verdad, éste es el punto de partida de la teoría estética adorniana: la construcción de la objetividad al mismo tiempo que se afirma la subjetividad, es decir, mostrar la participación del objeto concreto del arte en el ámbito de la racionalidad. Pero para ello es necesario rechazar tanto las estéticas objetivistas, como las subjetivistas, ya que ambas reducen su objeto a un conjunto de fórmulas y generalizaciones invariables que, consecuentemente, niegan la presentación de algo nuevo o distinto, lo otro querido. Para Adorno el arte es un producto histórico y social en continuo cambio, cuya esencia no puede fijarse en categorías estáticas y fijas (de aquí su crítica a las ideas de contemplación desinteresada y goce artístico o las nociones centrales de belleza y genialidad); por el contrario, sus categorías son dinámicas, en transición, interactuando dialécticamente unas con otras en la configuración de la verdad. Tal es el caso de la relación apariencia-realidad, armonía-disonancia y, principalmente, mimesis-racionalidad. *Mimesis* en Adorno es la afinidad no conceptual de una creación subjetiva con su otro objetivo y opuesto a través, sin embargo, de una reflexión, entendida como

construcción racional, que no debe considerarse un añadido extrínseco al objeto, sino como requerida y realizada por él mismo. Una reflexión de naturaleza crítica que se ejerce a través de una razón interpretativa y que posibilita la recuperación de lo no-idéntico de los objetos, en último término, el contenido de verdad de la filosofía.

Efectivamente, la estética, al igual que la sociología o la epistemología, tiene como misión revelar un contenido de verdad. Por ello no ha de ser entendida simplemente como filosofía del arte, sino como teoría del conocimiento, en un nivel que sobrepasa la ciencia del arte y la mera estética filosófica, ya sea ésta entendida como "sociología del arte", ya como "estética negativa" (relación de arte puro y arte comprometido, así como el problema de la autonomía y autenticidad del arte, que llevan a éste a su conversión en anti-arte o arte del absurdo). La verdad es la posibilidad real de lo no-idéntico a la que hace alusión toda la filosofía de Adorno, una verdad de carácter enigmático que necesita la reflexión y la interpretación crítica y dialéctica para su comprensión. La verdad de la estética coincide y es comensurable en la idea con la verdad filosófica, una verdad material y negativa en tanto que expresa el sufrimiento humano y ello con la finalidad de posibilitar una nueva sociedad liberada no establecida sobre el dominio de la razón instrumental identificante. Es la utopía de la apertura del pensamiento a lo-otro-de-sí, sólo posible mediante una *razón dialéctica, estética y crítica* que se ejerce en el campo filosófico y del arte como denuncia y como emancipación.

En conclusión –aun teniendo en cuenta que Adorno siempre rechazó las conclusiones fijas y determinadas debido al carácter abierto de su pensamiento y, por tanto, de su propia forma de exposición– se puede afirmar que los temas de la crítica, la dialéctica, su importancia en la configuración de una nueva noción de racionalidad no-idéntica, así como el carácter utópico de su pensamiento siempre en búsqueda de una verdad alternativa a lo dado como real, son los puntos clave de la filosofía de Adorno, una filosofía que por esto mismo gira en torno a una preocupación ética fundamental: la posibilidad de una auténtica emancipación social. En verdad, la racionalidad dialéctica es la instancia crítico-normativa de su filosofía. Por todo ello se cree que, en definitiva, la reflexión de Adorno es una meditación aún viva, que sigue encontrando espacios en los que desarrollarse, como de hecho lo demuestra su recuperación en los últimos años por Enrique Dussel, que hace de muchos de los principios de la filosofía adorniana uno de los pilares para el desarrollo de

su "Ética de la Liberación". Este autor, como se expone al final de este trabajo, rescata en buena medida el proyecto y el enfoque crítico negativo de la sociedad de Adorno y, en general, de la Teoría crítica, aunque al mismo tiempo asume el giro lingüístico y la razón comunicativa propia de la posición transformadora, para elaborar una ética que denuncia el sufrimiento y el dolor de las víctimas con el fin de llevar a su cumplimiento los principios de justicia, solidaridad y, finalmente, de liberación que sus antecesores críticos establecieron como cimientos del pensamiento y como realización de la verdad. Ello es quizás una de las muestras más incitantes de la vigencia del pensamiento de Adorno.

Capítulo 1

Teoría crítica de la sociedad.

La figura de Adorno es crucial en el pensamiento filosófico del siglo XX y ello no sólo por el análisis crítico que lleva a cabo de nuestra sociedad, sino también, y sobre todo, por la vigencia que hoy en día tienen sus planteamientos, planteamientos cuya actualidad se pone de manifiesto en el amplio campo que abarca su teoría, ya que Adorno no restringe su reflexión al plano exclusivo de la especulación filosófica abstracta, sino que aplica ésta a la historia y a la sociedad, dándole así un marcado carácter práctico y ético. En realidad, la relación entre conocimiento teórico y praxis socio-histórica es uno de los puntos centrales que este autor se propone dilucidar y que originan una determinada actitud crítica y concepción de racionalidad (*teoría crítica*) con la que enfrentarse a la investigación histórico-social (*sociedad*). Más aun, se podría decir que esta cuestión es la espina dorsal de la filosofía adorniana, en torno a la cual se vertebran todas sus reflexiones restantes.

Sin duda alguna, el objetivo de Adorno, ya al comienzo de su producción, es realizar una reflexión crítica sobre su sociedad y el concepto de razón que de alguna manera la ha propiciado, poniendo de esta forma al descubierto las carencias y contradicciones de la racionalidad social, así como la necesidad de crear nuevas formas de organización y convivencia. Este propósito (en realidad dos, ya que por un lado está la labor crítica y, por otro, la búsqueda de una salida a la situación censurada) ha dado lugar a lo que comúnmente se ha denominado **teoría crítica de la sociedad**.

La teoría crítica de la sociedad no es una aportación original o exclusiva de Adorno;

por el contrario, su corpus teórico surge en el seno de la conocida Escuela de Fráncfort, un grupo de pensadores vinculados al *Institut für Sozialforschung*, fundado en esa ciudad en 1923. Este Instituto era un centro de carácter académico—dependiente de la universidad de Fráncfort y sin vinculación partidista—, creado con el propósito de promover el marxismo y desarrollar su disección radical de la sociedad burguesa. De él formaban parte no sólo filósofos como T. W. Adorno, M. Horkheimer, H. Marcuse o, incluso, W. Benjamin, sino también economistas (F. Pollock, H. Grossman...), politólogos (O. Kirchkeiner y F. Neumann), psicólogos como E. Fromm, el crítico literario y lingüista L. Löwenthal o el teólogo P. Tillich, por nombrar sólo algunos ejemplos¹. A pesar de ser un grupo importante y con una misma preocupación no forman específicamente una "escuela", ya que cada uno desarrolla su propio pensamiento, aunque siempre con el transfondo de un proyecto común interdisciplinar; un proyecto que se ve truncado por la ascensión de Hitler al poder y que obliga a los miembros del Instituto a desarrollarlo en el exilio, ya que la mayoría de ellos eran judíos y abiertamente marxistas².

La teoría crítica de la sociedad es, en concreto, el resultado del plan de trabajo aludido, aunque su fundador indiscutible es Max Horkheimer, quien junto con Theodor W. Adorno la lleva posteriormente a su máxima formulación. Adorno era amigo de Horkheimer ya desde los años 20, pero, sin embargo, sólo tuvo inicialmente una vinculación laxa con el Instituto, no convirtiéndose en componente pleno del mismo hasta 1938, cuando residía ya en Estados Unidos. Por su parte, Horkheimer fue miembro activo desde un principio, llegando a su dirección en 1930. Es entonces, precisamente, cuando se asientan las bases de lo que será en un futuro la teoría crítica, puesto que en su discurso inaugural Horkheimer define la tarea del Instituto como la realización de una filosofía social apoyada en una teoría materialista, que enriquecida por el trabajo empírico interdisciplinario supere la escisión entre individuo y sociedad. No se trata de considerar abstractamente al hombre, sino de reflexionar sobre su situación real en la historia. De aquí la primera característica importante de la teoría crítica, a saber: la necesidad de "tomar conciencia" del proceso que se está dando en la sociedad, pues sólo a través de un conocimiento efectivo de los

¹Una amplia historia del "Instituto de Investigación Social" y de sus miembros se encuentra en el libro de Jay, M.: *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt* (ID), Taurus, Madrid, 1989; cf. Cap. 1.

²El nombre de "Escuela de Fráncfort" fue acuñado en 1950 al regreso a Alemania.

hechos será posible transformar la realidad racionalizándola. Por tanto, hay que unir la teoría y la praxis, la reflexión especulativa y la experimentación, y ello no sólo para descubrir el elemento práctico del conocer, sino para realizar con los cambios sociales las posibilidades reales de liberación de los individuos que la teoría y los conceptos poseen sólo especulativamente:

”la teoría de la sociedad, por la que se rige la actividad racional, no es una simple suma de elementos conceptuales abstractos, (...) sino el intento de bosquejar un cuadro del proceso social con ayuda de las diversas ciencias, que lleve a un conocimiento más profundo del estado crítico del mundo y de los posibles puntos de partida para su ordenación más racional”³.

En esta cita se encuentran muchos de los elementos característicos de la teoría crítica de la sociedad de la Escuela de Fráncfort que se mantendrán en todos sus componentes a lo largo del tiempo. Pero el aspecto que aquí más interesa es la equiparación entre actividad racional y teoría de la sociedad que se lleva a cabo. En efecto, el presupuesto fundamental que subyace a esta concepción es que la comprensión del hombre, la naturaleza y la historia, no es posible más que por medio del conocimiento de la sociedad. Así, teoría del conocimiento y teoría de la sociedad van indisolublemente unidas⁴: sólo a través de una teoría social del conocimiento se puede lograr la emancipación humana. Y esta idea corresponde claramente a la visión materialista de que el ser social es el que determina a la conciencia y de que es esencial la referencia a la sociedad para toda teoría del conocimiento (habiendo sido el fallo de Marx el no haber atendido suficientemente a los problemas gnoseológicos⁵). En definitiva, la

³”Die Theorie der Gesellschaft, nach der sich das vernünftige Handeln richtet, ist –wie oben dargelegt– keine einfache Summation abstrakter begrifflicher Elemente, sondern der Versuch, mit Hilfe aller Einzelwissenschaften ein Bild des gesellschaftlichen lebenprozesses nachzuzeichnen, das zur tiefgreifenden Erkenntnis des kritischen Weltzustands und der Ansatzmöglichkeiten für eine vernünftiger Ordnung führen kann.” Horkheimer, M.: *Kritische Theorie*, Band 1, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1968; pág. 168.

⁴La defensa de una teoría gnoseológica que es al mismo tiempo teoría social es mantenida también por J. Habermas, máximo representante de la segunda generación de la Escuela de Fráncfort. Vid. Menéndez Ureña, E.: *La teoría crítica de la sociedad de Habermas*, Tecnos, Madrid, 1978; págs. 15 y 75-76.

⁵La teoría crítica da mayor relevancia a este aspecto y ello por la influencia de otras posturas filosóficas del momento, como la de Max Weber, que revalorizaron la importancia de la superestructura respecto a la infraestructura.

teoría crítica de la sociedad es fundamentalmente una teoría social del conocimiento, más aun, una teoría social de la racionalidad.

Por otro lado, decir más acerca de qué es la teoría crítica de la sociedad sería falsear su propio pensamiento. Ninguno de los autores que la ha desarrollado, por supuesto, tampoco Adorno, ha presentado nunca un resumen sobre lo que ella puede significar. No hay ninguna obra fundamental en la que ésta se explique, pues es el desarrollo de la totalidad de un pensamiento que, además, se expresa a través del artículo y del ensayo principalmente (y quizás Adorno sea —a pesar de opiniones contrarias— el más claro ejemplo de ello). Pero esto es una característica propia a un estilo de pensar que, en general, no quiere partir de ninguna posición previa o punto de vista, sino que desea forzar crítica e inmanentemente posiciones filosóficas más allá de sí mismas. Como señala Martin Jay:

”En el corazón mismo de la Teoría Crítica había una aversión a los sistemas filosóficos cerrados. Presentarla de ese modo distorsionaría por consiguiente su cualidad inconclusa, investigadora, abierta. No fue accidental que Horkheimer escogiera articular sus ideas en ensayos y aforismos antes que en los tomos voluminosos tan característicos de la filosofía alemana. Aunque Adorno y Marcuse fueron menos reacios a hablar a través de libros completos, también resistieron la tentación de convertir esos libros en exposiciones filosóficas sistemáticas y positivas. La Teoría Crítica, como su nombre indica, se expresó en cambio a través de una serie de críticas a otros pensadores y tradiciones filosóficas. Su desarrollo se produjo así a través del diálogo, su génesis fue tan dialéctica como el método que pretendía aplicar a los fenómenos sociales. Sólo confrontándola en sus propios términos, como un tábano de otros sistemas, puede comprendérsela plenamente”⁶.

De este modo, los apartados que se exponen a continuación tienen solamente el propósito de hacer ver, por un lado, los lugares teóricos y prácticos en los que se ha formado la teoría crítica de Adorno y cómo se ha desarrollado su pensamiento; por otro, mostrar cuál es el interés que ha dado vida a su filosofía, su intención de liberar al individuo y a la sociedad de los poderes que les oprimen, de la opresión alienante de la

⁶ID, pág. 83.

naturaleza externa e interna. Y con esto llegamos a dos de los temas fundamentales que van a estar presentes en la formación de la teoría crítica de Adorno y que se mantendrán posteriormente. En primer lugar está la influencia de Hegel, Marx y Freud en sus planteamientos: Marx por acentuar la alienación económica en el plano de la relación del individuo con la naturaleza externa; Freud por hacer hincapié en el plano de la relación del individuo consigo mismo –naturaleza interna–, y Hegel por el método dialéctico como modo de rescatar teóricamente ambas alienaciones –dialéctica sujeto-objeto–. En segundo lugar está el componente utópico de su teoría que busca la emancipación de la humanidad; una utopía ínsita en la propia razón aunque de carácter negativo, pues no se desarrollará en la búsqueda de lo que debe ser, sino en la crítica de lo que es para lograr así un futuro mejor.

A continuación se analizarán estos aspectos con más detalle, viendo la constitución inicial de la filosofía adorniana y su evolución hacia lo que él mismo designa como pensamiento "materialista" y "dialéctico".

1.1 El origen de la filosofía en Adorno.

La filosofía de Adorno es un complejo entramado de influencias y lecturas iniciales a las que él otorgará un sello propio y original. Para empezar hay que tener en cuenta su temprana educación musical que le determinará durante toda su vida, tanto en sus intereses estéticos como en los propiamente filosóficos. Adorno nació en el seno de una familia judía acomodada y culta: su padre era un próspero comerciante de vinos; su madre una cantante profesional, y su tía (hermana de la madre que convivía con ellos) una pianista que iniciará en él el precoz interés por la música, haciendo que estudie piano y composición con Bernhard Sekles. No es de extrañar, pues, que la primera vocación de Adorno –a la que tardará en renunciar o, mejor dicho, a la que nunca renunciará– fuese la de compositor. De ahí también el hecho de que antes de que iniciara su producción filosófica Adorno ejerciera ya como crítico musical (1921) entrando en contacto con las vanguardias de la época. Incluso, en 1925 se trasladará a Viena para estudiar composición con Alban Berg y técnica pianística con Eduard Steuermann, integrándose allí en el círculo artístico e intelectual de Arnold Schönberg (radical renovador de la música e introductor

del dodecafonismo y el atonalismo) y en las tertulias de Karl Kraus, al que, junto con el anterior, debe en parte su tendencia al aforismo⁷. De esta época data, asimismo, el influjo de Siegfried Kracauer (un amigo de la familia catorce años mayor que él), quien le introduce en la filosofía alemana clásica a través de la *Crítica de la Razón Pura* de Kant. De él toma Adorno la inclinación por los enfoques sociológicos, la posición interpretativa ante los textos que busca lo que hay bajo la superficie de los sistemas cerrados e, incluso, el valor de la experiencia y el origen emocional del pensamiento (temas en los que Benjamin será, sin embargo, quien más le marcará).

De este modo, y con este bagaje, Adorno ingresa en la universidad donde compagina estudios de filosofía, sociología, psicología y música, y donde va a entrar en contacto con dos corrientes de pensamiento distintas que van a materializarse en él en un doble plano de intereses. Por un lado, bajo la dirección del neokantiano Hans Cornelius, Adorno se va a relacionar con la filosofía académica del momento, como es la fenomenología de Husserl o el empiriocriticismo de Mach y Avenarius. Con él realiza Adorno su disertación de doctorado sobre "La trascendencia de lo cósmico y lo noemático en la Fenomenología de Husserl", una filosofía que nunca llegará a abandonar completamente, como lo demuestra su trabajo posterior *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* o sus referencias —críticas— continuas a la ontología. También bajo la guía de Cornelius intenta Adorno en 1927 conseguir su "venia legendi" en Fráncfort con una tesis sobre "El concepto del inconsciente en la teoría trascendental del conocimiento", y es que por estas fechas ya conocía la teoría psicoanalítica freudiana. En concreto, en este escrito su propósito era realizar una teoría trascendental de lo inconsciente y fundamentar su concordancia con el psicoanálisis, pues ambos para él tenían una función social que permitiría desvelar la conexión entre la metafísica de lo inconsciente y las filosofías del poder. Pero esto poco o nada tenía que ver con la "sistemática trascendental" de Cornelius, así que fue rechazado⁸. Con posterioridad Adorno en una carta dirá que el error fundamental de

⁷M. Jay considera a Adorno un "modernista estético", entre otras cosas por su estilo "atonal" de escribir y de pensar, en lo que fue afectado por los principios de la composición que estudió en Viena. Cf. Jay, M.: *Adorno* (A), Siglo XXI, Madrid, 1988.

⁸Adorno tendría que esperar a 1931 para lograr su habilitación con Paul Tillich y con su trabajo sobre *Kierkegaard. La construcción de lo estético* (trabajo en el que ya se encuentra plenamente formado el pensamiento de Adorno, apareciendo muchos de los motivos centrales de su obra posterior, como más adelante se argumentará).

su manuscrito es que relaciona unilateralmente Freud a la teoría del conocimiento de la escuela de Mach y Avenarius, desatendiendo desde el principio el momento materialista presente en Freud y que es caracterizado en él con el concepto fundamental de placer orgánico o deseo genital⁹. De todas formas, lo importante de este punto es que Adorno se acerca a filosofías y pensadores con los que se siente más allegado personalmente y que motivan el otro centro de interés de su filosofía. Se trata de autores como Freud o su conocimiento del marxismo a través de Bloch y Lukács.

Freud y la teoría psicoanalítica como modelo cognitivo impresionaron a Adorno por su afirmación de que lo irracional podía ser entendido racionalmente. Freud quería desencantar el inconsciente exponiendo la lógica interna de sus manifestaciones —sueños, neurosis...—, para así comprenderlas racionalmente a nivel consciente. Pues bien, Adorno creyó que si esto era posible en el plano psicológico también lo era en el plano social y, así, a través de la enfermedad individual se podría formular el diagnóstico colectivo. Incluso, las tendencias sociales irracionalistas podrían racionalizarse socialmente y, por tanto, desenmascararse como ideológicas. Adorno unió Freud y Marx, estableciendo una conexión entre las estructuras instintivas y las socioeconómicas, y es que las categorías psicológicas y sociológicas no actuaban para él aisladamente, sino mediadas por una tensión dialéctica.

Por otro lado, el marxismo primitivo de Adorno no fue nunca de raíz ortodoxa, ya que se aproximó a él a través de Bloch y, sobre todo, de Lukács, dos autores de los que, sin embargo, progresivamente se irá distanciando según avance en su producción filosófica. Adorno conoció a Bloch gracias a la lectura de *Espíritu de utopía*, libro que le marcó sobremanera por su ruptura con la forma y contenido de la filosofía tradicional y por su llamada a un futuro utópico de carácter estético y religioso. Adorno simpatizó con la idea de una realización trascendente del hombre en la inmanencia de un mundo concebido radicalmente como material, idea que regía el esfuerzo especulativo de Bloch. Este, sin perder de vista su planteamiento filosófico-materialista, quería aclarar la idea de perfección del hombre y del mundo que todavía no ha llegado a ser. Para él lo real

⁹“(…) dass es Freud einseitig auf die Erkenntnistheorie etwa der Schule von Mach und Avenarius bezieht und das von Anbeginn in Freud vorhandene materialistische Moment, das bei ihm durch den fundamentalen Begriff der Organlust bezeichnet wird, vernachlässigt”. Adorno T. W.: *Gesammelte Schriften* (GS), Band I, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1973; págs. 381-2.

verdadero todavía no ha ocurrido, está en un futuro entendido como estado de superación de las limitaciones presentes. Adorno compartía de alguna manera estos presupuestos, aunque su centro de atención no era tanto ese estado futuro de perfección, sino la crítica del contenido positivo del presente histórico como forma de insatisfacción e imposibilidad de emancipación y felicidad; como negación, en definitiva, de una sociedad auténticamente racional —propósito último de su entera meditación—.

Pero, un factor más importante en el pensamiento de Adorno fue la lectura de las obras de Lukács, por medio de las cuales se familiarizó con lo que se podría denominar un marxismo hegelianizado (aunque aquél nunca aceptó totalmente las primeras interpretaciones —*Historia y conciencia de clase*— de Lukács sobre Marx). De hecho, el interés primario de Adorno por ese autor se debió a su relectura de Marx a través de Hegel, con la consiguiente caracterización del método dialéctico que ello suponía, y a su crítica de la sociedad influida por tesis weberianas, que también se harán presentes luego en la propia concepción de Adorno. Dos son, por tanto, los temas que hay que considerar a continuación y que ayudan a formar la posición del "materialismo dialéctico" adorniano; dos temas que van a girar alrededor de los conceptos de totalidad y cosificación.

La categoría de *totalidad* en Lukács tiene un doble significado, ya que es al mismo tiempo método crítico de la sociedad, como criterio de inteligibilidad de la historia. ¿Por qué? Lukács asume el concepto de "totalidad concreta" de Hegel como categoría propia de la realidad, pues la totalidad tiene predominio metodológico sobre los momentos singulares, siendo la unidad inteligible a la que éstos se refieren. Por otro lado, la totalidad es la sociedad en su devenir, siendo su sujeto absoluto la clase universal del proletariado, que a través del acto revolucionario en la praxis histórica puede llevar a la identificación del sujeto con el objeto, del pensamiento con la realidad. El proletariado, para Lukács, era el sujeto-objeto idéntico de la historia; su visión de la realidad y su interés eran identificados con el conocimiento correcto y con la verdad suprema. Pero esto para Adorno era inconcebible, pues significaría sacrificar el intelecto a la inmediatez del partido (donde residía la conciencia proletaria) y a su lucha política. Además, Adorno cree que no hay una identidad o superación real y objetiva entre lo racional y la realidad y, por tanto, el sujeto colectivo futuro del marxismo no puede ser interpretado como el sujeto absoluto del idealismo hegeliano (aunque se le llame a éste proletariado). Según él, este sujeto sólo

podría ser la imagen inversa del poder totalizador del mundo reificado –administrado–.

El otro concepto clave de Lukács es precisamente ése, el de *cosificación*, que va a significar tanto una progresiva deshumanización de las relaciones entre los hombres, concebidos como cosas, como un estado del pensamiento definido por el intelectualismo, por la renuncia a su relación con la estructura política y a su comprensión de la realidad como totalidad. El tema de la cosificación es sumamente amplio en el pensamiento de Lukács, pero en general, y brevemente, se puede decir que en él está influenciado por Weber, cuyos análisis de la racionalidad asimila a la teoría marxista. De esta forma, para Lukács la dominación ya no es producida por la teoría del intercambio falso de Marx, sino por la función ideológica que ejercen la ciencia y la teoría, entendidas éstas como razón instrumental. La racionalización es, por tanto, cosificación y la reificación de la conciencia es un momento constitutivo de la sociedad capitalista. Adorno comparte en buen grado este examen de la razón-cosificación, siendo muy importante en toda su obra posterior, pero no está de acuerdo con la unión de la teoría con la política, pues temía que ésta pudiese desembocar en la instrumentalización de aquélla¹⁰. Para él era preciso conservar la libertad del intelectual respecto del partido, siendo lo válido no la adhesión al mismo, sino la actitud crítica que el filósofo aportaba: el trabajo mental teórico es la práctica dialéctica.

En conclusión, se puede decir que Adorno se limitó a aceptar las categorías materialistas y dialécticas de Lukács sólo en su nivel de conocimiento crítico de la sociedad, pero nunca en lo referente a la identidad sujeto-objeto y su relación con la totalidad socio-histórica. Adorno, por el contrario, procesaba un respeto sagrado para con lo concreto particular, de modo que el fenómeno individual nunca se agotaba en la concepción que de él forjara el sujeto, ni se integraba nunca como un simple caso de lo general en un sistema totalista. Frente a la identidad y a un método holista (Lukács), Adorno rescata la heterogeneidad de lo no-idéntico y propone un método micrológico, donde los hechos no

¹⁰Adorno defendió siempre lo que él llamaba el "*nicht mitmachen*", el no participar o transigir por conveniencia. Por ello Lukács siempre le tildó de burgués e intelectual intransigente. Pero, en opinión de S. Buck-Morss existe "una crucial distinción entre la 'deserción' de la sociedad y la propuesta de 'no participación' de Adorno. La primera era un intento de olvidar a la sociedad; la segunda un intento de *conocerla* a través de la reflexión crítica". Vid. Buck-Morss, S.: *Origen de la dialéctica negativa* (ODN), S. XXI, México, 1981; pág. 95.

son explicados a partir del todo social, sino referidos, en su individuación y aislamiento, a las luchas sociales y tendencias materiales del momento. Y sobre estos puntos, en los que se revela claramente el efecto ejercido por Benjamin, va a construir Adorno en concreto su filosofía y su propio "materialismo dialéctico".

1.1.1 Materialismo dialéctico.

Al final de los años 20 y al principio de los 30 Adorno trabaja en estrecha colaboración con Walter Benjamin, dejándose influenciar notablemente por él. Adorno por aquel entonces ya había leído el *Origen de la tragedia alemana*, un libro ni dialéctico ni materialista, más bien esotérico, pero que contenía los mismos presupuestos que impulsaban su interés: la tarea del crítico de arte era articular conceptualmente la verdad que la obra sólo expresaba sensorialmente. Así, como intérpretes de la verdad, la labor del crítico, del filósofo y del esteta coinciden. La motivación intelectual de Adorno y Benjamin eran paralelas; por eso Adorno pensó que los impulsos teóricos de aquél podían ser aprovechados y traducidos con éxito a una teoría materialista y dialéctica.

De hecho, Adorno recupera varios temas propios de la filosofía benjaminiana. En primer lugar, Benjamin, cuya admiración por los fenómenos concretos bordeaba la reverencia, se oponía a afirmar la identidad de lo particular con lo general. Para él, lo general estaba contenido dentro de lo particular, siendo el detalle la única fuente de verdad (cada detalle sería como una mónada que contiene en sí la entera imagen del mundo). Adorno recoge esta idea y la traslada al campo marxista, afirmando que la superestructura es la expresión de la infraestructura; es decir, los fenómenos superestructurales no son mera ideología, sino símbolos de la verdad material concreta, que la filosofía como crítica debe interpretar. Y con ello se llega a otro punto importante del pensamiento de Benjamin, a saber: la interpretación como recuperación de una "verdad no-intencional".

El concepto de interpretación en Benjamin y, por consiguiente, en Adorno no hace referencia a la tradición hermenéutica o de las ciencias del espíritu de Dilthey, pues con él no se intenta recuperar el significado subjetivo de un texto o la intención oculta tras la palabra escrita u otra forma de expresión humana. No. Ellos van detrás de la realidad objetiva que aparece bajo las distintas formas de expresión, independientemente de su

contenido o intención subjetiva. Así, la obra de arte, no el artista; la filosofía, no el filósofo, son los objetos de su indagación teórica¹¹. De hecho, Adorno dirá que los fenómenos en sí mismos son mudos y necesitan ser traídos al mundo, decodificados, por medio del sujeto, que es quien recupera la realidad no intencional contenida en ellos. Pero para esta decodificación es necesaria lo que Adorno denomina "fantasía exacta"¹², una fantasía que analiza el fenómeno aislado según su propia lógica y sus contradicciones, como si se tratara de un enigma a resolver, de suerte que se forma una "constelación", imágenes históricas o dialécticas del fenómeno, que hace visible la verdad del objeto. La diferencia en este tema entre Adorno y Benjamin está en que mientras que para éste último de la sola yuxtaposición de los fenómenos particulares puede brotar la súbita iluminación de la realidad, para Adorno es necesario utilizar categorías de la sociología crítica o, si se prefiere, es precisa la mediación dialéctica de la teoría especulativa. Si no la construcción de constelaciones se volvería estática, al modo de un simple montaje pictórico. Para evitar esto, Adorno incluso sustituirá la expresión de "imágenes históricas" por la menos inmóvil de "modelos de pensamiento", que no serán otra cosa que los intentos fragmentarios de interpretación (cf. *Dialéctica negativa*¹³).

Pues bien, partiendo de estas ideas originales de Benjamin y traduciéndolas al marco teórico marxista del que procedía previamente, Adorno va a crear su propia tesis de que "el materialismo dialéctico es la única estructura válida de conocimiento". Esta tesis la expondrá, sobre todo, en su programa de 1931 *Actualidad de la filosofía* (discurso inaugural en la facultad de filosofía de Fráncfort), artículo que, junto con *La idea de historia natural*, constituye la culminación de la orientación filosófica de Adorno respecto a las ideas mantenidas en su disertación y habilitación comentadas. En ellos se encuentran

¹¹"No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de los elementos aislados de la realidad". Adorno, T. W.: *Actualidad de la filosofía* (AF), Paidós/I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 1991; pág. 89.

¹²"Si es que la idea de interpretación filosófica que me había propuesto exponer ante ustedes tiene alguna vigencia, se puede expresar como la exigencia de dar cuenta en todo momento de las cuestiones de la realidad con que tropieza, mediante una fantasía que reagrupe los elementos del problema sin rebasar la extensión que cubren, y cuya exactitud se controla por la desaparición de la pregunta". Op. cit., pág. 99.

¹³Adorno, T. W.: *Dialéctica negativa* (DN), Taurus, Madrid, 1992; pág. 209.

ya prácticamente todos los argumentos del Adorno maduro.

Brevemente, en *Actualidad de la filosofía* Adorno manifiesta su oposición a la ontología existencial y a la fenomenología por su carácter deductivista, sistemático y totalizador. Y esto porque para él –de acuerdo con lo visto– toda filosofía entendida como sistema es un pensamiento cerrado (no dialéctico) que presupone el acceso del sujeto a la verdad como una totalidad, como un proceso ya terminado: ”quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento”¹⁴. Para Adorno estas teorías y, en general, las filosofías tradicionales, al intentar llegar al conocimiento de la totalidad no hacen más que reproducir lo que la historia sedimentada les representa, cayendo en la justificación vacua de lo existente, sin posibilidad de cambio. De ahí la necesidad de promover un giro en la filosofía, pasando del idealismo trascendental al materialismo. Ahora bien, ¿qué significa materialismo en la terminología adorniana?

”... ese tipo de pensamiento que prohíbe con el máximo rigor la idea de lo intencional, de lo significativo de la realidad: el materialismo. Interpretación de lo que carece de intención mediante composición de los elementos aislados por análisis, e iluminación de lo real mediante esa interpretación: tal es el programa de todo auténtico conocimiento materialista”¹⁵.

La filosofía materialista es interpretación (frente a la ciencia cuyo objetivo es la investigación), interpretación de pequeños problemas, objetos, textos, que no pueden ser comprendidos inmediatamente por su carácter contradictorio, frágil. Como se apuntaba anteriormente, la filosofía interpretativa ha de descifrar a partir de constelaciones e imágenes históricas y construyendo llaves que hagan saltar la realidad. Y el método para ello no es otro que el dialéctico, pues sólo en un ir y venir del conocimiento a la praxis, en un tropiezo de una realidad con otra, de una imagen con su opuesta, se puede llegar a la superación y resolución de problemas. ”Sólo dialécticamente me parece posible la interpretación filosófica”¹⁶. Por este motivo, además, por ser la filosofía una tarea de

¹⁴Ibid., pág. 73.

¹⁵Apud, pág. 90.

¹⁶Op. cit., pág. 94. También: ”Por lo que quisiera esbozar una segunda relación esencial entre filosofía

interpretación que rastrea huellas y persigue enigmas, es necesario que ésta se exprese por medio del ensayo. Sólo en la forma ensayística los mínimos detalles adquieren relevancia; únicamente en ella se puede reflejar la oscuridad de lo que hay que interpretar. Aquí nuevamente entra en relación su adversión al sistema, incluso como forma de manifestación. En realidad, ya desde este momento se empieza a fraguar en Adorno una relación especial entre el modo de expresión y el contenido del pensamiento que perdurará hasta el final de su obra.

Respecto a *La idea de historia natural*, aquí Adorno también recupera posiciones de Benjamin, aunque ahora no se refieren tanto a planteamientos gnoseológicos, sino a las tesis fundamentales de la filosofía de la historia de éste. En concreto, el trabajo de Adorno se inicia de nuevo con una crítica a la postura fenomenológica de Husserl y a la ontología en lo que se refiere a su categoría de historicidad y al problema idealista de la relación naturaleza-espíritu. Sin entrar en esta crítica, para Adorno lo verdaderamente importante que se deriva de esos planteamientos es que la relación a investigar de hecho es la unidad concreta de naturaleza e historia; hay que comprender al ser histórico como ser natural y a la naturaleza como ser histórico. "Retransformar así en sentido inverso la historia concreta en naturaleza dialéctica es la tarea que tiene que llevar a cabo el cambio de orientación de la filosofía de la historia: la idea de historia natural"¹⁷. Adorno piensa (siguiendo en parte desarrollos de Lukács en *Teoría de la novela*) que la naturaleza misma como naturaleza precedera es historia y, al mismo tiempo, la historia es natural en tanto que se forja como segunda naturaleza del hombre, aunque eso sí, una segunda naturaleza sedimentada ya en la cultura, enajenada e inamovible. De aquí que Adorno se plantee como objetivo de la interpretativa y materialismo. Decía antes: la respuesta al enigma (...) está en estricta antítesis con el enigma; necesita ser construida a partir de los elementos del enigma, que no es algo lleno de sentido, sino insensato, y lo destruye tan pronto como le sea dada la respuesta convincente. El movimiento que aquí se lleva a cabo como juego lo lleva a cabo en serio el materialismo. Serio significa ahí que la constelación no se queda en el ámbito cerrado del conocimiento, sino que es la praxis quien la da. La interpretación de una realidad con la que se tropieza y su superación se remiten la una a la otra. Desde luego, la realidad no queda superada en el concepto; pero de la construcción de la figura de lo real se sigue al punto, en todos los casos, la exigencia de su transformación real. El gesto transformador del juego del enigma, y no la mera solución como tal, da el prototipo de las soluciones, de las que sólo dispone la praxis materialista. A esta relación la ha denominado el materialismo con un término filosóficamente acreditado: dialéctica". Ibid., págs. 93 y 94.

¹⁷Apud, pág. 118.

historia natural la desmitificación de ese mundo material de la realidad histórica concreta, que se acepta sin más como natural. Se trata de superar dialécticamente el pensamiento fetichizado bajo la apariencia de segunda naturaleza; se trata de rastrear bajo las huellas de esta apariencia la verdad oculta de la realidad, para negar, si es preciso, el material teórico dado de la tradición histórica. Por eso la necesidad de una filosofía entendida como interpretación, que a través de la superposición de imágenes, constelaciones, haga estallar el significado de la realidad. Sólo así se pueden entender las últimas líneas de su artículo, donde Adorno vuelve a insistir en que *su posición filosófica es una dialéctica materialista*:

”La dialéctica histórica no es un mero retomar lo protohistórico reinterpretado, sino que los mismos materiales históricos se transforman en algo mítico e histórico-natural. Quisiera hablar aún sobre la relación de estas cosas con el materialismo histórico, pero aquí sólo puedo decir esto: no se trata de una teoría que complete a otra, sino de interpretación y despliegue inmanentes a una teoría. Por así decir, me sitúo como instancia judicial de la dialéctica materialista. **Habría que señalar que lo expuesto sólo es una interpretación de ciertos elementos fundamentales de la dialéctica materialista**”¹⁸.

En conclusión, la filosofía de Adorno es un ”materialismo dialéctico”, pero un materialismo dialéctico heterodoxo, pues al estar fuertemente influido por las nociones benjaminianas no se va a ajustar por completo a la tradición filosófica hegeliano-marxista. Al no aceptar la identidad de razón y realidad o la idea de historia como progreso (Adorno recoge la crítica de Benjamin al historicismo progresista) va a romper con Hegel; al aislar su filosofía de una teoría de la acción política y acabar con toda referencia al proletariado romperá con Marx. Adorno, sin embargo, si conserva la idea de la necesidad urgente de un cambio social, y ello no sólo nuevamente porque compartiera las tesis histórico-filosóficas de Benjamin, según las cuales la historia no es un desarrollo lineal y progresivo, sino una serie discontinua de conflictos y catástrofes, de tal modo que todos los logros culturales y científicos se han erigido a costa del dolor de anónimas multitudes de oprimidos. Su búsqueda de una realidad socialmente distinta se debe también a su estrecha relación con Horkheimer y a la idea de una ”sociedad racional” defendida por éste.

¹⁸Op. cit., pág. 134. (El enfatizado es mío.)

Efectivamente, la futura evolución del pensamiento de Adorno va a estar marcada, en parte, por su relación con el "Instituto de Investigación Social" y de manera muy especial con Max Horkheimer, con el que le unía una gran amistad desde 1922 (ambos se conocen entonces en un seminario sobre Husserl impartido por Cornelius). La colaboración de Adorno con el Instituto por esos años es ocasional, participando esporádicamente en la revista de éste (*Zeitschrift für Sozialforschung*) con algunos artículos y recensiones, generalmente de carácter estético-musical. La elaboración del ámbito del trabajo y la fijación de las posiciones teóricas era cometido de miembros como Pollock, Löwenthal, Marcuse y, sobre todo, Horkheimer, autores que influyen en Adorno con sus análisis de la situación económica y social. El influjo de Adorno sobre el Instituto no se dará hasta 1938, en el exilio, cuando éste ingresa formal y definitivamente en él. Hasta ese momento más bien es Adorno el receptor de las ideas de una sociedad racional y una teoría crítica, formuladas por Horkheimer en su programa de investigación social interdisciplinario.

1.2 Hacia una sociedad racional.

La filosofía de Adorno está motivada por un impulso teórico-práctico: teórico en tanto que considera a la filosofía como el arma de la reflexión e "interpretación" de la realidad que nos circunda; práctico en la medida en que esa realidad se manifiesta como injusta e irracional y, por tanto, que se debe transformar de acuerdo con el interés materialista. Solamente un futuro donde triunfe la felicidad y la auténtica emancipación humana puede dar respuesta al dolor y sufrimiento histórico. Y a ello, a la necesidad de criticar y sacar a la luz las causas que han motivado tal situación para así posibilitar el cambio, se dirige la reflexión de Adorno y también la de Horkheimer. De hecho, éste es el punto de unión entre ambos y la razón del progresivo acercamiento de uno y otro hasta llegar a una estrecha colaboración en el trabajo.

Efectivamente, M. Horkheimer desde un inicio guió su producción por estos cauces. Toda su filosofía tuvo como principal objetivo cumplir el anhelo de justicia y felicidad que atravesaba la historia y que para él no podía quedar truncado si es que el pensamiento no quería aparecer como carente de sentido. Así, a él se le debe en parte una primera formulación de la idea de sociedad racional como interés básico de la teoría crítica e,

incluso, de toda verdad. Ahora bien, ¿cómo llega a esta idea y cuál es la génesis de su desarrollo?

La filosofía de Horkheimer surge, como en el caso de Adorno, a partir de una serie de experiencias personales e influjos filosóficos concretos. Respecto al primer punto, en él es fundamental la vivencia de la familia. Para Horkheimer su padre era fiel representante del primitivo capitalismo liberal que, por una parte, permitió la autonomía y la libertad del individuo (su padre partiendo de cero había llegado a poseer una gran empresa de algodón en Stuttgart), pero, por otra, suponía el sufrimiento de los trabajadores (a la edad de 15 años Horkheimer entra a trabajar en la fábrica paterna chocando con la explotación de los empleados). Esto provoca lo que él denomina una experiencia de contradicción: la experiencia de que su felicidad como hijo de empresario burgués se alimenta de la miseria de los otros o, lo que es lo mismo, la convicción de que no hay verdadera felicidad sin un momento de tristeza (éste es el precio que comporta la sociedad burguesa con aquéllos sobre los que se construye). Esto le lleva, a su vez, a ver en la madre un signo de esperanza y amor; el mundo de la reconciliación y de la dicha¹⁹. De aquí se originan, por tanto, dos impulsos permanentes de su pensamiento: el anhelo de justicia y felicidad comentado, que es el que al mismo tiempo le encamina hacia el materialismo, y la protesta contra su propio mundo, contra la sociedad liberal y el dolor e injusticia que ésta conlleva.

En cuanto a las influencias de otras filosofías en el pensamiento de Horkheimer, se pueden distinguir en él varios estímulos. En primer lugar, está el influjo filosófico de Schopenhauer y, sobre todo, de su idea de culpa, que da lugar a tres afirmaciones claves para este autor —Horkheimer—: a) conciencia del "mal metafísico" o, si se prefiere, de que toda realidad está traspasada por el ansia de vida y autoafirmación, un deseo, sin embargo, frustrado por el hecho de la finitud; b) esto conduce a rechazar todo el optimismo que ignore el sufrimiento de los demás —crítica de la visión optimista de la historia, igual que Adorno y Benjamin—, puesto que c) si toda realidad es impulso de vida, toda realidad es idéntica, nada me es ajeno y menos el sufrimiento de los otros²⁰; un sufrimiento cuya

¹⁹Esta experiencia global de la familia es la que motiva posteriormente los estudios del Instituto sobre este tema —*Autoridad y familia*—, examinándose cómo influye ésta en la conciencia o cómo se transmiten a través de ella los valores autoritarios y democráticos. Cf. Horkheimer, M.: "Autoridad y familia" en *Autoridad y familia y otros escritos*, Paidós, Barcelona, 2001; págs. 151-238.

²⁰Es lo que Horkheimer designará luego como *solidaridad*, recogiendo la idea de moral schopenhaueriana

injusticia constituye precisamente el "mal físico". Pero, para Horkheimer, y he aquí lo más importante, la idea de la injusticia de la sociedad (una sociedad que camina hacia su *Ocaso*) no tiene ni puede ser la última palabra de la historia: el verdugo no ha de triunfar sobre las víctimas. Horkheimer rechaza así el pesimismo último de Schopenhauer, aunque sin caer en un optimismo inane: se trata de no ser pesimista en el sentido de que la realidad sea así y no se pueda cambiar. El objetivo es transformar la sociedad y transformarla desde un cambio en las relaciones materiales de existencia, pues sólo una sociedad mejor podrá instaurar las condiciones para un pensamiento verdadero o, viceversa, únicamente un pensamiento verdadero permitirá una mejor sociedad. Es la idea de una "sociedad racional" vista desde la postura del materialismo marxista. Y con ello se llega al segundo influjo importante de su filosofía.

Horkheimer, como Adorno, está influido por la filosofía marxista y por un materialismo dialéctico de corte hegeliano. Aunque aquí no se van a desarrollar estos puntos, se puede decir que éste es otro de los motivos que impulsan a Horkheimer a la idea de una sociedad racional. Este en sus primeros años, los más revolucionarios sin duda, ya tenía claro que el objetivo del socialismo no era otro que posibilitar un cambio de sociedad; la superación de la economía capitalista, porque en ella estaba el origen y la condición del sufrimiento actual, pero un sufrimiento que, nuevamente insiste el autor, se puede evitar. ¿Cómo? Construyendo una nueva sociedad. Una sociedad que no frustre a los hombres ni mate sus anhelos, donde éstos se constituyan como sujetos conscientes de su propio desarrollo. Una sociedad futura que niegue la anterior y en donde se conjuguen dos ideas básicas e imprescindibles, a saber: la *libertad* y la *justicia*. Se trata de llevar la libertad —momento positivo de la sociedad burguesa— a su máxima realización, sin caer en el colectivismo uniformista, y de desarrollar la justicia no de forma individual, sino total, pues no hay verdadera justicia mientras haya miseria o desdicha. Sólo cumpliendo el ideal de libertad de la sociedad burguesa y conjugándolo con los ideales de justicia y solidaridad se puede alcanzar la sociedad reconciliada postulada por el materialismo o lo que Horkheimer y Adorno denominarán una *sociedad racional* donde se logre la felicidad. Una felicidad, por otra parte, real y terrena, pues, como materialistas, ellos afirman la finitud y excluyen todo consuelo trascendente²¹. De todos modos, ni Horkheimer ni tampoco Adorno van

de "compasión" o "piedad".

²¹Horkheimer y Adorno piensan que la felicidad que no se da en esta vida ya no se da —irrecuperabilidad

a desarrollar nunca plenamente en qué consiste esta sociedad racional, quizás en parte porque ya desde este momento el pensamiento crítico se va a atener a la prohibición bíblica de decir cómo será el futuro. Su misión consistirá más bien en una denuncia que facilite la modificación social y el cambio en la concepción racional en la que aquélla se sustenta.

Por último, Horkheimer está también influido por su maestro Cornelius y su formación académica, al igual que Adorno nuevamente, en el idealismo de Kant, Husserl y Heidegger. Aquél realizó con él su tesis y habilitación sobre la tercera crítica de Kant, proponiendo en ellas la superación del formalismo kantiano hacia una conjunción de filosofía y ciencia (proyecto de donde partirá la teoría crítica). Horkheimer va a rehusar tanto la filosofía de su momento, encarnada por la metafísica idealista, como la ciencia positivista triunfante. En concreto, realiza una dura crítica a la filosofía de la vida de Dilthey y a la ontología heideggeriana, a las que va a tildar de pensamiento formal y abstracto —irracionalista, incluso, por refugiarse en la intuición en contra de la racionalidad científica—, que quiere desgajar la reflexión de su entronque histórico para así desposeerla de la vertiente crítica que tiene. Es un pensamiento metafísico donde desaparecen los intereses que le mueven, la indignación por la situación histórica que, incluso, justifica. Pero Horkheimer no niega toda metafísica como tal, sino el carácter ideológico que ésta supone, su encubrimiento de las motivaciones humanas y su justificación del sufrimiento, al que da un sitio en el sistema a modo de respuesta. Del mismo modo, Horkheimer va a rechazar el positivismo donde la razón es reducida a ciencia, una ciencia cuyo criterio de evaluación es el pragmático-utilitarista y su idea de éxito. Más aun, una ciencia que se proclama neutral, desgajándose de la realidad al no examinar los intereses que la mueven, ni el objetivo al que sirve o su función social. La ciencia, al igual que la metafísica, no reflexiona sobre la sociedad en la que se encuentra y se convierte en ideología.

Así se produce, en definitiva, la crisis del pensamiento, de un pensamiento ajeno a sus intereses materiales, el pensamiento por el puro pensamiento o lo que Horkheimer denomina "teoría tradicional". Frente a ella, si se quiere salir de la crisis, es necesaria de la felicidad—. Además, la idea de "felicidad" está irremediabilmente unida a la de "justicia". Y es que el anhelo de justicia es una idea propiamente judía que va de la mano de la memoria del dolor por los que han caído (en cierta medida, la justicia nunca podría darse en la historia, ya que la injusticia pasada no puede ser reparada). Este tema aparece igualmente en Adorno, siendo la "justicia", salvar lo que carece de esperanza, lo que da sentido a toda su filosofía.

una nueva teoría que no caiga ni en la metafísica ni en el cientificismo, una ciencia crítica consigo misma que reflexione sobre su realidad social. Es decir, una "teoría crítica" que posibilite el cambio hacia la ansiada "sociedad racional". Por ello, el artículo programático de la "teoría crítica de la sociedad" es *Teoría tradicional y teoría crítica*.

1.2.1 Teoría tradicional y teoría crítica.

Teoría tradicional y teoría crítica es un artículo escrito por Horkheimer en 1937 donde se establecen las bases de lo que es concebido como la teoría crítica de la sociedad, una teoría que, a pesar de sus posibles evoluciones, se va a mover siempre por el interés ahora prefijado y va a conservar muchas de las características que aquí se enuncian como definitorias de un comportamiento crítico-reflexivo y racional²².

El punto de partida, como se ha señalado con anterioridad, consiste en clarificar los fundamentos que han facilitado la escisión entre filosofía y ciencia, entre teoría y praxis, llevando a una situación social insostenible por su irracionalidad. Una situación ligada a lo que se denomina teoría tradicional y a la que se va a oponer la teoría crítica. Pero, ¿en qué consiste esa filosofía tradicional que se ha de superar?

Brevemente, la concepción tradicional de la teoría puede englobarse en tres puntos: a) es una teoría general y abstracta, no consciente de su entronque en la realidad y que, por tanto, se considera independiente del marco histórico-social en el que surge; b) es una teoría que se entiende como formulación de principios generales y últimos que describen el mundo, a través de un sistema deductivo cuyo origen se encuentra en Descartes y la modernidad; y c) es una teoría pura en el sentido de entenderse como mera teoría —el pensamiento por el pensamiento—. Frente a ella la teoría crítica vendría caracterizada por: a) planteamiento hegeliano-marxista según el cual la filosofía está enraizada en la sociedad e interrelacionada con la instancia material-económica; b) es un riesgo de toda teoría devenir una forma ideológica de la estructura básica de la sociedad, por lo que es necesario una crítica continua, incluso de los propios planteamientos; es el momento de reflexividad o autoconocimiento de la teoría crítica; c) estrecha relación, por tanto,

²²Horkheimer, M.: "Teoría tradicional y teoría crítica" en *Teoría crítica* (TC), Amorrortu, Buenos Aires, 1990; pág. 234.

entre conocimiento y acción, entre teoría y praxis, si se quiere transformar la realidad. Y, en suma, la teoría crítica se sabe dependiente de la praxis histórica y motivada por unos intereses, algo que la teoría tradicional, sin embargo, parece ignorar. De hecho, ni siquiera la concepción crítica rehusa a la visión tradicional; por el contrario la asume, enmarcándola en la sociedad en la que tiene lugar y en la historia. Por eso tampoco rechaza la racionalidad científica como tal, sino su pretendida neutralidad escondida tras el interés por dominar. Pero el interés práctico de una ciencia crítica no es la dominación, sino comprender el sentido, la racionalidad de los procesos sociales, desenmascarando así lo irracional que hay en ellos para posibilitar la emancipación de la humanidad.

”La teoría crítica, pese a toda su profunda comprensión de los pasos aislados y a la coincidencia de sus elementos con las teorías tradicionales más progresistas, no posee otra instancia específica que el interés, ínsito en ella, por la supresión de la injusticia social. (...) El futuro de la humanidad depende hoy del comportamiento crítico, que claro está, encierra en sí elementos de las teorías tradicionales y de esta cultura decadente”²³.

La máxima expresión de la teoría crítica es afirmar que esta sociedad no puede seguir así, tiene que cambiar. Y es que la teoría crítica, ante todo, es la búsqueda de una sociedad racional que hay que conquistar. Por ello, es preciso primero denunciar las causas que han dado lugar a la situación presente y a la teoría tradicional que la representa. El siguiente paso, pues, de la teoría crítica de la sociedad va a ser precisamente ése. Además éste será un paso en el que Adorno y Horkheimer unificarán su esfuerzos, y ello porque aquél no sólo comparte los presupuestos de éste sino que, en cierta medida, los asume como propios. Incluso, se podría decir que a partir de ahora será Adorno el que tome la batuta en sus manos y oriente los siguientes análisis de la teoría crítica. Unos análisis que van a cuajar en la elaboración de una obra común, la *Dialéctica de la Ilustración*. En ella Adorno y Horkheimer van a someter a crítica la Ilustración por considerarla el origen, en parte, de lo que se ha denominado la concepción tradicional de teoría. Y es que el Iluminismo, habiendo pretendido un mundo racional y humano ha abocado, sin embargo, a la mayor barbarie jamás conocida (exterminio nazi). La *Dialéctica de la Ilustración* surge, por tanto, como el intento de dar una respuesta a esa situación, a lo que Adorno considera una contradicción intrínseca del mismo progreso racional.

²³Op. cit., pág. 270.

Capítulo 2

”Dialéctica de la Ilustración” o la razón de dominio.

Dialéctica de la Ilustración es uno de los principales escritos de la Escuela de Fráncfort, y ello no sólo por haber sido elaborado por dos de las figuras cumbres de dicho movimiento, M. Horkheimer y T. Adorno, sino también por el interés de su contenido, que ciertamente representa un hito en la producción filosófica de estos pensadores. Titulada en un inicio *Fragmentos filosóficos*, esta obra marca el nivel más alto de la denominada teoría crítica de la sociedad. En efecto, la ”Teoría crítica” pretendía analizar —como se examinó con anterioridad— la racionalidad de los procesos sociales, para investigar si era posible su transformación hacia una sociedad mejor, justa, una ”sociedad racional”. Así, la filosofía, con su pretensión de modificar la realidad racionalizándola, adquiriría un fuerte compromiso social. Este propósito se mantendrá desde un primer momento como eje fundamental de la filosofía, a pesar de la irrupción del fascismo en Alemania, que obligaría a Horkheimer y Adorno, y a la mayoría de los miembros del Instituto, a instalarse en Estados Unidos. Aquí, como consecuencia de esa experiencia trágica de destierro y genocidio, así como de una preocupación filosófica común y una antigua amistad, se inicia la estrecha colaboración entre estos dos filósofos, una colaboración que se mantendrá en el tiempo y que tiene como primer gran resultado escrito el libro que nos ocupa.

La *Dialéctica de la Ilustración* es, por tanto, una obra redactada en el período del exilio americano y para Horkheimer y Adorno representa la articulación entre su programa

inicial y sus esfuerzos filosóficos posteriores. Sin embargo, esto no basta para que una gran mayoría de estudiosos haya considerado este texto como una ruptura respecto a las anteriores posiciones filosóficas de ambos autores. Ruptura en el sentido de que, aunque se realiza la crítica radical de la razón esbozada en un principio, esta misma crítica supone el fin al plantear una situación sin salida y de inservibilidad filosófica, que conlleva a la autodisolución de la teoría crítica como tal. En concreto, se les acusa de haber abandonado el programa interdisciplinar desarrollado por Horkheimer en el artículo "Teoría tradicional y teoría crítica", para dirigirse a la construcción de una filosofía de la historia con gran abstracción especulativa y con un talante marcadamente pesimista, características en las que habrían influido por un lado Adorno y por otro la propia situación vivida a raíz de la segunda guerra mundial, el fascismo, el stalinismo o la sociedad de masas estadounidense¹. Pero, de hecho, esto no es así (sobre todo y particularmente en el caso de Adorno), pues este libro supone tanto una consecuencia plena de lo que estos dos pensadores consideran la teoría crítica, más aún, una determinada crítica a la sociedad y al proceso racional que la ha originado, como una clarificación de lo que se entiende por "filosofía de la historia", de acuerdo con el primer proyecto filosófico de Adorno.² Se podría afirmar, incluso, que en *Dialéctica de la Ilustración* se inicia la formación de una racionalidad propiamente dialéctica como crítica determinada de la filosofía tradicional y un ejemplo de filosofía de la historia como "fisiognómica social" o "interpretación" crítica. Ahora bien, ¿qué se quiere decir con esto?

En primer lugar, es necesario aclarar que *Dialéctica de la Ilustración* no es un texto con una exposición lineal y sistemática, sino, por el contrario, una colección de fragmentos, como su propio título indica, de acuerdo a una manera específica de pensar y utilizar las palabras. Una forma de expresión con la que se quiere expresar la crisis misma de la filosofía y el pensamiento. En definitiva, se trata de una escritura zigzagueante, frenética e irónica³, que envuelve, escondidas en un continuo ir y venir, un sinfín de ideas e imágenes

¹Véase para este tema, Habermas, J.: *Teoría de la acción comunicativa*, Taurus, Madrid, 1987, 2 vols. o, del mismo autor, *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989.

²Cf. AF, Cap. 1.

³Blanca Solares denomina "proteico" a este estilo de escribir y pensar: "Se puede decir que la escritura de Adorno y Horkheimer es 'proteica'. Insisten en una postura única con una serenidad inusitada, nada se desdibuja o se entremezcla, sus composiciones no tienen ningún truco ilusionista y, sin embargo, constantemente se metamorfosean. La ironía mordaz y el sarcasmo sincero y corrosivo son los rasgos de

que buscan una interpretación, como si de un enigma se tratase. Y ese es, efectivamente, el propósito último del libro, a saber: reconstruir y revelar la historia oculta del proceso civilizatorio, un proceso de desolación ante la visión de un pasado herido y un presente de dolor. *Dialéctica de la Ilustración* es un modo de ejercer mediante la interpretación filosófica de acontecimientos fragmentarios y su articulación la crítica social de la historia humana. *Dialéctica de la Ilustración* es, así, una filosofía de la historia interpretativa y crítica, es la reorientación dialéctica de la filosofía de la historia.

Llegados a este punto es preciso preguntarse qué es lo que se pretende interpretar y criticar. Pues bien, la respuesta de Adorno y Horkheimer es clara. *Dialéctica de la Ilustración* es una interpretación de la historia a la luz de la relación del hombre con la naturaleza (y no a través del paradigma del trabajo, como hizo Marx, aunque sus análisis están siempre presentes). Y ello con el objetivo de poner de manifiesto la irracionalidad de un mundo opresor, de una sociedad que ha devenido paulatinamente lo contrario de su propósito inicial, a saber, el progreso y la emancipación por medio de la razón. En la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer intentan presentar un análisis gnoseológico de las causas que han motivado el fracaso de la civilización, intentan comprender cómo la sociedad contemporánea, orgullosa de sí misma, ha abocado a la catástrofe de la sinrazón. De este modo, los autores proponen una reflexión sobre el desarrollo de la historia y sobre el concepto de razón que ha tenido lugar en ella y que ha provocado semejante situación. El tema último de esta obra es, por lo tanto, una filosofía crítica, centrada en una teoría de la racionalidad, en su evolución y ejercicio actual, que pone de manifiesto la no-verdad del proceso histórico. En definitiva, la *Dialéctica de la Ilustración* es un examen de la sociedad y de las causas de su falsedad a través de una teoría de la razón. Pero veamos, pues, en qué consiste este examen y cuál es su exposición concreta.

la razón. Momentos a través de los cuales *Dialéctica del Iluminismo* capta y desnuda los pensamientos tipificados, las percepciones rutinarias y los sentimientos que se han vuelto habituales.” Vid., Solares, B.: *Tu cabello de oro Margerete... Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*, Porrúa-Univ. Intercontinental, México, 1995; pág. 17.

2.1 El porqué de una crítica de la razón: concepto de Ilustración.

Antes de abordar el estudio de *Dialéctica de la Ilustración*, quizás uno de los ejes filosóficos más importantes de la teoría crítica de la sociedad⁴, es necesario analizar el contexto al que éste se refiere, de acuerdo a una correcta metodología hermenéutica. Pues bien, ante todo hay que señalar que el nombre de la obra no es gratuito, ya que éste hace referencia exacta a la tradición de pensamiento y a las preocupaciones de las que se sienten herederos tanto Adorno como Horkheimer. Recordando brevemente, el propósito de la Ilustración francesa y la "Aufklärung" era alumbrar una nueva época donde triunfara la razón, con un consiguiente progreso y realización de la libertad, ya que el uso de la razón equivaldría al logro de la emancipación. Los ilustrados identificaron los miedos y la magia de su teoría con las tradiciones e instituciones dominantes, pues en éstas se perpetuaban toda una serie de mitos mediante el recurso de la autoridad, aunque fueran contrarios al despliegue auténtico de la razón. Se inicia, así, una lucha por la autonomía de la razón que se va a enfrentar a las instituciones (Iglesia y Estado) apoyadas en esa tradición y autoridad. Al mismo tiempo, y en virtud de esta autonomía, la razón ilustrada se realiza como una "razón crítica" que busca un cambio no meramente práctico —transformación de las condiciones socio-políticas, económicas y religiosas—, sino también teórico. Y de hecho, el optimismo ilustrado y su confianza en la razón se apoyó desde un primer momento en el poder que se concedía al saber; el camino hacia el progreso estaba garantizado a través del dominio del hombre sobre la naturaleza (con la consiguiente aniquilación de los terrores mágicos). En este momento, el hombre podía realizar sus fines racionales e implantar una sociedad verdaderamente libre y humana y ser el sujeto de la historia. Sin embargo, este intento no fue siempre unilateral, ni promovió incondicionalmente la libertad: desde el optimismo de los ilustrados del S. XVIII pasando por el idealismo alemán y sus críticos, Marx, Nietzsche y Freud, los esfuerzos de la razón por liberarse y dominar la inhumanidad del ser humano no se han realizado. De ahí que Adorno y Horkheimer se sitúen **críticamente** frente a la Ilustración; hay que

⁴En la producción de Adorno este libro junto con *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* se consideran los tres pilares básicos de su pensamiento.

depurarla si se la quiere impulsar a su realización. Pero con esto entramos ya de lleno en los planteamientos desarrollados por los autores en el capítulo primero de su libro, el cuerpo de la obra, y en los motivos filosóficos que les impulsan a analizar la "Ilustración" y su "dialéctica".

En efecto la *Dialéctica de la Ilustración* tiene su origen en un hecho traumático para Adorno y Horkheimer, la constatación de la capacidad demoledora del género humano que, contra el proyecto ilustrado de emancipación, no camina hacia una convivencia razonable, ni cimienta la edificación de una sociedad libre, sino que se dirige hacia su plena aniquilación. El objetivo de los autores es, por tanto, comprender cómo se ha originado este problema, saber por qué cada vez hay menos libertad en el mundo y más destrucción⁵. Más aún, cuando Adorno y Horkheimer consideran a la filosofía como heredera de los ideales ilustrados diocechescos, de su afán por avanzar en continuo progreso hacia una humanidad en libertad. Sin embargo, y he aquí lo importante, ellos advierten que este proceso ha devenido justamente lo contrario de su propósito inicial, es decir, que la Ilustración se ha destruido a sí misma:

"La aporía ante la que nos encontramos en nuestro trabajo se reveló así como el primer objeto que debíamos analizar: la autodestrucción de la Ilustración. No albergamos la menor duda —y ésta es nuestra *petitio principii*— de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena"⁶.

Ahora bien, ¿cómo se ha producido el proceso regresivo que se denuncia?, ¿cuál es la causa que ha motivado la aporía ilustrada? Según Adorno y Horkheimer es la propia historia de la razón humana, el desarrollo que ésta ha tenido desde el mismo comienzo

⁵"Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie", Horkheimer, M. y Adorno, T. W.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (DI), Trotta, Madrid, 1994; pág. 51.

⁶DI, pág. 53.

de la civilización occidental, el que ha dado lugar a la raíz de la perversión. ¿Por qué? Porque la razón nació desde un principio mutilada por el interés del hombre de dominar la naturaleza y este anhelo enfermó a la razón que desde entonces se ha desenvuelto con miras a un único objetivo: el dominio. La razón ilustrada es, de este modo, razón de dominio, pero de un dominio que se retrotrae al inicio de la racionalidad, al mito. De aquí, precisamente, la formulación de la tesis central de la *Dialéctica de la Ilustración*, una tesis de carácter doble y paradójico que consiste en afirmar: " *el mito es ya Ilustración; la Ilustración recae en mitología* " ⁷. En qué consiste la Ilustración y cuál es su íntima conexión con el mito es algo que Adorno y Horkheimer exponen de forma entrelazada y siempre en clara referencia a un determinado concepto de racionalidad. En concreto, el término *Ilustración* aparece bajo dos acepciones o significados complementarios: 1) como la forma histórica de la razón a la que antes se aludía, de una razón que se alza como dominio en la relación hombre-naturaleza, y 2) como "desencantamiento del mundo", que sustituye el mito por conocimiento.

La Ilustración como desmitificación del mundo consiste en disolver los mitos para hacer al hombre no un esclavo de la naturaleza, sino su dueño. Se quiere liberar al hombre para que consiga su autonomía –subjetividad– y se independice del mundo. Esto significa que existe una estrecha relación entre autonomía del espíritu y sometimiento de la naturaleza, y es que la autonomía-sometimiento se logra precisamente a través del saber racional o saber de dominio. Como bien recuerdan Adorno y Horkheimer, ya dijo Bacon que "la superioridad del hombre reside en el saber" ⁸, puesto que "saber es poder", un poder que, además, tiene su esencia en la técnica y en la ciencia. De esta forma quedan identificados para los autores el saber técnico y la racionalidad de dominio, lo que es lo mismo que decir que "la racionalidad propia de la Ilustración es la de un conocimiento técnico-instrumental". Un conocimiento que considera cognoscible cuanto es manipulable, siendo los criterios de manipulación y control, el cálculo y la utilidad; se busca siempre el procedimiento más eficaz para lograr el fin ⁹. La razón científico-técnica es una razón

⁷DI, pág. 56.

⁸DI, págs. 59-60.

⁹Adorno y Horkheimer están notablemente influidos por la caracterización que Hegel hace de la Ilustración en la *Fenomenología del Espíritu*, una Ilustración que convierte la utilidad social en su principal doctrina y que sustituye la fe por la confianza en la razón, pero en una razón rebajada a cálculo y sagacidad.

de naturaleza instrumental¹⁰, funcional, aunque una razón en último término pervertida, pues ha conducido a la irracionalidad¹¹.

El concepto de razón instrumental es examinado más pormenorizadamente en una obra algo posterior en el tiempo a la ahora comentada. Se trata de la *Crítica de la Razón Instrumental*, un texto firmado exclusivamente por Horkheimer, pero con ideas también de los dos pensadores, ya que aquél reconoce en el prólogo que "su propósito es el de esbozar algunos aspectos de la vasta teoría filosófica que el autor desarrolló durante los últimos años de la guerra junto con Theodor W. Adorno. Sería difícil determinar cuáles de los pensamientos se debieron a él y cuáles a mí; nuestra filosofía es una sola"¹². Pues bien, Horkheimer en este libro se propone averiguar la noción de racionalidad vigente en la sociedad y para ello distingue entre dos tipos de razón.

Por un lado, se encontraría la *razón instrumental* que reduce la racionalidad a la relación adecuada entre estrategias y objetivos: se trataría de la utilización correcta de medios con vistas a conseguir un fin determinado, con la salvedad de que no interesa o no es importante la determinación de los fines. No hay ninguna pregunta sobre si los objetivos que se buscan son en sí mismos razonables o no, simplemente se admite su racionalidad por ser dependientes del interés del sujeto y de la búsqueda de su autoconservación (se pasa por alto si el interés individual hace referencia a los intereses generales; no se consideran los antagonismos sociales ni la irracionalidad que éstos pueden comportar). Los fines "son racionales en sentido subjetivo" y por ello a "esta especie de razón puede designarse como *razón subjetiva*"¹³. Esta razón entiende por "razonable" únicamente aque-

¹⁰El uso lingüístico vigente sabe de la razón preferentemente en el sentido último, como un instrumento, y trata más y más de entender por 'razonable' aquello cuya utilidad quepa demostrar (...)", Horkheimer, M. y Adorno T. W.: "Sobre el concepto de razón", en *Sociológica* (S), Taurus, Madrid, 1989; pág. 201.

¹¹La referencia a Weber en esta explicación es evidente, aunque Adorno y Horkheimer no le nombren nunca en la obra. En general, van a aceptar el diagnóstico weberiano y su interpretación de la modernidad –Ilustración– como un proceso racional de progresiva instrumentalización y funcionalización. Sin embargo, no estarán de acuerdo con su pesimismo, pues para ellos la razón instrumental no tiene la última palabra; ésta es sólo uno de los polos de la racionalidad, aunque, eso sí, de una racionalidad con carácter totalizador que se extiende progresivamente por todas las esferas de la vida humana (incluso en el ámbito de la ciencia, antes una instancia de emancipación).

¹²Horkheimer, M. : *Crítica de la razón instrumental* (CRI), Sur, Buenos Aires, 1969; pág.12.

¹³CRI, pág. 15.

llo cuya utilidad quepa demostrar; su fuerza reside en la capacidad de clasificar, sacar conclusiones, inducir y deducir con total independencia del contenido particular con el que haya que habérselas. Trabaja de acuerdo con las leyes de la lógica formal y discursiva, convirtiéndose en el esqueleto de un pensamiento que se mantiene firme frente al influjo de la experiencia cambiante. Por todo ello, la "razón subjetiva" e "instrumental" es aquélla que, en definitiva, convierte todo cuanto le rodea en un medio al servicio de una meta.

Por otra parte, junto a este tipo de racionalidad se halla la *razón objetiva*¹⁴, una razón que va más allá del egoísmo individual y tiene en cuenta el mundo objetivo como tal, al sujeto particular y al conjunto de los hombres, a la naturaleza y a sus manifestaciones. La razón objetiva aspira a configurar "un sistema vasto o una jerarquía de todo lo que es, incluido el hombre y sus fines"¹⁵, es una razón que se plantea problemas como los del destino humano, el bien supremo, etc. Es la razón propia a todos los sistemas filosóficos desde Platón a Kant, donde los fines son más importantes que los medios y el grado de racionalidad se determina en función de la armonía del hombre con la totalidad social. Además, la razón objetiva no excluye de su seno a la subjetiva; la admite como una expresión limitada y parcial dentro de una racionalidad más amplia y abarcadora. El problema surge cuando la armonía en dicha racionalidad queda rota, cuando una de ellas intenta imponerse sobre la otra. Y esto es precisamente lo que se ha producido en el transcurso del tiempo: un predominio de la razón subjetiva sobre la objetiva, predominio que en la sociedad postindustrial llega a convertirse en un antagonismo cruel y eliminador de cualquier contenido real del concepto de razón.

De todos modos, la distinción de Horkheimer entre razón subjetiva y objetiva se sustenta, en gran parte, en la distinción weberiana entre racionalidad formal o técnica y racionalidad sustantiva o material. En opinión de Weber, en la modernidad la cuestión técnica tiene que ver con las posibilidades de racionalización de los medios por el logro de las metas planeadas. En la búsqueda de los objetivos óptimos la racionalidad formal está relacionada solamente con la utilidad de los medios para conseguir los diferentes fines, independientemente del juicio que se haga acerca de estos últimos. En cambio, la racionalidad material es el grado en que tiene lugar el abastecimiento de bienes dentro de

¹⁴"El pensamiento de un fin inteligente, razonable en sí mismo, sin consideración de ganancias ni ventajas algunas, es extraño al concepto subjetivo de razón". S, pág. 202.

¹⁵CRI, pág. 16.

un grupo de hombres a través de una acción social de carácter económico, orientada por determinados postulados valorativos, ya sean éstos exigencias éticas, políticas, estamentales, igualitarias, etc.¹⁶ Pues bien, para muchos autores la racionalidad formal sería la razón subjetiva, mientras que la racionalidad sustantiva o material sería la razón objetiva. Y en la medida en que la razón se ha ido subjetivando y formalizando, el proceso hacia la modernidad ha llevado consigo la pérdida de importancia de aquella razón que acentuaba los fines y la armonía como principio inherente de la realidad.

En concreto, Adorno y Horkheimer sitúan la supremacía definitiva de la subjetividad sobre la objetividad en el pensamiento ilustrado: "el iluminismo disuelve la idea de razón objetiva, disipa el dogmatismo y la superstición"¹⁷. En la Ilustración la razón instrumental y subjetiva se erige como agente crítico contra la autoridad política divina, contra la religión como noción objetiva sobrenatural. El ámbito de la moralidad queda relegado al terreno del oscurantismo, imponiéndose el avance científico-técnico como auténtico progreso emancipador. Es el pleno triunfo de la razón instrumental, que no sabe encontrar una nueva base racional para la verdad objetiva, dejando a ésta sin significado. Así, "la razón, en cuanto órgano para la comprensión de la verdadera naturaleza de las cosas y para el establecimiento de los principios directivos de nuestra vida, terminó por ser considerada anacrónica. Especulación es sinónimo de metafísica, y metafísica lo es de mitología y superstición. Bien podría decirse que la historia de la razón y del iluminismo, desde sus comienzos en Grecia hasta la actualidad, ha conducido a un estado en que se desconfía incluso de la palabra *razón*..."¹⁸. En conclusión, la razón deja de tener sentido por sí misma, su contenido depende únicamente de decisiones arbitrarias, que incluso carecen de justificación racional. La razón se vacía gnoseológicamente, se formaliza, "todo uso de los conceptos que vaya más allá de su puro significado instrumental cae bajo el veredicto de estar detenido en la superstición"¹⁹. El triunfo de la razón subjetiva autoconservadora es la victoria de la formalización de la razón, de su instrumentalización técnico-científica y del positivismo que la representa.

De hecho, Adorno y Horkheimer ven la cancelación del concepto mismo de razón en

¹⁶Weber, M.: *Economía y sociedad*, F.C.E., México, 2004; págs. 64 y 65.

¹⁷CRI, pág. 35.

¹⁸Ibid., pág. 29.

¹⁹S, pág. 207.

el paso de la Ilustración al positivismo, aunque ésta se produce ya en el siglo XIII con la departamentalización de las ciencias llevada a cabo —a consecuencia del averroísmo— en la universidad de la Sorbona; luego pasa a través de la Francia del XVI y del escepticismo de Montaigne, que separa de modo riguroso al hombre en su función y al hombre con nombre propio. Como resultado se divide en esferas aisladas la cultura y los valores con respecto a la ciencia. El paso de aquí al neopositivismo actual del llamado empirismo lógico, que quiere exorcizar toda idea con contenido como un ídolo condicionado por la metafísica, les parece a estos autores una consecuencia irremediable del desarrollo del concepto de razón.²⁰ Pero, lo importante de este punto es aclarar por qué la *filosofía positivista* se convierte en la expresión epistemológica inmediata de la razón instrumental que hoy se extiende por doquier. La respuesta de Adorno y Horkheimer consiste en afirmar que esto se debe a que el positivismo hace suyo el método propio de la ciencia, un método que se atiene a la realidad de los "datos inmediatos" y cuya función consiste exclusivamente en "percibir, clasificar y calcular"²¹. Además, le reprochan a este tipo de filosofía su exagerada tendencia empírica (cuyo principio de observación es sólo una opción más entre otras para el conocimiento de la realidad), así como su reduccionismo gnoseológico que lleva a la vanagloria de lo meramente fáctico, de los hechos dados, particulares y aislados, sin referencia ninguna al contexto, a los componentes sociales²². La fe del positivismo es la mera confirmación de aquello que es, de su dominio y de su cálculo útil. En éste el pensamiento se matematiza, acepta su lógica y su proceder sin cuestionarse si es en sí verdadero, sin poner en duda su claridad y racionalidad. "En el camino hacia la ciencia moderna los hombres renuncian al sentido. Sustituyen el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad"²³. Ya no interesa investigar las causas de los hechos, la verdad del conocimiento. Ahora éste se equipara de lleno a la ciencia y el concepto de verdad a aquello que es verificable-falsable empíricamente. La calculabilidad sustituye a la verdad, la filosofía se hace ciencia, adquiere su forma deductiva, se pone a su servicio

²⁰Para una explicación sintética de este tema ver CRI, cap. 1.

²¹DI, pág. 80.

²²Tanto la filosofía positivista como la ciencia en general se desprecupan de su finalidad social, algo impensable para los autores cuyo propósito último es una filosofía que posibilite la transformación efectiva —utópica— hacia una sociedad auténticamente racional, no basada en el dominio en ninguna de sus esferas. Pero esto es algo que se verá más adelante.

²³DI, pág. 61.

como una técnica más de dominio y el positivismo se convierte en su manifestación más clara: el pensamiento positivista es tecnocracia filosófica al servicio del orden imperante y la coacción²⁴, al igual que, en cierta medida, el pragmatismo basado en los criterios de planificación y eficiencia.

La filosofía pragmatista es, incluso, una de las expresiones más drásticas de la racionalidad instrumental ya que la verdad se mide por el éxito y las ideas, los conceptos o las teorías no son más que esquemas o planes de acción. Así, por ejemplo, para el positivismo y el pragmatismo no tendrá sentido la afirmación que la justicia o la libertad son mejores en sí mismos que la injusticia y la opresión, ya que esto no admite verificación bajo las categorías de la ciencia. En último término,

"El único criterio que reconoce la razón subjetiva, formal instrumental, es el que el lenguaje del positivismo llama su valor operativo: su papel en la dominación del hombre y la naturaleza"²⁵.

Resumiendo, la Ilustración así caracterizada es ante todo un proceso racional de abuso y sometimiento, de un sometimiento que se impone a través de una razón subjetiva instrumentalizada que derroca al mito, pero a un mito que para los autores es sinónimo de aquella, de la Ilustración dominadora. "*El mito es ya Ilustración*", tanto el uno como la otra están impulsados por una inclinación al poder. Pero, ¿por qué llegan Adorno y Horkheimer a esta conclusión? Ellos pensaban que el mito tenía por objeto someter el mundo para el hombre, pues éste sentía un gran temor ante los fenómenos naturales que le desbordaban. En el ser humano desde un principio se manifiesta un miedo a la naturaleza

²⁴Respecto a este punto hay que tener en cuenta que cuando Adorno y Horkheimer entran en discusión con la filosofía positivista, no lo hacen sólo con la teoría científica general que representa, sino también con figuras concretas como Carnap y, especialmente, Popper. Este último, por ejemplo, rechazaba las "escuelas filosóficas" porque eran infructuosas en comparación con la ciencia y sus teorías técnicamente aprovechables. Además, en aquéllas no había un progreso palpable, sino discusiones sin un significado claro que hacían sospechar de la absurdidad de la metafísica. Para Popper todo aquello que se salga del proceder metodológico de la ciencia es simple especulación o, si se prefiere, un simple juicio de valor. Carnap, por su parte, defendió también cierta incoherencia en la metafísica debido a su inutilidad. Para él un lenguaje coherente es un lenguaje útil y una teoría es científica cuando su contenido es comprobable intersubjetivamente. De todos modos, para un análisis más detallado de este problema, cf. Wellmer, A.: *Teoría crítica de la sociedad y positivismo*, Ariel, Barcelona, 1979.

²⁵S, pág. 207.

como algo superior, ésta tiene una fuerza que amenaza la supervivencia: el hombre se cree intimidado y busca su preservación. El miedo a lo desconocido²⁶ es la raíz del deseo de dominio y éste, a su vez, es el punto en común entre mito e Ilustración. De todas formas, en la explicación que Adorno y Horkheimer llevan a cabo se va a distinguir, incluso, un momento en la historia anterior al mítico, un momento donde lo que predominaba era la "magia". En ella se daba también cierta concepción instrumentalista de la naturaleza y se perseguía, asimismo, su control; pero en la magia este fin se intentaba realizar mediante la *mimesis*: es la ejecución en el ritual de los procesos naturales para "someterlos" y "entenderlos". En la narración mítica, sin embargo, la mimesis va a ser sustituida por imágenes, por dioses olímpicos que ya no son idénticos con los elementos naturales que significan. Las figuras míticas tienen una base antropomórfica, son una proyección de la subjetividad sobre la naturaleza a dominar. Por tanto, se puede concluir que el anhelo de dominio está en el origen, es la base común que produce el entrelazamiento de mito e Ilustración. Los mitos que caen víctimas de la Ilustración son ya un producto de ésta, son el resultado de un mismo empeño. Ahora bien, ¿en qué se distinguen? Para Adorno y Horkheimer la diferencia entre ellos está en el modo de ejercer el dominio: los mitos querían contar el origen de los hechos, explicarlos y someterlos, y ello mediante sus narraciones basadas en imágenes (y no en la "imitación" propia de la magia); la Ilustración, sin embargo, utiliza como medio más idóneo de explotación y control un saber que ya no opera con imágenes, sino con categorías o conceptos²⁷. La racionalidad propia de la Ilustración no es sólo la de un conocimiento técnico-instrumental y positivista, sino también la de un conocimiento conceptual e identificante, que a partir de la generalización y la abstracción elimina lo diferente unificándolo.

²⁶"La Ilustración es el temor mítico hecho radical". DI, pág. 70.

²⁷"El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón su *gesta* la constituyen misterios: el hombre no los podía conocer si no le hubieran sido revelados" Vid. Eliade, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Labor, España, 1988; pág. 84. Para esta autora el mito es una narración simbólica, que supone la negación del lenguaje como "sistema de signos", ya que expresa su saber no en un discurso filosófico, sino por medio de una narración que incluye en su aprehensión del mundo la experiencia a nivel de imágenes. Por ello, considera que la concepción del ser y de la realidad de la ontología arcaica, expresada en mitos, símbolos y rituales, es lo opuesto al nihilismo de la razón (y valga la extrapolación para la razón ilustrada de dominio).

En *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer esbozan una *crítica al pensamiento conceptual identificante* como saber de dominio, como un saber que regido por el principio de identidad acaba con lo heterogéneo destinando a muerte todo aquello que no se le somete. Para ellos este tipo de conocimiento tiene su origen en el propio proceder del pensamiento:

” (...) ya la pura forma del pensamiento está intrínsecamente marcada por la apariencia de identidad. Pensar quiere decir identificar”²⁸.

Desde el origen de la filosofía el conocimiento se ha asentado sobre el método identificador de concepto y objeto, pues se ha reducido la multiplicidad de objetos semejantes, pero diversos a un tiempo, a la unidad de un único concepto abstracto. El problema del pensamiento ha sido precisamente ése, la *abstracción*. Todo conocimiento es abstracción y toda abstracción es reducción de la pluralidad sensible a la identidad ideal del concepto. (Que esto es así puede verse, según los autores, en los primeros filósofos de la antigüedad que ya se preguntaron cómo lo múltiple dado en la experiencia puede ser representado o considerado como uno²⁹). Sólo a través de un procedimiento por reducción y asimilación abstracta nos es posible ”conocer”: el conocimiento consiste en identificar-sintetizar una pluralidad de manifestaciones en la particularidad conceptual. Ahora bien —y es aquí donde radica la importancia de este planteamiento—, la identificación lo que verdaderamente significa, creen Adorno y Horkheimer, es una anulación de las diferencias individuales. La reducción del proceso de conocimiento tiene forma de ”negación”: la identidad ideal niega el carácter real de lo diverso sensible. Para el conocimiento abstracto el concepto es lo auténtico, las diferencias lo irreal, lo que carece de significado. Sin embargo, ellos piensan lo contrario: lo real son los objetos, lo ideal los conceptos. Y lo real son los objetos porque éstos contienen o muestran mucho más de lo que de ellos dice el concepto. Las diferencias verdaderas entre los objetos de una misma clase son negadas, olvidadas y reducidas a una identidad que sólo se queda con los aspectos comunes. Lo ideal, por lo tanto, es el concepto, porque las cosas no coinciden de hecho con él. Quizás no se pueda pensar sin identificar, pero tampoco el pensamiento se reduce meramente a la identificación. Existe un abismo entre lo que las cosas son y el concepto que las

²⁸DN, pág. 13.

²⁹”Unidad ha sido el lema desde Parménides hasta Russel”. DI, pág. 63.

representa, y este abismo es el que provoca "la negación de la identidad"³⁰.

La negación es sumamente importante para Adorno y Horkheimer porque es la indiferenciación de las cosas, su homogeneización, lo que permite y posibilita su mejor control. Si el pensamiento identificador ha conservado su vigencia desde sus orígenes hasta nuestros días ha sido por el hecho de que es el instrumento idóneo para la dominación:

"La verdad es que todos los conceptos, incluidos los filosóficos tienen su origen en lo que no es conceptual, ya que son a su vez parte de la realidad, que les obliga a formarse ante todo con el fin de dominar la naturaleza"³¹.

La teoría de la identidad y la abstracción como principio de generalización epistemológica supone una reducción de la heterogeneidad individual que queda superada en la identidad del concepto. Pues bien, la negación de lo constitutivamente diferenciador se convierte en una seria amenaza cuando se deja el plano gnoseológico y se pasa a una operatividad práctica, es decir, cuando se hace condición de posibilidad de una racionalidad técnica e instrumental. Como bien señalan Adorno y Horkheimer "el dominio en la esfera del concepto, se eleva sobre el fundamento del dominio en la realidad"³². Un dominio que progresivamente se ha ido extendiendo, hasta llegar a abarcar todas las esferas de la existencia humana. En efecto, para los autores el afán de poder que caracteriza a la racionalidad desde su origen y que quiere someter el mundo al dominio del sujeto ha supuesto también la propia opresión del hombre particular e, incluso, del conjunto de los hombres y de sus relaciones sociales. Pero ¿cómo se ha producido este proceso?

El sometimiento de la naturaleza exterior se ha ejercido a través del conocimiento descrito con anterioridad, a través de la racionalidad científico-instrumental y de la filosofía positivista que la encarna. Esta filosofía, ayudada por el pensamiento idéntico que no soporta las diferencias y lo desconocido, va a terminar por reducir todo a la pura inmanencia. Sólo va a admitir la existencia del hecho bruto y, al igual que la ciencia,

³⁰Adorno y Horkheimer piensan, en consecuencia, que el lenguaje ha dejado de nombrar la realidad (aunque al mismo tiempo es el único medio por el cual se puede hablar de dicha realidad); éste no implica la identificación concepto-cosa, sino su incongruencia, su alienación. Y ello es obvio en términos tales como civilización, justicia o igualdad, que no coinciden con la realidad social equivalente a sufrimiento y dolor.

³¹DN, pág. 20.

³²DI, pág. 69.

se limitará a repetirlo. Así, el ciclo mítico se sustituye por la repetición calificada de "ley". Por ello, con el pensar positivista y acrítico se produce el retorno de la Ilustración a la mitología —" *la Ilustración recae en mitología*"—, se regresa a la necesidad y coacción míticas de las que se había pretendido escapar. Además, la filosofía positivista defiende una investigación objetiva cuando en verdad está pragmáticamente subordinada a los intereses de subyugación de la naturaleza y de los hombres.

El dominio sobre el hombre particular se realiza, por una parte a través de la opresión de la naturaleza interna, negada y controlada por el propio individuo que pierde así su intrínseca condición somática. A favor del intelecto se abandona la experiencia; se reprimen los sentidos e incluso el placer. El Yo se levanta contra los impulsos y los somete al orden y la organización³³. Por otro lado, por medio de la razón identificante el individuo queda reducido a un simple ser genérico, a un elemento estadístico de éxito o fracaso, idéntico a la generalidad y, por lo tanto, intercambiable. El sujeto pierde su individualidad más específica y, finalmente, se reifica. Pero, "...con la reificación del espíritu fueron hechizadas las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones del individuo consigo mismo"³⁴.

Por último, la dominación en la esfera social supone el control sobre el conjunto de los hombres y de sus relaciones, un control que se impone a través de la cultura y del poder político—económico. Según Adorno y Horkheimer, por medio de la industria cultural se posibilita el conformismo de las masas, se ejerce su represión y su consiguiente manipulación política (Fascismo). La sociedad en su totalidad se cosifica y se impone la ideología y la alienación generalizada en la realidad.

Este es, en definitiva, el proceso por el cual la razón de dominio se ha legitimado y hecho global. Y es que la historia entera de la racionalidad occidental, desde su origen en las narraciones míticas, ha estado impulsada por la querencia a la dominación. Tanto en el mito como en la Ilustración hay un deseo común por controlar la naturaleza y someterla para el sujeto, a fin de que éste consiga su autonomía. El mito es Ilustración pero la

³³Frente a esto Adorno y Horkheimer propondrán dinamizar de nuevo la categoría de sujeto empírico, devaluado generalmente en la epistemología occidental. Hay que revitalizar al sujeto contingente, doliente, un ser que es materia, no puro entendimiento, sino cuerpo que siente.

³⁴DI, pág. 81.

Ilustración también es mitología. En la Ilustración el espíritu que emergió del mito como elemento opresor se torna —de acuerdo con el análisis efectuado— a su vez, en víctima sometida por la naturalidad más ciega. Esta es la tesis central de la *Dialéctica de la Ilustración*, una tesis con la que, ante todo, Adorno y Horkheimer, quieren mostrar cómo en el dominio (sinónimo de racionalidad) está la raíz del mal que aqueja a la sociedad postindustrial de su momento, el germen de la regresión hacia la irracionalidad de una sociedad falsa y autodestructiva, muy alejada de la emancipación y libertad pretendidas por la Ilustración. A continuación se analizarán estos temas y su relación con la razón de dominio.

2.2 La racionalidad mítica o el origen de la subjetividad.

Adorno y Horkheimer piensan que el mito es el primer modelo de dominio donde se da la racionalidad ilustrada y la *Odisea* el texto clave que confirma sus premisas. Para ellos esto es así por dos motivos fundamentalmente: primero, porque en la relación mágica de los hombres con la naturaleza todavía no había una disociación tan tajante entre ésta y aquéllos; en el ritual mágico el hombre imitaba a los elementos. Es en el mito donde esta relación se distorsiona y el hombre se alza como sujeto autónomo independiente del mundo, donde se empieza a configurar el "yo idéntico". En segundo lugar, Adorno y Horkheimer escogen la *Odisea* de Homero porque ésta representa el poema épico a partir del cual se origina nuestra civilización, un poema donde los mitos se expresan ya de forma organizada, "como producto de la razón ordenadora, que destruye el mito justamente en virtud del orden racional, en el cual lo refleja"³⁵.

Pues bien, según los autores, la *Odisea* es el relato sobre la formación de la subjetividad humana a través de la huida de las potencias míticas a las que se tratará de dominar. El individuo consigue su emancipación respecto a la naturaleza exterior en la medida en que se distingue de ella y la somete, sometimiento que a la vez se consigue por medio de la represión de la propia interioridad. El poema ejemplifica la lucha por crear el "sí mismo"

³⁵DI, pág. 97.

y las aventuras son las tentaciones que intentan impedirlo, desviándolo de su senda. En verdad, el capítulo sobre Odiseo está estructurado en torno a estos dos ejes, a saber: primero, el desarrollo de la tesis de la formación de la subjetividad autónoma; segundo, mostrar cómo dicho desarrollo es el que se encuentra en los distintos episodios por los que tiene que atravesar el héroe para llegar a casa (dos temas que, por otro lado, se encuentran constantemente entremezclados, siguiendo con la exposición zigzagueante ya comentada). Únicamente a través del sacrificio constante y la renuncia de los instintos puede sobrevivir Odiseo a los continuos peligros que amenazan su viaje desde Troya hasta Itaca³⁶. Cuando el impulso gobierna la acción el desarrollo del sujeto se ve amenazado con su destrucción; sólo mediante la negación de la naturaleza interna y la adaptación consciente se pueden controlar las fuerzas míticas de la naturaleza exterior³⁷. *Sacrificio, renuncia y represión* son momentos necesarios en la emancipación del espíritu. Un espíritu, sin embargo, débil, que se deja tentar y que, por tanto, necesita también del "engaño" y la "astucia" para sobrevivir. Es la astucia como cálculo racional de posibilidades –razón instrumental– para salir triunfante en la lucha con el destino, con los dioses y con uno mismo. Desde un primer momento la racionalidad es *astucia y engaño*³⁸.

En el análisis llevado a cabo por Adorno y Horkheimer la racionalidad astuta, dominadora, está relacionada directamente con el engaño del sacrificio propio del culto antiguo. En la acción ritual los hombres por medio de sacrificios pactan con los dioses un no hacerse daño. El sacrificio es el ardid con el cual se disuelve el poder de aquéllos y se les intenta dominar. Los hombres destronan a los dioses mediante el homenaje que les tribu-

³⁶La historia de los encantamientos de Circe es una clara muestra de esto en opinión de Adorno y Horkheimer, pues la heteira induce a abandonarse a los impulsos sexuales, convirtiendo en cerdos a todos aquéllos que caen víctimas de la tentación. Pero la caída en la forma animal es al mismo tiempo una promesa de felicidad, de liberación de la naturaleza oprimida. Y es que lo que separa al hombre de las bestias es la represión de sus instintos; éste es el modo de adquirir la autonomía individual.

³⁷"El sujeto, dividido aún y obligado a emplear la violencia tanto contra la naturaleza en sí misma como contra la naturaleza exterior, castiga a su corazón obligándolo a la paciencia y prohibiéndole, en aras del futuro, el presente inmediato. (...) el yo idéntico sería considerado por Homero sólo como resultado del dominio de la naturaleza interna del hombre", cf. nota 5, DI, pág. 101.

³⁸La astucia de la razón está ejemplificada en el pasaje de Polifemo cuando Odiseo para salvarse del cíclope se hace llamar "Nadie". Con este nombre, sin embargo, aquél, al mismo tiempo que afirma su identidad, la niega y se asimila con lo amorfo; su autoafirmación es negación de sí. Además, con el uso del nombre "Nadie" el lenguaje se convierte en instrumento, se orienta hacia fines superficiales.

tan. Pero lo más importante aquí es que los autores creen que en la *Odisea* el sacrificio se seculariza y se convierte en el modelo del intercambio racional de toda la sociedad posterior. Efectivamente, Odiseo en el poema aparecería como un intercambiador ocasional que no respeta el don antiguo de la hospitalidad griega y engaña con la astucia a sus anfitriones. Así se convierte en el primer burgués y su engaño en el principio posterior de la economía. De hecho, sus aventuras pueden leerse como el riesgo económico propio de una sociedad donde la clase dominante justifica moralmente sus beneficios en la inversión del capital —la posibilidad de hundimiento fundamenta la ganancia— cuando, en realidad, éste se obtiene por medio del engaño — explotación— de la otra parte que interviene en el intercambio —trabajo/trabajador—. Odiseo es el primer "homo oeconomicus" e, incluso, el primer Robinson, pues se atiene a su interés particular, sacrificando a los demás para conseguir el fin (de ahí, los sacrificios a los que somete siempre a su tripulación, ya sea en el relato del canto de las sirenas, donde mientras él disfruta del canto, la tripulación rema sorda al placer, ya en los pasajes de los comedores de loto o de los encantamientos de Circe, donde obliga a todos sus marineros a regresar con él; y ello porque los necesita para concluir su viaje, aunque al final Odiseo será el único superviviente que logre la meta y retorne a Itaca)³⁹. La racionalidad astuta es estratagema e instrumentalidad.

Como resultado de esta "astucia" y de la "represión" del control sobre el "sí mismo", las tentaciones son sobrellevadas. La dignidad del héroe se conquista sólo en la renuncia —internalización del sacrificio—, mortificando el impulso a la felicidad mayor esperada. Odiseo por ello tiene que dominar la naturaleza y a sus hombres, suprimir y renunciar a necesidades. Pues bien, la introversión de este sacrificio la muestran las distintas fases del viaje, fases que, al mismo tiempo, de acuerdo con la historia de la filosofía interpretativa propuesta en todo el libro por Adorno y Horkheimer, vendrían a representar distintas etapas en la historia de la civilización. Estas etapas, obviamente, no siguen ni se corresponden con la lógica histórica; son alegorías que sirven de motivo para la interpretación y crítica del presente histórico (en el sentido de Benjamin o lo que Adorno traduce como "constelación").

El primer episodio de la *Odisea* que comentan Adorno y Horkheimer es el de los

³⁹En la sociedad actual Adorno y Horkheimer opinan que los hombres son también Odiseos y Robinsones, pues están solos frente a los demás seres humanos que se les presentan simplemente como instrumentos para sus fines —enemigos o partidarios de sus intereses—.

lotófagos o el "encuentro con los comedores de loto", una planta que provoca el olvido y la pérdida de la voluntad en aquéllos que la comen, haciéndoles caer en una vida vegetativa de aparente felicidad o, si se prefiere, donde está ausente la conciencia de la infelicidad. Pero esta felicidad inconsciente —al modo o semejanza del uso de estupefacientes que posibilita que las clases sometidas soporten lo insoportable— no la puede permitir la razón, pues es mera ilusión, no labor del "sí mismo". De este modo, Odiseo obliga a su tripulación a renunciar a ello y embarcar de nuevo para poder regresar a casa (recuérdese que los necesita si quiere concluir su viaje). Este episodio está, además, relacionado con la etapa prehistórica de la humanidad, donde se daba la recolección de los frutos de la tierra, pues aún no existía la agricultura o la ganadería y los hombres no estaban sometidos al trabajo.

De aquí, Adorno y Horkeheimer pasan a comentar el pasaje del "cíclope Polifemo", pasaje que haría —en esta interpretación tan interesada de la fábula homérica— referencia a otra etapa posterior en el desarrollo humano, en la que ya se ha instaurado la caza y el pastoreo (Polifemo cuida un rebaño de ovejas). Todavía no hay agricultura sistemática ni, por tanto, una organización regulada del trabajo. Esta sería, además, una sociedad de carácter tribal, sin propiedad estable (viven en cavernas) ni jerarquía, donde lo que prima es el egoísmo bruto y el sometimiento de los físicamente más débiles. Pero lo importante de resaltar en esta aventura es el engaño y astucia de Odiseo por salir ileso del poder del cíclope, haciéndose llamar "Nadie" (Odiseo-Udeis). Mediante este nombre niega su propia identidad a fin de salvarse, pero de hecho así es como la destruye al nominalizar el lenguaje. Se inicia la transformación de los nombres en fórmulas, los conceptos dejan de significar a la realidad y la razón se nominaliza⁴⁰.

La historia de "los encantamientos de Circe" es el paso hacia la sociedad patriarcal propiamente burguesa. Circe simboliza la magia de la mujer, lo que es atractivo y ame-

⁴⁰"La Ilustración, en cuanto nominalista, se detiene ante el *nomen*, el concepto indiferenciado, puntual, el nombre propio". DI, pág. 77. En esta tesis se ve la influencia de Benjamin con su *teoría del lenguaje teológico*, según la cual el mundo fue creado por la palabra de Dios, consistiendo el acto de la creación en conceder nombres que expresan perfectamente a sus objetos. El hombre, al elevarse como ser poderoso dominador, se establece por analogía con Dios y se cree con el poder también para nombrar, con la salvedad de que sus nombres no son exactos como los de la divinidad. Así, se pierde la adecuación absoluta del discurso divino.

nizador en ellas. Induce a los varones a abandonarse a sus impulsos, siendo el "prototipo de la prostituta", la figura de la irresistibilidad de la naturaleza como sexualidad. Pero Odiseo no se deja seducir y el poder de Circe queda disuelto en el dominio masculino, un dominio que en la sociedad burguesa pasa a ser real por medio del matrimonio, único camino válido para la satisfacción y en el cual se yergue definitivamente el orden patriarcal. Un orden fundado en motivos económicos, en el contrato y en el principio de intercambio⁴¹. Efectivamente, la meta de Odiseo es la vuelta al hogar, a Penélope y a su hijo, pues el matrimonio es la garantía de felicidad y de estabilidad en el mundo burgués.

De hecho, el héroe alcanza la patria, la patria como lo opuesto al mito en cuanto significa orden, propiedad, vida asegurada y feliz. Pero esta patria va a ser sinónimo asimismo de venganza, pues Odiseo olvidando la represión de los instintos, olvidando todo significado o renuncia, incurre en la matanza de todos los siervos infieles y pretendientes de su esposa. ¿No será que la "naturaleza" también toma venganza por haber sido olvidada y hace caer a Odiseo en sus instintos de rencor, consumando el crimen, perdiendo y aniquilando su propio "yo"? Y es que el regreso al hogar significa la nostalgia de la auténtica patria, la propia naturaleza humana, aquello que fue arrebatado desde el mito mediante la astucia y el sacrificio, por una razón instrumentalizada que supone el control sobre uno mismo y la naturaleza exterior. Como dirán Adorno y Horkheimer, en el poema épico de la *Odisea* ya está presente, por tanto, la racionalidad de dominio y es que no hay

⁴¹El tema matriarcado-patriarcado es introducido en la Escuela de Fráncfort por los llamados freudomarxistas, especialmente por Fromm y Reich —aunque éstos no son considerados propiamente frankfurtianos, al contrario que Marcuse que trabajó este tema, pero más parcialmente—. Para Reich el matriarcado supone la unidad originaria entre naturaleza y cultura, pero por condiciones económicas, sociales e ideológicas se desvía progresivamente hacia el patriarcado. Por ejemplo, el paso del matrimonio matrilineal al patrilineal supone la pérdida del poder de la mujer haciendo de ella un objeto codiciado de posesión. Se instaura el matrimonio, pero un matrimonio basado en un vínculo económico —tributo— y sustentado en la represión de la familia patriarcal y autoritaria. Por su parte, Fromm aborda este tema siguiendo a Bachofen, de tal modo que para aquél el principio matriarcal es la base de la libertad, el amor, la unidad y la paz, donde naturaleza y espíritu están reconciliados. Por el contrario, el patriarcado supone una ruptura de esta relación, al someter a la naturaleza bajo la práctica económica. Aquí dirá Fromm que la divinidad abandona, incluso, la forma de una gran madre protectora, para hacerse representante de la razón, la ley y los principios normativos, postulados claros de la sociedad capitalista. Adorno y Horkheimer no desarrollan excesivamente estos planteamientos y en ellos se advierte con claridad la influencia de estas posiciones.

obra que sea "testimonio más elocuente de la imbricación entre mito e Ilustración que la de Homero, el texto base de la civilización europea"⁴².

2.3 Razón y moralidad.

Adorno y Horkheimer se consideran herederos de la Ilustración, de sus ideales de libertad, justicia y solidaridad, sin los cuales creen que verdaderamente no se puede alcanzar la sociedad emancipada que ansían. Incluso, van a hacer suya la idea de Kant de que éste es un objetivo sólo posible mediante el uso de la razón, aunque, eso sí, no por la razón de dominio que se ha impuesto hasta ahora, sino por el ejercicio de una "razón crítica".

"La Ilustración es, en palabras de Kant, 'la salida del hombre de su auto-culpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento sin la guía de otro'. El 'entendimiento sin la guía del otro' es el entendimiento guiado por la razón"⁴³.

Kant es el filósofo ilustrado por excelencia, quien mejor representa y desarrolla las ideas que surgen en ese momento. No hay que olvidar que ambos, Adorno y Horkheimer, tienen un conocimiento muy temprano de este filósofo (a través de Kracauer y Cornelius, respectivamente) y de él obtuvieron tanto la resistencia a la descomposición de la filosofía, como el pensamiento crítico de una razón competente para el conocimiento, la moral y la organización justa de la sociedad. Para ellos, esta aportación kantiana era digna de ser asumida en su verdad más profunda —no de ser repetida en otro neokantismo—; había que comprometerse y caminar hacia la libertad real, no a una libertad abstracta, allende el espíritu y el tiempo y, por lo tanto, incognoscible. La libertad a la que hay que conceder la máxima amplitud es "la libertad concreta de los individuos"⁴⁴, pero de ella se aleja progresivamente el pensador ilustrado en aras de una libertad meramente formal. Adorno y Horkheimer se separan en este punto de Kant, al igual que en otros donde ellos van a ver explicitados todos los presupuestos que criticaron con anterioridad. En efecto, en el siglo

⁴²DI, pág. 99.

⁴³DI, pág. 129.

⁴⁴Vid., Horkheimer, M.: "La filosofía de Kant y el Iluminismo" en *Sobre el concepto del hombre y otros ensayos*, Sur, Buenos Aires, 1970.

XVIII el saber científico-instrumental se alza como modelo posible de toda racionalidad, y la verdad se identifica llanamente con la ciencia. "La ciencia misma no tiene ninguna conciencia de sí; es un instrumento. Pero la Ilustración es la filosofía que identifica verdad con sistema científico"⁴⁵. En Kant, de hecho, la ciencia aparece idealizada y se convierte en el modelo para hallar los principios que rigen el conocimiento. La ciencia es sistemática y Kant hace de su filosofía un sistema; la ciencia es jerárquica y Kant concibe su obra como una "arquitectónica" de la razón. Pero los autores son por principio asistemáticos (incluso en la forma de exponer la filosofía), pues el sistema es la expresión de un "pensamiento identificador" que pretende captar lo real en conceptos. Y en Kant, ciertamente, conocer es subsumir algo dado en una intuición bajo un concepto⁴⁶. Jerarquía, sistema, afán de unificación, todo ello se encuentra en la filosofía kantiana, y todo ello es denunciado por Adorno y Horkheimer como manifestación plena de dominio sobre la realidad y sobre el hombre. Un hombre que se somete él mismo al dominio a través del autocontrol y de la represión de su naturaleza interna.

El dominio sobre uno mismo a fin de conseguir la "autonomía" es un tema que en Kant está ligado de modo directo a la moralidad. Efectivamente el sujeto moral, autónomo, es el que se da a sí mismo la ley, el que obra por deber y vence los deseos e inclinaciones de su voluntad, dejando de lado las pasiones a favor de una razón formalizada, sin contenido y aséptica. Pero esto es algo ilógico en la opinión de Adorno y Horkheimer que consideran al hombre algo más, pues también es un ser material, empírico, inmerso en el mundo de la experiencia y de las emociones, un ser heterónomo, contrario a la "apatía" de Kant, porque la heteronomía es la capacidad de ser afectado por los objetos, por los otros.

Es necesario volver a revalorizar la naturaleza propia del individuo que ha sido fuertemente sometida a lo largo de la historia. Quizás sea Sade uno de los pocos pensadores donde este proceso se invierte y donde el sujeto opresor de la interioridad se torna en víctima oprimida de una naturalidad ciega. Así lo ven de hecho Adorno y Horkheimer, para los cuales la obra de este pensador muestra hasta el extremo la voluntad de dominio

⁴⁵DI, pág.132.

⁴⁶"Pensar, en el sentido de la Ilustración, es producir un orden científico unitario y deducir el conocimiento de los hechos de principios entendidos ya sea como axiomas determinados arbitrariamente, como ideas innatas o como abstracciones supremas". DI, pág. 129.

de la Modernidad⁴⁷. Sade lleva a cabo una subversión total de las premisas ilustradas al hacer de la naturaleza la razón que condiciona a obrar al hombre. Este obedece exclusivamente los mandatos de su naturaleza interna, que ante todo se mueve por la búsqueda del placer, de un placer cuya última meta es el dominio absoluto sobre el otro, aunque ello signifique su aniquilación⁴⁸. Las perversiones a las que son sometidas las víctimas (perversiones que, al igual que en Kant, tienen la ciencia como modelo, pues éstas reflejan la jerarquía y la racionalidad sistematizante propias de la mecánica moderna) buscan acabar con el "yo", con la virtud como control de los instintos y las pasiones, sin dejar lugar a la piedad o a la compasión.

La compasión fue siempre una idea sospechosa para la Ilustración, rechazada, incluso, por un filósofo como Nietzsche, radicalizador crítico del proyecto ilustrado y de la razón occidental. El papel de Nietzsche en la crítica de Adorno y Horkheimer es ambiguo. Hay que tener en cuenta que estos dos autores son grandes admiradores de su filosofía, de la que recogen muchos de sus planteamientos, desde el modo asistemático de escribir, hasta su crítica a la metafísica conceptual y a las teorías positivas e, incluso, su visión creativa o estética de la vida que se expresará por metáforas y no por conceptos (con sus diferencias, como es sobrado decir). Lo que no aceptan de él es su nueva antropología individualista, despreocupada de una coexistencia justa, que rechaza, incluso, la "compasión" por los otros, siendo ésta el gran peligro del superhombre que lo puede emponzoñar y debilitar⁴⁹. Sin embargo, Adorno y Horkheimer verán siempre en la compasión una de las armas posibles para luchar contra la injusticia y el dolor de los oprimidos, la miseria o la explotación. El olvido de la *solidaridad* y la *compasión* es lo que ha posibilitado, en último término, fenómenos tales como la cosificación generalizada de los individuos o el fascismo, donde la razón de dominio se ha hecho total.

⁴⁷"Pues la *Chronique scandaleuse* de Justine y Juliette (...) es el poema épico de Homero, una vez que éste se ha despojado del último ropaje mitológico: la historia del pensamiento en cuanto órgano de dominio". DI, pág. 162.

⁴⁸Como señala Blanca Solares: "El sadismo no es sino la versión tardía típica del siglo XVIII, que ahora se hace consciente y compulsiva, de la condición del ser que no puede vivir sin infringir dolor al mundo". Ver Solares, B., op. cit., pág. 40.

⁴⁹En el mismo prólogo a la *Genealogía de la moral* Nietzsche muestra hasta qué punto quiere debatir con su maestro Schopenhauer sobre "los instintos de compasión, autonegación, autosacrificio, a los cuales cabalmente Schopenhauer había recubierto de oro (...), y basándose en ellos *dijo no* a la vida y también a sí mismo". Nietzsche, F.: *Genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1998; pág. 27.

2.4 Irracionalidad de la razón: cultura y barbarie.

La "dialéctica de la Ilustración", la conversión del pensamiento en dominio irracional que produce la aniquilación de los individuos y de la sociedad, tanto en el plano teórico como en el práctico, se manifiesta de forma cruel y despiadada para Adorno y Horkheimer en dos fenómenos concretos de su momento histórico: la cultura de masas y el antisemitismo. Ambos son la última consecuencia de una razón enferma que ha ido imponiéndose progresivamente en el tiempo hasta controlar todas las esferas de la vida humana, la naturaleza, la individualidad, las relaciones entre los hombres. En la sociedad contemporánea la razón de dominio se ha hecho realidad en forma de pesadilla bajo el poder de la "cultura" y la "barbarie". La primera, en todas sus manifestaciones, ha perdido el significado que como tal tenía; ya no es más que un instrumento de manipulación de conciencias que evade al ser humano de su realidad histórica, ofreciéndole otra "satisfactoria" pero irreal. En cuanto a la segunda, la barbarie, no hay mayor ejemplo de ella que el hecho del nazismo hitleriano y el genocidio judío (que como alemanes de dicha raza vivieran intensamente). Hay que tener en cuenta que la *Dialéctica de la Ilustración* es una obra redactada en 1944, en plena guerra, pero, al mismo tiempo, en el exilio en los Estados Unidos, donde los autores entraron en contacto directo con unos nuevos patrones culturales y unas nuevas formas sociales y políticas.

Estos dos hechos, precisamente, la democracia de masas estadounidense y el levantamiento nazi en Alemania, son dos fenómenos que van a desatar la idea de la indisolubilidad de la industria cultural y el antisemitismo; pero es preciso analizar con profundidad ambas vertientes.

2.4.1 La industria cultural.

El análisis de la industria cultural realizado por Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* se expresa en un lenguaje que desea combinar lo filosófico con lo sociológico, y es que la industria cultural es una "sociología crítica", una "sociología de la cultura", porque la sociedad se expresa a través de sus manifestaciones socioculturales que, a su vez, remiten al todo socioeconómico. Ahora bien, ¿qué entienden por cultura Adorno y

Horkheimer? Para ellos la cultura es un concepto de naturaleza muy amplia, inmerso en la totalidad social, que abarca todo el haz de ideas, costumbres y expresiones artísticas que influyen en la vida de los individuos (la cultura, así, no dependerá de un interés de clase específico). Además, siguiendo a Marcuse, distinguen entre dos esferas de la cultura, una "cultura material" que englobaría los modos de conducta en su dimensión social, psicológica, moral,... y que contemplaría el ocio, la educación, el trabajo, etc.; y una "cultura intelectual", referida más bien a los valores más altos, como la ciencia, las humanidades y, especialmente, el arte. En cuanto al término "industria cultural", éste aparece por primera vez aquí, en la *Dialéctica de la Ilustración*, y es acuñado por Adorno para diferenciarlo del de "cultura de masas", ya que quiere evitar que cuando se hable de ésta se pueda pensar en una cultura de raíces populares, que partiría de la propia gente de modo espontáneo. Para él esto es falso, puesto que la cultura de masas no parte de demandas auténticas, sino manipuladas por la razón de dominio que se ha impuesto porgresivamente en el mundo y más en la sociedad capitalista postindustrial.

Efectivamente, cultura y dominio están estrechamente relacionados, hasta el punto que, como muestran Adorno y Horkheimer, el objeto de la industria cultural no es otro que el encubrimiento de una realidad falsa fundada en la opresión. De hecho, "la industria cultural muestra la regresión de la Ilustración a ideología"⁵⁰ y ello también a través del triunfo de la razón técnico-instrumental, una razón que con la aplicación de las nuevas tecnologías de difusión y producción masivas mercantiliza la cultura y manipula las conciencias de un modo planificado (estadística y repetición), con el fin de mantener y reproducir constantemente el sistema social. Así, en contra del proyecto ilustrado que pretendía liberar a los hombres mediante el conocimiento y el saber, la cultura actual se va a manifestar como el medio más idóneo de reproducción y fetichización de lo existente, de la autoridad, de sus mitos y prejuicios. La cultura industrial es la cosificación e ideologización de las relaciones humanas. Pero, ¿cómo se ha producido ésta situación?

El análisis de Adorno y Horkheimer tiene como punto de partida la constatación de que los individuos y sus manifestaciones culturales se encuentran en la actualidad atrapados en la red de un mundo en el que lo que predomina es el capital, donde el poder político-económico impone sus leyes en el mercado, administrando la cultura en su propio

⁵⁰DI, pág. 56.

beneficio. Se trata de lo que ellos denominan el "mundo administrado"⁵¹ donde la cultura es totalmente absorbida por la lógica de la producción de mercancías y se convierte en un artículo industrial más al servicio del consumo y la reproducción del "statu quo".

De este modo, la industria cultural en lugar de abrir nuevas opiniones que den cabida a la pluralidad, cada vez hace más homogéneos sus productos culturales: la radio, las películas, las revistas e, incluso, las actividades estéticas y las pretendidas alternativas políticas tienden a presentarse uniformemente según el sistema predominante. Y es que el desarrollo de la industria de la cultura ha llevado a la preminencia del efecto y de los detalles técnicos sobre los contenidos de la obra. Esto se puede apreciar en los medios de comunicación masiva como la radio, que ha inhibido la verdadera participación, convirtiendo al auditorio en un conjunto de seres pasivos que se someten acríticamente a una programación que no varía mucho en contenido. En lo que respecta a la entonces naciente industria televisiva, Adorno y Horkheimer previeron su gran influencia y por ello expresaron su temor de que mediante ella se empobrecieran los elementos musicales y del relato, así como los contenidos estéticos de las películas⁵². Además, prensa, radio, televisión..., cada uno de ellos remite a todos los demás creando una estructura compacta y aparente que le vela al hombre el sentido de las cosas, que incluso a él mismo le manipula a través del lenguaje publicitario.

De hecho, la publicidad es ahora la que filtra la realidad a través de estos *mass media* y dicta los patrones estéticos. El arte como tal ha perdido, por tanto, su función; ya no será expresión de verdad, crítica y subversión respecto a las formas dominantes, sino sólo una mera mercancía más, un producto atado también a los requerimientos de la eficacia y la utilidad, las ganancias y las posibilidades de venta. Adorno, en concreto, habla de un arte que se ha vuelto funcional, que ha abandonado la definición kantiana de "finalidad sin fin" para transformarse en una "finalidad con fin", el fin preciso de la mercantilización. Sus reproches van dirigidos especialmente contra el "Werkbund" alemán, un funcionalismo estético que ya no rinde culto a la belleza, sino a la utilidad, primando el desarrollo industrial-tecnológico, y donde todo será manufacturado de acuerdo a las oportunidades

⁵¹Aquí de nuevo se puede recordar la figura de M. Weber y sus planteamientos acerca de la "burocratización" social.

⁵²Quizá fue Benjamin el único entre estos filósofos que pensó que los *films*, el cine, podían proveer de nuevas formas de experiencia colectiva que despertaran las conciencias de las masas y las movilizara.

de venta y del entretenimiento o diversión⁵³. Este tipo de arte, así como el sometido a fines políticos, pierde su autonomía, su capacidad crítica para negar la sociedad aparente, puesto que el auténtico arte autónomo es aquél que a través de la manifestación de las contradicciones y disonancias de la realidad ilumina una sociedad distinta —reconciliada—. La obra de arte expresaría, por tanto, la verdad a través de la apariencia; es decir, dejando aparecer a la realidad tal como es —irreconciliada y desfigurada por antagonismos—. Es lo que Wellmer denomina la dialéctica verdad-apariencia-reconciliación⁵⁴. En *Dialéctica de la Ilustración* este tema es simplemente esbozado, siendo desarrollado más tarde en obras posteriores. Pero lo que está muy claro aquí es que el "arte genuino" no es el de la industria cultural, sino su opuesto. Siguiendo las indicaciones de Jameson, se podría decir, incluso, que en esta obra Adorno y Horkheimer están manejando tres acepciones de arte: en primer lugar, el Arte como "promesa de bien y de felicidad", pero no de la felicidad o placer prometido por la cultura masificada —pues ésta es sólo ideología y conciencia reificada—, sino la idea de una felicidad futura rota en el presente. Frente a este Arte estaría el anti-arte, el de aquéllos que saben que el arte existe, pero no pueden concebir su experiencia o poder, como es el caso de los remeros en el canto XII de la Odisea:

"In a sense, of course, Adorno's non-artistic position has already achieved 'actantial manifestation' in a primary narrative: in the form of Odysseus's oarsmen in the 'Sirens' episode, whose ear-stoppers make them over into people who know that art exists but can have no conception of its experience or powers. It is certain that in some larger social sense, as the class allegory of the Sirens make explicit, these non-artistic people are identified with the laboring masses"⁵⁵.

Los remeros en el episodio de las Sirenas (tratado en el primer capítulo del libro) representan a la clase trabajadora, que ve anulada su capacidad de gozar del arte, pues está

⁵³Cf. Wellmer, A.: "Arte y producción industrial: de la dialéctica entre modernidad y postmodernidad" en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1992.

⁵⁴Op. cit., pág. 21 y ss.

⁵⁵Jameson, F.: *Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*, Verso, New York, 1992; pág. 136.

sometida al trabajo. En este canto Adorno y Horkheimer ven representada la dialéctica del amo y el esclavo al mismo tiempo que la del arte y el trabajo. En efecto, el canto de las sirenas es promesa de felicidad, pero también la aniquilación del yo, pues aquéllas representan la tentación de perderse en el pasado —la naturaleza— para quienes escuchen la belleza de su voz. Odiseo sólo conoce dos modos de sustraerse al hechizo del canto. Uno de ellos se lo impone a su tripulación: taponar con cera los oídos, seguir remando y convertirse en trabajadores para otro, Odiseo, que es quien elige la otra alternativa. El sí es capaz de oír, pero atado a un mástil para no perderse en la tentación de las sirenas, y cuanto más irresistible es el canto, tanto más fuerte se hace amarrar. El disfruta del arte, pero —al igual que el burgués— aleja de sí más drásticamente la felicidad cuanto más cercano está a ella. Por esto, este mito anticipa la división de clases y la contraposición entre arte y trabajo, aunque, en realidad, en ninguno de los dos casos hay un disfrute auténtico del arte. No hay experiencia artística genuina tal como ha sido definida por Adorno y Horkheimer. La *Dialéctica de la Ilustración* hace manifiesta una clase de arte que realmente no es arte y una experiencia artística que no es realmente estética.

En definitiva, la industria cultural es una promesa insatisfecha de felicidad. Busca dar placer, ofrecer escape y diversión por medio del ocio, pero, en realidad, a través de sus formas reproduce el mundo reificado (del que los trabajadores intentarían escapar). Incluso la gente es manipulada igual que los objetos, creándoseles necesidades y expectativas que nunca podrán cumplir. Se convierte a las masas en consumidores bajo la apariencia de libertad en cada acto de consumo. Es el inicio del "homo consumens", de la fascinación por consumir exigida por la estructura socioeconómica capitalista y su crecimiento incesante de la producción. El resultado de ello es que detrás de la diversión y del consumo no se encuentra el "yo", sino una industria que administra gustos y necesidades e impone las formas de actuación. El individuo desaparece, se convierte en una ilusión que sólo se tolera en la medida en que se identifique completamente con los deseos y expectativas generales.

De hecho, la industria cultural es una prolongación del mundo exterior, pues intenta reproducir las interpretaciones dominantes de la realidad; al igual que ella esquematiza, clasifica, cataloga buscando la identificación, estandarización y pseudoindividualización de las conductas para su mejor control. Por eso la cultura de masas quiere una recepción

atenta, aunque relajada y pasiva: hay que evitar cualquier esfuerzo por parte del consumidor posibilitando una comprensión fácil e instantánea. Hay que cautivar al individuo, ser su consuelo en el tiempo libre, tras el trabajo⁵⁶, borrando en él toda huella de reflexión y de crítica.

En conclusión, la industria cultural es la ideología que refuerza el sistema imperante de la razón de dominio, reificando el espíritu del hombre y el conjunto de sus relaciones sociales. "El mundo entero es conducido a través del filtro de la industria cultural"⁵⁷.

2.4.2 Elementos del antisemitismo.

Adorno y Horkheimer piensan que el tema de la cultura de masas y la ceguera que ésta conlleva guarda una estrecha relación con el prejuicio antisemita del fascismo nazi: es la manipulación generalizada de las conciencias a través de la cultura lo que posibilita en parte el totalitarismo político y la barbarie del exterminio judío. En verdad, esto es cierto, aunque Adorno y Horkheimer creen que el problema del antisemitismo en la sociedad posee una raíz mucho más profunda, a saber, la propia irracionalidad de la razón dominante y de un mundo hecho a su imagen y semejanza. El antisemitismo es la última consecuencia de la razón de dominio que ha viciado desde el origen a la racionalidad; es el último eslabón en la cadena de opresión irracional sobre los hombres, que en lugar de emanciparse se autodestruyen. Por eso, "el análisis, a modo de tesis de los 'Elementos del antisemitismo' aborda el retorno de la civilización ilustrada a la barbarie en la realidad"⁵⁸.

Adorno y Horkheimer elaboran varias explicaciones para dar cuenta del hecho antisemita, explicaciones que giran en lo fundamental en torno a tres ejes: el psicológico, el socioeconómico e, incluso, el religioso (todos ellos, por supuesto, relacionados a un tiempo entre sí). Como se apuntó en un principio, la teoría crítica busca dar respuesta a las contradicciones sociales a través de un enfoque interdisciplinario de las distintas ciencias, superando la escisión clásica de individuo y sociedad. Y es que "la ciencia genuina

⁵⁶"La industria cultural sigue siendo la industria de la diversión(...). La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura, en condiciones de afrontarlo...". DI, pág. 181.

⁵⁷DI, pág. 171.

⁵⁸DI, pág. 56.

tendría que considerar sin distracciones la acción mutua de los factores sociales y psicológicos, y que, por tanto, el objeto de análisis no tendría que ser el dinamismo impulsivo del individuo, atomísticamente aislado en el interior de éste, sino el proceso vital en su totalidad”⁵⁹. Para explicar la dialéctica de la racionalidad humana, Adorno y Horkheimer se dan cuenta que hace falta algo más que un análisis de la economía política; junto al marxismo crítico es necesario también una teoría psicológica que dé cuenta de las deformaciones del “yo”, y esta teoría la encuentra la Escuela de Fráncfort en el psicoanálisis freudiano. Es lo que se ha denominado el freudomarxismo, representado en este grupo de pensadores principalmente por Marcuse y Fromm, aunque éste último se va a ir alejando de manera progresiva de los esquemas teóricos de los francfortianos. La recepción del psicoanálisis dentro del pensamiento marxista proveía de cinco perspectivas interesantes para los autores: primeramente parecía ofrecer una mediación entre modo de producción y cultura, permitiendo penetrar en los mecanismos irracionales de la dominación fascista (así es como lo expresó en concreto Fromm, el introductor de estos principios en el grupo en 1932); en segundo lugar, el psicoanálisis poseía categorías aplicables al estudio de la sinrazón de la racionalidad instrumental, siendo capaz de mostrar la violencia y la agresividad como contenidos latentes de una razón formal y tecnológica (para Adorno, Horkheimer y Marcuse el psicoanálisis habría no sólo que aplicarlo a los comportamientos claramente irracionales, sino a la crítica de la misma racionalidad); además, el psicoanálisis tomaba en consideración el carácter corpóreo y biológico del ser humano, acentuando la sexualidad y ofreciendo una teoría de la gratificación radicalmente contraria al ascetismo burgués; un cuarto punto muy importante es que la teoría psicoanalítica también permitía elaborar una filosofía del sujeto a través de la teoría de la cosificación, es decir, el cierre del mundo social se reproducía en el cierre del sujeto atrapado por la cosificación como dentro de una coraza; por último, la metapsicología freudiana proporcionaba un fundamento a la antropología materialista y a su pretensión de alcanzar la felicidad, idea que Adorno y Horkheimer habían establecido como objetivo de su crítica⁶⁰. En último término, la recepción del psicoanálisis respondía a una teoría previa de lo social, que lo necesitaba en sus explicaciones.

⁵⁹“La revisión del psicoanálisis” en S, pág. 101.

⁶⁰Vid. Lamo de Espinosa, E.: *La teoría de la cosificación: de Marx a la Escuela de Fráncfort*, Alianza, Madrid, 1981; págs. 129-131.

La explicación psicológica del fenómeno fascista⁶¹ a partir de categorías del psicoanálisis es quizás la más significativa en la *Dialéctica de la Ilustración*. Esta se basa, de hecho, en la tesis de que el antisemitismo es posible por la pérdida de autonomía del individuo, una falta de autonomía que depende a su vez, de la existencia de un "yo débil narcisista". El "yo" es el resultado del juego de fuerzas interiores reprimidas (la naturaleza interna del individuo) por la realidad exterior, que impone toda una serie de renunciaciones para poder operar dentro de ella. El problema surge cuando muchas de estas renunciaciones no son verdaderamente internalizadas, cuando el "yo" no se identifica con ellas, con las órdenes a las que se le obliga a someterse. Entonces, junto a la sumisión surge en él un sufrimiento que unido a la anterior se transforma en "resentimiento", un resentimiento que se vuelca primero contra los padres⁶², luego contra uno mismo y, finalmente, contra la civilización que no compensa suficientemente la represión de los deseos instintivos requeridos para su pervivencia. Al individuo no le queda otra alternativa que el sometimiento o la resistencia, optando por lo general por la primera, pero bajo la forma de agresividad. Pues bien, a este tipo de personalidad es a la que Adorno y Horkheimer denominan un "yo débil", un yo expuesto por estas mismas características a la manipulación exterior, a dejarse llevar por aquellas instancias que prometen protección y gratificación, como la industria cultural o el fascismo. Además, la debilidad del yo es, para ellos, el principio fundamental que posibilita la proyección narcisista posterior. Es decir, el yo dominado por su resentimiento agresivo busca satisfacer su placer o sus instintos reprimidos por medio de otros individuos, a través de la identificación con un grupo, más aun, con su líder, que representa todas las cualidades que el yo débil quisiera tener. De este modo, los impulsos narcisistas del yo se satisfacen por la idealización del líder, por la identificación e imitación del mismo.

De aquí se deriva que el motivo fundamental que posibilita el antisemitismo fascista sea una idea de proyección errónea que recuerda mucho a la noción de *mimesis* arcaica tratada

⁶¹Adorno y Horkheimer utilizan el término "fascismo" para referirse al fenómeno nazi, principalmente por dos motivos: primero, porque es el vocablo genérico empleado por la izquierda para designar a las dictaduras y segundo, porque pretenden que sus análisis tengan un valor general más allá del fascismo germano.

⁶²Adorno y Horkheimer hacen referencia al complejo de Edipo analizado por Freud. En la infancia el padre es el intruso en el paraíso original del niño con la madre, por lo que se convierte en enemigo arquetípico. En el inconsciente todos los enemigos son símbolos del padre surgiendo un deseo irresistible de destruir a éste, que frecuentemente se transforma en violencia.

por Adorno y Horkheimer con anterioridad. En efecto, para los autores la "mimesis" de las sociedades primitivas era la vía para ahuyentar el peligro; el temor a la naturaleza se conjuraba mediante una asimilación al ambiente natural. Este mimetismo, inmanente al hombre, ha sobrevivido a lo largo de la historia y en la época actual se manifiesta también en las masas que ceden a la expresión de sus impulsos miméticos mediante la identificación con las fuerzas represivas. La "mimesis" ya no es hoy en día una identificación más o menos adecuada a la naturaleza, sino una identificación abierta con el dominio, en última instancia, con lo que los autores denominan el síndrome autoritario. Las características propias de este síndrome son estudiadas en un libro posterior, *La personalidad autoritaria*⁶³, en donde lo que se analiza no es la figura propia del líder sino las características que pueden propiciar una personalidad autoritaria y, en consecuencia, las características individuales, familiares o grupales que llevan a una persona o a un conjunto de ellas a apoyar el fascismo.

Adorno y Horkheimer rechazan este tipo de personalidad anclada en un yo débil, frustrado y manipulable, esbozando otro tipo de personalidad basada en la autonomía e independencia y con un pensamiento crítico, donde hay relaciones interpersonales permisivas guiadas por las categorías de afectividad e igualdad (no hostilidad e identificación). Es una personalidad no autoritaria que dirigiría sus emociones y sentimientos hacia el otro como sujeto, nunca como objeto, y que relacionaría sus impulsos con la capacidad para el amor y la comprensión.

Respecto a la tesis religiosa del problema antisemita Adorno y Horkheimer opinan que el rechazo de los judíos viene motivado por una "envidia cultural", que enfrenta a la "religión del Padre" —judaísmo— con la "religión del Hijo" —cristianismo—, queriendo ésta última imponer su legitimidad y destruir a los que la niegan como tal. Y es que el cristianismo es una religión de dominio desde el momento que se hace a Dios hombre, pues al acercarse así lo absoluto a lo finito, el mismo hombre se absolutiza, se alza como

⁶³Aquí se recogen ideas de los años treinta, cuando la teoría crítica intentaba localizar las raíces del nazismo en el autoritarismo de algunas instancias de la sociedad alemana y en la estructura de la familia. Además, este libro se considera innovador tanto en sus planteamientos conceptuales como en su estrategia metodológica, ya que se levanta sobre los resultados de una serie de encuestas que hacen de él el precursor de los estudios respecto a "cultura política". Adorno, T. W.: "Studies in the Authoritarian Personality" en GS 9, I, págs. 265-332.

instancia poderosa que quiere sustituir con su poder a Dios. La autoridad humana es confirmada mediante la razón de dominio del hombre y éste es el camino de salvación. En cambio, en el judaísmo sólo el amor mediado por el conocimiento puede lograr salvar a la humanidad (recuérdese que una idea básica en la teoría crítica es el logro de la felicidad humana).

Por último, se encuentra la explicación socioeconómica del antisemitismo, basada principalmente en la idea de que en la fase de la sociedad capitalista postindustrial se exige que todo esté en relación con el proceso de producción, que todo esté comprometido con la creación de riqueza social (en beneficio de la nación), censurando a aquéllos que no producen, como los marginados, los vagabundos o los judíos, pues acarrearán problemas a la sociedad. En concreto, el odio a éstos últimos se debe a su actividad comercial, no situada en la esfera de la producción sino en la de la distribución o circulación de los productos. El judío no está en contacto con la manufacturación, apareciendo así como el negociante parásito e improductivo que se aprovecha de los trabajadores. Por tanto, se les culpa a aquéllos de la injusticia social (no a los grandes monopolios o "cartels" imposibles de perseguir), de los fallos económicos del sistema y mediante una "falsa proyección" de nuevo se hace a los judíos el objetivo fácil de agresión y persecución.

En última instancia, el antisemitismo es principalmente el resultado de una falsa proyección de miedos y deseos reprimidos; los sentimientos de impotencia e incapacidad de las masas son proyectados sobre aquéllos que parecen potentes o capaces, los judíos. Estos, al ser una minoría diferente (no sometida a la identificación del pensamiento, ni siquiera en el ámbito religioso) van a cuestionar y comprometer la validez del orden social vigente. De ahí su persecución, aunque de hecho, dicen Adorno y Horkheimer, ésta podría darse sobre cualquier otro grupo minoritario y sospechoso de falta de integración. El antisemitismo es, de este modo, consecuencia de la paranoia y frustración de los hombres. El problema es que este tipo de individuos paranoicos, frustrados y fácilmente manipulables se extienden cada vez más en esta sociedad administrada bajo la mentalidad del "ticket" y el odio a la diferencia.

Hay que dar paso a un nuevo tipo de sociedad donde no triunfe la barbarie, ni la sinrazón, donde el dominio irracional no tenga la última palabra. Pero esto sólo es posible si la Ilustración toma conciencia de sí misma y de su "dialéctica"; únicamente una

Ilustración crítica consigo misma y con su proceso de autodestrucción puede acabar con la irracionalidad de la razón. "Es la Ilustración misma, dueña de sí y en proceso de convertirse en fuerza material, la instancia que podría romper los límites de la Ilustración"⁶⁴.

2.5 Apuntes y esbozos; verdad y crítica.

El propósito último de la *Dialéctica de la Ilustración* ha consistido en mostrar las contradicciones y antinomias propias de un pensamiento, el ilustrado, que no ha liberado al género humano; por el contrario, lo ha hundido en la opresión irracional. La causa de este hecho la sitúan Adorno y Horkheimer en el propio concepto de razón que emerge con el proceso civilizatorio y que se desarrolla de modo pleno en la Ilustración. Es la razón instrumental, identificante, una razón entendida como "voluntad de dominio" y no como "voluntad de verdad". Ilustración ha sido desde el principio sinónimo de encadenar y dominar; por eso los pasos de la humanidad no se han dirigido hacia una sociedad emancipada, sino hacia una progresiva barbarie. El proyecto de reconstrucción racional del mundo ha llevado en su seno su misma negación: la irracionalidad de la razón dominadora.

Pero Adorno y Horkheimer se consideran depositarios de los ideales ilustrados y, por tanto, su objetivo sigue siendo construir una sociedad libre y justa, verdadera, al servicio del hombre. ¿Cómo es esto posible en la actual situación de sometimiento y destrucción que aqueja tanto a la naturaleza como al individuo? Sólo mediante una *reflexión crítica* que denuncie la falsedad del sistema y el desarrollo de su razón (dominio) viciada desde el origen. La filosofía significa reflexión sobre el proceso social y toma de conciencia crítica de sus antagonismos; la filosofía es el ejercicio de una razón crítica que saca a la luz las contradicciones existentes en la realidad, de una realidad que niega como falsa. La reflexión crítica es el único camino para llegar a la *verdad* y configurar otro tipo de sociedad. Y es que la verdad para los autores no coincide con el mundo dado, no se identifica con él. Adorno y Horkheimer no dan una definición concreta del concepto de verdad, se acercan a ella negativamente enunciando que no es un instrumento al servicio de lo existente, pues se opone a la forma dominante de saber, a la concepción epistemológica tradicional de la historia de dominio. En realidad, la verdad, al igual que la filosofía,

⁶⁴DI, pág. 250.

será crítica, denuncia de todo aquello que obstaculiza el desarrollo del hombre hacia un futuro mejor. El pensamiento sobre la verdad es el lado utópico de la filosofía de estos dos autores que sueñan o ansían con una sociedad distinta donde no exista el dolor, la miseria, la opresión... De todos modos, ellos en la *Dialéctica de la Ilustración* no caracterizan dicha sociedad, sí lo que la hace padecer, lo que necesita ser transformado por un esfuerzo comunitario y por medio de la solidaridad —compasión— entre los seres humanos. Adorno y Horkheimer se quedan aquí al nivel de la crítica como autorreflexión o autocrítica incluso, pues para ellos el conocimiento reflexivo sobre la razón de dominio, sobre la represión, es ya liberación de su poder alienante.

La permanencia crítica en la búsqueda de la verdad es el punto en común de la filosofía de Adorno y Horkheimer, y también el último tema que se "apunta" o "esboza" en la *Dialéctica de la Ilustración*: no hay que bajar la guardia en la tarea crítica y mantener la esperanza de encontrar "lo otro" de la razón (verdad). Además, la filosofía como reflexión crítica también debe criticarse a sí misma, aplicarse sus principios si no quiere convertirse en un nuevo sistema de pensamiento. Hay que permanecer necesariamente en la crítica, porque el que Auschwitz se diera y aún pueda darse como posibilidad y realidad hace inhumano consagrar lo existente. "La barbarie sigue existiendo mientras en lo esencial perduren las condiciones que provocaron esa recaída. Precisamente ahí está el horror"⁶⁵. Adorno y Horkheimer invocan dolorosamente a la autorreflexión crítica haciendo una llamada para que nunca se olviden las condiciones que propiciaron el derrumbe de la razón en la barbarie; lanzan un grito de socorro al aire esperando que en un futuro se recoja. Porque, "si el discurso debe hoy dirigirse a alguien, no es a las denominadas masas ni al individuo, que es impotente sino más bien a un testigo imaginario, a quien se lo dejamos en herencia para que no perezca enteramente con nosotros"⁶⁶.

En conclusión, la *Dialéctica de la Ilustración* es la aportación de Adorno y Horkheimer

⁶⁵Adorno, T. W.: *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973; pág. 88.

⁶⁶DI, pág. 301. Esta cita con la que prácticamente termina la *Dialéctica de la Ilustración* es muestra evidente del pesimismo que embarga, en este momento, a estos autores ante la situación social. Este es un hecho que los diferencia en gran medida del optimismo de Marcuse que sí veía la posibilidad de una revolución que transformara el orden existente. Eso sí, para él no bastaba con tomar conciencia racional de la injusticia, era preciso sentir subjetivamente también la necesidad de liberarse. Una liberación que vendría encabezada por las minorías raciales, los desempleados, los inempleables, los marginados, los capaces de "gran rechazo" provistos de conciencia crítica.

al ejercicio crítico, su denuncia a la concepción de razón imperante y a la irracionalidad manifiesta en la historia que imposibilitan la verdad, una auténtica emancipación social. Una denuncia crítica que debe ejercerse negativamente, expresando lo que no hay que repetir ni continuar. El camino negativo es el más apto para sacar a la razón y a la sociedad actual de la postración en que se encuentran. El concepto positivo de Ilustración, al que se aludía en un principio, ha de construirse por medio de la negación. De este modo, la autorreflexión crítica que queda emplazada en *Dialéctica de la Ilustración* se cumplirá en *Dialéctica negativa* a través de la noción de racionalidad dialéctica. *Dialéctica negativa* hará epistemológicamente conmensurables los momentos teóricos perseguidos en *Dialéctica de la Ilustración*.

Capítulo 3

Epistemología y método de la “Dialéctica negativa”.

”Un grupo de hombres, interesados en teoría social y formados en escuelas diferentes se agruparon en torno a la convicción de que la formulación de lo negativo en la época de transición era más importante que las carreras académicas. Lo que los unió fue la aproximación crítica¹ a la sociedad existente”².

Esta cita perteneciente a Horkheimer resume en pocas palabras el objetivo principal de Adorno y de toda la Escuela de Fráncfort. Su tarea, tal como ellos mismos la formularon (y tal como se ha visto hasta ahora), consistió en realizar una crítica racional a la sociedad postindustrial, una crítica motivada por la catástrofe de la Segunda Guerra que llevaba necesariamente a plantearse cómo una sociedad que se sentía orgullosa del progreso y conocimiento científico-técnico alcanzado había desarrollado al mismo tiempo la máxima barbarie hasta entonces conocida, el nazismo. La crítica demostraba que ello sólo era posible por la misma contradicción existente en el concepto de razón en vigencia (la razón ilustrada).

La filosofía de Adorno tiene estas reflexiones como punto de partida, pero dando

¹El subrayado es mío.

²ID, pág. 9.

un paso más adelante. Para él no sólo es necesario denunciar la falsa apariencia de racionalidad de la razón, sino realizar una teoría crítica que rechace la afirmación de lo positivamente existente. El tema de la negación es sumamente importante en la filosofía de estos pensadores, pero quien lo desarrolla de una forma más explícita, haciéndolo, incluso, el núcleo de su obra es Adorno. De ello da muestra ya el título de la que se considera una de las piezas centrales de su pensamiento, *Dialéctica negativa*.

De todas formas, intentar exponer la argumentación de la *Dialéctica negativa* de Adorno es una tarea arduamente difícil, y ello no sólo por la densidad de su contenido, sino también por el propio modo de su presentación. Casi todos los especialistas en su obra coinciden en señalar esta dificultad, ya que su filosofía se expresa, como repetidamente se ha señalado, de una manera asistemática y ensayística. Así, Martin Jay habla de un "estilo atonal de escribir y de pensar"³ (propiciado por sus estudios de composición y, en concreto, por la influencia de Schönberg). Pero este hecho no es algo ilógico en Adorno si se tiene en cuenta su propia idea de filosofía, una filosofía en contra de todo sistema y a la que él caracteriza como "dialéctica":

"El que Adorno se niegue a hacer investigaciones propiamente sistemáticas, es expresión exacta no sólo de su concepción del filosofar, sino de una determinada idea filosófica (...); su resistencia contra la coacción del sistema y la jerarquización del pensamiento se revela en su pasión contra la obra maestra"⁴.

Adorno escribe sus obras de acuerdo con su propio método dialéctico-negativo, un método inmanente en el que se someten a crítica las consideraciones internas de toda filosofía (la de los otros e, incluso, la propia -autocrítica-) para así poder fundamentar sus resultados como aliados del sistema y rechazarlos. Esto, de todos modos, se verá más adelante en su propia *Dialéctica negativa*, donde su propósito en la crítica a otras teorías filosóficas será poner de manifiesto, a través de la dialéctica, las propias contradicciones y antinomias que emergen de sus principios absolutos. Incluso, a la hora de exponer su filosofía utilizará este mismo método, echando mano de lo que llamará "modelos" de dialéctica negativa.

³A, pág. 7.

⁴Habermas, J.: *Perfiles filosófico-políticos* (PFP), Taurus, Madrid, 1984; pág. 146.

Ahora bien, ¿en qué consiste dicha dialéctica negativa? En primer lugar, hay que tener en cuenta que esta obra, a la que se ha considerado dentro de su producción madura, está ya anticipada en escritos de su juventud como será *Actualidad de la filosofía*. Tanto Martin Jay como Susan Buck-Morss defienden la continuidad en el pensamiento de Adorno, considerando que sus ideas claves están ya en germen desde un principio, aunque posteriormente las desarrolle y engarce en una concepción filosófica completa. Otro libro como *La ideología como lenguaje* es llamado por el propio Adorno una propedeútica de la *Dialéctica negativa*, una anticipación a la misma. En segundo lugar, todo análisis que se intente hacer de una obra tan compleja va a simplificar su contenido, aunque se intentará seguir lo más cuidadosamente posible el propio discurso de Adorno, exponiendo sus ideas y términos fundamentales y explicándolos en el conjunto de la argumentación. Wellmer dice que introducir el pensamiento de un autor es siempre difícil, "pero, en el caso de Adorno, el intento conduce casi necesariamente a sentir que lo esencial se le escabulle a uno entre los hilos de su red:..., en Adorno lo esencial se esconde en *fórmulas que pueden ser citadas*. Precisamente en eso los textos de Adorno se aproximan a las producciones literarias: hay que leerlos, pueden citarse, pero no pueden resumirse sin mutilarse"⁵.

A pesar de todo, y en forma de introducción, hay que decir que la *Dialéctica negativa* es una obra que parte de una dialéctica hegeliana invertida, puesta sobre sus pies. La dialéctica de Hegel postulaba la identidad entre espíritu y naturaleza, entre razón y realidad, justificando, por tanto, la sociedad y la historia como un proceso absolutamente racional, ajustado a la razón. Evidentemente, Adorno, desde la posición marxista de la que parte, no podía aceptar dicha identificación y justificación del "statu quo". Para él la realidad no sólo no es racional, sino que habría llegado a alcanzar un estado de barbarie e irracionalidad cualitativamente nuevo. Ello, no obstante, no le llevará a proclamar un abandono de la racionalidad (si del concepto de razón ilustrado), sino a establecer una nueva noción de razón, una razón crítica que le sirviese para fundamentar filosóficamente su rechazo de la sociedad contemporánea. Y esta razón crítica se va a ejercitar precisamente en lo que Adorno denomina una dialéctica negativa: *dialéctica* en tanto que parte del reconocimiento del carácter contradictorio de la razón humana; *negativa* porque se presenta como crítica y negación de la positividad dada. Ante todo, *dialéctica negativa* significa para Adorno la no afirmación de la identidad entre razón y realidad, entre sujeto

⁵Vid. en Wellmer, A.: *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*, op.cit., pág. 155 y 156.

y objeto. Afirmar la identidad significa anular las diferencias, reducir la multiplicidad a la unidad, lo dado particular y concreto al pensamiento, para así poder dominarlo. Adorno rechaza por esto la dialéctica idealista, porque afirma la reconciliación del espíritu con su opuesto en un sistema cerrado y, por tanto, encubre la realidad de la alienación, de la discordancia entre razón y realidad histórica. En lo expuesto consiste principalmente (esquemáticamente) el contenido de la dialéctica negativa de Adorno. En una filosofía que se define como antisistema y que no acepta la identidad del concepto con aquello a lo que se refiere:

”(...) se podría llamar a la Dialéctica negativa un antisistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto”⁶.

Unas líneas más adelante Adorno afirma, incluso, que a la filosofía ”le es imprescindible –por discutible que ello sea– confiar en que el concepto puede superar el concepto”⁷, aunque ello signifique para el lector el esfuerzo de comprender una filosofía que dice algo más allá de la representación conceptual. De todos modos, no hay que dejarse engañar por estas palabras, pues las expresiones de Adorno tienen un sentido claro y preciso una vez que se comprende la terminología y el campo teórico en el que se desarrolla su pensamiento. Además, no hay que olvidar que para Adorno la expresión del pensamiento era fundamental. El cuidaba su estilo, pero sin perder nunca el rigor de lo expresado. Más aún, decía que

”El pensamiento no es concluyente hasta que está expresado en la exposición verbal; lo dicho vagamente está mal pensado”⁸.

Se espera que esta cita no se pueda aplicar a la exposición escrita que aparece a continuación, una exposición que trata de reflejar cómo se fundamenta y desarrolla la *Dialéctica negativa* de Adorno, siguiendo para ello los propios pasos que el autor manifiesta en el prefacio de su obra.

⁶DN, pág.8.

⁷Ibid., pág.18.

⁸Apud, pág. 26.

3.1 Experiencia filosófica.

”La filosofía que antaño pareció superada, sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización. El juicio sumario de que no ha hecho más que interpretar el mundo y mutilarse a sí misma de pura resignación ante la realidad se convierte en derrotismo de la razón, después de que ha fracasado la transformación del mundo. (...) Tal vez la interpretación que prometía una transición a la praxis fue insuficiente”⁹.

Con estas palabras se abre la reflexión de Adorno en *Dialéctica negativa*, una reflexión que aparece orientada ya desde un principio. Para Adorno lo más importante antes de explicar su concepción filosófica es responder en qué consiste eso que llamamos filosofía, si ésta es posible aún hoy en día o si, por el contrario, ha fracasado al no haberse realizado el objetivo de transformación de la praxis que se había propuesto, ya que Adorno defendería la interconexión materialista entre teoría y praxis, aunque con notable diferencias en su desarrollo, puesto que va a trasladar esos presupuestos a su realidad histórica. Si se recuerda, para Marx la filosofía era el esfuerzo práctico por hacer efectiva la promesa de una humanidad libre y emancipada, una promesa que sólo se cumpliría si se efectuaba el salto revolucionario de derrocamiento del orden material de su tiempo. El encargado de llevar a cabo dicho salto o revolución no era otro que el proletariado, ya que su existencia económica era el reflejo de las contradicciones inherentes del sistema capitalista. Pero para ello hacía falta que éste tomara conciencia de su propia situación, de que sus intereses eran contrarios al orden imperante. Sólo cuando esta clase alcanzara la conciencia de su negatividad la praxis llegaría a su estado revolucionario. El concepto de praxis aquí no hacía referencia a la mera acción, sino a aquello que llevaba adelante el proceso de cumplimiento de la Razón. Y en esta tarea era de suma importancia la teoría, pues sin ella no se realizaría la toma de conciencia. La praxis resulta, así, la unión indisoluble de teoría y práctica en el proceso de transformación de la realidad.

Pues bien, Adorno parte desde un comienzo de esta problemática: es necesaria la transformación de la razón para hacerla el lugar idóneo de una ”praxis emancipadora” capaz de

⁹Cf., pág.11.

abolir efectivamente unas condiciones injustas. Ahora se trata de criticar el concepto de racionalidad vigente, pues éste ha llevado a una situación deshumanizada. Sólo mediante una nueva interpretación de la teoría será posible esa ansiada transformación de la praxis, si es que todavía se puede hablar en términos de transformación. ¿Por qué? Adorno vive en un momento donde la pretendida revolución socialista se había realizado, pero donde, sin embargo, las condiciones de opresión e injusticia seguían produciéndose. El dominio y el terror eran de nuevo el soporte de las llamadas sociedades emancipadas. Esto llevaría a Adorno a rechazar la implantación del marxismo en aquellos países, oponiéndose a otros pensadores de su tiempo, como Lukács. Pero este rechazo no lo sería de la teoría marxista en general, sino sólo de algunos de sus puntos. Así, por ejemplo, Adorno admite la necesidad de la revolución y el cambio social, pero negando que éste pudiera llevarse a cabo por un sujeto revolucionario colectivo. Siempre se negó a incorporar al proletariado dentro de su fundamentación teórica, rechazando, incluso, que la validez de la teoría dependiera de la existencia de dicha colectividad. Para él, en la sociedad postindustrial ya no se podía aplicar la misma división de clases de Marx, aunque creía que el mundo seguía dividido en éstas, en la de los opresores y la de los oprimidos. Por otro lado, Adorno también negaría la aplicación directa de la teoría a la praxis política, adoptando la posición de "no participación". Unir teoría y política podía significar someter a la primera a las manipulaciones del partido, con lo que aquélla perdería su potencial crítico, reduciéndose a mero pragmatismo. La no participación de Adorno estaba de este modo orientada más bien a un conocimiento de la sociedad a través de la reflexión crítica. La filosofía para Adorno era precisamente eso, a saber: un conocimiento crítico de la sociedad sobre las bases de un "materialismo dialéctico"¹⁰.

No sólo en Adorno, sino también en muchos otros pensadores marxistas, la filosofía era crítica de la sociedad. El, en concreto, concibió la filosofía en relación con un análisis crítico de una realidad práctica definida. A Adorno en muchas ocasiones se le ha acusado por esto de ser más un sociólogo que un filósofo, pero ello es absolutamente falso si se tiene en cuenta que para él la posibilidad de una sociedad verdadera se fundamenta en una teoría filosófica verdadera o, lo que es lo mismo, en una filosofía crítica y autorreflexiva. Además, si él desarrolla la crítica social es precisamente porque considera que ésta, la sociedad, se fundamenta en un pensamiento incorrecto, el pensamiento identificador. Gillian Rose

¹⁰Véase el punto 1.1.1 del Cap. 1 de la Investigación.

afirma respecto a este problema que la *Dialéctica negativa* niega la distinción convencional entre teoría y praxis, para así delinear una teoría que combata la forma de un pensamiento idéntico, sin recaer en una nueva identidad entre concepto y realidad.

”The title *Negative Dialectic* is intended to cut across the conventional theory/praxis distinction by delineating theory as a form of intervention which combats prevalent modes of identity thinking, without in turn setting up a new identity between concepts and reality”¹¹.

La crítica al pensamiento identificador es quizás el tema clave de la dialéctica negativa, pero antes de pasar a la primera aproximación que del mismo hace Adorno en este apartado de su concepción filosófica es preciso señalar algunos puntos más. Así, volviendo al tema de la relación teoría-praxis, en Adorno se puede concluir que la praxis es una noción teórica, depende o tiene su razón en ella. Para llegar a una praxis correcta es necesario desarrollar una filosofía correcta, una filosofía que, como anteriormente se apuntaba, es crítica, crítica respecto a la filosofía anterior y a la sociedad que ésta ha posibilitado. Además, según Adorno, hasta el día de hoy la filosofía ha tenido una fatal implicación en el mundo real, y ello por el hecho de que ”la filosofía ha sido obligada por las ciencias particulares a convertirse en ciencia particular”¹². ¿Qué significa esto? Como se explicó en el capítulo anterior, en la Edad Moderna la ciencia se convirtió en el modelo de la filosofía, se sustituyeron las viejas creencias por explicaciones científicas. El problema fue que esas explicaciones científicas se evaluaron por su utilidad práctica, tuvieron como criterio el cálculo y la utilidad, es decir, la pura forma lógica y la tecnología (control sobre las cosas). De este modo, como ya vaticinó o afirmó Bacon, el saber se convierte en poder, en dominación, con la salvedad de que ese poder sólo es ejercido por el grupo dominante, responde a sus intereses y no al de las condiciones necesarias para la felicidad humana universal. En consecuencia, la monopolización del saber por parte de la ciencia excluye de su campo fines éticos y racionales; en lugar de servir a la emancipación de los hombres degenera en un instrumento ciego al servicio de la dominación. En tanto que la filosofía se ha convertido en una ciencia particular ella también trabaja al servicio del poder, y de ello es un claro ejemplo la filosofía burguesa sustentadora de la ideología imperante en la

¹¹Rose, G.: *The Melancholy Science. An introduction to the Thought of Theodor W. Adorno* (MS), The Macmillan Press LTD, London, 1978; pág. 147.

¹²DN, pág.12.

Alemania de aquel entonces (Adorno someterá por este motivo a una fuerte crítica a esta filosofía en las páginas subsiguientes a este primer apartado).

En último término, esto es lo que lleva a Adorno a buscar una filosofía que tenga la forma de crítica, que conserve en este mundo caído su poder crítico, aunque para ello tenga que ir contracorriente de lo que él consideraba la trágica y desoladora historia de su siglo (como señala Martin Jay). Pues bien, él va a encontrar la fuerza crítica precisamente en el método dialéctico del materialismo. Adorno, al igual que la mayoría de los miembros del instituto, toma del marxismo el método dialéctico, un método basado en la crítica de la relación dialéctica entre clases, condiciones objetivas y subjetivas..., en la crítica a la conciencia burguesa posibilitadora de la situación de su tiempo. Su teoría, la de Adorno (y por extensión también la de Horkheimer), es una teoría crítica y como tal va a tomar como médula de su método crítico la dialéctica. La dialéctica va a ser la herramienta básica sobre la que forjará su reflexión y su crítica filosófica. A diferencia de Hegel, la dialéctica nunca será un método para la construcción de un sistema metafísico. Por el contrario, la dialéctica en Adorno "es la ontología de la falsa situación, una situación justa no necesitaría de ella y tendría tan poco de sistema como de contradicción"¹³. Sólo a través de la crítica dialéctica es posible sacar a la luz las contradicciones reales de la teoría y la praxis. La dialéctica es, por tanto, "crítica del sistema, trae a la memoria lo que pueda haber fuera de él; y la fuerza que libera en el conocimiento el movimiento dialéctico es la que protesta contra el sistema. Ambas posiciones de la conciencia están unidas por su mutua crítica, no por un compromiso"¹⁴. Gracias a la dialéctica es como se puede tomar conciencia de lo diferente que queda rechazado y negado en la filosofía, en su forma de pensamiento conceptual. Este acaba con lo heterogéneo en la búsqueda de una pretendida unidad e igualdad. El pensamiento hasta ahora se ha regido por el principio de identidad destinando a muerte todo aquello que no se le somete. Sólo a través de la dialéctica es posible acabar con la adecuación entre el concepto y su objeto; sólo a través de ella se pueden desvelar las contradicciones internas de la razón, las contradicciones inherentes al pensamiento.

"El nombre de dialéctica comienza diciendo sólo que los objetos son más que su concepto, que contradicen la norma tradicional de la *adaequatio*... Es

¹³Ibid., pág. 14.

¹⁴Op. cit., pág. 39.

índice de lo que hay de falso en la identidad, en la adecuación de lo concebido con el concepto”¹⁵.

En definitiva, para Adorno es la dialéctica la que hace emerger la falsedad del pensamiento identificador, un pensamiento que tiene su origen en el propio proceso de conocimiento, en el ser mismo del conocer.

En la *Dialéctica de la Ilustración* ya se esbozó en que consistía la crítica a la razón identificante y al conocimiento identificador que ésta propugnaba. Como allí se señaló, el conocimiento idéntico tiene su origen en el proceso abstractivo del conocer: mediante la abstracción se reducen las cualidades sensibles comunes de los objetos a una idea general que las abarca y las sintetiza. El conocimiento es abstracción, subsunción de la diversidad sensible bajo una categoría ideal, que la unifica anulando esa misma diversidad. En términos del pensamiento predicativo, la razón presupondrá entonces una asimilación de la pluralidad que aparece ante el sujeto en una unidad ideal que sería expuesta en el predicado. La estructura del juicio está basada, por tanto, en la asimilación abstracta. Desde este punto de vista hay que dar la razón a Adorno y reconocer que el conocimiento ha sido elaborado como un proceso de reducción. Sólo nos es posible "conocer" en la medida en que logremos identificar bajo un concepto una pluralidad de manifestaciones, en la medida en que sintetizamos la multiplicidad objetual en la particularidad conceptual. El problema es que, además, en este proceso reductivo-abstractivo será el concepto el que aparecerá como lo auténticamente real, mientras que la multiplicidad de diferencias carecerán de realidad alguna, serán simplemente negadas. Pero, de hecho, piensa Adorno, lo real son los objetos y lo ideal el concepto, puesto que las diferencias que se dan en el plano real muestran mucho más de lo que se niega mediante la identidad conceptual en el plano gnoseológico. Este desajuste, esta contradicción entre ambos planos es lo que manifiesta la falsedad del proceso de conocimiento. Por ello para Adorno una de las misiones de la dialéctica negativa es la "negación de la identidad"; es preciso "desmitologizar" el concepto, acabar con la ilusión de que coincide sin más con lo que representa. Hay que romper inmanentemente al concepto y medirlo consigo mismo.

"Cambiar esa dirección de lo conceptual, volverlo hacia lo diferente en sí mismo: ahí está el gozne de la dialéctica negativa. El concepto lleva consigo

¹⁵Cf., pág. 13.

la sujeción a la identidad, mientras carece de una reflexión que se lo impida; pero esa imposición se desharía con sólo darse cuenta del carácter constitutivo de lo irracional para el concepto. La reflexión del concepto sobre su propio sentido le hace superar la apariencia de realidad objetiva como una unidad de sentido”¹⁶.

Se puede decir que Adorno rompe con la lógica formal tradicional para establecer una lógica dialéctica donde el concepto es un componente como otro cualquiera. El concepto no es un Absoluto puesto que trata de la realidad, encontrándose enredado en una totalidad que, desde luego, no es conceptual. El concepto no es, por tanto, algo inmediato, sino mediado y mediado por un componente irracional -la realidad-, que es precisamente lo que sobrevive en él gracias al significado (quien, a su vez, fundamentaría su carácter de concepto). Pero el concepto siempre significa más de lo que dice. El concepto supera al concepto.

Adorno desarrollará con más profundidad esta crítica al pensamiento identificador en el apartado dedicado a lo que él denomina propiamente "dialéctica negativa". Allí mostrará como la identificación está también unida a la dialéctica sujeto-objeto y, por tanto, a la dialéctica de la Ilustración. No hay que perder de vista que la teoría filosófica de Adorno tiene siempre implicaciones directas en la historia y la sociedad, y esto es un presupuesto que vale también para la crítica a la identificación. De este modo, si el pensamiento identificador se ha mantenido incólume a través del tiempo, no ha sido por otro motivo que el de ser el instrumento idóneo para dominar la naturaleza (entendida en su totalidad).

Uno de los méritos que muchos críticos han reconocido a Adorno ha sido el "haber puesto de manifiesto la relevancia histórico-fáctica de estos principios ontológicos"¹⁷. Hernández-Pacheco dice que, en un primer momento, parece casi absurdo pensar que la teoría de la abstracción pueda tener alguna relación con los campos de exterminio nazi, con la praxis del genocidio judío y, sin embargo, ello es así. ¿Por qué?, se puede uno preguntar. Porque la teoría de la abstracción y de la identidad es la condición de posibilidad para defender la negación-aniquilación de las diferencias (los judíos en la so-

¹⁶Apud, pág. 21.

¹⁷Vid., Hernández-Pacheco, J. "Abstracción y negatividad. La idea de una dialéctica negativa como crítica del idealismo en Th. W. Adorno" en *Thémata*, No. 3, Univ. Sevilla, 1986; pág. 59.

ciudad alemana). Como se acaba de mostrar, la teoría de la abstracción como principio de generalización epistemológica suponía una reducción de la heterogeneidad individual que quedaba superada en la identidad del concepto. Pues bien, esta negatividad de lo constitutivamente individual se convierte en una amenaza cuando se deja el plano gnoseológico y se pasa a una operatividad práctica, es decir, cuando se hace condición de posibilidad de la racionalidad técnica. Los individuos al perder sus diferencias cualitativas pasan a ser todos iguales, indiferentes y, por tanto, intercambiables. En el campo del mercado, los individuos son medidos de acuerdo a su función práctica: desempeñan una determinada función dentro de la actividad total de un mecanismo que los reduce a mera pieza, a un componente relativo. "La negatividad conceptual, esencial al proceso abstractivo, por la que el individuo queda realmente reducido al tipo, no es sino medio de una más radical negatividad por la que lo individual se reduce a la totalidad funcional de un sistema de producción"¹⁸. El individuo se convierte en una pieza del sistema y la identidad en el medio de dominio de aquél. Aquí la influencia del pensamiento marxista sale de nuevo a la luz: Marx hablaba de la mercantilización del trabajo, según la cual todo hombre tenía un valor objetivo en el mercado. Adorno apoya en parte esta concepción, como lo reflejan sus propias palabras de *Dialéctica negativa*:

"El principio de convertibilidad, la reducción del trabajo humano al abstracto concepto universal del tiempo medio de trabajo, tiene un hondo parentesco con el principio de identificación. Su modelo social es el canje, y éste no existiría sin aquél; el cambio hace conmensurables, idénticos, a seres y acciones aisladas que no lo son. La extensión del principio reporta el mundo entero a lo idéntico, a la totalidad"¹⁹.

En definitiva, la negatividad del procedimiento identificador está en contra del individuo al que reduce a la funcionalidad en el sistema. La identificación es dominio, más aún, el pensamiento identificador es reificación e ideología. En él se produce la "cosificación" del sujeto individual que ha de renunciar a su autonomía, sometiéndose a una sociedad falsa —con apariencia verdadera—, donde el dominio se hace universal, donde toda diferencia queda reintegrada y recuperada en algún aspecto particular de la identidad general del sistema social. Gillian Rose dice respecto a este tema que esta reificación

¹⁸Ibid., pág. 60.

¹⁹DN, pág. 150.

es una categoría social que muestra el camino por el cual la conciencia ha sido totalmente determinada. Para él, Adorno expone cómo la sociedad y la conciencia de la sociedad han devenido reificadas a través de una dominación que controla conductas, instituciones, etc. y que impiden la formación de una conciencia crítica independiente. Pero decir que la conciencia está completamente reificada es decir que sólo se puede conocer la apariencia de la sociedad, como si esas conductas o funcionamiento de las instituciones fueran características inherentes, como si las cosas cumplieran sus conceptos. Además, decir que la conciencia de la sociedad está del todo reificada implicaría la imposibilidad de una teoría crítica o conciencia crítica²⁰. Sin embargo, Adorno siempre mantuvo la posibilidad de un pensamiento crítico y, por tanto, la posibilidad de no-identidad. Adorno era consciente de que la filosofía debía operar con conceptos; lo que él proponía era operar con estos conceptos de una manera distinta a la de la lógica tradicional, una lógica dialéctica de lo diferente o pensamiento por contradicciones. Su crítica al pensamiento identificador postula una filosofía que se vuelve en su propio medio, el conceptual, contra la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual. De ahí su idea de un "pensamiento configurador" o de un "filosofar transdiscursivo" (Minima moralia).

"Sólo la filosofía puede y debe emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto"²¹.

Adorno sabía que el medio de la expresión filosófica es el lenguaje; éste tiene gran importancia en su concepción, sobre todo en lo que se refiere a la relación de los nombres y las cosas (relación que se tratará más adelante y en donde entra en juego lo que él denominó "constelaciones"). No existe una identidad positiva entre palabra y cosa, el único medio que tiene el lenguaje filosófico de acercarse al nombre es negándolo, salvando por medio de la dialéctica su contenido diferenciador. El contenido para él es algo abierto, no decidido de antemano por su andamiaje. La *Dialéctica negativa* tiene como misión rescatar el contenido escondido de las palabras, de los conceptos y criticar su identificación reductora.

En definitiva, y de acuerdo con todo lo dicho hasta ahora, la filosofía es crítica del pensamiento identificador, de la sociedad totalizadora que éste fundamenta; la filosofía

²⁰Vid., MS, págs. 48-51.

²¹DN, pág. 24.

es la negación del sistema de pensamiento conceptual. **La filosofía en Adorno es Dialéctica negativa.**

3.2 Crítica inmanente a la ontología.

En el apartado anterior Adorno exponía una crítica al pensamiento identificador como una de las claves fundamentales de la filosofía, y ello, en parte, por considerar que la reducción de lo diferente a la identidad era un medio de dominación social: mediante los esquemas de identificación el sujeto humano trata de articular la realidad particular y concreta para dominarla en su propio interés. Pues bien, para Adorno la filosofía que recoge estas premisas y defiende hasta el límite la "identificación" es la filosofía idealista. ¿Por qué? Porque el idealismo era una filosofía que ponía como punto de partida del conocimiento, como fundamento de todo, al sujeto en forma de espíritu absoluto, para desde él postular la culminación del saber en un sistema cerrado que permitiera al mismo tiempo admitir la reconciliación entre la realidad y la razón. Pero Adorno, desde su posición del materialismo dialéctico y de acuerdo con las premisas de su filosofía no podía aceptar, de ningún modo, dicha reconciliación. De aquí, por tanto, su crítica a la filosofía idealista a la que él denominará, concretamente, filosofía burguesa. Hay que tener en cuenta que cuando Adorno habla de idealismo no se está refiriendo exclusivamente a las figuras de Kant o Hegel; aunque las críticas a estos autores es también muy importante, Adorno la va a dejar para más adelante como una muestra de sus modelos de dialéctica negativa. Las filosofías que él critica son las filosofías burguesas de su época, unas filosofías que habían intentado ir más allá del idealismo hegeliano pero sin resultado, pues, según Adorno, habían recaído nuevamente en él. Respecto a esto es importante el hecho de que él fue educado precisamente en las filosofías de Scheler, Husserl y Heidegger, filósofos que quisieron romper con la filosofía tradicional, creando una nueva filosofía pura u ontología basada en categorías como intuición, el significado de Ser, etc. Pero estas filosofías siguen siendo idealistas, para Adorno, porque fundamentaron nociones básicas como realidad o verdad en una análisis de la conciencia (del sujeto). El resultado al que llegarán es una mera jerga filosófica que tendrá como principal representante a Heidegger.

Pues bien, Adorno va a someter a crítica a estas filosofías; pero no a una crítica

cualquiera, sino a una crítica inmanente, es decir, a una crítica que revele la construcción interna de esas filosofías con sus antinomias. Para Adorno sólo una aproximación dialéctica a estos pensamientos, junto con una referencia a la sociedad, podía resolver las contradicciones de los mismos. Según Susan Buck-Morss "Adorno no sólo pretendía demostrar la falsedad del pensamiento burgués, quería demostrar que precisamente cuando el proyecto burgués —el proyecto idealista de establecer la identidad entre el pensamiento y la realidad material— fracasaba, era cuando demostraba, sin intención, la verdad social, probando entonces la preeminencia de la realidad sobre el pensamiento y la necesidad de una actitud crítica y dialéctica de no-identidad hacia ella —probando en otras palabras la validez del conocimiento materialista, dialéctico"²². Para Adorno éste era el modo de socavar el marco del idealismo burgués: exponer las contradicciones que afectaban a sus categorías y siguiendo una lógica inherente, empujarlas a su autodestrucción. Su tarea como filósofo era liquidar el idealismo desde dentro. En esto consistía su crítica dialéctica o, como él mismo la denominaba, *el seguimiento lógico de las aporías o método inmanente*.

En la *Dialéctica negativa* Adorno va a desarrollar este método principalmente con la ontología heideggeriana, pero haciendo referencias también a Husserl (del que partiría el anterior) y al positivismo. Su crítica a estos autores puede resumirse diciendo que, respecto a Husserl, para Adorno la pretensión de alcanzar el núcleo de las "cosas mismas" era una vuelta al idealismo; por su parte, la ontología heideggeriana con su aspiración a "pensar el ser", más allá de su olvido como fundamento del ente en la tradición metafísica, acabaría en una "jerga" irracional y reaccionaria que legitimaría el poder existente y haría del hombre un "ser para la muerte"; por último, la corriente positivista era peligrosa para Adorno por su aparente objetividad científica que, en realidad, estaba subordinada a los intereses subjetivos de dominio.

3.2.1 Fenomenología o idealismo absoluto en Husserl.

Para Adorno el idealismo de Husserl era una de las formas más decadentes de la filosofía burguesa y ello porque mantenía la noción de un sujeto trascendental, sujeto en el que Adorno no percibía sino un deseo de aniquilar al individuo contingente. La filosofía de

²²ODN, pág. 16.

Husserl estaba envuelta en un dualismo de sujeto y objeto, donde se daba clara prioridad al primero, a la subjetividad, perdiéndose la relación dialéctica entre ambos: el objeto era reducido por el sujeto. Más aun, para Husserl los fenómenos eran las intenciones de actos trascendentales, es decir, lo dado era un logro propio de la "intencionalidad", a la que se llegaba por medio de una intuición. El problema es que Husserl absolutizó la intuición como forma de conocimiento. Adorno admitía que la intuición fuese una parte de la experiencia, incluso una parte legítima, pero nunca un método absoluto de conocer. Al hacer justamente eso Husserl expresaba su rechazo al mundo real, a lo objetual, que para él era extraño al yo. Pero el yo es a la vez sujeto y objeto. No se puede disociar tajantemente el ser de lo dado en la experiencia, aunque tampoco se equipare de un modo completo a ello. Para Adorno, la reducción de Husserl a la "intuición" y a la "intención" es un caso de reducción de la existencia al sujeto epistemológico; es, por tanto, un caso de reificación.

Pero Husserl no se detenía aquí, ya que su filosofía admitía también la existencia de esa subjetividad como primer principio, es decir, su filosofía era una filosofía primera fundada en sí misma e indubitable. Contra esto Adorno vuelve a decir que toda filosofía primera es una filosofía que confía en el pensar idéntico y, por tanto, reificada. Además, intenta probar que todo pensamiento justificado en un primer principio es contradictorio consigo mismo, porque supone una abstracción ilegítima de la filosofía y así revela principios de abstracción en la sociedad. En realidad, sucedería lo mismo que con el dominio ilegítimo del sujeto en la dialéctica filosófica, que no es más que una muestra también de dominación social.

En definitiva, para Adorno la fenomenología husserliana era el ejemplo del esfuerzo burgués por justificar la sociedad dada, ya que sus supuestos de identidad absoluta podían muy bien conducir a la dominación política por una ideología también absoluta. Adorno llegó a pensar que existía una conexión subterránea entre la fenomenología y el fascismo. Por tanto, para Adorno, con la filosofía de Husserl "se volvía a renovar la antigua filosofía del Absoluto, cuya primera repetición había sido el idealismo postkantiano"²³ o en palabras de Susan Buck-Morss: "Edmund Husserl, a quien Adorno consideraba el más progresista de los filósofos actuales, intentó asir razón y realidad. La fenomenología fue

²³DN, pág. 66.

un obcecado intento por alcanzar el conocimiento del objeto, las *cosas mismas* sin dejar el concepto idealista tradicional de la razón universal y absoluta. Husserl fracasó, pero según Adorno su fracaso constituyó precisamente un triunfo, ya que condujo a los dilemas y antagonismos internos de la filosofía idealista a su articulación completa”²⁴.

De todos modos, la crítica de Adorno a Husserl no es tan severa como la que dedica a la ontología heideggeriana, una jerga que fracasaría en todos sus postulados. En relación con esto, es interesante un comentario de Martin Jay en su libro sobre Adorno: ”Haciendo especial hincapié en el deseo de Husserl de encontrar unos últimos fundamentos filosóficos y unos primeros principios trascendentales, Adorno lo relacionaba con el anhelo de Heidegger, en otro tiempo alumno de Husserl, de un restablecimiento de la apertura del hombre al Ser. Condenaba a ambos por descomponer la realidad social y dar encubiertamente prioridad al sujeto, a pesar de sus intenciones. Husserl, sin embargo, era superior a Heidegger por su negativa a transformar su búsqueda epistemológica en una ontología totalmente desarrollada”²⁵.

3.2.2 La ontología fundamental o jerga de la autenticidad.

”Sucedáneo es en sí la nueva ontología: sin saber lo que se dice pretende estar más allá del punto de partida idealista, cuando en realidad sigue siendo un idealismo latente e impide toda crítica radical de éste”²⁶.

Adorno considera que la ontología heideggeriana no es más que el sucedáneo de un idealismo encubierto, pero debido a la importancia que esta filosofía adquiere en su época él le va a dedicar gran parte de su atención. En realidad, en casi todas las obras de Adorno (sobre todo las de inclinación más propiamente filosófica que sociológica) se van a encontrar referencias a su figura. Buck-Morss llega a decir, incluso, que el discurso de Adorno de *Actualidad de la filosofía* puede ser interpretado como un contraprograma del de Heidegger, cuyo *Ser y Tiempo* había sido muy influyente en los círculos filosóficos; más aún, ”todo el corpus de los escritos de Adorno puede ser fructíferamente leído como una

²⁴ODN, pág. 157.

²⁵A, pág. 23.

²⁶DN, pág. 97.

respuesta crítica a Heidegger...”²⁷.

Heidegger partía del hecho de la necesidad de repensar los presupuestos de la filosofía, proponiendo para ello lo que él llamó una nueva ontología, centrada en el significado del Ser, significado que explicaría la existencia de los hombres. Es decir, según Heidegger lo importante era la prioridad del "objeto viviente" y su realidad histórica. Adorno interpreta esta postura de Heidegger, el intento de basar la filosofía en lo concreto, en el ser existente o "Dasein" como una oposición a la preocupación de Husserl por hallar un campo de esencias independientes del mundo natural de la existencia. Sin embargo, la búsqueda del significado del Ser y el Dasein para Adorno no son más que recaer otra vez en un principio absoluto, pues se hace la noción de Ser irreductible y se le da primacía ontológica. Por lo tanto, Heidegger recae en el idealismo al jugar con primeros principios y al abstraer nociones que, incluso, vuelven a presuponer la superioridad de la subjetividad sobre el objeto. Esto es así porque, según Adorno, Heidegger disolvió todas las determinaciones del Ser en determinaciones del pensamiento, un pensamiento que creía poder fundar la objetividad en estructuras fundamentales del sujeto, creando una región del Ser trans-subjetiva, óptica. Esta es, en concreto, la paradoja de base de la ontología, a saber: el medio con el que trata de alcanzar el Ser trans-subjetivo no es otro que el de la misma razón subjetiva. Pero, para Adorno, nunca se puede olvidar el lado de la objetividad, puesto que la subjetividad está irremediabilmente unida, relacionada con lo objetual. En su relación dialéctica es donde se halla, además, la verdad.

"Pero la verdad, es decir, esa constelación de sujeto y objeto en que ambos se compenetran, es tan irreductible a la subjetividad como el ser, por más que Heidegger trate de borrar la relación dialéctica de éste con aquélla"²⁸.

Pero, ¿cuál era el sentido para Heidegger de la noción de Ser? Según Adorno, él intentaba hacer del Ser una noción sin concepto, algo desde todo punto de vista ilógico, puesto que ello significaría que el Ser es aconceptual, algo así como la pura "significatividad" o "el significado". Por tanto, si el Ser tiene un significado, éste tendrá que depender de algún pensamiento abstracto y, como se vió, recurrir a la abstracción como principio es defender la abstracción en la realidad social. Un pensamiento abstracto es

²⁷ODN, pág. 154.

²⁸DN, pág. 131.

pensamiento reificado, de modo que la noción de Heidegger de Ser respondería a un pensamiento idéntico (algo válido también para esa superioridad mantenida del sujeto sobre su objeto).

Posteriormente, sin embargo, Adorno interpretaría que la noción heideggeriana de Ser buscaba su último fundamento en lo viviente como historicidad, hablando, incluso, de un "proyecto" que querría hacerse cargo de la multitud de determinaciones de la existencia humana. El significado de Ser no sería ya, por tanto, un significado fijo o unívoco, sino, por el contrario, temporal e histórico. El Ser sería la ontologización de la historia. El problema que ve Adorno en esta nueva concepción es que con ella Heidegger identifica el significado de Ser con la realidad histórica, con el transcurso de la historia y, por tanto, se realiza la justificación de la misma. De nuevo Ser e Historia coinciden, razón y realidad se compenetran y el "statu quo" tiene sentido.

"Por otra parte, la ontologización de la historia vuelve a permitir la atribución del poderío del ser a tiranías históricas exentas de toda crítica; de este modo queda justificada la sumisión a situaciones históricas, como si fueran dispuestas por el mismo ser... El hecho de que la historia pueda, según la situación, ser ignorada o divinizada, es una consecuencia política que la filosofía del ser permite practicar"²⁹.

En definitiva, para Adorno, el pensamiento de Heidegger implica una teoría social que representa y reafirma la sociedad autoritaria. Y ello resulta evidente no sólo por lo dicho, sino también por la noción de autenticidad que Heidegger mantiene. Según él, el ser auténtico es aquél que se hace a sí mismo, el que elige lo que uno mismo es. Pero esta elección no contiene ninguna referencia a la organización social o política del mundo, algo absurdo para Adorno, pues las propias elecciones personales están determinadas por las instituciones políticas, por la sociedad. No existe una autodeterminación autónoma. La noción de autenticidad, para poder ser realizada, implicaría unas relaciones sociales auténticamente transparentes, pero adelantar tal posición en una sociedad donde tal transparencia no existe es justificar el modo de dominación social. En último término, para Adorno, la jerga de la autenticidad significaba la negación de la sociedad alienada

²⁹Cf., págs. 133 y 134.

de un modo sutil, era una mistificación de la vida moderna y de la dominación social ejercida por el poder nazi del momento.

”Las filosofías de moda echan encima leña al fuego. Se saben ya de acuerdo con el orden que empieza a amanecer —el de los intereses más poderosos—, mientras ellas se hacen las trágicas, igual que Hitler, con su riesgo solitario. (...) no es más que ideología encargada de justificar precisamente el orden que trae la desesperación y amenaza a los hombres con su aniquilación física”³⁰.

Adorno rechazó siempre de una forma radical la ontología heideggeriana, no sometién-dola exclusivamente a una crítica inmanente como a las otras filosofías, sino resaltando muchísimo sus implicaciones sociales y políticas. El consideraba a Heidegger y su filosofía como una justificación del nazismo y no hay que olvidar que este hecho —el genocidio nazi— fue uno de los elementos que más marcó el pensamiento adorniano.

3.2.3 Crítica al positivismo.

”En este punto, tanto la ontología fundamental como la fenomenología siguen siendo contra su voluntad herederas del positivismo”³¹.

La dialéctica negativa, en comparación con otras obras, hace pocas referencias en total a la filosofía positivista, pero, a pesar de ello, en éstas se muestra la subestima hacia la misma. El rechazo de Adorno a esta filosofía se debía principalmente al hecho de que no había reconocido el poder activo-constitutivo del sujeto, ni siquiera en lo que se podría denominar las ”ciencias del espíritu” (historia, cultura...), siendo, por tanto, cómplice de una política contemplativa y pasiva que aceptaba el mundo como realidad acabada. Para Adorno, al igual que no se podía olvidar la objetividad en la relación dialéctica sujeto-objeto, tampoco se podía dejar de lado el papel de la subjetividad. Ello le llevó a considerar del mismo modo como algo sospechoso tanto al sujeto hiperactivo de los idealistas, como el sujeto pasivo-contemplativo de los positivistas. En el idealismo se presentaba la subjetividad como productora del mundo, éste era el resultado de la conciencia; en el positivismo la subjetividad aparece separada del objeto con el fin de

³⁰Op. cit., pág. 93.

³¹Ibid., pág. 83.

manipularlo, " aunque aparentemente pasivo, el sujeto positivista guarda en realidad una relación instrumental con el mundo, mundo en el que proyecta irreflexivamente aquellos rasgos científicamente comprobables que dice meramente descubrir"³². El positivismo justifica así los intereses de dominio de la razón instrumental y, por tanto, Adorno lo rechaza.

3.3 Dialéctica negativa. Definición y categorías.

Dialéctica negativa es el centro de la filosofía de Adorno y ello no porque constituya el título de su obra quizá más importante o porque sea justamente el meollo de la misma. No. Dialéctica negativa es el centro de su filosofía porque aquélla es la definición de ésta, ambas son términos sinónimos: **la filosofía de Adorno es dialéctica negativa**. Susan Buck-Morss dice que los orígenes de la *Dialéctica negativa* se encuentran en el diálogo de Adorno con los primeros trabajos de Benjamin, acuñándose, en concreto, este término ya en la década de 1950, aunque Adorno no llamará oficialmente a su filosofía así hasta 1966 con la aparición del libro que se comenta. Anteriormente, en el primer apartado se esbozó por qué se podía considerar el pensamiento de Adorno como negación dialéctica, especificando qué era esa dialéctica -reconocimiento del carácter contradictorio de la razón humana- y por qué negativa -negación de lo positivamente existente-. Pues bien, en esta sección Adorno vuelve a incidir sobre la concepción de dialéctica y sobre la importancia de la negatividad como reflexión crítica. Adorno hizo de la negatividad el signo distintivo de su pensamiento, precisamente porque creía que Hegel se había equivocado: razón y realidad no coincidían; las contradicciones de la sociedad no podían desterrarse por medio del pensamiento.

"El punto de partida de la dialéctica es el contenido a que se refiere la crítica de la razón, la gnoseología, y por eso sobrevive a la decadencia del Idealismo, del que fue la culminación"³³.

La dialéctica adorniana parte de la posición marxista del materialismo dialéctico y, por tanto, de la crítica a la concepción de Hegel. Este consideraba la dialéctica como

³²A, pág. 55.

³³DN, pág. 140.

el constitutivo último de la naturaleza y estructura de la realidad, y por ello también el constitutivo último del conocimiento. En él, el conocimiento tenía estructura dialéctica porque lo real era dialéctico, es decir, en él razón y realidad se configuran y expresan dialécticamente. Y ello a través de un proceso donde se avanza por medio de contradicciones, con la peculiaridad de que dicho proceso dialéctico acaba en la reconciliación de todas ellas (las contradicciones) en el seno de un Espíritu Absoluto. Adorno, al igual que Marx, va a mantener el carácter contradictorio de la dialéctica, puesto que la contradicción parte de la propia razón humana y porque, además, existe la contradicción real. Ahora bien, Adorno no va a admitir la reconciliación como punto final, y no la va a admitir porque en su filosofía el momento de superación no es el definitivo. En Adorno lo importante es el carácter negativo-contradictorio de lo real (la contradicción con la negación como principio lógico), es decir, la negación de la situación contradictoria que, para él, era lo mismo que hablar de una negación de la positividad existente, puesto que ésta última era en su raíz irracional. Es contra esa positividad, contra sus contenidos, contra lo que se ejerce la crítica y la negación, contra lo que se realiza una negación crítica. La dialéctica en Adorno es, ante todo, negación:

”Una tal dialéctica es negativa. Con este nombre queda indicada la diferencia que la separa de Hegel. En Hegel coincidían identidad y positividad; la reconciliación tenía que ser realizada mediante la inclusión de todo lo diferente y objetivo en una subjetividad ampliada y elevada a Espíritu absoluto. Por el contrario, la fuerza del todo que opera en toda determinación particular no es sólo la negación de ésta, sino también lo negativo, falso”³⁴.

Cuando Adorno habla de negación de los contenidos de la razón, se está refiriendo a la negación de la identificación de las cosas, a la negación de lo propiamente particular que hay en ellas, a la negación, por tanto, de la verdad del objeto como tal. Para Adorno existe una contradicción entre lo que la cosa es y lo que la razón experimenta que es; pero dicha contradicción es obra de la razón y no de la cosa. ¿Por qué? En primer lugar, porque la ”contrariedad” es una categoría reflexiva (él lo llama ”la confrontación pensante de cosa y concepto”³⁵); en segundo lugar, porque el objeto o, como diría Adorno, ”la cosa

³⁴Cf., pág. 145.

³⁵Op. cit., pág. 148.

no reconciliada” está llena de contradicciones y se cierra a cualquier tentativa de interpretación unánime. Por esto Adorno puede definir la dialéctica como ”la contradicción experimentada en la cosa y en contra de ella”³⁶.

En definitiva, la categoría de negación es la categoría fundamental de la dialéctica de Adorno, aunque no la única. El va a mantener también las otras categorías típicas del pensamiento dialéctico, es decir, la inmediatez- mediación, la totalidad y la superación. Sin embargo, todas ellas van a tener un sentido relativamente distinto y, eso sí, relacionado con lo que él consideraba la categoría clave: la negatividad-contradicción. Esta va a articular al resto, al igual que articula toda su filosofía. Que ello es así se muestra en lo que sería el primer aspecto, el de mediación-inmediatez. Hasta ahora se venía diciendo que la negatividad se aplicaba al objeto con la intención de negar la identidad que el pensamiento le atribuía, pues el objeto era más de lo que su concepto significaba (recordar la crítica al pensamiento identificador conceptual). Pues bien, aquí Adorno está haciendo una llamada directa al problema de la mediación-inmediatez, a saber, el objeto no es sólo resultado de la mediación del sujeto, puesto que tiene un valor por sí mismo inmediato, y el sujeto depende por su parte también de su mediación por el objeto. Pero éste es el siguiente punto que trata Adorno, el de la lógica del desmoronamiento o la dialéctica sujeto-objeto:

”Su lógica es la del desmoronamiento: la figura armada y objetualizada de los conceptos que el sujeto cognoscente tiene inmediatamente ante sí. Su identidad con el sujeto es la falsedad misma”³⁷.

Para Adorno, el error de la epistemología contemporánea era la separación radical entre sujeto y objeto, una separación que, por lo menos desde Descartes, había sido un supuesto básico del pensamiento occidental. Adorno no afirmaba ni al sujeto ni al objeto en sí mismos, sino que planteaba cada uno de ellos en crítica referencia al otro. Cada uno era afirmado sólo en su no-identidad respecto del otro. La ambición filosófica de Adorno era redefinir el objeto y el sujeto, su relación, sin presuponer su identidad, algo que podía suceder si el sujeto y el objeto eran entendidos como procesos sociales y no como los presupuestos de una epistemología pura.

³⁶Ibid., pág. 148.

³⁷Vid., pág. 148.

”Mientras que la subjetividad, el mismo pensamiento, no es explicable por sí mismo sino a partir de lo fáctico e incluso de la sociedad, la objetividad del conocimiento requiere a su vez pensamiento, subjetividad”³⁸.

De todos modos, Adorno al plantear este problema está pensando nuevamente en Hegel y en la reducción que éste hacía del objeto a favor del sujeto. Si se recuerda, para Hegel el conocimiento consistía en la relación sujeto-objeto, de modo que cada uno de ellos lo era sólo por mor del otro; es decir, cada uno de ellos negaría y contradeciría al otro. Pero, de acuerdo con el proceso dialéctico, el conocimiento tendía poco a poco a superar esta diferencia buscando la identidad de ambos momentos, pues sólo en una identidad total, que se alcanzaba con una reducción total —reducción de un momento a otro—, se podía alcanzar un conocimiento absoluto (y ”total”). Pues bien, para Hegel, en la reducción a la identidad había un momento que se disolvía en el otro, a saber: el objeto se disolvía y reconvertía en el sujeto. La identidad absoluta se alcanzaba en el sujeto y como sujeto. Precisamente, en contra de esto es de lo que está Adorno.

”Ni el sujeto es nunca de verdad totalmente sujeto, ni el objeto totalmente objeto; pero tampoco son pedazos arrancados de un *tertium* que los trascendiera”³⁹.

El sujeto necesita del objeto y viceversa, aunque para Adorno, si hubiera que dar prioridad a alguno de los momentos, no sería al de la subjetividad; por el contrario, Adorno defiende una cierta preponderancia del objeto, irreducible a una subjetividad activa, aunque no totalmente independiente de la misma:

”La disimetría del concepto de mediación hace que el sujeto esté en el objeto de una forma totalmente distinta a como éste se halla en él. El objeto sólo puede ser pensado por medio del sujeto; pero se mantiene siempre frente a éste como otro. En cambio, el sujeto, ya por su misma naturaleza, es antes que todo también objeto. El sujeto es impensable, ni siquiera como idea, sin objeto; en cambio éste lo es sin aquél. Subjetividad significa también objeto, pero no viceversa”⁴⁰.

³⁸Apud, pág. 144.

³⁹Cf., pág. 177.

⁴⁰Ibid., pág. 185.

La objetividad se da ella misma inmediatamente (en cuanto naturaleza dada, que está ahí), aunque luego resulte mediada por el sujeto. Sin embargo, el sujeto como tal es un objeto, aunque, a la vez, por medio de su conciencia se convierta en sujeto. Y, ¿en qué medida es objeto el sujeto? El sujeto es objeto en su condición empírica. Adorno va a volver a dinamizar la categoría de sujeto empírico, el aspecto somático de éste, devaluado también en la mayor parte de la epistemología de Occidente. Ante el célebre problema mente-mundo material Adorno no va a reducir tampoco uno al otro, sino que va a afirmar ambas vertientes. Es decir, Adorno revitaliza al sujeto contingente, doliente, al ser individual con todas sus vivencias, un ser que es material y transitorio, no puro entendimiento, sino cuerpo humano que siente. Algunos críticos han denominado a esto el lado hedonista de su teoría (Martin Jay), pero más bien lo que aquí se encuentra es la influencia de la ética materialista —importancia del sujeto concreto—, del psicoanálisis freudiano —Adorno concedió gran importancia a la psique humana como un elemento de gran interés en la socialización— e, incluso, de la filosofía nietzscheana —las tres filosofías de la sospecha que revitalizaron la corporeidad humana—. Pero, de todas formas, la prioridad del objeto en Adorno no significa sólo la objetividad del sujeto —sujeto empírico frente a sujeto puro—. Para Habermas esta primacía tiene un cuádruple significado:

”Objetividad designa, en primer lugar, el carácter coactivo de una trama histórica que se encuentra bajo la causalidad del destino. Esa trama puede ser rota por autorreflexión y es contingente en su conjunto. *Primacía de lo objetivo* significa también el sufrimiento bajo aquello que pesa sobre los sujetos. El conocimiento de la trama objetiva nace, por tanto, del interés por apartar ese dolor. La expresión significa además la objetividad de la naturaleza sobre toda subjetividad que se pone fuera de ella. Dicho kantianamente, el yo puro está mediatizado por el empírico. Y finalmente, esa primacía materialista de lo objetivo es incompatible con toda pretensión absolutista del conocimiento. La autorreflexión, y precisamente ella, es una fuerza finita que pertenece también a la trama objetiva a la que penetra”⁴¹.

En la dialéctica subjetividad—objetividad Adorno pone también de manifiesto los otros conceptos que Habermas señala en esta cita, aspectos que, en realidad, están todos ellos

⁴¹ PFP, pág. 157.

relacionados entre sí. El sujeto absoluto predominante en la mayor parte de la filosofía ha reducido siempre el objeto, y lo ha reducido por medio del pensamiento abstracto-identificador para así poder dominarlo. La dialéctica sujeto-objeto en su desarrollo se ha mostrado como una dialéctica imperialista, una dialéctica que ha defendido hasta hoy la identidad absoluta, siendo el mayor ejemplo de ello el idealismo (en este punto es importante lo comentado en los apartados anteriores). ¿Por qué? Porque en él se ha producido una asimilación-reducción del objeto por el sujeto a través de un pensamiento idéntico; una identidad que adquiere significado reduciendo el significado de lo que es su objeto. Ya se vió como el conocimiento era un proceso de abstracción por medio del cual se anulaban las diferencias individuales de cada objeto particular para subsumirlas en un concepto ideal. Pues bien, esa reducción del objeto se da a favor del sujeto: el conocimiento se reduce a la identidad del sujeto con el objeto sobre el que reflexiona, objeto que no es más que un momento del despliegue de la subjetividad. El conocimiento es identidad sujeto-objeto (reducción de la diversidad sensible en un concepto unificador). Pero lo importante aquí son las graves implicaciones que esto conlleva, porque la identidad del sujeto con el objeto permite, como en el caso de Hegel, afirmar la "totalidad". El proceso de conocimiento por identidad lleva a la constitución de una totalidad subjetivo-objetiva, idéntica consigo misma y que excluye de sí todo lo que se muestra como irreducible, todo lo que no se deja asimilar, identificar o dominar. Por tanto, dice Adorno:

"Hay que atenerse críticamente al dualismo de sujeto y objeto contra la pretensión de totalidad inherente al pensamiento"⁴².

Hay que rechazar el pensamiento idéntico porque éste es la base de la categoría de "totalidad" y la totalidad para Adorno es lo falso, no lo verdadero como dijo Hegel. Para demostrar esto Adorno relaciona, como es normal en él, la teoría con la praxis, es decir, las consecuencias que en la historia real y efectiva tiene la admisión de un sistema total.

La categoría de "totalidad" como búsqueda de un sistema racional ha significado desde un origen imposición, dominio, violencia, pues se han querido reducir las diferencias, acabar con todo aquello que no se sometiera a la identidad de la subjetividad imperante. Pero nunca se ha alcanzado, en verdad, la perfección en un sistema constituido sobre la totalidad, pues si ello fuera así no se hubiera dado la negatividad, no se hubiera forzado a

⁴²DN, pág. 178.

la identidad, no hubiera existido el dolor y la violencia. Precisamente, la constatación del sufrimiento humano es lo que demuestra la falsedad de la historia basada en la dominación; la existencia del dolor afirma la tragedia represiva de la historia. Mientras exista el sufrimiento y el dolor para Adorno es evidente que no se ha alcanzado la perfección del sistema total, la perfección de una totalidad con una identidad absoluta, donde el todo y las partes sean idénticos entre sí. El dolor para Adorno es muestra de una razón idéntica, instrumental y esclavizante, ya que dolor-sufrimiento significa la necesidad de disminuir las cualidades propias en favor de algo ajeno, significa estar siendo limitado en la propia individualidad. El dolor es, en definitiva, lo otro del sistema, su negación, lo que pone de manifiesto la falsedad de la sociedad y, en concreto, de la sociedad "ilustrada".

En este punto, Adorno retoma algunas de las reflexiones echas en su libro *Dialéctica de la Ilustración*, pues es en el concepto de razón ilustrada donde se origina este proceso de dominación. En la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno ponía de manifiesto la relación existente entre sujeto-objeto-concepto, interpretando dicha dialéctica como un proceso de opresión y sometimiento donde el sujeto, el elemento opresor, se tornaba, a la vez, en víctima oprimida y sometida ¿Por qué? Porque el dominio ejercido sobre la naturaleza externa exigía al mismo tiempo someter la naturaleza interna con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad. El precio a pagar por el dominio y poder sobre la naturaleza externa fue la formación de un yo unitario e idéntico. Y este yo, que objetiviza conceptualmente, que totaliza según la ley de identidad, se convierte así desde un primer momento en razón instrumental, pues escinde la vida en sujeto y objeto. En Adorno se puede decir que el problema de la dialéctica sujeto-objeto es una crítica a la lógica de la identidad —al pensamiento idéntico— y, al mismo tiempo, una crítica a la razón legitimadora (una razón que confundió el progreso técnico y económico con un progreso a mejor, hacia una auténtica racionalidad). Por tanto, para Adorno, mientras el ejercicio de la razón duela, mientras el conocimiento sea sinónimo de sufrimiento, uno se encontrará en una sociedad alienada y falsa, una sociedad que habrá que negar y cambiar, para lo cual habría que acudir a la crítica de todo lo que esa sociedad represente, a la crítica de la razón que la mantiene. El dolor y la negatividad son los motores de la dialéctica y lo que demuestra la falsedad de la historia. La historia, lo que hasta ahora ha ocurrido —negatividad contra lo diverso, lo propio y afirmación de lo idéntico, racional y dominador—, es la totalidad de lo falso. El proceso histórico de racionalización es un proceso de falseamiento. Lo racional

es lo falso, y esta falsedad se demuestra en el atropello de su imposición, en el dolor y sufrimiento. Hay que cambiar, transformar la historia.

”El telos de esta nueva organización sería la negación del sufrimiento físico hasta el último de sus miembros, así como de sus formas interiores de reflexión. Tal es el interés de todos, sólo realizable paulatinamente en una solidaridad transparente para sí misma y para todo lo que tiene vida”⁴³.

Aquí aparece el elemento utópico del pensamiento de Adorno: la necesidad de una nueva sociedad que no estuviera asentada sobre el mito de una razón identificante y sus implicaciones totalitarias. Para él una humanidad liberada no buscaría la totalidad, la imposición substantiva sobre su entorno; sería una humanidad donde, de hecho, se podría hablar de identidad, pero de una identidad respetuosa con la diferencia, con la vida del hombre como ser material. Una humanidad donde se hablaría de *identidad racional*, ahora sí auténticamente ”racional”.

”El día en que no le fuese sustraído a ningún hombre una parte de su trabajo y con él de su vida, la identidad racional habría sido alcanzada y la sociedad se hallaría más allá del pensamiento identificante”⁴⁴.

Adorno introduce con su noción de ”identidad racional” una nueva categoría en su pensamiento que hay que explicar. ¿Qué se quiere dar a entender con esta nueva forma de identidad? ¿No defendía Adorno la necesidad de un pensamiento no idéntico? ¿Acaso se contradice? No, Adorno no cae en afirmaciones dispares a la hora de hablar de identidad; lo que ocurre es que va a distinguir tres tipos de identidad. Por un lado estaría el pensar idéntico -el explicado ya-, que es el que rechaza; por otro un pensamiento no idéntico que defiende y, por último, lo que llama identidad racional que sería el ideal a alcanzar. Si se recuerda lo dicho con anterioridad, el pensar idéntico defendía la existencia de un concepto universal que abstraía las diferencias de los objetos particulares. Los conceptos se referían a sus objetos significando sus condiciones de existencia ideal, pero anulando lo diverso de los mismos; abstraían los rasgos comunes y negaban las particularidades propias de cada objeto. Ahora bien, para Adorno, el concepto así entendido es de naturaleza ideal

⁴³Cf., pág. 204.

⁴⁴Apud, pág. 150.

porque ninguno de los objetos a los que se refiere cumple esas propiedades —ideales— de modo pleno. El objeto particular no tiene todas las propiedades de su estado ideal. Si las tuviera uno se encontraría ante la "identidad racional". El pensamiento general es un pensar por identidad o identificación del concepto con su objeto. Ahora bien, Adorno señala a lo largo de la obra como la relación entre concepto y objeto es dialéctica, es decir, el objeto no coincide con su concepto, porque significa más de lo que aquél ha reducido de éste. El objeto es mucho más de lo que de él dice el concepto. El objeto no es idéntico con su concepto, sobre todo en el presente estado social, un estado de falsedad. El sujeto, la conciencia que percibe esto, lleva a cabo un "pensamiento no idéntico" o, lo que es lo mismo, realiza la "dialéctica negativa"⁴⁵. Y la misión de esta dialéctica negativa tendría como fin último llegar a esa identidad racional donde objeto y concepto preservan su relación dialéctica, lo que traducido a relaciones sociales sería la llegada a ese estado utópico donde no se afirmarían las condiciones de opresión, donde ya no se daría ningún sufrimiento o dolor.

En definitiva, la dialéctica negativa de Adorno no sería más que un modelo por el que se expresa el sufrimiento al que lleva la pura identidad que se manifiesta en la historia, una identidad —o historia— cada vez más indiferente con la vida individual. La dialéctica negativa propone el individualismo, pero un individualismo disconforme que afirmaría la justicia igualitaria, la autonomía reconstitutiva para alcanzar la solidaridad. El saber en Adorno no sería mero poder, sino un medio de crítica al poder establecido.

"La más mínima huella de sufrimiento absurdo en el mundo en que vivimos desmiente toda la filosofía de la identidad. Lo que ésta intenta es disuadir a la experiencia de que existe el dolor. *Mientras haya un sólo mendigo, seguirá existiendo el mito*: la filosofía de la identidad es mitología en forma de pensamiento. La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar. *Padecer es algo perecedero*. Es el punto en que convergen lo específicamente materialista y lo crítico, la praxis que cambia la sociedad"⁴⁶.

Ahora bien, para llegar a esa identidad racional, si es que ésta es posible, es necesario

⁴⁵Véase MS, págs. 44 y 45.

⁴⁶DN, pág. 204.

mantener la relación dialéctica sujeto-objeto, respetar la diferencia de los objetos y no caer, por tanto, en el conocimiento abstracto propio del pensamiento identificante. Pero, si Adorno no acepta este tipo de conocimiento ¿es que acaso posee otro? La respuesta es afirmativa. Adorno en *Dialéctica negativa* propone un conocimiento mimético donde los conceptos se formarían a partir de la "mimesis" de la naturaleza propia de cada objeto. Es decir, los conceptos o nombres de las cosas se someterían a las particularidades de los objetos, no subordinándolos bajo una identidad universal y aparente. A través de la imitación —y no por identificación— es como Adorno quiere respetar la dialéctica sujeto-objeto: el sujeto ya no subordina al objeto y lo identifica con un concepto ideal, sino que se entrega a la naturaleza del objeto a través de lo que él denomina "fantasía exacta" para salvar su propia diferencia. La fantasía exacta es el reconocimiento de la mediación mutua entre sujeto y objeto, sin dar ventaja a ninguno de los dos momentos, pues el sujeto sería el que se entregaría al objeto, para a través de la *mimesis*⁴⁷ transformarlo y darle significado, un significado no fijo, ni decidido de antemano, sino, por el contrario, abierto, y abierto a lo que Adorno denomina la "constelación" propia de cada objeto:

"El único saber capaz de liberar la historia encerrada en el objeto es el que tiene en cuenta el puesto histórico de éste en su relación con otros, el que actualiza y concentra algo ya sabido transformándolo. Conocer el objeto con su constelación es saber el proceso que ha acumulado"⁴⁸.

El concepto de constelación (que Adorno hereda de Benjamin) hace referencia al conjunto histórico sedimentado en un fenómeno. Cada fenómeno, dice Adorno, sería como una mónada que contiene una particularidad propia, pero que, a la vez, es una imagen del mundo que le rodea. Es decir, el fenómeno no se da aisladamente, sino en configuraciones, en "racimos de conceptos", llega a decir Adorno, racimos que componen la constelación. La constelación, a su vez, está relacionada por el mismo proceso con un conjunto de constelaciones distintas. En todo caso, ni las constelaciones ni los fenómenos pueden partir de cero, tienen que tener en cuenta el significado que la historia ha acumulado a su alrededor, no para atenerse a él, sino para superarlo. Se trataría de utilizar el pasado filosófico de los conceptos contra ellos mismos, criticándolos para así superarlos.

⁴⁷Aquí el concepto de "mimesis" adquiere un nuevo significado, distante del planteado en el capítulo dos, del mimetismo arcaico y su identificación con las fuerzas represivas.

⁴⁸Ibid., pág. 166.

Aquí aparece de nuevo la categoría de superación, categoría que, como se dijo, no es la definitiva en Adorno, pues la superación de este estado de cosas por medio de la crítica es el lado utópico del pensamiento adorniano, una utopía a la que él deja la puerta abierta, pero sin demasiadas esperanzas. Su filosofía dialéctica insiste más en la crítica de la positividad dada, con la negación como principio motor de la misma. Su filosofía, ante todo, es **Dialéctica negativa**.

3.4 Modelos de dialéctica negativa.

”Pensar filosóficamente significa pensar en modelos; la dialéctica negativa es un conjunto de análisis de modelos”⁴⁹.

La filosofía en Adorno es dialéctica negativa, como se concluyó en apartados anteriores, pero no una dialéctica muerta, sino en acción, pues la dialéctica es para ser ejercida y no meramente postulada. Su filosofía es dialéctica negativa y el modo de expresar dicha filosofía es también dialéctico y negativo, pues se realiza a través de una serie de críticas a las concepciones filosóficas tradicionales y a los supuestos básicos de esta disciplina, críticas que intentaban obtener por el ejercicio de un método dialéctico e inmanente, las antinomias y contradicciones que son inherentes a esos mismos pensamientos. En Adorno, por tanto, la forma de proceder es ya una parte del propio contenido filosófico que defiende, es la puesta en práctica de su pensamiento, un pensamiento que se expresa y ejercita por medio de lo que él denomina *modelos*. Los modelos son ejemplificaciones de lo que es su teoría o, mejor aún, son su propia teoría, una teoría que se construye a partir de principios opuestos y contradictorios. Como dice Susan Buck-Morss⁵⁰ esto se debe, incluso, a la concepción que Adorno tiene de la sociedad y la relación que ésta guarda con la concepción teórica. Para él la sociedad es contradictoria, está fragmentada y en constante estado de desintegración, por tanto, no puede haber una filosofía sistemática que dé cuenta de ella; la filosofía, como la sociedad, tendrá que ser fragmentaria, reflejando la contradicción del mundo existente y poniéndola de manifiesto mediante una crítica

⁴⁹Cf., pág. 36.

⁵⁰ODN, pág. 358.

activa. Producir una filosofía sistemática implicaría el riesgo de caer en un sistema que fuera copia de la jerarquización que sufre el pensamiento y que él pone en tela de juicio. Hay que evitar que la teoría reproduzca los sistemas o estructuras de dominación dados en el pensamiento y en la sociedad. La *Dialéctica negativa* es un intento de romper con dicha sistematicidad, expresando la teoría a través de modelos o ejerciendo la propia filosofía crítica. Perlini a este respecto dice que la *Dialéctica negativa* "imita un severo tratado de filosofía sistemático y tradicional, protestando y poniendo en crisis el sistema desde su interior, y presentándose al mismo tiempo como un sistema filosófico cumplido y como lo contrario de ese sistema mismo"⁵¹. La filosofía de Adorno es ensayística y "atonal" y ello porque su filosofía más que teoría estricta es ejercicio de esa teoría; "en Adorno, la filosofía es, quiere ser, teoría; y es, sobre todo, ejercicio"⁵². Adorno pone en ejercicio su filosofía principalmente en este apartado, donde va a mostrar lo que es la teoría de dialéctica negativa en acción, sometiendo a crítica para ello a dos figuras fundamentales, a partir de las cuales esbozará su propia concepción, una concepción más allá de la metafísica tradicional. Así es como Adorno expone su filosofía, una filosofía que desconfió "siempre de toda teoría en forma. Adorno se contentó intencionadamente con modelos"⁵³.

3.4.1 Libertad: para una metacrítica de la razón práctica.

El objetivo de la filosofía de Adorno, de su dialéctica negativa, es poder posibilitar la construcción de un mundo libre con individuos libres, una sociedad de hombres emancipados y liberados: "la verdadera praxis es la suma de las acciones que satisfacerían a la idea de libertad. Ciertamente tal praxis requiere la plena conciencia teórica"⁵⁴. Con ello Adorno recoge de pleno el ideal de la filosofía marxista que perseguía la realización de la promesa de una humanidad emancipada a través de la praxis de la filosofía, aunque, de hecho, esta promesa tenía su origen en el siglo XVIII, el siglo de la Ilustración. No hay que olvidar que la razón ilustrada ponía como meta de la historia de la humanidad el progreso, pero un progreso sólo alcanzable a través de la verdadera libertad: la libertad

⁵¹Perlini, T.: *La Escuela de Frankfurt. Historia del pensamiento negativo*, Monte Avila, Caracas, 1985; pág. 116.

⁵²Rius, M.: *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, Laia, Barcelona, 1985; pág. 16.

⁵³PFP, pág. 160.

⁵⁴DN, pág. 229.

era la meta de la razón. Quien mejor supo ver esto y desarrollar la relación razón-libertad dentro de los límites del mundo ilustrado, según Adorno, fue Kant. De aquí que su primer modelo de dialéctica negativa sea una reflexión sobre el tema de la libertad a partir de su defensa y explicación en la filosofía kantiana.

La atracción que ejerce Kant sobre Adorno se explica, primero, por su temprana aproximación a este autor en el que fue educado en su juventud; en segundo lugar, porque Kant sería el primero en establecer la importancia de una filosofía crítica, de una crítica desde y de la razón. Ahora bien, Kant como ilustrado —incluso, el culmen de la Ilustración— contribuyó a tergiversar todo el proyecto de este siglo. El hizo de la libertad la meta última de la razón, una razón al servicio de una humanidad más libre; sin embargo, al mismo tiempo, limitó excesivamente esa libertad a favor de una racionalidad alejada de la empiria, que de ese modo imposibilitaba su práctica real. Que esto es así para Adorno es claro si se bucea en los fundamentos de la moralidad kantiana y, sobre todo, en la tercera antinomia de la *Crítica de la Razón Pura*, la antinomia de la causalidad por libertad. ¿En qué consiste esta antinomia que Adorno critica?

La antinomia, de naturaleza dialéctica en sí misma, afirma en la tesis que la causalidad del mundo de la naturaleza no es el único modo de causalidad, pues existe también otro tipo de causalidad que es la libertad. Dado que todo suceso requiere una causa y que no puede haber una secuencia causal inacabada e incompleta es necesario presuponer la existencia de una causa no causada por otra causa precedente: la libertad trascendental, caracterizada por su espontaneidad absoluta. Por otro lado, la antítesis afirma que no hay libertad, de suerte que todo lo que sucede en el mundo ocurre de acuerdo con las leyes de la naturaleza y su determinismo causal⁵⁵. La solución de Kant a esta antinomia consistía en decir que la idea de libertad no se contradice con las leyes de la naturaleza porque, por un lado, la existencia de las leyes naturales se da en el mundo fenoménico y, por otro, la existencia de la libertad en el mundo nouménico; es decir, ésta última tiene un carácter inteligible o, lo que es lo mismo, la libertad es una ley de la razón. Para Adorno, sin embargo, afirmar esto no supone solucionar el verdadero problema de la antinomia; con lo dicho por Kant "lo único que se ha demostrado es que la causalidad no puede ser

⁵⁵La explicación de la antinomia kantiana está bastante simplificada, pero sólo tiene como objeto conseguir una visión clara de la argumentación adorniana.

extendida hasta el infinito como un dato positivo”⁵⁶. Lo importante es explicar la relación de esa libertad trascendental con el mundo empírico. Para Kant la libertad formaría parte del sujeto trascendental que, si consigue determinar su voluntad por ella, por la ley de la razón y no por sus inclinaciones sensibles –sujeto empírico–, obraría moralmente, de acuerdo a la ley, por deber. El individuo sería autónomo, el sujeto se daría a sí mismo la ley. Pues bien, Adorno considera que esto es una falacia, que, en realidad, la doctrina kantiana lo que persigue es someter al individuo a través de esa libertad que pretende prometer. ¿Por qué? Porque desde un principio remite el concepto de libertad al de ley –ley de la razón–, para poder así imponer dichas leyes en el mundo empírico y real, y suprimir, por tanto, la auténtica libertad. En Kant coacción y libertad van unidas, nacen al mismo tiempo, la libertad positiva es una ficción. ”Represivos son todos los conceptos que en la *Crítica de la razón práctica* tienen que colmar, en honor de la libertad, la sima entre el imperativo y los hombres: ley, exigencia, respeto, deber. Toda causalidad que proceda de la libertad, corrompe a ésta convirtiéndola en obediencia”⁵⁷.

La libertad kantiana es represiva, equivale al dominio absoluto de la naturaleza interior del individuo, de un individuo que es empírico, no trascendental. Como ya se vió, Adorno revitaliza con todas sus consecuencias al sujeto empírico que siente y sufre, y en el que únicamente se puede hablar de libertad, realizar la libertad. Al contrario que para Kant, el sujeto no sería autónomo, sino heterónimo, porque ante todo hay que tener en cuenta el mundo de la experiencia, como afecta éste al ser humano, la relación entre los distintos seres, etc. ”Heteronomía significa capacidad de ser afectado por los objetos”⁵⁸ –primacía de lo objetivo–. Según Adorno, la libertad de la que habla Kant no es libertad real, sino la libertad propia del mundo burgués, la ”libertad de imponerse y abrirse paso con los codos”. Y es que, de acuerdo con Adorno, el precio a pagar por el progreso ilustrado, por el dominio exterior de la naturaleza, fue la opresión ejercida sobre la naturaleza interna, sobre la libertad interna, con sus impulsos hacia la felicidad. Fue la creación de una razón instrumental que oprime a los individuos en su verdadero ser, su carácter empírico. En este punto, Adorno relaciona el sujeto kantiano con el sujeto del psicoanálisis. Según Freud, el sujeto no era más que un mediador entre las pulsiones y el mundo exterior, que busca,

⁵⁶Op. cit., pág. 251.

⁵⁷Apud, pág. 232.

⁵⁸Ver Rius, M., op. cit., pág. 16.

ante todo, su autoconservación. La conciencia del individuo en él ha sido suplantada por una identificación mecánica con el medio. La importancia del psicoanálisis es su potencial crítico para reconocer dicha mediación y ver al sujeto como un producto formado en gran parte por la sociedad (Adorno no comparte la visión de Freud de que el sujeto es dueño de su propio destino), una sociedad que es violenta y represiva, donde los hombres han sido reducidos a mercancías y, por tanto, donde no existe el libre albedrío.

”Seguro es que sólo en una sociedad libre son libres los individuos. Con la represión exterior desaparecería la interior (...). Nunca ha habido más libertad que la voluntad que tuvieron los hombres de liberarse”⁵⁹.

Individuo y sociedad son los dos componentes básicos del tema de la libertad. Sin libertad individual no hay libertad social, ni viceversa. Mientras la sociedad sea falsa, ideológica, mientras el hombre siga alienado, no se podrá hablar de verdadera libertad. Esta quedaría únicamente como potencial crítico. Libertad significaría crítica y cambio de las situaciones injustas, no su confirmación. El ejercicio de la libertad consistiría en la negación de todo aquello que se le opone. Hoy en día sólo se puede hablar de libertad como *libertad negativa*.

3.4.2 Espíritu universal e historia de la naturaleza.

El segundo modelo que Adorno plantea en la *Dialéctica negativa* consiste en una reflexión sobre los conceptos de historia y naturaleza y su no reconciliación en la existencia dada, una existencia donde todavía no se ha instalado la libertad. Este modelo, por tanto, puede considerarse como una continuación del primero, incluso por lo que se refiere a la figura elegida para llevar a cabo tal excursión, a saber: la figura de Hegel como fiel continuador de los proyectos ilustrados kantianos.

La concepción del idealismo absoluto hegeliano ha sido tratada ya con anterioridad en los otros apartados, aunque sea de manera dispersa. Allí se veía como Hegel reducía el punto de partida de todo conocimiento y realidad a la existencia de un sujeto, de un sujeto con carácter de espíritu absoluto, que postulaba la culminación del saber en

⁵⁹DN, págs. 262 y 263.

un sistema cerrado, donde era posible afirmar la reconciliación plena del espíritu con su opuesto, del espíritu con la naturaleza. El proyecto filosófico hegeliano consistió desde un principio en pensar la interna unidad y conexión entre espíritu y naturaleza (los dos conceptos fundamentales sobre los que había girado la mayor parte de la reflexión filosófica anterior), de modo que se pudiera elaborar una teoría unitaria y cerrada sobre la realidad en su totalidad. Una realidad donde el espíritu sería lo que mejor expresase la naturaleza de lo real, una realidad que se identificaría con la razón, puesto que, en último término, todo lo real sería racional. En definitiva, las premisas de la filosofía de Hegel afirmarían que la realidad es Razón o Espíritu, que este espíritu en cuanto sujeto rige e, incluso, origina la realidad, los diferentes objetos o formas de objetividad, es decir, la Naturaleza y, además, que este espíritu en cuanto sujeto también crea la historia, es el sujeto de la historia, una historia concebida como desarrollo progresivo de la libertad. El modo de realización de esa libertad es, para Hegel, el Estado —o plasmación del espíritu—. De aquí la importancia que concedería este autor a la filosofía del derecho, pues en él se consumaba la estructuración social y política, la vida de los hombres como algo plenamente racional. La razón y la verdad ("todo lo real es racional" y "la verdad es el todo") coincidían en la historia.

La falsedad de estos postulados no planteó nunca dudas a la filosofía materialista de la que parte Adorno. La existencia de la alienación, del sufrimiento físico y el dolor contradicen de entrada la supuesta racionalidad de la realidad, contradicen la reconciliación real entre el espíritu y la naturaleza, entre la razón y la historia (esa reconciliación no es algo logrado e, incluso, si se pudiera afirmar, sería simplemente como una meta utópica a alcanzar). Buscar una identidad entre ambas es el origen de tanta falsedad, de una falsedad creada, en realidad, para poder deificar lo existente como lo que únicamente puede ser. La crítica de Adorno a Hegel está sumida en la crítica al principio de identidad, a la reducción de la dialéctica sujeto-objeto al polo subjetivo. Adorno rechaza el espíritu universal de Hegel porque es autónomo (como el kantiano), porque está por encima de todas las particularidades concretas, de los sujetos individuales de los que se desinteresa. Ahora bien, la historia no tiene un sujeto universal, sino sujetos particulares, la historia es el producto de la actividad de los hombres que persiguen unos objetivos, sobre todo, el objetivo de la libertad (individuos libres-sociedad libre). Para Hegel la realidad donde se objetivaba la libertad del espíritu absoluto era el derecho; para Adorno, sin embargo,

la "Filosofía del Derecho" es el culto a la marcha del mundo, con él se quiere proteger la reproducción de la vida, de una vida irracional. "Lo que hay de irracional en el concepto de Espíritu universal está tomado de la irracionalidad del curso del mundo" y "el derecho es el fenómeno arquetípico de una racionalidad irracional"⁶⁰. El derecho, según Adorno, es expresión de la dominación impuesta en el mundo, de una dominación irracional y, desde luego, no inamovible. La historia, en general, es irracional, de una irracionalidad evidente y "...si lo irracional e incompresible de la historia ha llegado a ser evidente, es porque nunca fue de otro modo, hablando de progreso se le roba su contenido"⁶¹. Adorno, como Benjamin, nunca admitió el lazo entre el progreso histórico y la dominación de la naturaleza; para él era posible acabar con esta relación falsa, era posible romper el continuo de la historia, una historia concebida así —dominación y progreso— en parte por los principios ilustrados. Ahora bien, ¿cuál era entonces la noción de historia en Adorno?

Adorno pensaba que la historia no era una totalidad estructurada, sino algo discontinuo que se iba formando a partir de un proceso dialéctico ininterrumpido. La historia era vista como expresión de la multiplicidad de la praxis humana, como el despliegue producido por la interrelación entre sujetos y objetos, entre los hombres y la naturaleza, siendo su no identidad, precisamente, el motor de la historia. Adorno no aceptaba de ningún modo la teoría de la identidad hegeliana; la historia como identidad de sujeto-objeto, de lo racional con lo real o, incluso, la historia como progreso. Para él, la objetivación de la historia como la verdad suprema significaba la justificación de los sufrimientos que su curso había impuesto a los individuos. En Adorno, la historia sólo tenía significado como referencia al presente, un presente que intentaba desmitificar, y esta desmitificación se conseguía conectando la historia con su opuesto dialéctico, la naturaleza.

"La tarea del pensamiento tiene que consistir en ver como historia todo lo que sea naturaleza o se instale como tal, y como naturaleza todo lo que sea historia"⁶².

Naturaleza e historia se determinaban mutuamente, siendo cada uno de ellas la clave para desmitificar a la otra. Naturaleza para Adorno significaba ante todo lo *mítico*, en-

⁶⁰Ibid., págs. 301 y 306.

⁶¹Cf., pág. 340.

⁶²Op. cit., pág. 359.

tendiendo por mítico "lo que está ahí desde siempre, lo que sustenta a la historia humana y aparece en ella como ser dado de antemano (...); *historia* designa una forma de conducta del ser humano, esa forma de conducta transmitida de unos a otros que se caracteriza ante todo porque en ella aparece lo cualitativamente nuevo, por ser un movimiento que no se desarrolla en la pura identidad"⁶³. Naturaleza e historia se desarrollan dialécticamente, sin primacía de la una sobre la otra (la primacía de uno de los momentos llevaría a la justificación ideológica del orden social), pues sólo así se pueden desmitificar los fenómenos histórico-sociales y sustraerles su dominio sobre la conciencia y la acción (un dominio ejercido, incluso, por lo que Adorno denominó "segunda naturaleza" o mundo de la convención, que los hombres reificados habían llegado a considerar como su primera naturaleza). No se pueden perpetuar los mitos del presente aceptándolos como la verdad. El mundo dado no es absoluto, no está reconciliado. En definitiva, es necesaria la negación crítica y dialéctica para mostrar esa verdad como falsedad.

"La única forma de que una conciencia social crítica conserve la libertad de pensar que las cosas podrán ser alguna vez de otro modo es que las cosas hayan podido ser de otro modo, que se rompa la pretensión de absolutez con que se presenta la totalidad, esa apariencia socialmente necesaria en que se halla sustantivado el universal extraído de los individuos"⁶⁴.

3.4.3 Meditaciones sobre la metafísica.

El tercer modelo de dialéctica negativa que propone Adorno es una reflexión sobre la tarea de la metafísica en el mundo actual, suponiendo que aún sea ésta posible después de un acontecimiento como el de Auschwitz. Auschwitz, para Adorno, era el reflejo último de lo que mantenía la filosofía de la identidad, la aniquilación de lo diferente, y la filosofía de la muerte defendida por la ontología que, en definitiva, era consecuencia de la reconciliación argumentada por el idealismo. Adorno afirma que un hecho como el de Auschwitz, la barbarie en él producida es lo que "obliga a filosofar", a seguir filosofando, pues es el más claro reflejo de la falsedad de la sociedad y la cultura contemporánea, de

⁶³AF, pág. 104.

⁶⁴DN, pág. 321.

la alienación generalizada en la que ha devenido la existencia humana. Según él, toda la cultura después de Auschwitz se ha convertido por completo en la ideología que era sólo en potencia, "quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser"⁶⁵. Pues bien, para Adorno la posibilidad de hacer metafísica va a ir unida a una crítica cultural, a la crítica de una cultura que ha posibilitado lo que él denomina un "mundo administrado". Adorno afirma tajantemente que

"la metafísica está fusionada con la cultura"⁶⁶.

Las cuestiones metafísicas no pueden ser consideradas aparte de las formas culturales, pues la cultura tiene su origen en la sociedad, más aún, la cultura es un instrumento al servicio del poder en el mundo administrado. Cuando Adorno habla de mundo administrado está haciendo referencia a su momento histórico donde predomina la lógica del capitalismo avanzado, es decir, la lógica del fetichismo de las mercancías, una lógica donde el trabajo, el ocio, la economía, la cultura, todo está sometido a criterios utilitaristas, mercantiles y administrativos. Se trata de una organización social (pretendidamente racional) en la que todo está supeditado al beneficio en el mercado. Pues bien, para Adorno la cultura no es ajena a este proceso; por el contrario, ella ha sido el principal vehículo para sostener la dominación al apoyar todo tipo de prejuicios y mitos. Lo que Adorno llama "industria cultural"⁶⁷ ha devenido en el más importante instrumento de manipulación de las conciencias. Por ello es preciso negar este tipo de cultura, someter a crítica la cultura, es decir, realizar la crítica cultural como el único residuo de una metafísica posible.

Adorno, por tanto, propone como metafísica el rescate del potencial emancipador de la cultura fragmentada (fragmentada porque justifica el dominio y, al mismo tiempo, la emancipación, pues sólo en ella hay una salida). Este potencial emancipador reside en la crítica y en la negación. Adorno distinguió dos tipos de crítica: por un lado, estaba la crítica inmanente, una crítica realizada desde dentro a los valores del mundo administrado como ideologías, y a sus productos como meras mercancías. Esta crítica se realizaba desde dentro porque el propio crítico cultural estaba inmerso en esa cultura

⁶⁵ Apud, pág. 367.

⁶⁶ Op. cit., pág. 367.

⁶⁷ Véase el apartado "La industria cultural" del capítulo anterior.

que pretendía criticar; pero esto es lo que llevaba precisamente a postular el segundo tipo de crítica, una crítica trascendente que pusiera de manifiesto la total ideología en la que todo se había convertido, situándose para ello como si se estuviera fuera del sistema. De todos modos, esta crítica sólo podrían llevarla a cabo algunos individuos afortunados, capaces de ver las contradicciones. Lo ideal era combinar las dos críticas: desde fuera, pero con el conocimiento adquirido por estar dentro, criticar la industria cultural, el fetichismo de la mercancía que ésta había producido. En la industria cultural todo era consumido como artículo para ser vendido en el mercado, todo era creado de acuerdo con el principio de intercambio y no para satisfacer una necesidad genuina. Y ello ocurría, incluso, en el terreno del arte. Ahora bien, es aquí, en el arte, donde se halla el último reducto de la metafísica. ¿Por qué? Porque en el arte pervive un elemento no racional, solidario del mito, que funciona como instancia de resistencia frente a la pretensión de una racionalización total del mundo. El arte, para Adorno, es el depositario último de la negación en el mundo administrado.

Por tanto, es en la referencia estética donde Adorno ve la posibilidad de un antídoto contra la reificación de la cultura y la sociedad, y ello porque en el arte se expresa por medio de la "mimesis", tanto el sufrimiento de los hombres, como la naturaleza que cruelmente éstos han dominado. El arte es mimético (imitación de la realidad social existente e imitación de la realidad natural transformada en realidad social); pero él no pretende dominar la naturaleza mediante el concepto. El arte simplemente se acerca a sus objetos sin apropiárselos, pero transformándolos para que sean leídos como expresión de la verdad social. Lo importante es sacar a la luz ese contenido de verdad que posee el arte, y esto sólo puede hacerse, sin embargo, por medio de la crítica filosófica. La experiencia estética necesita, en último término, de la iluminación de una filosofía crítica que saque al exterior la verdad que ella manifiesta. La tarea de la filosofía es decir esa verdad y decirla por medio de una interpretación crítica, por medio de una dialéctica negativa. Cuál era esa verdad es quizá lo que Adorno no responde del todo. Deja claro que la verdad no se halla en este mundo dominado por la razón instrumental y por el pensamiento conceptual. Adorno se remite a las huellas de algo *otro* donde la felicidad sea posible y de cuya necesidad da constancia la multitud de grietas existentes que desmienten la identidad. Hay que tener esperanza en encontrar lo otro de la razón, la razón instrumental o ilustrada, un otro que sólo se podrá hallar si no se baja la guardia en la tarea crítica, pues "a la esencia de la

dialéctica negativa pertenece que no se tranquilice en sí misma como si fuese total; tal es su forma de esperanza”⁶⁸. Para Adorno, incluso la dialéctica negativa tiene que criticarse a sí misma, aplicarse sus principios, ir contra ella, si no quiere convertirse en un nuevo sistema de pensamiento:

”Si la dialéctica negativa exige la reflexión del pensamiento sobre sí mismo, esto implica palpablemente que, para ser verdadero, tiene, por lo menos hoy, que pensar también contra sí mismo”⁶⁹.

La filosofía, la reflexión metafísica, es también, en último término, **Dialéctica negativa**. Una dialéctica negativa que a partir de este momento se va a ejercer en dos frentes. Por un lado, a través de una filosofía social que ponga de manifiesto las contradicciones reales existentes y que muestre en la crítica del presente la especificidad propia del pensamiento dialéctico. Para Adorno existe una mediación entre las categorías filosóficas y la realidad histórico-social: la crítica a la sociedad y la crítica al concepto convergen en la filosofía dialéctica. Por otro, mediante el desarrollo de una teoría estética, culminación de la racionalidad crítico-dialéctica, pues sólo el arte con su noción de ”mimesis” posibilita la transformación social hacia un mundo donde no exista el dolor y el sufrimiento humano.

⁶⁸Ibid., pág. 404.

⁶⁹Cf., pág. 265.

Capítulo 4

Filosofía social.

”La teoría de la sociedad ha surgido de la filosofía, si bien, al mismo tiempo, trata de hacer funcionar al revés las cuestiones que ésta plantea”¹.

Filosofía y sociología son dos ramas del saber estrechamente relacionadas en el pensamiento de Adorno, así como en la Escuela de Fráncfort, más aun, en la mayoría de los miembros del ”Instituto para la Investigación Social”. El mismo nombre con el que designan a este Instituto que acoge sus trabajos muestra la preocupación social que experimentan los miembros del mismo y es que no se debe olvidar que el interés principal de este grupo fue desarrollar una ”disección radical de la sociedad burguesa”. Horkheimer, incluso, definiría la tarea de aquél como *la realización de una filosofía social apoyada en una teoría materialista que enriquecida por el trabajo empírico interdisciplinario superara la escisión entre individuo y sociedad*. Adorno va a compartir este propósito desde un principio y, por tanto, va a desarrollar una filosofía social explícita, aunque, eso sí, generalmente diseminada por todos sus trabajos, tanto los de índole propiamente social como los más específicamente filosóficos (en realidad, filosofía y teoría social están siempre entremezcladas). Pero ello no es de extrañar si se atiende a lo afirmado líneas más arriba, a saber, que la filosofía es **filosofía social**, puesto que el objeto de aquélla es la sociedad, el estudio de sus contradicciones para llegar a su superación. Sólo por medio de una ”reflexión crítica” ejercida sobre bases filosóficas es posible comprender ese com-

¹Adorno, T. W.: ”La sociología y la investigación empírica” en S, pág. 213.

plejo entramado al que se le denomina "sociedad", un concepto que Adorno no define, en primer lugar, por las propias categorías epistemológicas de las que parte, es decir, por la crítica al pensamiento conceptual identificador, donde el concepto nunca expresa todo lo que el objeto es y, en segundo término, porque de acuerdo a su método dialéctico —asistemático— prefiere aclarar lo que ella es a través de sus comentarios, de su crítica social y del desarrollo filosófico de la misma.

"En primer lugar, debo decir que si ustedes esperan de mí una definición del concepto de sociedad, según el modelo de algunas otras ciencias, se verán fuertemente decepcionados, y no porque no me atreva a dar tal definición. Creo que, a través de mis consideraciones sobre el concepto de sociedad, les ofreceré suficientes elementos como para que ustedes puedan obtener una idea bastante clara del concepto. Pero un concepto como éste no puede ser establecido jurídicamente, definitivamente, sino que contiene una riqueza histórica infinita... Más adelante me ocuparé de mostrarles cuál es la importancia central de la historia para la sociología, por qué no puede ser considerada meramente su trasfondo, sino que es constitutiva de todo conocimiento social, incluso para su concepto central, el concepto de sociedad"².

De acuerdo con esto es fácil concluir por qué la filosofía es una teoría crítica de la sociedad. Efectivamente, los presupuestos filosóficos de la primera son los que sirven para la reflexión de la segunda; si no existiese una gnoseología por detrás, la crítica social no podría desarrollarse como tal. Esto se ve, de hecho, en lo que se acaba de afirmar sobre que la sociedad no puede ser definida sino en su ejercicio y en su historia efectiva, pues ésta no es algo inmutable ni fijado de antemano; la sociedad no es un conjunto estático, por el contrario, es de naturaleza dinámica, un constante fluir donde interactúan los individuos, los grupos sociales, en un devenir dialéctico. Para entender qué es la sociología y en qué consiste su objeto de estudio, la sociedad, es necesario contar con los presupuestos gnoseológicos de la filosofía de Adorno (de aquí que, aunque los escritos de carácter social se den desde un comienzo y se vayan alternando con las grandes producciones, *Dialéctica de la Ilustración*, *Dialéctica negativa* o *Teoría estética*, se traten en este momento). Su reflexión crítica procede analizando inmanentemente —método de la *Dialéctica negativa*—

²Adorno, T. W.: *Introducción a la Sociología* (IS), Gedisa, Barcelona, 1996; págs. 45 y 46.

las categorías epistemológicas para mostrar en ellas y desde ellas su contenido social. Crítica filosófica y crítica social se entrecruzan en su pensamiento porque la **crítica de la sociedad** no es otra cosa que **crítica del conocimiento** y viceversa. Únicamente vinculando los problemas planteados en la epistemología con la realidad socio-histórica puede oponerse el filósofo al mundo tal y como se presenta en su dominación irracional. Ahora bien, la sociología no va a partir de los presupuestos filosóficos para a través de ellos denunciar la situación social, sino que va a proceder analizando los fenómenos culturales, sociales, para después mediándolos con la teoría especulativa, ejercer la crítica y aclarar su significado. Por eso la sociología trata de hacer funcionar al revés las cuestiones que la filosofía plantea.

De este modo, el programa sociológico de Adorno, a grandes rasgos, tendrá como fin último la intelección filosófica de los individuos en sus relaciones sociales o, como Horkheimer expresaría, del destino de los hombres en cuanto miembros de una comunidad. Para ello se analizarán los distintos fenómenos socio-culturales y esto no sólo desde la perspectiva especulativa, sino también a través de una investigación concreta de los datos (aunque sin reducirla al positivismo sociológico). Es decir, la ciencia sociológica surgirá de la relación dialéctica entre el pensamiento filosófico, que impulsa y abre el horizonte de lo universal, y la investigación empírica que precisa y modifica el panorama filosófico desde el suelo de lo real-concreto. Pero analicemos estos puntos más detenidamente, viendo el desarrollo preciso del pensamiento sociológico en Adorno.

4.1 Sociología crítica.

”Si ustedes me preguntan qué debería ser realmente la sociología, les diría que debe ser un examen de la sociedad, de lo esencial de la sociedad, un examen de aquello que es, pero en un sentido tal, que ese examen sea crítico, de modo que en aquello que socialmente ‘es el caso’, como hubiera dicho Wittgenstein, se advierta la carencia de aquello que pretende ser, para detectar así las posibilidades de una transformación de la constitución global de la sociedad”³.

³IS, pág. 29.

Adorno considera que la sociología es la comprensión crítica de la sociedad, formulando así una "sociología crítica" que introduce en su seno el concepto de dialéctica para mostrar que toda teoría sociológica que niegue la subjetividad no podrá comprender cómo los procesos sociales concretos constituyen lo individual. Es necesaria una mediación dialéctica entre sujeto y objeto, entre conceptos filosóficos e investigación empírica, y ello porque la sociología posee un "status" doble: como sujeto de todo conocimiento, es decir, como sociedad, y al mismo tiempo como objeto. La sociedad es subjetiva porque se refiere a los hombres que la forman —su principio de organización es la concepción subjetiva—; pero la sociedad es también objetiva porque su subjetividad no es transparente. Ahora bien, hay sociologías (diferentes a las no críticas o dialécticas) que estudian la sociedad meramente como si de un objeto se tratara, un objeto definido desde el exterior sin capacidad para determinarse a sí mismo. A este tipo de teorías para las que la sociedad es un simple objeto, y no sujeto a la vez, es a las que Adorno denomina "sociologías reificadas", ya que éstas al sólo tener conocimiento de la sociedad como un proceso objetivo determinado la convierten de hecho en un fenómeno predeterminado (de todas formas, esta tesis mantenida por Adorno se refiere a una sociedad específica como es la capitalista, donde subjetividad y objetividad se encuentran estructuradas por principios subyacentes tales como el de intercambio y la teoría del valor).

Igualmente, Adorno piensa que en una auténtica sociología crítica debe existir una relación directa entre la idea de filosofía, sin la cual la sociología sería incapaz de aprehender su objetividad, y la determinación empírica de la realidad, sin la cual el pensamiento sería condenado a la impotencia en la sociedad. De hecho, la idea de que la sociedad tenga una naturaleza filosófica significa al menos cuatro cosas para el autor: primeramente, que el concepto de "sociedad" no es idéntico con su objeto, tal y como se presenta, y por lo tanto requiere del pensamiento no-idéntico para examinarlo; en segundo lugar, se necesita de una visión correcta de la mediación -dialéctica- entre sujeto y objeto; el punto tercero es que estas nociones no pueden trasladarse a términos empíricos porque, por último, dependen de la noción de totalidad, una idea propiamente filosófica (el individuo está mediado por la totalidad social, pero ésta no consiste en la suma de los individuos ni tiene un predominio metodológico sobre los momentos singulares).

La "sociología crítica" además, está interesada en nociones tales como "naturaleza" o "dominio de la naturaleza". Por naturaleza Adorno entiende los fenómenos culturales que resultan de una forma específica de interacción social, mientras que "dominación de la naturaleza" se refiere al modo en cómo los hombres han estructurado la sociedad, por medio de unos principios de control que subyacen a ésta. Pues bien, ambos conceptos en esta sociología aparecen como ideas de carácter filosófico, ya que a partir de ellas se explica la transmutación de los procesos históricos en la formación de una naturaleza aparente o "segunda naturaleza" que, por si fuera poco, se alza como lo auténticamente real e inmutable.

Por último, esta sociología crítica considera inapropiados los métodos de la ciencia natural para el estudio de la sociedad. Ello no significa que no los considere válidos; de hecho, como se verá al analizar la investigación social empírica, son necesarios en el manejo de una correcta comprensión de los hechos sociales, pero no son los más relevantes para la investigación. Y ello se debe a que esta sociología tiene un modo distinto de proceder: su método es dialéctico y de aproximación interpretativa (como, en general, se ha visto que es su filosofía también). Un método que se va a aplicar incluso a las categorías sociales clásicas, como son los conceptos de estática y dinámica social, pues Adorno piensa que éstos no pueden darse independientemente en el estudio del desarrollo de la sociedad, sino íntimamente entrelazados.

4.1.1 Estática y dinámica como categorías sociológicas.

Adorno dedica un ensayo al estudio de las categorías sociológicas de estática y dinámica con el fin de aclarar estos términos y su posible inclusión en la denominada "sociología crítica". Según éste, en las relaciones entre estática y dinámica de la sociedad se consideran fenómenos dinámicos los cambios de la estructura social, como los de la esfera del poderío soviético, como la modernización de Oriente o las tierras en desarrollo, pues en ellos se transforma la constitución interna de conceptos sociales radicales tales como los de individuo, familia, estratificación, organización y administración. Sin embargo, se considera estático un estado estacionario (o lo que Veblen llamaba ya el "nuevo feudalismo"). De hecho, el interés por la alternativa entre estática y dinámica tendría que culminar en

la pregunta sobre cuál se mostrará más poderosa; es decir, si continuará el impulso de desarrollo predominante desde el fin del Medievo o si desembocará en una situación de entumecimiento.

El primer programa de sociología, el de Comte, decía que había que descomponer "la física social en dos ciencias principales, con los nombres, por ejemplo, de estática social y dinámica social"; y los dos principios universales del orden y del progreso habrían de corresponder en la sociedad a un "dualismo científico", en el que el orden se referiría a una armonía justa y permanente entre las diversas condiciones de existencia de las sociedades humanas y la teoría positiva del progreso social al estudio dinámico de la vida colectiva en sociedad. Para Adorno, la observación sociológica no crítica ha proporcionado, hasta durante el siglo XX, tipos estáticos, como el del campesino, y dinámicos como el de la economía capitalista. Y es que como el autor señala, ya desde la filosofía socrática se distinguió y se separó entre lo impuesto por la naturaleza y lo meramente dispuesto por los hombres —lo que era *physei* y lo que era *thesei*—. Los fenómenos sociales que se referían a las necesidades humanas fundamentales deberían caer bajo las categorías estáticas y obedecer sus leyes asimismo estáticas, mientras que todas las formas sociales que correspondieran a tipos particulares de socialización serían catalogadas como dinámicas. Y esto está en estrecha relación nuevamente con la tradición filosófica que identifica la esencia con lo permanente y el mero fenómeno con lo pasajero.

Se imputa así a la sociedad real la diferencia entre lo estático y lo dinámico, bien de acuerdo a necesidades clasificatorias, bien por una filosofía latente, pero los fenómenos como tales no la obedecen de ningún modo. Es una mera sutileza epistemológica que las leyes singulares se desmembren en invariables unas y en variables otras y que puedan obtenerse de ello conclusiones sobre la esencia de la sociedad. Adorno señala que lo que una persona requiere y lo que no requiere para la vida no está dado simplemente en la naturaleza, sino que se orienta según una *existencia mínima cultural*. Lo que a la conciencia ingenua le puede parecer estático no sólo es dinámico, ya que las necesidades básicas innegables, como el alimento, vestido y albergue, varían profundamente, siendo todo menos invariables. "El proceso social no es ni mera sociedad ni mera naturaleza, sino metabolismo de los hombres con ellas —la mediación permanente de ambos momentos—"⁴.

⁴S, págs. 234 y 235.

Esta distinción a la que se aferra la sociología no crítica tiene su origen, como ya se ha señalado, en Comte, quien deriva de las necesidades científicas la dicotomía entre estática y dinámica (primero en cuanto al estado y luego con respecto a las leyes). Ello en parte se debe a su concepción de que la pirámide de las ciencias culmina en la sociología y a la idea de una ciencia unitaria posibilitada por la unidad del método por encima de todas las divergencias de los objetos, con lo que el sistema positivista descompone el mundo en hechos atómicos, aconceptuales. Comte se inclina a colocar el orden sobre el progreso y las leyes estáticas sobre las dinámicas, sin embargo, para Adorno es evidente que la sociología tiene ante todo que ver con la conexión viva entre los hombres y con las formas sociales que emanen de ella. "Y por mucho que se conceda a Comte la preeminencia de la reproducción de la vida en las formas de socialización frente a todo el resto de lo social, incluso a las tendencias a la desintegración, el impulso social no es inmediata y directamente una sola cosa con la autoconservación de la especie, y la totalidad de la sociedad y el orden mismo incuban fuerzas que amenazan palpablemente su perduración"⁵. El amor de Comte por la empiria y las ciencias de la naturaleza le llevó a emplear conceptos que él tenía por probados desde el punto de vista científico-natural, sin confrontarlos con el contenido propio del campo sociológico. De este modo, se anuncia ya la fatal divergencia entre el método de las ciencias naturales aplicado productivamente y su irreflexiva exaltación a filosofía, que caracteriza las fases tardías del positivismo. Comte no quiere ver que estática y dinámica se dan en unidad en la sociedad real. El confiaba sencillamente en la salud de una sociología que levantase en sí misma las contradicciones sociales, sin recapacitar en el hecho de que la sociedad pueda ser conducida a una forma más elevada o más digna para los seres humanos. Su propósito era conservarla en sus instituciones existentes, por lo cual adoptó el principio estático como correctivo para la dinámica. La intención crítica del positivismo se asocia desde el comienzo con una intención afirmativa o propósito apologetico: los antagonismos no han de presentarse como tales, no se puede inculpar a la propia sociedad. Por tanto, lo que Comte declara ser una necesidad práctica, la división entre estática y dinámica, no es en sí sino un fin ideológico.

"El positivismo de las ciencias sociales era conformista ya antes de que aclamara como dechado la investigación de mercados, y la teoría crítica de la sociedad ha desconfiado inmemorialmente de ella por eso, por más que se

⁵Ibid., pág. 237

presente siempre, frente a ésta, como la ilustración más radical”⁶.

En definitiva, si la sociología conduce a la distinción entre estático y dinámico, habría que reflexionar sobre uno y otro y sobre la relación entre ambos momentos, pues poseen mediación en sí, uno implica al otro. La intención metafísica de Hegel, el devenir —la totalidad del proceso dialéctico—, contiene en sí nuevamente el ser y el devenir, ya que no puede pensarse el ser sin pensar el devenir y viceversa. Ambos alimentan la experiencia social que no es otra cosa que el todo devenido o una ”segunda naturaleza”. Así, incluso en las categorías comtianas, el orden en la sociedad en cuanto ley eterna e invariable, o lo no idéntico a los sujetos vivientes, define la esencia dinámica de la misma. El problema que señala Adorno es que la estática, como condición social de la dinámica, ha impuesto la ya comentada dominación racional progresiva de la Naturaleza a ésta, haciendo de la irracionalidad más tenaz su índice de falsedad. Sin embargo, él —siguiendo a Marx— opina que lo mismo que las ”formas económicas”, todas las formas sociales son históricas y transitorias; más aun, lo dinámico social, las disonancias, el antagonismo, se ha convertido en lo estático, en aquello que no puede ni debe cambiar en la sociología tradicional y que echa a perder toda auténtica relación social. De ahí que Adorno señale que en una *sociedad justa* habría que suspender estática y dinámica, orden y progreso, ya que ni se mantendría ”lo que meramente hay, lo que encadena a los hombres, por mor de un orden —que no precisaría ya tales cadenas en cuanto fuese una sola cosa con los intereses de la humanidad—, ni se cuidaría más del movimiento ciego, contrincante de la paz perpetua, meta kantiana de la historia”⁷. Desde luego, los sujetos socializados no son aún dueños de sí mismos ni de aquélla —la sociedad—; por ello, no obstante toda racionalización, el proceso social persiste en su irracionalidad, lo que determina que la dialéctica histórica se resuelva en su transitoriedad.

Para terminar, según Adorno, no hay que esquematizar la sociología en una parte estática y otra dinámica, así como no hay que desvanecer la diferencia entre ellas, pues tanto en lo estático como en lo dinámico social puede leerse algo de su propio carácter contradictorio: la sociedad se afirma y consolida donde debería modificarse. Lo que es un hecho para él es que ambas categorías son abstractas y ello no sólo en cuanto aisladas entre

⁶Apud, pág. 239.

⁷Op. cit., pág. 244.

sí y no mediadas mutuamente, sino también en cuanto que sus significados son demasiados generales por su transposición del ámbito de la ciencia natural. Adorno considera que en la sociología no crítica, estática y dinámica han contribuido a perpetuar la penuria y la forma cada vez más primitiva de la injusticia: el momento estático ha contribuido negativamente al progreso dominador, pero mientras persistan "las estrecheces", la estática es dinámica como energía potencial. Mientras la constitución global se mantenga antagónica, mientras los hombres no sean sujetos auténticos de la sociedad, la historia seguirá el mismo curso opresor.

"El darwinismo social, la supervivencia del más fuerte, del devorar y el ser devorado, el encadenamiento de los azorados y de los azoradores de la historia, es una sola cosa con lo no histórico; y una situación pacificada no sería ni la inmóvil del orden totalitario ni la insaciable errante: la oposición desaparecería en la conciliación"⁸.

Estática y dinámica son válidas como categorías sociales siempre y cuando se reconozca su mutua mediación, su condición dialéctica, su configurarse en una relación cuya fuerza apunta hacia la conciliación del hombre con la naturaleza, conciliación solamente posible para Adorno a través del arte⁹. Este es el último reducto de la metafísica entendida como crítica cultural y, por tanto, como sociología de la cultura (pero esto es adelantarse en el desarrollo del tema de la filosofía social).

En conclusión, Adorno desarrolla una sociología de carácter crítico, en la que se combinan procedimientos empíricos pero bajo la dirección de una interpretación filosófica dialéctica. Sobre esta base sus ensayos en materia sociológica se van a desarrollar en cinco frentes principalmente: por un lado, están los artículos relativos a cuestiones propias de la problemática social (conflicto social, organización...); por otra, la asimilación de la teoría freudiana para la sociología; a continuación Adorno analiza el problema concreto de la investigación social empírica, así como su relación con la objetividad de la ciencia social

⁸Cf., pág. 247.

⁹"En el pensador dinámico *par excellence*, Nietzsche, actuaba la fuerza hacia la conciliación cuando —aunque sea como panagirista— declaraba no racionalizado el principio de la violencia; y también sospechó después algo de aquella otra estática —'pues todo deseo se hará eternidad'— que implicaba una relación modificada del hombre con la naturaleza, como la que relampaguea algunos instantes en las grandes obras de arte". S, pág. 247.

y, finalmente, su interés se dirige al tema de la sociología del arte¹⁰. Toda esta producción se concentra generalmente en artículos para introducir conferencias o libros con contribuciones de varios autores e, incluso, para emisiones de radio. Eso sí, siempre en relación directa con su pensamiento. Además hay que tener en cuenta que Adorno conocía perfectamente la sociología practicada en Alemania, antes y después de los años cincuenta (recordar que Adorno realizó y compaginó los estudios de filosofía con los de sociología, psicología y música) y, al mismo tiempo, la que discurría en los Estados Unidos.

La mayoría de sus ensayos sociológicos se realizan precisamente en esa década, la de los cincuenta, ya que durante los años sesenta estuvo dedicado a la elaboración de dos de sus obras más importantes, la *Dialéctica negativa* y la obra póstuma de *Teoría estética* y es que, en realidad, el trabajo sociológico en Adorno es, por un lado, complemento de la crítica de la filosofía y, por otro, de la sociología del arte.

4.2 Adorno y la sociología clásica.

Adorno entra en diálogo con la problemática clásica del pensamiento sociológico y ello no sólo por su referencia a Comte, sino a través principalmente de dos autores, E. Durkheim y M. Weber, sometiendo sus planteamientos a una "crítica inmanente que revele la construcción interna de esas filosofías como antinomias" (al igual que el método de la *Dialéctica negativa* con su crítica inmanente a la ontología), unas antinomias que se generan en la propia estructura de la sociedad.

La crítica de Adorno a Weber no va a esta centrada en la tipología racional que éste último establece, sino en su definición de investigación sociológica como la interpretación de la acción social de acuerdo a una tesis sustantiva, de modo que aquélla es la realización de la voluntad humana y, por tanto, inteligible. Los hombres son libres y las instituciones sociales son racionales en la medida en que son transparentes (punto con el que desde luego Adorno no está de acuerdo) y expresan la voluntad de éstos.

Por su parte, Durkheim definió los hechos sociales como represión externa, siendo

¹⁰Adorno consideró siempre más importante practicar la sociología en el campo musical o literario que en el propiamente sociológico.

el campo de la investigación sociológica el lugar donde se desarrollan los mismos. Esta definición se corresponde también con una tesis sustantiva sobre la sociedad, pero, para Adorno, significa lo contrario que la de Weber. Efectivamente, para Durkheim las manifestaciones sociales no son inteligibles a los hombres porque no dependen de su voluntad y, por tanto, son impenetrables para su razón. El fallo de esta propuesta es que no se interpreta esto como algo producido por una determinada sociedad y por el sistema económico que la sustenta, y de aquí viene la crítica de Adorno. Este, en concreto, juzga que la posición de Weber es correcta, pero irreal, dada la naturaleza de la sociedad capitalista, mientras que la postura de Durkheim describe correctamente la apariencia de la sociedad, pero no desarrolla una filosofía que explique el porqué de este hecho, el origen de su formación y los mecanismos subyacentes.

Adorno considera que las sociologías de Weber y Durkheim son también antinómicas por lo que respecta a la cuestión de los juicios de valor. Para él es imposible separar o aislar la valoración de la objetividad, pues el conocimiento no es ajeno a los intereses de los individuos, a sus valores, sino que se fundamenta en ellos. Weber, sin embargo, creía preciso aislar la valoración del conocimiento objetivo, pues los valores son objeto de creencia y la creencia es subjetiva. Adorno, en cambio, de acuerdo con Horkheimer, establecía la razón subjetiva como la razón formal instrumental weberiana, y la razón objetiva, la racionalidad material o sustantiva (véase el concepto de razón-ilustración del capítulo 1). Respecto a Durkheim, éste en algún sentido está más cercano a la posición de Adorno, ya que concebía como inconsistente la separación de juicios de hecho y de valor; para él no había dos caminos de pensamiento, uno para establecer la existencia y otro para su estimación, y ello en parte por su peculiar positivismo. En realidad, la sociología de Durkheim querría reconciliar una noción positivista de "hechos sociales" con las normas morales dadas en la sociología, con una noción de conciencia colectiva que trascendería la conciencia de los individuos. Durkheim pensaba que la conciencia colectiva no podía ser reducida a la suma de conciencias individuales o a un término medio estadístico; pero, por otra parte, él depende de dicho promedio para determinar el grado de conciencia colectiva y esto le origina una discrepancia fundamental entre el mero requisito de hechos morales en la sociedad y la afirmación de la objetividad de la totalidad que ellos formarían. En definitiva, Durkheim no puede hacer una distinción entre lo que parece ser la sociedad —apariciencia— y lo que es realmente —esencia—, por lo tanto, dirá Adorno, no se puede

examinar el proceso de mediación por el cual esta totalidad deviene para los individuos o sujetos la esencia de la sociedad. Y es que, según Adorno, en la investigación sociológica "lo esencial es el interés por las leyes del movimiento de la sociedad, especialmente por las leyes que expresan por qué se ha llegado a una determinada situación y hacia dónde va; (...) la tarea de la sociología es, o bien comprender a partir de la esencia, es decir, teóricamente, las divergencias entre la esencia y la apariencia, o bien tener realmente el coraje de revelar los conceptos esenciales o leyes generales que decididamente son incompatibles con los fenómenos, que no pueden ser ni siquiera mediados dialécticamente"¹¹. Adorno considera que Durkheim no desarrolló una filosofía de la mediación de la conciencia colectiva y la individual por temor a abandonar la perspectiva objetiva de los hechos; por ello no contempló la posibilidad de una colectividad más o menos consciente de sí misma, ni pensó en que era posible un aumento de conciencia de sí social por vía de la conciencia de los sujetos individuales. Durkheim, por tanto, reifica, en opinión de Adorno, la mente colectiva; muestra la reificación social, pero no sale de ella, no intenta ni quiere explicar su porqué.

Adorno, sin embargo, realiza una sociología que, al igual que su filosofía, fusiona una teoría de la reificación con una filosofía de la dominación y ello siempre con el telón de fondo de la filosofía de clases marxista, aunque él da más importancia al modo de organización de los individuos, que al concepto específico de clase (de todos modos, la posición de Adorno tiene muy poco en común con la postura de Dahrendorf y su utilización de las relaciones de autoridad en la explicación del conflicto y cohesión de clases)¹².

En concreto, Adorno parte de la asunción de Marx de que el proceso social está gobernado por el principio de intercambio y la teoría del valor, de manera que las relaciones y fuerzas de producción son todavía el mecanismo subyacente de la sociedad, con la

¹¹Op. cit., pág. 41.

¹²Ralph Dahrendorf, duro crítico de las teorías funcionalistas, combina la tradición liberal con muchos elementos del marxismo. Para él las sociedades son el escenario de disputas permanentes por el poder y la autoridad que sólo pueden terminar con la muerte. El conflicto puede ser permanente o latente, pero está ahí. Se pelea porque los recursos son escasos y siempre habrá quienes quieran distribuirlos. Desde esta perspectiva, considera inaceptable una teoría basada en la armonía y cooperación, aunque, por otra parte, la ausencia de conflicto implicaría estancamiento y decadencia. Así, para él, el conflicto es el motor de la historia, pero no en un sentido marxista, porque no hay un conflicto básico como el de la lucha de clases. En su caso el conflicto es vacío, formal e indefinido.

salvedad de que ahora ya no hay un mercado real, debido a un modo de dominación que se ha hecho impersonal y anónimo, y que ha imposibilitado una conciencia de clase auténtica. A partir de aquí, Adorno discute el concepto de clase marxista¹³ diciendo que en él se puede, en realidad, distinguir un doble carácter o unidad. Por un lado, existe una "unidad negativa" en el concepto de clase, ya que con él se quiere oprimir y controlar al proletariado; por otro, hay una "unidad real" en él, en la medida en que la clase dominante presenta sus intereses como los de la totalidad social —en el sentido de Marx—. Esto hace precisamente a esa unidad negativa, pues la sociedad esconde los privilegios de sus reglas dentro de la clase dominadora y une al proletariado sólo mediante la opresión de sus miembros. Por tanto, el modo específico de producción sigue siendo la base para distinguir la noción de clase. Ahora bien, en las primeras etapas de la sociedad capitalista, la unidad dentro de la clase burguesa y de la clase proletaria era visible, sin embargo, en el capitalismo presente de grandes monopolios la falta de unidad entre los miembros de una misma clase se ha vuelto evidente. En otras palabras, para Adorno, el modo de producción todavía sigue determinando la relación central entre opresor y oprimido, pero la mayoría de los individuos no son capaces para experimentarse a sí mismos como clase. Se trata del fenómeno de la sociedad de masas en un mundo administrado, donde las clases como tal creen haber desaparecido del mapa.

Adorno piensa que esto se debe, en parte, a un cambio en la lógica de la dominación, hasta tal punto que la economía ha incorporado al proletariado dentro de su propio sistema. Esta visión, claro está, es opuesta a la predicción de Marx de un empobrecimiento progresivo de las masas que llevaría a la revolución social. Adorno rechaza la interpretación revisionista de la teoría del aumento del empobrecimiento y, en cambio, describe este fenómeno como resultado de la transformación desde una etapa de la sociedad capitalista donde el agente de dominación era concebible y la clase de dominadores identificable, a un período posterior en el que dicho agente ya no es identificable y la dominación es sólo concebible como una teoría de la formación de los individuos y no como una relación entre clases. No obstante, esta situación es el desarrollo consecuente de la primera etapa capitalista, pues ésta contiene dentro de sí el virus que no ha posibilitado abrir el conflicto de clases. ¿Por qué? Porque la influencia del capital se ha expandido por todas las esferas, por la mente y la opinión pública, abarcando tanto la conciencia como el

¹³Adorno, T. W.: "Reflexionen zur Klassentheorie" en GS 8, II.

inconsciente (recordar de nuevo la crítica al concepto de razón de dominio y su desarrollo en la industria cultural del mundo administrado). Las bases objetivas del antagonismo de clases no han desaparecido, pero las bases sobre las que surge tal antagonismo han sido neutralizadas y desplazadas. Y es que la predicción marxista de que el conflicto social resultaría por una lucha de intereses entre clases, suponía que las relaciones sociales vendrían progresivamente más transparentes e inteligibles, pero ha sucedido al contrario. El principio de intercambio económico, principio de identificación en el pensamiento, y el fetichismo de la mercancía, del concepto, han hecho de los individuos y de las relaciones sociales principios abstractos e ininteligibles.

De aquí que Adorno proponga el análisis de los individuos y de su reificación social mediante la introducción de la psicología en la sociología o, mejor dicho, mediante la relación dialéctica entre psicología y sociología. Dos esferas del pensamiento que no se pueden aislar y que se desarrollan como un todo en la explicación del conocimiento.

4.3 Sociología y psicoanálisis.

Adorno considera que las distintas ramas del conocimiento, como la sociología o psicología, son válidas para desenmascarar la irracionalidad de la sociedad y el pensamiento que la sustenta. Por ello, cree que es necesario introducir explicaciones psicológicas junto con las sociológicas para la resolución de ciertos problemas filosóficos. Tanto la sociología, como la psicología, son parte del proyecto interdisciplinar filosófico que se propone la teoría crítica. De este modo, Adorno reconoce la importancia de las teorías psicológicas en sus análisis sociológicos; en concreto, concede gran relevancia al psicoanálisis freudiano. Esta preocupación no es algo nuevo en Adorno, ya que como se explicó en su momento, él entró en su juventud en contacto con la teoría de Freud, intentando mostrar cómo por medio del psicoanálisis se podía resolver el paralogismo kantiano entre la teoría trascendental del alma y una psicología empírica. Pues bien, Adorno retoma esta primera preocupación más tarde, cuando se plantea como tarea la investigación sociológica empírica en relación con los presupuestos de la Teoría Crítica.

La propuesta de Adorno se basaba en la asunción de lo que se denomina la inter-

pretación ortodoxa de Freud, una interpretación en contra del mismo Freud maduro, pero, sobre todo, contraria a los revisionistas neofreudianos y a la figura de T. Parsons. Efectivamente, Adorno partía de los trabajos de naturaleza socio-cultural, generalizando y derivando sus conceptos hacia una teoría de la sociedad, ya que para él las nociones de Freud poseían un gran poder analítico que permitía, a su vez, descubrir el proceso de formación sociopsicológico propio de la sociedad capitalista. Esto le lleva a enfrentarse con los revisionistas, a los que acusa de ser "sociologistas", y a rechazar la interpretación de Parsons por postular la división entre psicología y sociología.

Respecto a los primeros, Adorno critica las revisiones realistas y sociológicas de la teoría freudiana, especialmente a Karen Horney. La afirmación básica de Horney consistía en mantener que el carácter no está formado por conflictos eróticos tempranos, interfamiliares, sino por la presión de la cultura¹⁴. Pero al afirmar esto Adorno piensa que el revisionismo roba al psicoanálisis su impulso crítico, pues se abandonan las complejas relaciones entre entidades psíquicas postuladas por Freud y, además, se establecen correlaciones simplistas entre individuo y sociedad. Por ejemplo, Horney diagnosticaba las causas de la neurosis de la civilización occidental en la importancia concedida en ella al factor "competencia". Adorno apelaría, en cambio, a la falta de autonomía y espontaneidad del individuo, ya que la competencia es una categoría utilizada en una concepción social que presupone sujetos económicos libres e independientes. Con ello sigue a Hegel que había relacionado con la competencia la formación del individuo que es por sí distinta de la relación del hombre verdaderamente libre y el que se cree tal. Adorno señalaría además que este término procede de la sociología de Simmel que establece una economía de competencia para poder explicar el individualismo frente a lo que él consideraba el socialismo, de acuerdo con una tesis liberal, según la cual el individuo al perseguir sus intereses particulares, presta un servicio a los intereses generales.

En cuanto a Parsons, Adorno está en desacuerdo con él por no integrar sociología y psicología como dos esferas interrelacionadas dialécticamente, sino separadas a modo radical por su objeto de estudio. Y es que Parsons, a pesar de hacer uso del psicoanálisis

¹⁴"En lugar de la dinámica de los impulsos, cuyo resultado es el carácter, los revisionistas introducen el medio ambiente: 'toda la importancia recae sobre las condiciones de vida que modelan dicho carácter, y tenemos que buscar de nuevo factores ambientales que son los que crean los conflictos neuróticos'..." Cf., Adorno, T. W.: "La revisión del psicoanálisis" en S, pág. 106.

en su sociología, entendía que ésta era la rama del saber que estudiaba la estructura institucional de la sociedad, mientras que la psicología se dedicaba a analizar la estructura de la personalidad. Ambas son disciplinas distintas, porque sus intereses son diferentes y, por tanto, según su opinión, no se correlacionan; como si esos fenómenos pudieran aislarse uno de otro, diría Adorno, para el cual esto evidentemente no es así. La mediación de estas ciencias es tan estrecha que lo puramente personal en el individuo va disminuyendo en relación con lo que cada día es socializado.

En realidad, Adorno utiliza la teoría de Freud para aclarar dos cuestiones sumamente importantes en su pensamiento. En primer lugar, quiere averiguar el motivo por el que la gente adopta una ideología que es contraria a sus intereses racionales, pero adaptada a la realidad (piénsese en el fenómeno fascista). Contraria a los intereses racionales quiere decir que la ideología juega con los mecanismos inconscientes de los individuos, no siendo ésta inteligible para ellos; adaptada a la realidad significa que tal conducta está orientada a metas sociales predeterminadas y prevalecientes. En segundo lugar, esta cuestión es inseparable de otra relacionada con lo visto en el apartado anterior, es decir, con la formación psico-sociológica del individuo y su pérdida de autonomía.

Adorno usa el modelo de Freud de la psicología del "ego" para explicar la pérdida de autonomía individual y analizar cómo el sujeto se ajusta a la realidad social por un camino que cada día convierte su acción en algo menos inteligible para él mismo¹⁵. El concepto de "ego" es de naturaleza doble, es psíquico y extrapsíquico al mismo tiempo. Psíquico por el juego de fuerzas internas que se dan en él; extrapsíquico porque debe probar éstas en la realidad exterior. El "ego" tiene que entender la realidad y actuar conscientemente en la misma, es decir, tiene que internalizar las prohibiciones que ésta prescribe e identificarse con ellas; pero muchas de las renunciaciones exigidas no son inteligibles por el "ego", de modo que simplemente las instala en el inconsciente, confinándolas allí con el peligro de que un día "exploten" y salgan a la luz en forma de agresión autoritaria y destructiva. En la filosofía adorniana eran dos las formas predominantes de agresión y regresión, a saber: el fascismo y la industria cultural (a las cuales concede ya gran importancia en su primera gran obra *Dialéctica de la Ilustración*).

¹⁵El problema del yo autónomo y la falta de autonomía se explicó ya cuanto se trató el tema del antisemitismo. Ver Cap. 2.

En última instancia, la introducción del psicoanálisis en sociología muestra que uno no puede concentrarse exclusivamente sobre la realidad de las instituciones sociales, sino que es preciso también desarrollar una filosofía de cómo éstas median con el individuo. De aquí el énfasis de Adorno en la formación y deformación de la subjetividad; de aquí el acento en interrelacionar categorías sociológicas y psicológicas; de aquí, en consecuencia, el interés por combinar investigación teórica y empírica.

4.3.1 Excurso sobre el individuo.

En opinión de Adorno, la sociología no puede aislarse de otras disciplinas, como, por ejemplo, la psicología, la historia o la economía política, si es que quiere hacer un estudio serio sobre la totalidad de las relaciones y fuerzas sociales. Incluso, considera que es tema prioritario analizar las consecuencias que contiene el concepto de "individuo", a pesar de que éste sea considerado para la conciencia ingenua –presociológica– como la antítesis de la socialización. Y es que la sociología ha tendido a considerar al individuo como un dato irreducible del que se deben ocupar ciencias como la biología, la psicología o, en su caso, la filosofía. De hecho, esta última durante mucho tiempo trató de absolutizar este concepto como una categoría extrasocial, dotándolo de plena autonomía desde la filosofía cartesiana hasta la concepción idealista de la subjetividad de Husserl, donde éste es pura conciencia¹⁶. Pero Adorno dice que la sociedad no puede ser considerada como una suma de singularidades, pues el individuo mismo está socialmente mediado. De hecho, las relaciones entre individuo y sociedad representan uno de los temas centrales de la filosofía.

¹⁶”Desde su primera aparición el concepto de individuo quiere designar algo concreto, cerrado y subsistente por sí mismo; es una singularidad caracterizada por propiedades particulares que sólo a él le son pertinentes. Pero en primer término, y en sentido puramente lógico, sin referencia a la persona humana, *individuum* es la traducción latina del *atomon* materialista de Demócrito (...). Esta predicación que anuncia lo singular y lo particular se convertirá luego con Duns Escoto... en la *hecceitas*, en el *principium individuationis*, mediante el cual Escoto trató de mediar la naturaleza humana general, la *essentia communis*, con la persona individual, el *homo singularis*. Con ello se prepara la concepción nominalista del individuo, que llegará a ser una segunda naturaleza en todo el desarrollo posterior. Leibniz, sin ayudas ontológicas, define finalmente al individuo por medio de su simple ser; en la doctrina de las mónadas se da un modelo conceptual de la visión individualista del hombre concreto en la sociedad civil burguesa”. Adorno, T. W. y Horkheimer, M.: *La sociedad. Lecciones de sociología* (LS), Proteo, Buenos Aires, 1971; pág. 44.

De este modo, la relación entre individuo y sociedad no es separable, primeramente porque la vida humana es ante todo convivencia. La definición última de individuo no puede ser la de una primitiva individualidad y singularidad, puesto que éste se forma en la participación y comunicación con los demás. Adorno considera que "todo esto es expresado por el concepto de persona" —término romano empleado para la máscara en el teatro antiguo—, puesto que la definición del hombre como persona implica que éste, antes de tener conciencia de sí mismo, se desarrolla en un ámbito social donde debe representar siempre papeles determinados como semejante de otros hombres. Incluso la persona aislada es, en su biografía, una categoría social determinada en su correlación vital con otras personas, lo que le otorga precisamente su carácter social. En segundo término, la relación entre individuo y sociedad no es tampoco separable de su relación con la naturaleza. Los tres momentos tienen un carácter dinámico, tal que el objeto de la ciencia de la sociedad no es otro que el indagar las leyes de su interacción en el devenir histórico, pues no existe una fórmula que defina de una vez para siempre esta triple relación (aquí Adorno sigue la tradición materialista y dialéctica según la cual la naturaleza es un concepto socialmente elaborado).

La "sociología clásica", sin embargo, se ha centrado desde el comienzo en el estudio del todo social y las leyes de su movimiento, más que en el análisis del individuo, adaptándose en este sentido a la tradición filosófica. Y es que ya Platón o Aristóteles concedieron primacía a la naturaleza social del hombre, pues sólo en la comunidad de la *polis* podía realizarse plenamente la verdadera naturaleza humana. Esta noción se da también en Kant quien llama al hombre "ser destinado a la vida de sociedad", a la convivencia organizada, y asimismo aparece en Hegel que, en contra de la pura individualidad romántica, afirma que el sujeto singular y particular sólo encuentra el contenido auténtico de su realidad en lo universal. Pero al sostener la primacía de la sociedad sobre el individuo, la sociología clásica desvirtuó este primer impulso progresista, ubicándose así en las tendencias liberales surgidas después de la revolución francesa. El mayor ejemplo de ello es Comte, que en su filosofía positiva pide que los intereses egoístas particulares se subordinen a los sociales, reduciendo al individuo a un mero representante del género y otorgándole una importancia secundaria. Además, Adorno estima que siempre que los sociólogos claman contra el egoísmo, en realidad el propósito es alejar a los hombres de perseguir la felicidad.

Una sociología verdaderamente crítica no debe idolatrar la comunidad social, pero tampoco debe especular con la idea del individuo abstracto e indeterminado propia del concepto de individuación biológica. El "individuo", en sentido estricto, es algo más que el ente biológico individual. El individuo es autoconciencia, sentido de sí, en diferencia con los intereses y puntos de vista de los otros, con un propio desarrollo. Pero incluso la autoconciencia del yo individual por sí sola no hace al individuo; es necesaria también la autoconciencia social. El individuo surge sólo en la relación de una autoconciencia con otra y así se origina como nueva autoconciencia. Por tanto, los dos conceptos, individuo y sociedad, son recíprocos. La interacción y la tensión entre ellos resume en gran medida la dinámica de todo el complejo. No se puede recalcar si más la primacía de la sociedad sobre el individuo, ni afirmar que cada hombre ha llegado a ser lo que es actuando esencialmente por sí mismo, por sus disposiciones naturales y por su psicología. La consideración sociológica tiende a reducir al hombre a simple ser genérico, a hacer de él un modelo impotente de la sociedad; pero el concepto puro de sociedad es tan abstracto como el concepto puro de individuo. Es preciso, por lo tanto, un análisis de las relaciones sociales concretas y de la figura concreta que el individuo adopta en esas relaciones, tal como intenta Adorno desarrollar a lo largo de su filosofía social.

"La comprensión de la acción recíproca que individuo y sociedad ejercen uno sobre otro tiene una consecuencia fundamental —evitada precisamente por la sociología positivista— en la idea de que el hombre como individuo alcanza su existencia propia sólo en una sociedad justa y humana"¹⁷.

De nuevo se recalca la importancia de la justicia social para llegar a la plena realización individual: una sociedad auténtica, en este sentido, produce individuos auténticos y viceversa. Adorno, parafraseando a Platón, dice que sólo la justa república permite al hombre realizar su idea ínsita en él, por lo que ya en esta teoría de justicia se puede entrever la construcción de una utopía, la idea de una transformación social basada en un orden racional, donde el individuo se pueda desenvolver plenamente. Sin embargo, este pensamiento se torna cada vez más crítico respecto de la sociedad existente, donde el terreno ideal para la individuación, como el arte o la ciencia, se restringe a la esfera de la sociología científicista centrada en una "investigación social empírica" ajena a la con-

¹⁷Op. cit., págs. 56 y 57.

sideración dialéctica entre individuo y sociedad, ajena, en definitiva, a las contradicciones reales existentes.

4.4 Sociología e investigación empírica.

En agosto de 1950, y con la ayuda de McCloy-Fonds, comienza de nuevo el trabajo del Instituto de Investigación Social en Fráncfort. En su estancia en los Estados Unidos Adorno había palpado directamente la sociedad del incipiente capitalismo tardío y el peligro que tenían las ciencias sociales de quedar atrapadas en los documentos privilegiadores del dato y el método cuantitativo. Adorno rechazó siempre este tipo de investigación en su uso ajeno a la teoría, previniendo a las ciencias sociales alemanas de su posible penetración. En realidad, Adorno quería evitar caer tanto bajo el imperio de la sociología empírica dominante en Estados Unidos, como en la vacía especulación de sus compatriotas. Por este motivo Adorno realiza el artículo "Investigación social empírica" (junto con otros investigadores) donde define este concepto y muestra cómo esta "metodología" ha surgido y se ha impuesto progresivamente en el área de la investigación social:

"Conforme al sentido estricto del término, por investigación social empírica habría que entender todos aquellos esfuerzos dirigidos al logro del conocimiento de lo social que, a diferencia de la especulación, consideran como su fundamento la experiencia de hechos dados. Sin embargo, en la práctica científica se ha formado un concepto más restringido de investigación social empírica que obedece a la exigencia de exactitud y objetividad tal como la entienden las ciencias naturales"¹⁸.

Este concepto de investigación social empírica, tal como según Adorno lo defiende la ciencia organizada, surge en los siglos XVII y XVIII, en la época del Absolutismo, donde la estadística debía facilitar las tareas administrativas de la sociedad. Y es que, de hecho, la sociología se originó como una filosofía de la historia que pretendía aprehender con exactitud los hechos sociales para ponerlos al servicio del conocimiento del Estado, y para ello en su evolución fue adoptando y asimilando los métodos empleados por otras

¹⁸Adorno, T. W.: *Epistemología y ciencias sociales* (ECS), Frónesis/Cátedra, Madrid, 2001; pág. 101.

ciencias. Así, en el siglo XVIII la sociología fue prácticamente un inventario estadístico que permitió que Tönnies hiciera equivalentes "sociología empírica" y "estadística". Ya en el siglo XIX se desarrolla la "estadística social" propiamente dicha, centrándose sobre todo en estudios sobre los trabajadores o cuestiones demográficas. Es en este momento donde la influencia del positivismo se vuelve crucial para el desarrollo de la investigación social empírica, ya que se empiezan a utilizar masivamente los denominados métodos científicos-naturales: se observan, describen, analizan y coordinan distintos aspectos de un mismo fenómeno, extraído de su contexto. Ciertamente, desde el cambio de siglo, la sociología ha ido sirviéndose cada vez más de los métodos empíricos, como puede verse, en opinión de Adorno, en sociólogos clásicos como Durkheim, Weber o Tönnies. A ello se une también la influencia de la psicología behaviorista, que pasa por alto la motivación interna de la acción social y se centra en los actos manifiestos y constatables de los individuos, así como los estudios de mercado y sondeos de opinión que se impondrán en la sociedad de la moderna comunicación de masas.

Todo ello ha posibilitado, en definitiva, que la investigación social empírica se haya alzado con la primacía en el campo sociológico, de tal modo, que lo que no se somete a sus criterios es poco científico o, en el mejor de los casos, algo que aguarda a una verificación en el futuro. La máxima no es otra que el atenerse a lo dado y conformarse con aquellos ámbitos en los que es posible ejercer un control. La pregunta por el sentido social de los fenómenos no es importante; la pregunta por la estructura social que concede sentido al fenómeno singular es ociosa. Más aun, cualquier impulso crítico que cuestione los hechos es desterrado de la sociología en esta acepción.

"En sociología, la investigación social empírica se presenta en general a primera vista como un campo distinto al lado de otros, verbigracia, la teoría del conjunto social, la sociología formal, la sociología institucional o análisis de las configuraciones sociales, instituciones y fuerzas objetivas de la sociedad. Sin embargo, tal distinción es en buena medida arbitraria y extrínseca. Porque si la investigación social empírica se ocupa por lo general de opiniones, motivaciones y comportamientos subjetivos, nada le impide dedicarse también a los hechos sociales objetivos. El concepto de investigación social empírica no define tanto un campo como un método, que se tiende a extender a todo el ámbito de la investigación sociológica, y que se inspira en la exigencia de exactitud y

subjetividad sobre el modelo de las ciencias naturales. Para este fin es esencial el papel de los criterios de verificabilidad y falsedad de los enunciados, de la cuantificación, de la repetición: en una palabra, de la máxima independencia de los momentos subjetivos de la investigación”¹⁹.

Adorno definió a este método utilizado en ciencias sociales, a la investigación empírica en general, como “epistemología positivista” y la caracterizó por dar prioridad sobre la teoría a lo que está dado como hecho. Más tarde, debido a una discusión con Popper —que vio en este término una designación de su posición—, Adorno redefinió a aquella denominándola “cientificismo” y designándola como la epistemología social que garantiza la prioridad de sus conocimientos cognitivos científicas, es decir, que encuentra sus criterios de validez en la verificabilidad, mejor, en la falsabilidad de hipótesis²⁰. Se trataría, en último término, de una ciencia social que usaría métodos empíricos para examinar sus hipótesis o cuantificar términos teóricos. Adorno va a ser desde un primer momento contrario a esta posición, a la investigación social empírica, a su uso como una metodología aislada de una teoría social, porque él va a defender la ya comentada “teoría crítica de la sociedad”, en la cual el pensamiento sociológico se centra en ver los hechos dentro del todo social a través de una aproximación interpretativa y crítica, apelando tanto a la reflexión como a la investigación empírica, pero sin olvidar, además, que se estudia e interpreta la sociedad para mejorarla. La empiria —praxis— sin teoría es ciega, pero toda teoría pertinente reside en el análisis crítico de la realidad²¹.

En la concepción de ciencia social de Adorno influyen distintas tradiciones que le van a alejar de la investigación social empírica (así formulada): la tradición sociológica que precede a la guerra en Alemania; la propia concepción de la Escuela de Fráncfort en la que

¹⁹Vid. “Sociología e investigación social empírica” en LS, pág. 118.

²⁰“... utilizaré la expresión ‘positivismo’ con una cierta amplitud, no en el sentido estricto de, por ejemplo, el neopositivismo del Círculo de Viena, o el de la filosofía analítica y la teoría de la ciencia que son hoy en día tan florecientes en los Estados Unidos, sino en un sentido que va más allá, y que yo, en principio, caracterizaría como la posición científicista opuesta a la que nosotros proponemos aquí.” IS, págs. 34 y 35.

²¹“Así, podría replicarse que la tarea de la ciencia no es ordenar datos, clasificarlos y tomarlos por lo que se hacen pasar; que más bien habría que interpretarlos; que muy frecuentemente la forma en que se presentan los fenómenos no hace sino ocultar su esencia social. (...) Así como sin teoría no es posible comprobar nada, toda comprobación culmina en la teoría”. ECS, pág. 51.

él se desarrolló; la investigación social realizada en los Estados Unidos durante el período del exilio y, finalmente, el desarrollo de la sociología empírica en Alemania después de la guerra.

Adorno considera que el uso de técnicas de investigación empírica se da en Alemania, como ya se ha comentado, desde finales del siglo XVIII, cuando se empiezan a utilizar las estadísticas y la colección de datos para explicar los ámbitos sociales y económicos. Más tarde sólo serán seleccionados los que se consideren hechos relevantes para el establecimiento de hipótesis, adaptándose estas técnicas y las demandas del ideal de la ciencia a la teoría social. Es el principio del positivismo sociológico, que constituirá en parte la investigación social empírica posterior. No obstante, "esta clase de ciencia no ha irrumpido con fuerza en Alemania hasta hace unos años. Antes de la Primera Guerra Mundial y durante la República de Weimar sólo encajaban en ella algunos estudios aislados, sin que todavía se hubiera constituido como tal, como disciplina autónoma"²².

La tradición de la Escuela de Fráncfort es evidente en Adorno. En ella es donde se origina la actitud de repulsa hacia la sociología meramente empírica, y esto por su propia definición en la "Zeitschrift", donde se asientan las bases de una investigación social interdisciplinaria. Es decir, para el Instituto, la investigación social no podía utilizarse de acuerdo a los principios de una única disciplina, la sociología empírica; por el contrario, el objetivo era el conocimiento del todo social a través de la agrupación de los campos de la psicología, la economía y otros. Todos ellos en colaboración y bajo los presupuestos de un "corpus" teórico especulativo eran la clave para analizar los hechos sociales, análisis en el que eran aceptados tanto métodos cuantitativos como cualitativos²³. Nuevamente hay que decir que el programa de una "sociología crítica" no excluye en modo alguno la utilización de la investigación empírica; lo que se discute no es la necesidad de su uso en la investigación, sino su interpretación, el lugar que le corresponde en la sociología. Para Adorno, ningún teórico social que se considere serio puede excluir la investigación empírica de su

²²Cf. Adorno, T. W.: "Sobre la situación actual de la investigación social empírica en Alemania" en ECS, pág. 45.

²³"El conocimiento fructífero, que rebasa el ámbito de las investigaciones cuantitativas, ha de ser necesariamente cualitativo, de lo contrario la sociología se reduce efectivamente a esa estúpida presentación de cifras que, como hoy se sabe en todo el mundo, condena a la esterilidad a tantos estudios publicados". Vid. Adorno, T. W.: "Teoría de la sociedad e investigación empírica" en ECS, págs. 94 y 95.

proceder. De hecho, el autor pone en claro que la Escuela de Fráncfort trabajó desde un comienzo con los medios de la investigación social empírica, siendo el más claro ejemplo de ello el uso que hizo de éstos en trabajos como *Autoridad y familia* o en los estudios incluidos en el volumen *La Personalidad Autoritaria*. Tanto Adorno como el Instituto Francfortiano concedieron siempre una importancia fundamental a la conversión de concepciones teóricas en investigaciones empíricas con el fin de controlar tales concepciones, pero también al revés, para poder así impulsar la investigación empírica más allá de los meros datos constatables y verificables. El objetivo es la mediación crítica e interpretativa entre la teoría y la empiria; por ello, Adorno menciona que "la concepción que subyace a nuestro intento de lograr una interpenetración de teoría e investigación empírica no se conforma con los sujetos, pero tampoco con enunciados generales sobre la sociedad... A nuestro parecer, lo más racional es relacionar las investigaciones empíricas cuantitativas con análisis de las instituciones objetivas de la sociedad con las que las opiniones y los comportamientos estudiados tienen algo que ver. (...) La investigación social crítica quisiera hacer totalmente productiva la empiria mediante su desciframiento teórico"²⁴. Este es, en último término, el método propuesto por la investigación sociológica crítica, dialéctica e interpretativa de la que se hace eco Adorno y, en general, muchos de los miembros de la Escuela de Fráncfort.

En cuanto a la investigación social empírica estadounidense, ésta se ha centrado, en opinión de Adorno, en lo que se conoce como "estudio del mercado y sondeo de opinión". La investigación de mercado era la que inquiría en las motivaciones psicológicas de los individuos; la investigación de opinión se centraba en averiguar los contenidos manifiestos de conciencia de determinados grupos sociales. La investigación social empírica, así, era la que tenía como objeto correlacionar las creencias de los miembros de un grupo (sus opiniones conscientes y manifiestas en relación con las estructuras psicológicas y sociales subyacentes; las actitudes, esto es, las valoraciones, reacciones e ideologías sedimentadas, y los comportamientos reales o la conducta propiamente dicha) con hechos objetivos, tales como la ocupación, el ingreso, etc. Para esta labor había una gran cantidad de técnicas, desde la básica observación planificada, registrada y, en la medida de lo posible, controlada, a las encuestas —el método más utilizado— que van desde la entrevista libre a los cuestionarios completamente esquematizados con respuestas preestablecidas;

²⁴Apud, págs. 98 y 99.

asimismo, Adorno menciona los experimentos controlados, las técnicas de discusión de grupo, las técnicas estadísticas de muestreo y cálculo de probabilidades —muy útiles para la construcción de escalas— o los llamados tests de proyección para la investigación de problemas psicológicos o psicosociales. El obstáculo de nuevo es la omisión o falta de referencia a un contexto teórico, pues se trata, en último término, de técnicas aisladas de cualquier teoría general. La sociología empírica se presentaba, por tanto, como un conjunto de técnicas para la averiguación de opiniones hostiles a la teoría. Ahora bien, Adorno no llega a esta conclusión gratuitamente; ésta se debe a su propia experiencia en Estados Unidos con Paul Lazarsfeld y su colaboración en el "Proyecto de investigación de la radio de Princeton", un proyecto cuyo propósito era determinar el rol de la radio en la vida de los diferentes oyentes. Adorno definió este trabajo como una "investigación administrada", puesto que estaba expresamente estipulado en el proyecto que las investigaciones debían ser realizadas dentro de los límites de la radio comercial dominante y, por tanto, excluyendo elementos culturales, presupuestos sociales y económicos propios de ese mismo sistema. Pues bien, para Adorno este proyecto simbolizaba el modelo general de la sociología empírica, ya que pretendía averiguar las reacciones de los oyentes, independientemente de su cuerpo filosófico, haciendo al individuo el último punto de referencia y explicación. Pero, en opinión de Adorno, las reacciones inmediatas, aparentemente primarias, son insuficientes como base de un conocimiento sociológico, porque ellas mismas están condicionadas ya por la propia estructura de la sociedad (una sociedad, no se olvide, reificada o ideologizada). Otra vez es preciso recalcar que los análisis empíricos cuantitativos no son válidos por sí solos; necesitan ser explicitados por los estudios cualitativos, por la especulación filosófica²⁵.

Por último, en la valoración de Adorno también influyó la sociología alemana de postguerra, que fue dejando atrás los sistemas sociológicos formales para enfatizar, en cambio, la investigación técnica importada de Estados Unidos: "la influencia americana desde 1945, la fuerte, aunque inarticulada, voluntad de los hombres de hacer valer su

²⁵Adorno colaboró en esta investigación de Lazarsfeld, pero en ella presentó también temas marcadamente teóricos, sobre los cuales ya había publicado antes de su unión al proyecto. Especialmente elaboró ensayos sobre el fenómeno del "fetichismo" en la producción y recepción musical, analizó sinfonías de radio, desarrolló una tipología de la conducta musical, etc. (temas que se estudiarán más adelante, al hilo de su sociología musical).

opinión, sus deseos y necesidades más allá de las urnas, coadyuvó a la implantación de los métodos de la 'social research' en la Alemania de posguerra"²⁶. Para Adorno el avance que experimentaron las tendencias empíricas en la sociología alemana no se debió, sin embargo, a un culto sin más a los hechos, sino al desmoronamiento de los grandes sistemas filosóficos (ya que en el período idealista el pensamiento social y la reflexión filosófica eran prácticamente la misma cosa), donde se derrumbó la unidad del pensamiento teórico y el contenido específico de la experiencia, escindiéndose la filosofía en distintas áreas del saber. En concreto, la idea metafísica de "espíritu" en Hegel, que abarcaba a la totalidad dinámica del ser, se convierte en la esfera parcial de la cultura, hasta tal punto que la sociología alemana la hace suya pasándose a entender a sí misma como ciencia del espíritu. Pues bien, "esta ruinoso situación de la sociología alemana entendida como ciencia del espíritu necesita urgentemente del antídoto que son los métodos empíricos"²⁷; de ahí la gran aceptación que desde un primer momento tuvieron las nuevas técnicas de investigación social. Sin embargo, los trabajos realizados bajo estas nuevas directrices cayeron en el lado opuesto, al primar los hechos sin mediar con sus consecuencias teóricas. Por consiguiente, Adorno describiría los trabajos de esta época como "ateóricos" y "afilosóficos", pues se limitaban a registrar hechos singulares sin desarrollar un pensamiento comprensivo que sobrepasara tal registro para poder criticarlo e interpretarlo.

En conclusión, el programa sociológico de Adorno comprende más que una investigación social empírica. Es una investigación crítica que da su lugar a la empiria, pero que insiste en la necesidad de una interacción constante de teoría y experiencia, ya que no hay experiencia que no esté mediada por concepciones teóricas y no hay ningún uso teórico que no esté fundado en la experiencia. Se trata, por lo tanto, de una mediación dialéctica, crítica, entre teoría y experiencia (sujeto y objeto en el campo gnoseológico).

"Una teoría de la sociedad para la que la transformación social sea algo más que un sermón dominical ha de apropiarse de toda la fuerza inherente a los momentos de resistencia de la facticidad, a menos que se conforme con ser un sueño impotente, un sueño cuya impotencia vuelve a redundar a favor del poder de lo existente. La afinidad de nuestra disciplina con la praxis, cuyos

²⁶ECS, pág. 46.

²⁷Ibid., pág. 48.

momentos de negatividad ninguno de nosotros toma a la ligera, encierra en sí el potencial de poner fuera de juego el autoengaño y, en la misma medida, el de intervenir en la realidad de un modo preciso y efectivo. Nuestro intento extrae su legitimidad de una unidad de teoría y praxis que ni vive en las nubes ni degenera en actividad interesada y parcial”²⁸.

4.5 La disputa sobre el positivismo en la sociología alemana.

La disputa sobre el positivismo surge en 1961, en Tübingen, en el Congreso de Sociología alemana, siendo su ámbito inicial la polémica sobre la ”lógica de las ciencias sociales” y sus protagonistas Adorno y Popper, uno como representante de la *teoría crítica* y el otro del denominado *racionalismo crítico*. La discusión gira en torno a modos distintos de concebir la sociología, a dos talantes epistemológicos y filosóficos irreducibles a un común denominador, ya que poseen un discurso radicalmente diferente. Como señalaba Adorno en su introducción a la controversia, su propósito en principio ”no era otro que hacer posible la conmensurabilidad teórica de las posiciones respectivas”²⁹. Pero esto se reveló como imposible en el desarrollo de las ponencias, pues ambas posturas partían de tesis contrarias.

Fundamentalmente, el contenido del ensayo de Adorno podría formularse diciendo que una ciencia sin perspectivas de ”totalidad” no puede evitar la legitimación de lo dado, del orden establecido socialmente, y esto es, de hecho, lo que posibilita la sociología positivista:

”El núcleo central de la crítica al positivismo radica en que éste se cierra a la experiencia de la totalidad ciegamente dominante, así como al acuciante deseo de un cambio, dándose por satisfecho con los restos carentes de sentido

²⁸Op. cit., págs. 57 y 58.

²⁹Cf. Adorno, T. W. et al.: *La disputa del positivismo en la sociología alemana* (DP), Grijalbo, Barcelona, 1973; pág. 11.

que han quedado después de la liquidación del idealismo, sin interpretar por su cuenta tanto dicha liquidación como lo liquidado, y sin llevarlo a su verdad”³⁰.

En esta cita aparecen dos de las categorías claves que van a enfrentar a la teoría crítica de la sociedad con el positivismo sociológico: la categoría de **totalidad** y la categoría de **verdad**.

Adorno critica la posición positivista –cientificista– por haber reducido la sociología a ser una mera destreza técnica, donde el ”todo” a estudiar –la sociedad– no es nada más que la suma de las partes, ya sean éstas individuos, sumas de encuestas, sumas de estudios de pequeños grupos, etc. El todo social no se puede deducir por la reunión de elementos empíricos y ello, en primer lugar, porque éstos no son más que un producto de la abstracción guiada por intereses concretos, y en segundo término, porque en aquéllos no hay una idea de destino de la sociedad, en el sentido en que esto es entendido por la filosofía. En verdad, los hechos sociales expresan algo más que el límite último e impenetrable que les atribuye la sociología dominante, porque no son datos aislados, sino mediados por la vida. En su conjunto surge la idea de sociedad, entendida ésta, según Adorno, como ”totalidad dialéctica” y no como un proceso lógico formal carente de contradicciones. Y aquí se llega a la afirmación principal del artículo, a saber, la sociedad remite a la totalidad, entendida ésta como una categoría dialéctica, crítica e interpretativa. La sociedad es totalidad porque ésta es el lugar donde se dan los hechos y a cuya luz éstos adquieren significado; es de carácter interpretativo porque ella misma no es un hecho, sino de donde brota la interpretación crítica de éstos; dialéctica porque la sociedad como totalidad es contradictoria al oponerse a los intereses primarios de la mayoría de sus miembros y porque exige para su comprensión el método dialéctico (negativo). Sólo la sociedad así entendida será el objeto de estudio de la ”sociología”, de una sociología que, en opinión de Adorno, no puede dejar atrás la especulación filosófica. (Una rápida mirada basta para darse cuenta de que las categorías de la sociedad son las mismas que las categorías establecidas en el pensamiento –razón crítico-dialéctica e interpretación–, aunque también cabe mencionar que el uso de ”totalidad” aquí es distinto al concepto de la totalidad como falsedad de la historia –el todo es lo falso–, analizado al hilo de las categorías de la ”dialéctica negativa”). Adorno afirma de nuevo que la filosofía de la sociedad como un todo va más

³⁰Op. cit., págs. 24 y 25.

allá de una investigación empírica especializada o sectorial, pues su estudio comprende la interdisciplinariedad de ramas como la economía, la historia, la psicología y, sobre todo, la filosofía. Únicamente a través de la reflexión propia de la filosofía se desenmascaran los intereses de los individuos, junto con sus posibilidades de progreso hacia una sociedad libre. Una teoría social que se limita a los hechos bajo el pretexto de objetividad y neutralidad valorativa, sin analizar los presupuestos subyacentes a la sociedad, sin reflejar la economía de cambio injusta y la estructura social represiva, cuya dominación se extiende por doquier, no ayuda a que la humanidad avance hacia una sociedad realmente racional y humana (último objetivo, una vez más, de la reflexión adorniana). De ahí, la propuesta, en definitiva, de una sociología cuyo objetivo sea la totalidad social y cuyo método dialéctico supere la mera constatación empírica y matematizante, al reflejar el todo como un proceso histórico y dinámico, lleno de contradicciones. Unas contradicciones cuya superación crítica será posible mediante una filosofía realmente impulsada por el interés de una sociedad libre y racional, por la "verdad".

La categoría de "verdad" es central en el pensamiento de Adorno y también en el transcurso de esta polémica. ¿Por qué? Porque lo que ambos —Adorno y Popper— entienden por "verdad" es algo, de nuevo, radicalmente distinto e inconmensurable. Popper, de hecho, distingue entre lo que denomina una verdad científica, o el problema de la verdad de una afirmación, y la búsqueda de la verdad, del bienestar humano o el de la naturaleza, como problema extracientífico. Para él, éstas son dos parcelas que no deben confluir en la investigación, porque suponen esferas de valor distintas y el "excluir valoraciones extracientíficas de los *problemas concernientes a la verdad* constituye una de las tareas de la crítica de la discusión científica"³¹. Adorno, por su parte, no comparte esta diferenciación entre verdad científica y extracientífica, pues la "verdad" es sólo una y ésta no puede separarse del proceso social total en el que están inmersos los seres humanos. La neutralidad valorativa que busca la sociología empírica no es posible cuando se vive en una sociedad que promete la igualdad y la libertad de los individuos, pero que, sin embargo, anula el contenido de verdad de estos conceptos ofreciendo a cambio desigualdad y relaciones sociales de dominio irracional. Todo pensamiento que no autorreflexione críticamente sobre esta situación es que la acepta como tal y comparte la conciencia social ideológica pulverizando cualquier diferencia entre verdadero y no verdadero. La sociología

³¹Ibid., pág. 111.

como ciencia que escudriña la realidad social con sus contradicciones no puede dejar de lado el tratar el problema de la verdad. Esta se realiza en la sociedad o, definitivamente, no se realiza. Y si no se denuncia y critica lo que no es, nunca se hará patente lo que quizás pueda llegar a ser. Por eso es necesaria una teoría crítica de la sociedad, porque denuncia y quiere transformar. Si se reniega de ella, la sociología será una afirmación de la positividad existente o una postura de resignación ante la imposibilidad del cambio. Aunque, claro está, siempre queda la posibilidad de que haya filósofos como Popper que piensen que "vivimos en el mejor de los mundos jamás existentes —yo, en cambio, me niego a creerlo así"³².

Adorno, por tanto, está muy lejos de la teoría popperiana, no sólo en lo que se refiere a la tarea de la sociología, sino también a las mismas posiciones epistemológicas y a ciertos principios morales de gran relevancia política. Sin embargo, Dahrendorf, en sus anotaciones al tema de esta polémica, consideró que "las posiciones morales y políticas a él subyacentes no llegaron a ser en modo alguno expresadas con la claridad necesaria"³³, pareciendo incluso a veces que estaban de acuerdo en lo fundamental. Según este autor, ambos coincidían en que no era posible separar rígidamente filosofía y sociología, sin que esto repercutiera en un perjuicio para las dos disciplinas, aunque la concepción filosófica de Adorno y Popper es del todo diferente. Reconoce, no obstante, que es superficial la coincidencia de los dos ponentes en la importancia del papel que le otorgan a la crítica, ya que en Adorno —como se señaló líneas arriba— la crítica radica en el conocimiento del desarrollo de las contradicciones sociales y en su interpretación dialéctica, mientras que en Popper "la categoría de la crítica está por completo vacía de contenido; no cabe ver en ella sino un puro mecanismo para la confirmación provisional de enunciados muy generales de la ciencia: 'No podemos fundamentar nuestros asertos', sólo podemos 'someterlos a crítica'"³⁴. A pesar de esta clara diferencia, Dahrendorf no duda en afirmar que la corrección crítica de la empiria es el aporte metodológico de ambos, puesto que en ellos la teoría siempre está por encima de la ciencia. En el caso de Popper este primado se desprendería de la unívoca vinculación existente entre teoría y experiencia en el llamado

³²Apud, pág. 136.

³³Vid. Dahrendorf, R.: "Anotaciones a la discusión de las ponencias de Karl Popper y Theodor W. Adorno", en DP, pág. 137.

³⁴Op. cit., pág. 140.

”método hipotético-deductivo” de la ciencia, aunque por lo que respecta a Adorno tiene que reconocer que la relación entre teoría e investigación empírica es algo más complicada aquí. De hecho, elude la concepción de Adorno de la sociedad como ”totalidad dialéctica, crítica e interpretativa” ya comentada, donde la teoría va más allá de la empiria en cuanto superación crítica de sus contradicciones, puesto que el objetivo último es el de una ”sociedad justa y racional”. De ahí precisamente la crítica a la neutralidad valorativa popperiana y a su concepto de verdad, tan ajeno a la realidad histórico-social, tema en el que nuevamente, y en cierto modo sorprendentemente, Darhrendorf opina que ninguno de ellos considera apremiante la cuestión de los juicios de valor, no otorgándoles el papel imperioso y urgente que la sociología alemana del momento requería.

Adorno en su intervención en la disputa caracterizó firmemente su distanciamiento con la postura de Popper, insistiendo en que lo que estaba en juego no era una mera diferencia de puntos de vista, sino contradicciones perfectamente definidas, desde una distinta concepción de filosofía social o cómo entender la ciencia, a conceptos clave como totalidad, neutralidad, verdad, etc. El propósito último al que aspira la filosofía crítico-dialéctica, frente al positivismo popperiano es la denuncia y la posible transformación de lo no verdadero hacia una justa verdad social. Y eso que Adorno reconoce que la idea de transformación del mundo se ha convertido en una deleznable ideología, que sirve sólo para justificar otra forma de praxis opresiva de los seres humanos, en clara referencia al desarrollo dogmático de la teoría marxista. Por esta opinión justamente le tildó Popper de *escéptico* y *pesimista*, considerando que no hay que aspirar a la esperanza utópica revolucionaria, sino ir paso a paso, conformándose con pequeños progresos. Así puede uno ser calificado de ”optimista”, como de hecho se consideraba él, pues al fin y al cabo vivimos en el mejor de los mundos posibles, algo que Adorno se niega a creer y refuta enérgicamente, pues en ello consiste precisamente la no verdad social.

”En el concepto enfático de la verdad viene comprendida también la disposición cabal de la sociedad, por poco que pueda ser esbozada como imagen de futuro. La *reductio ad hominem* en la que toda Ilustración crítica encuentra inspiración tiene como sustancia a esos hombres a los que habría que acceder en una sociedad dueña de sí misma. En la actual, por el contrario, su único

índice es lo socialmente no verdadero”³⁵.

La sociedad no verdadera es el objeto de crítica de la filosofía de Adorno, lo que le impulsa a la reflexión constante de las contradicciones reales existentes y lo que le lleva a buscar en el arte una salida a la situación censurada, pero no como escapatoria ante la irracionalidad, sino como culminación de un proyecto filosófico-crítico. En el arte, en su conocimiento crítico-dialéctico, se encuentra el único camino hacia una posible transformación social.

³⁵Op. cit., pág. 138.

Capítulo 5

Sociología de la cultura y el arte.

”Si es cierto que la meditación crítica del espíritu que domina la época y el estudio de las verdaderas relaciones sociales se compenetran y sostienen alternativamente, lo que se llama 'sociología de la cultura' (término en sí mismo capaz de despertar alguna sospecha) no deberá agotarse en la consideración del contexto social en el cual actúan las obras artísticas, sino profundizar el sentido social de las mismas, y por lo tanto, y no en último término, el significado de las mercancías que hoy sustituyen en gran medida la obra de arte en su autonomía. Es decir, *se tratará de tomar la obra de arte como objeto de una investigación que descifre en ella una inconsciente historiografía de la sociedad*”¹.

Adorno considera que las manifestaciones culturales, incluido el arte o especialmente éste, son parte de la actividad cognitiva y, por tanto, son conmensurables con la teoría sociológica. La sociología de la cultura es inseparable de la crítica filosófica, pues tiene un mismo origen social: el contenido y función de sus obras sólo puede ser plenamente entendido si se examina la formación interna de éstas, donde se estructura su significado. No hay que olvidar, sin embargo, que para Adorno la cultura ha devenido fragmentada, pues, por un lado, es justificación del sistema ideológico que se extiende por doquier, pero, por otro, es el único campo o reducto metafísico donde se puede ejercer un nuevo tipo de

¹Adorno, T. W.: "Sociología del arte y de la música" en LS, pág. 103. (El enfatizado es mío.)

racionalidad, crítica y dialéctica.

Los escritos de Adorno sobre sociología de la cultura y el arte, sus ensayos sobre literatura o música están dispersos o, mejor dicho, se encuentran reunidos algo arbitrariamente en libros como *Intervenciones*, *Consignas*, *Disonancias*, *Notas de Literatura*, etc., a los que él denomina "modelos críticos". En ellos se recogen desde sus piezas de crítica cultural, como las referidas a los medios, o incluso al tema de la educación, hasta algunos de sus escritos monográficos sobre Kafka o compositores como Mahler, Berg, Stravinsky, Schönberg..., así como sus lecturas sobre sociología de la música. (No hay que olvidar que Adorno compuso música la mayor parte de su vida. El empezó a componer ya en 1925, cuando fue a estudiar a Viena bajo la dirección de Berg y Steuermann. A su vuelta a Alemania siguió componiendo, como consta en su correspondencia con el compositor Ernst Krenek y asimismo lo hizo mientras vivió en el exilio, primero en Inglaterra y posteriormente en Estados Unidos. Del mismo modo, desde joven, con 17 años, hasta su muerte en 1969, Adorno escribió como crítico musical numerosos ensayos cortos para revistas, siendo incluso editor en Viena de *Der Anbruch*, la representante de la "nueva música" en ese momento.) El estilo de estos trabajos sobre modelos culturales, literatura o música es en gran medida heterogéneo y muchos de ellos representan un análisis complejo y denso, aunque todos tienen como marco de referencia los conceptos filosóficos y sociológicos esenciales de su pensamiento, como la teoría de la reificación, la diferencia entre identidad y pensamiento no-idéntico o su explicación sobre el individuo, por citar algunos puntos. En ellos Adorno no sólo escribe como un sociólogo o un filósofo crítico, sino también como un compositor, combinando todas estas formas para realizar un análisis inmanente de las obras (aunque también trascendente²) que le permitan establecer sus postulados de acuerdo con la estructura general de su sociología crítica. Los productos culturales, el arte, la música, deben comprenderse ante todo como un hecho social, ya que los antagonismos irresueltos de la realidad aparecen en las obras culturales, en las obras de arte, como el problema inmanente de su forma, definiendo precisamente esto la relación entre arte y sociedad. De aquí, en definitiva, la importancia para Adorno de una

²Recuérdese que Adorno en *Dialéctica negativa* distinguió entre dos tipos de crítica: la *crítica inmanente* realizada desde dentro a los valores del mundo administrado y a sus productos como meras mercancías, y una *crítica trascendente* donde el crítico cultural ponía de manifiesto la total ideología del sistema, situándose para ello como si se estuviera fuera de éste.

teoría social de la cultura y el arte.

5.1 Modelos de crítica cultural.

La sociología cultural de Adorno parte del hecho de que el individuo se encuentra inmerso en una sociedad totalmente reificada donde los productos culturales han perdido su valor simbólico y su poder de emancipación colectiva, convirtiéndose en mercancías al servicio de la rentabilidad económica y del control social, de acuerdo a un sistema ideológico donde imperan las leyes del mercado y la razón de dominio cosificadora. De acuerdo con esto, ya no se puede hablar de cultura en el sentido de la *Kultur*, entendida como razón y civilización, que es, de hecho, el significado originario que busca Adorno en este término. Para él, la sociología se convierte en sociología de la cultura precisamente como paso de una simple ciencia de la sociedad hacia una "ciencia de la sociedad civilizada", como cosmovisión colectiva entre lo universal y lo particular (dialéctica) y "entre lo que hay y a lo que se aspira" (utopía estética). Pero la situación ideológica en la que se encuentra la sociedad impide reconciliar razón y realidad a través de la cultura, por eso Adorno habla de una teoría de la pseudocultura.

Adorno define la *pseudocultura*³ como una neutralización y debilitamiento de las facultades estéticas, creadoras e intelectivas a través de mecanismos de socialización que acaban con todo aquello que pueda aportar una perspectiva crítica y distanciada del sistema social. Se desvaloriza lo propiamente humano frente a lo que tiene un valor en el mercado y ello por medio de la uniformidad en los mensajes y la homogeneización de conciencias; así la "pseudocultura" se convierte en una modalidad que sirve para perpetuar la estructura económica y la sociedad dada en su conjunto. En concreto, la teoría de la pseudocultura busca para Adorno tres puntos principalmente: primero, la acomodación de la cultura a lo que es, evitando cualquier resquicio valorativo o simbólico opuesto a los valores dominantes; en segundo lugar, mediante usos de manipulación psicológica —tanto a nivel consciente, como inconsciente— se impide el deseo de conocimiento creándose la sensación artificial de que se sabe y se domina lo suficiente para parecer culto; por

³Cf. Adorno, T. W.: "Teoría de la pseudocultura" en *Filosofía y superstición*, Taurus-Alianza, Madrid, 1972; págs. 141-174.

último, la pseudocultura es la vulgarización que se convierte en la antítesis de los ideales educativos, ya que a través de la pseudoformación divulgativa de la televisión, la radio o la prensa se crea la falsa sensación de que "todo se sabe" y que "de todo se puede opinar". En verdad, Adorno opina que los estándares de la industria cultural son impuestos por el cine, la radio, la televisión y la prensa; todos ellos muestran de forma simultánea un conjunto de ideas y posibilidades que dan lugar a la conformación de modo inconsciente y espontáneo de una aparente igualdad, tanto a nivel cultural, como a nivel social y político. Estos medios con su transmisión de mensajes y contenidos, la persuasión y la propaganda, producen un efecto psicológico en la audiencia parecido al de la fe en las creencias mágicas y religiosas. Además, con el uso de técnicas motivadoras persuasivas se transforman los gustos del público, creando una rendición colectiva incondicional que lleva hacia un vacuo conformismo y al desdén hacia las facultades creativas y críticas. Los gustos sobre la realidad se igualan a partir de unos estándares, que no tienen otro objeto que la "integración" y la "deshumanización" progresivas. "La pseudocultura trata de nivelar el capitalismo mediante una sociedad de clases medias cuya 'moderación' haga cierta aquella humorística clasificación que Barthes definía como 'ninismo'; es decir, 'ni blanco ni negro', 'ni derecha ni izquierda', 'ni esto ni aquello'. El 'buen gusto' de la *middle class* debe expresarse comedidamente y la mayor de las injusticias se asimila 'ninistamente' bajo el concepto-fetichista de 'tolerancia'. Así, la integración conduce a una deshumanización que 'tolera y vuelve la cara' ante el espectáculo de la pobreza conviviendo con el derroche y la desigualdad"⁴. La cultura, y con ella el arte, se torna en reflejo de lo social, en su acomodación y adaptación, en lugar de ser una promesa de bien; nuevamente, la cultura es pseudocultura. Respecto a ésta, Adorno concede gran importancia a los nuevos medios de comunicación en este avance de la pseudocultura, realizando un detallado análisis de la televisión y la astrología como modelos de esta crítica cultural, donde se evidencian las ideas comentadas.

5.1.1 Televisión e ideología.

Adorno escribe varios artículos relativos al tema de la influencia social de la televisión,

⁴Muñoz, B.: *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*, Fundamentos, Madrid, 2000; págs. 126 y 127.

señalando en ellos tendencias generales de la industria de la cultura. En concreto, el *Prólogo a la televisión*, así como *La televisión como ideología*, provienen de estudios efectuados por el autor en 1952-53, como director científico de la "Hacker Foundation" en los Estados Unidos. En ellos, ejerciendo su denominada "sociología crítica", analiza la influencia de este medio en el control social represivo propio de la industria cultural. Y es que Adorno piensa que "no es posible encarar de forma separada los aspectos sociales, técnicos y artísticos de la televisión. Son entre sí interdependientes"⁵. De este modo, su estudio destaca en primer lugar que la aparición de la televisión como medio masivo de comunicación ha supuesto el desplazamiento del modelo intelectual de transmisión de mensajes, es decir, del libro, que hasta ese momento era la estructura comunicativa por excelencia para difundir los contenidos intelectuales. Frente al modelo intelectual, caracterizado por ser un proceso de carácter reflexivo con una introspección, aparece la sustitución de la imagen visual —sin comprensión reflexiva—; mientras que el modelo intelectual era intencionalmente voluntario, escogido por el lector, ahora los contenidos dependerán de la voluntad de emisores anónimos, donde la elección se da de un modo limitado. Además, el medio audiovisual tiene como cometido "duplicar el mundo", reemplazando lo real por una realidad construida que se presentará como la auténtica realidad. Para ello la televisión utiliza las técnicas propias del psicoanálisis, actuando sobre los diversos niveles psicológicos del individuo; es decir, sus mensajes van tanto a los niveles conscientes del receptor cuanto a los inconscientes, pues aquéllos son unos de naturaleza explícita —los que juegan con ideas que aparentan un avance intelectual o incluso situaciones sugestivas—, otros en cambio son implícitos, con mensajes ocultos que sirven para reforzar los prejuicios. En general, todo esto ayuda a crear en el espectador una falsa "presunción", la idea falaz de que se posee un conocimiento profundo del entorno, así como una "credulidad" ciega en la información de los medios, que pasan a ser una especie de "argumento de autoridad" en la verificabilidad de las opiniones.

El medio mismo integra el esquema general de la industria de la cultura y fomenta su tendencia a deformar y captar desde todos los ángulos la conciencia del público, como síntesis del cine y la radio, ya que al repetir en una imagen la totalidad del mundo sensible, introduce un duplicado de ese mundo que será el que reemplazará y se presentará

⁵Adorno, T. W.: "Prólogo a la televisión" en *Intervenciones. Nueve modelos de crítica* (I), Monte Avila Editores, Caracas, 1969; pág. 63.

como real. Como la industria cultural no deja tiempo libre alguno al individuo para una posible reflexión, se impide que se advierta que el mundo televisivo no es el mundo real. La televisión, como la radio, lleva el producto a la casa; a diferencia del cine, sus imágenes son más pequeñas, como juguetes, lo que hace que, para Adorno, se asemejen a las historietas cómicas gráficas, ya que además tienen un contenido semejante, por lo general farsas, aunque a diferencia de éstas, que no aspiran a ningún realismo, en la televisión se intenta mantener esta confusión entre el mundo imaginario y el real: las imágenes vistas quieren conferir brillo a una vida gris, aun cuando no presentan nada distinto. De hecho, aquí nuevamente lo diferente es tildado de insoportable, pues recuerda aquello en lo que no se debe pensar. "Los límites entre realidad e imagen son borrados de la conciencia"⁶. La televisión comercial deforma la conciencia y ello no porque el contenido de sus transmisiones en comparación con el cine o la radio sea peor, sino porque substituye la inmediatez social, a la cual los hombres han dejado ya de tener acceso en buena medida, por algo enteramente mediato a lo que se aspira, pero que verdaderamente no se da (justicia, solidaridad social...).

De todas formas, Adorno se pregunta cuál será el alcance de la televisión (pregunta válida del mismo modo para el cine u otros productos culturales) con el paso del tiempo. Esto es difícil de contestar para él, puesto que no opina de ninguna manera que la televisión tenga que ser suprimida, ya que el mal no está en el medio en sí, sino en su utilización y en su ataque directo al inconsciente del individuo⁷. La riqueza estética, e incluso temática, de la televisión podría suponer una revolución creativa si no se neutralizara ésta cuando

⁶Op. cit., pág. 67.

⁷"El examen crítico del carácter de la industria de la cultura no significa una romántica glorificación del pasado. No en vano la cultura de masas vive precisamente de la comercialización de la cultura individualista. No se la puede contraponer a la antigua forma de producción individualista y tampoco hay que hacer responsable a la técnica de la barbarie de la industria de la cultura. Pero los progresos técnicos en los que triunfa la industria cultural tampoco pueden ser ensalzados en abstracto. La utilización de la técnica en el arte debería quedar subordinada a su propio sentido, al grado de realidad social que es capaz de expresar. Las posibilidades que los dispositivos técnicos pueden brindar al arte en el futuro son imprevisibles, y hasta en la película más detestable hay momentos en los que estas posibilidades irrumpen de forma patente. Pero el mismo principio que ha dado vida a estas posibilidades las mantiene sujetas al mundo del *big business*. El análisis de la cultura de masas debe ir dirigido a mostrar la conexión existente entre el potencial estético del arte de masas en una sociedad libre y su carácter ideológico en la sociedad actual". Adorno, T. W. y Eisler, H. W.: *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981; pág. 15.

sobre el mensaje se superponen los efectos psicológicos dirigidos al receptor-consumidor. Y es que la mayoría de los productos de la cultura de masas se dirigen contra los instintos reprimidos, o bien no satisfechos, pues al despertar figurativamente lo que se encuentra dormido preconceptualmente en el sujeto, se le orienta a éste en aquello que debe aceptar. Así, en lugar de elevar el inconsciente a conciencia satisfaciendo su impulso y eliminando su fuerza destructiva, la industria cultural a través de la televisión reduce a los hombres a un comportamiento inconsciente mayor, "en cuanto pone en claro las condiciones de una existencia que amenaza con sufrimientos a quien las considera, mientras que promete premios a quien las idoliza. La parálisis no sólo no es curada sino que es reforzada"⁸. En definitiva, la televisión, el cine, la radio, la literatura, la música, el arte en sí requiere la tensión constante entre conciencia e individualización; si se deja en libertad la reproducción mecánica del inconsciente, éste degenera en llana ideología. No se puede suprimir la individualidad a favor de un colectivismo fetichista, pues, como diría Adorno, hoy en día no coinciden lo socialmente efectivo y lo socialmente justo; incluso, uno es lo opuesto de lo otro (de ahí nuevamente la barbarie cultural).

No obstante, Adorno intenta argumentar este estudio en el análisis de varias obras televisivas, para así mostrar que las características formales criticadas están en estrecha relación con el contenido específico de las presentaciones a los televidentes. En concreto, el autor recoge material de treinta y cuatro obras diferentes de diversos tipos y niveles⁹ (principalmente de corte teatral), aunque en todos ellos encontrará una total uniformidad de contenido —y, por tanto, de forma al mismo tiempo—, así como una falta de riqueza estética que no va acompañada, ni mucho menos, por claridad en la información. Por ejemplo, una de las obras que analiza hace referencia a una serie cómica donde se muestran los métodos de supervivencia de una joven profesora mal pagada y hambrienta, que intenta de forma divertida, aunque sin éxito, ganarles una comida a sus amigos y enemigos, lo que origina la risa del público. Adorno considera que aquí hay un claro mensaje oculto, que promueve la identificación con la heroína y su actitud resignada y humorística ante su frustrada posición de penuria¹⁰. En otras series se intenta crear en el espectador una

⁸I, pág. 72.

⁹Vid. Adorno, T. W.: "La televisión como ideología", también en I.

¹⁰"La farsa deja entender al espectador que, si conserva el humor, si mantiene el buen carácter, si es pronto de espíritu y encantador en el trato, no es necesario preocuparse demasiado por el salario de

atmósfera de aceptación natural ante el hambre o el crimen; incluso, se sugieren y refuerzan ciertos estereotipos, como en este caso el de la conducta adecuada de una "buena chica trabajadora" o el de "la muchacha bonita que siempre tiene razón", aun cuando pueda cometer actos reprobables. Todos los estudios muestran una única meta, a saber: reforzar el conformismo en el espectador y fortalecer nuevamente el *statu quo*; no hay posibilidad de individualidad o autonomía, ya que uno debe entregarse a lo que la sociedad espera conforme a sus propias reglas de juego. La ideología está hasta tal punto integrada en este sistema que cualquier propuesta innovadora puede ser puesta de lado como técnicamente inaceptable, poco práctica o incluso utópica. Pero, lo que es peor, señalará Adorno, es que "hasta hoy, las utopías sólo se realizan para impedir que los hombres alcancen lo utópico y fijarlos, con cimientos más firmes a lo ya dado o a lo pasado. Para que la televisión pueda mantener la promesa que su mismo nombre involucra, tendría que emanciparse de todo aquello que contradice (...), traicionar la idea de la mayor felicidad como una mercadería de negocio de baratijas"¹¹.

5.1.2 Superstición y astrología.

Otro modelo de crítica cultural que Adorno desarrolla a profusión de acuerdo a su sociología crítica es el referente a la astrología. Esta, junto con la quiromancia y las "ciencias ocultas", configura uno de los sistemas más específicos de la pseudocultura. La astrología convencional no es otra cosa que una superstición institucionalizada, recibida pasivamente como un producto más de la industria cultural. En concreto, Adorno piensa que la astrología en cuanto adivinación organizada representa los signos más característicos de los que él denomina una "superstición de segunda mano"¹². Una superstición que va a tener sus orígenes en cierta medida en el mismo deseo primitivo del hombre de conocer lo oculto, ya que para Adorno la superstición se debe en gran parte al residuo de las prácticas de magia animista que desde la Antigüedad trataban de controlar e influir en el curso de

hambre que se cobra...". Ibid., pág. 78.

¹¹Cf. "Prólogo a la televisión" en I, pág. 74.

¹²"... podría llamarse a la astrología actual como fenómeno de masas una superstición secundaria o superstición de segunda mano". Adorno, T. W.: "Superstición de segunda mano" en *Filosofía y superstición*, op. cit., pág. 109.

los acontecimientos en beneficio del grupo. La diferencia radica en que mientras en fases históricas anteriores el animismo era un proceso de socialización, ahora lo que expresaría es un complejo proceso de pseudorracionalización y adaptación a las necesidades del sistema —lo que, por otra parte, sería también un modo de socialización, aunque incorrecto desde la perspectiva adorniana—.

Pues bien, a este respecto el autor basa su análisis en el contenido de la columna astrológica de los *Angeles Times* (diario estadounidense de corte conservador que intentaba dar a sus predicciones objetividad y respetabilidad), cubriendo un período de tres meses de observación. De acuerdo a este estudio Adorno considera que los comunicados astrológicos van a manejar tres ideas básicas para acercarse al lector, que ha de reconocerse específicamente como sujeto de estas predicciones. La primera de ellas sería el carácter de respetabilidad que se le confiere a la columna astrológica, ya que el periódico busca dar, ante todo, una imagen científica, de autenticidad de sus predicciones. Sin embargo, esto contrasta con el hecho de que hay un claro hincapié en la conjunción de los astros y en la influencia de un destino incapaz de ser invertido, que le hace perder al lector su noción de realidad objetiva. Esto lleva a la segunda característica que consiste precisamente en el narcisismo que se promueve en el consultor de horóscopos: se exalta la vanidad y se presenta al sujeto como un ser superior, cuyo curso vital está orientado por las fuerzas del más allá. Del mismo modo, el tercer elemento importante a considerar es la exaltación del miedo, pues siempre acecha el peligro y se requiere la ayuda del destino para solucionar los males inminentes que acechan a la vida subjetiva. Se promueve la confusión entre el "misterioso mundo de las estrellas" y los sucesos tediosos de la vida cotidiana. El horóscopo irrumpe así en la defectuosa vida del sujeto, dándole la importancia que le quitan las instituciones sociales a las que está reducido. "Las embajadas del horóscopo no anuncian sino el *statu quo*: reiteran las demandas que la sociedad impone sin más ni más sobre el singular para que funcione. Conjura incesantemente a aquellos sobre los que descarga a ser razonables: en suma, sólo se tolera lo irrazonable, las necesidades inconscientes, por mor de la razonabilidad, con el cual el singular, satisfecho a medias, se hace conformista con más facilidad aún. El horóscopo propaga el chato *common sense*, actitud que, no empañada por duda alguna, acepta y reconoce los valores presentados..."¹³.

¹³Ibid., pág. 119.

Adorno en su libro *Bajo el signo de los astros*¹⁴ centrará su atención en examinar los mensajes que transmiten los horóscopos, donde se combinan la irracionalidad, entendida como adaptación ciega, y la racionalidad, planteada como los problemas cotidianos; tema que, a su vez, le llevará al estudio del tipo de personalidad susceptible a este tipo de estímulos y a sus procesos de adaptación emocional. Respecto a los mensajes se señalan como principales características, entre otras, el tono tranquilizador y el talante moderado con el que se plantea toda columna astrológica. Asimismo, hay una aceptación natural de que los consejos y pronósticos proceden de las estrellas y sus trayectorias, aunque, al mismo tiempo, los pormenores astrológicos no son desarrollados y se dan por sobreentendidos. En realidad, la fuente de información es algo impersonal e imprecisa, aceptándose de modo mágico e irracional la autoridad del astrólogo. Por otro lado, la naturaleza del mensaje conlleva una aceptación socialmente reconocida; en él apenas se desarrollan los aspectos siniestros como desgracias o catástrofes, sólo se dejan entrever en un tono de amenaza implícito. Esto provoca una constante ambivalencia en el mensaje: los problemas se solucionan solos porque las mismas fuerzas que originan la amenaza de alguna forma cuidan también a los lectores. Lo interesante aquí, sin embargo, sería el hecho que la astrología —como la televisión y otros medios de comunicación de la industria cultural— proyecta el sistema social como destino de la mayoría de los individuos, independientemente de sus intereses o su voluntad. El conformismo social es de nueva cuenta el mensaje subyacente del horóscopo. Y es que, en realidad, lo que se busca en éste es la acomodación psíquica de los individuos a los imperativos sociales.

El horóscopo, por tanto, lleva una psicología subyacente. El columnista se enfrenta a una multitud de personas con inquietudes diversas, por lo que tiene que hablar con una posición de autoridad, utilizando al mismo tiempo un grado de vaguedad que no le desacredite en sus predicciones: debe aparentar el conocimiento de los problemas que asedian al lector, así como su solución. Las observaciones del astrólogo son importantes porque por él habla el sentido común dominante. Es lo que Adorno denomina un "filósofo de andar por casa"¹⁵, tratando de satisfacer el narcisismo de sus lectores, aunque también crea, como ya se señaló, angustia o un peligro leve para fijar la idea de que se está

¹⁴Adorno, T. W.: *Bajo el signo de los astros*, Laia, Barcelona, 1986.

¹⁵"El escritor distribuye satisfacciones imaginarias a manos llenas: tiene que ser lo que en americano se llama un *homespun philosopher*". Apud, págs. 116 y 117.

amenazado y se necesita ayuda. Esto respecto al columnista; pero por lo que se refiere al lector es importante que éste se vea retratado a sí mismo, con sus inquietudes y problemas. Se debe dar satisfacción a las amenazas, aunque siempre sometiendo el placer a las reglas del trabajo. De hecho, en el horóscopo se mantiene la organización social, diferenciado el tiempo de producción, el referido al trabajo en el que hay que evitar interferencias pulsionales o distracciones, y el tiempo de consumo, donde el placer es permitido, como válvula de escape de la rutina diaria y distracción. Esto es lo que provoca la llamada por Adorno "conducta difásica" en el individuo, que se ve sometido a una constante dualidad y acciones contradictorias: tiempo de producción y tiempo de consumo; principio de realidad y el yo donde se aconseja sensatez y moderación, y principio del placer unido a cuestiones pulsionales (a este respecto, la columna astrológica motivaría los placeres sencillos, tolerables por la sociedad; los placeres inusuales o poco convencionales no tienen una referencia explícita, en todo caso velada). El consejo último de ser feliz y estar alegre aparece finalmente a cada paso en la sociedad reificada.

En conclusión, lo que es evidente para Adorno es que tras los mensajes astrológicos hay una consigna definitiva: el destino del individuo es independiente de su voluntad, siendo el orden de cosas establecido lo natural; se busca la dependencia absoluta de los individuos de las configuraciones sociales dadas, justificándose este estado de hechos. De este modo, si uno quiere sobrevivir y ser feliz no le queda más remedio que olvidar su frustración y aceptar que la realidad dada no se puede cambiar —las jerarquías sociales, la naturaleza del trabajo, la vida familiar...—. Y es que la astrología por un lado promueve el individualismo, un supuesto pensamiento independiente y un interés por el juego, pero al mismo tiempo refuerza la dependencia al *statu quo*. La neurosis compulsiva es presentada como normal por los astrólogos, ya que éstos reproducen en la psique las mismas antinomias que se dan en la sociedad y así todo lo negativo es presentado como motivado por causas naturales y externas, ajenas al individuo. La conciencia individual es reificada, al igual que la estructura social, por la astrología; ésta ofrece un conocimiento espurio del auténtico orden social, pero para ofrecer la posibilidad de escape en un mundo supuestamente diferente. "Ser racional" en términos astrológicos significa ajustarse a los intereses dados en la configuración social.

"En este punto, lo que lleva a creer en 'el signo de los astros' resulta del sentimiento de dependencia que acaba atribuyendo dicha dependencia a

causas superiores, y además permite eludir cualquier responsabilidad. Pero no sólo debe interpretarse como un signo de dependencia, sino también como *una ideología en pro de la dependencia*, a la par que como una tentativa de fortalecer y, en cierta forma, justificar unas condiciones económicas y sociales que parecen más tolerables si se 'las afronta con una actitud positiva y jovial'. La injusticia, la desigualdad o la desmotivación colectiva no parecen tener causas objetivas. Todo depende 'de la actitud positiva o negativa' de los ciudadanos ante 'el destino'"¹⁶.

Frente a la pseudocultura (con sus supersticiones secundarias y medios masivos de comunicación que implantan la ideología por doquier) se hace necesaria la crítica cultural, entendida ésta como una sociología crítica de la cultura, como denuncia y negación de todo aquello que obstaculiza el desarrollo hacia una praxis humana nueva. Y precisamente la crítica al proceso de desmontaje cultural se constituye en el objetivo de una "sociología de la música y del arte".

5.2 Sociología de la música.

"La música revela los secretos del arte. La sociedad, sus movimientos y sus contradicciones aparecen en ella sólo en forma de sombras y desde allí hablan, pero necesitan ser identificadas. Esto mismo sucede con todo arte"¹⁷.

La música posee un significado fundamental en el pensamiento de Adorno y ello no sólo por su trayectoria biográfica que le hace pensar como compositor, escribir como tal, con un "estilo atonal", sino también por la importancia que ésta ha tenido en el transcurso histórico de la filosofía y que de alguna manera él retoma y continúa, colocándola en el centro mismo de su reflexión, como camino hacia la auténtica verdad social. Pero ¿por qué es esto así? Porque para el autor la música es la forma más elevada de arte, es la expresión pura sin conceptos, un lenguaje no discursivo, incluso sin imágenes, aunque ello

¹⁶Muñoz, B., op. cit., pág. 142.

¹⁷Adorno, T. W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1992; pág. 297.

no significa que no sea un claro referente social ya que, a pesar de que muchos creen que esta forma artística es de lo más neutra y "apolítica", Adorno podía ver en ella procesos culturales e históricos.

Adorno tiene como referente la gran música que tuvo un papel central en la historia de la modernidad, pues hay que tener en cuenta que a finales del siglo XVIII la música instrumental es elevada a lenguaje como la forma más alta, de modo que lo que no está disponible en lenguaje discursivo es articulado en una esfera privilegiada por la música. En el terreno filosófico, sin embargo, no había sido así, ya que para Kant, por ejemplo, la música era un lenguaje de las emociones y, por tanto, la forma más baja de arte, siendo más placer que cultura (en la música no habría espacio para la reflexión). En cuanto a Hegel, éste desarrolla en su *Estética* una visión sobre la música más elaborada al decir que la música sin un texto verbal se refiere a una visión específica de conciencia pues en ella emerge la interioridad subjetiva; incluso dirá que las raíces de la música están en la naturaleza, pues el material natural es transformado técnicamente y reordenado en la organización de notas de un sistema tonal. De todos modos, Hegel otorgaba al arte un papel secundario dentro de su sistema, ya que éste no satisfacía las demandas de la mente para el análisis y la reflexión, estando por debajo de la filosofía (hay que esperar a Schelling para que el arte en general adquiriera el papel de auténtico órgano de la filosofía). Es Schopenhauer quien definitivamente le da el más alto nivel al considerar a aquélla una imagen directa de la "voluntad"; para él la naturaleza y la música serán diferentes expresiones de la misma cosa, la voluntad, que es inaccesible a los conceptos de la razón. Como se verá mas adelante al hilo de la teoría estética, en Adorno la música representa la culminación de la experiencia artística y, por ende, de la filosofía, pues arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad que expresan: la verdad desarrollada de la obra de arte no será otra que la del concepto filosófico. El arte y con él la música indican el lugar de la verdad en un mundo en el que se ha impuesto la racionalidad instrumental de dominio; la verdad de la experiencia estética demostrará el contenido utópico de la negatividad como crítica a un orden de cosas reificado por la industria de la cultura. Y es que Adorno siempre sostuvo —al igual que Benjamin— que el arte y, sobre todo, la creación musical seguían siendo una anticipación de la utopía y por ello su uso en la industria de la cultura se hacía cada vez más acuciante, porque seguía siendo "lo otro" de la razón que traía a flote una posible emancipación colectiva.

” Siempre se habla de que la música libera o apacigua las emociones. Pero siempre resulta más difícil determinar con más precisión cuáles son estas emociones. Parece que su contenido real no es otro que la abstracta oposición a la petrificada cotidianidad. Y cuanto más dura sea la piedra, tanto más suave es la melodía. La necesidad que fundamenta esto se deduce de las frustraciones que la economía del beneficio impone a las masas. Pero también es explotada con ánimo de lucro. La racionalidad y la posibilidad de dominar técnicamente a la música permite precisamente colocarla ‘psicotécnicamente’ al servicio de la regresión, que es tanto mejor recibida cuanto más profundo sea el engaño sobre la realidad cotidiana”¹⁸.

La regresión cultural también se extiende, por tanto, en el terreno de la música y ello quizá porque ésta entre todas las artes ha tenido siempre una mayor potencia de asociación o, como dice Adorno, ha sido el ”instrumento favorito para el dominio de las almas”¹⁹. Y es que la relación con la colectividad es inherente a la música, en parte porque la polifonía es inseparable de la pluralidad e, incluso, por el hecho de que en la música la sociedad se representa doblemente: por un lado, piensa Adorno, en las formas de la gran música, en su automovimiento, la sociedad refleja su proceso vital; por otro, en su potencia y capacidad de penetración se reafirma como autoridad. Eso es lo que llevo en el siglo XVIII precisamente a la música a un lugar preeminente dentro de las artes, su capacidad real o aparente de despertar en la sociedad individualista la conciencia de una unidad social armónica, a pesar de todas las oposiciones de intereses. La gran música en la medida en que expresa un sentido de comunidad se aferra a la imagen de ésta idealizándola y con ella idealiza al mismo tiempo el orden constituido en el que ésta se desarrolla; es decir, en la música, en su apariencia estética se haya inmerso el momento de la no-verdad social, de su irracionalidad. Ello no quiere decir que la música sea un elemento irracional, meramente subjetivo. Adorno habla de la irracionalidad social, no de una música irracional. A este respecto es importante la mención en varios escritos realizada por él a la importancia de la sociología musical póstuma de Weber²⁰. Efectivamente,

¹⁸Adorno, T. W.: *El cine y la música*, op. cit.; pág. 39.

¹⁹Adorno, T. W.: ”Sociología del arte y de la música” en LS, pág. 110.

²⁰”La sociología de la música fue en gran medida una disciplina alemana cuya inauguración sería quedó en manos de Weber”. Entel, A. et al.: *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Eudeba, Buenos Aires, 2000; pág. 172.

este autor desarrolló como apéndice de su obra clásica *Economía y sociedad*²¹ un estudio donde presenta la historia de la música dentro del proceso general de racionalización del mundo occidental, demostrando que sólo sobre la base de dicha racionalización, es decir, del dominio progresivo sobre la naturaleza, se vuelve posible por parte del hombre la sublimación del material sonoro y, por tanto, el desarrollo de la gran música. De hecho, la progresiva introducción de momentos subjetivos, de sentimientos, es reducible para Weber en gran medida al progreso de la racionalización, por lo cual éste despoja de todo fundamento científico las concepciones irracionalistas de la música, para las que ésta se debe a un impulso genial ajeno a toda reflexión racional y crítica. "Max Weber demostró que todas las creaciones a través de las cuales se formó la música como portadora de expresiones, como voz de la interioridad, presuponen a su vez la obra de la razón y remiten interpretativamente al nexo vital interhumano determinado por la *ratio*"²².

Pues bien, de acuerdo a estas premisas, Adorno va a realizar un detallado análisis de la producción musical por la convicción de que la reificación social en este campo ha ido en progresivo aumento, al igual que en todo producto cultural, y ello por el carácter de mercancía al servicio y mantenimiento de la totalidad social. Más aún, este carácter ha afectado tanto a la producción musical propiamente dicha, a los problemas de composición, de representación y reproducción musical, como a su recepción y a las posibilidades de distribución. De esta forma, la sociología de la música va a pretender investigar la relación entre la música y la persona que escucha esa música, considerada como un individuo socializado; es decir, Adorno examina qué relación hay entre la estructura formal de la música y su recepción, pues considera que la función de ésta en la sociedad ha cambiado de modo radical, influyendo en cada uno de sus aspectos más inherentes. Así, él piensa que la música ha perdido su *autonomía* previa, una autonomía que estaba determinada por su emancipación de un contexto inmediato y su independencia de un valor mercantil. Gracias a ello la música legitimaba, por una parte, el orden social que la producía, pero, al mismo tiempo, servía de crítica contra ese mismo orden. Con la pérdida de su autonomía la música se convierte en un medio al servicio del entretenimiento, de la diversión y distracción, sin ejercer su rol crítico. Se rompe la relación entre "producción"

²¹Weber, M.: "Los fundamentos racionales y sociológicos de la música" en *Economía y sociedad*, F.C.E., México, 2004; págs. 1118-1183.

²²Vid. LS, pág. 112.

y "reproducción" en el sentido en que la música se crea para ser interpretada y en esa interpretación se puede contradecir la intención de la obra (de ahí que una pieza pudiera legitimar y oponerse a la vez a la estructura social). De esta forma, Adorno considera que el significado de la música se ve profundamente alterado por el medio de reproducción, ya que no tiene el mismo resultado si es escuchada en una sala de conciertos que en la radio. En este punto Adorno juega con una noción técnica de inteligibilidad dada por la música clásica que es muy diferente de la demandada por un oído no entrenado o conocedor del tema, que es el que ahora se demanda en la sociedad. Respecto a este tema, el autor señala como en la música clásica²³ —especialmente en la forma de la sonata— la inteligibilidad de la composición depende del desarrollo del tema, pues los detalles, aun con una vida independiente, son aprehendidos en términos de la estructura de la pieza; en contraste, en la música romántica la unidad de expresión es el detalle mismo, más que su relación con la totalidad. Pero lo importante para Adorno es que toda música, ya sea clásica o romántica, música popular o seria, tiende en este momento a adaptarse a un estándar de inteligibilidad sencillo, donde los temas aislados, sonidos espectaculares y melodías simples son enfatizadas. A esto es a lo que Adorno denomina precisamente el "fetichismo musical" y "la regresión del oyente": el cambio de unidad en la música desde la totalidad hacia la preponderancia de los momentos particulares produce también un cambio en el modo de aprehensión, una recepción atomizada. Pero la pobreza estructural hace innecesario cualquier proceso de pensamiento, lo que, en realidad, es la meta de este proceder.

5.2.1 Música popular y música seria.

Adorno realiza un minucioso análisis para explorar las diferencias entre la música seria y la que denomina música estandarizada o pseudoindividualizada, analizando a detalle las divergencias que existen en la forma musical y los mecanismos de respuesta que se originan de acuerdo a las distintas clases de música. Adorno piensa que la mayoría de la música ha sido radicalmente alterada por el proceso de la economía capitalista, siendo sometida al fetichismo de la mercancía, lo que cambia su estructura y hasta su recepción. En concreto,

²³Se usan estos términos en sentido convencional: la música "clásica" se refiere a la música comprendida entre 1750-1820; música "romántica" la realizada entre 1820 y 1910.

la distribución masiva y los nuevos métodos de reproducción mecánica (como la radio o la televisión) han posibilitado la corrupción de la música clásica; su estructura original ha sido sacrificada para poder hacerla comprensible al gran público o, lo que es lo mismo, para hacerla artículo de consumo. Por tanto, los modos de reproducción mecánica y la distribución masiva aumentan la tendencia al cambio de la estructura técnica musical, que ahora se verá sometida al valor de cambio como cualquier otro producto económico más. El objetivo de esta nueva música es sólo el de la distracción, por lo cual Adorno la llama **música popular**, una música "ligera" compuesta con el fin de entretener, —como es el caso del jazz o las películas musicales—, que se yuxtapone precisamente a la denominada **música seria**.

Las categorías de música popular y música seria no se corresponden sin más con la distinción entre música clásica y no clásica, ya que la primera deviene muchas veces en música popular, perdiendo su integridad originaria. Además, las diferencias entre estos dos tipos de música tampoco se pueden resumir en si son compleja o simple, o bien sofisticada frente a ingenua; más bien, los términos empleados por Adorno para el análisis son los de estandarización y pseudoindividuación nuevamente. De acuerdo a ellos, las diferencias entre la estructura de producción y composición de la música seria con la popular pueden resumirse en los siguientes puntos: **a)** En la música seria cada detalle depende por su sentido musical de la totalidad concreta y nunca es concebido para reforzar un esquema; la música popular sigue un modelo de composición estilizado, dentro de un esquema fijo, que permite introducir pequeñas originalidades. **b)** En la primera los temas y los detalles están entretnejidos con el todo; en la segunda la estructura del todo no depende de los detalles, éste no es alterado por un detalle individual. **c)** Asimismo, la música seria desarrolla sus temas cuidadosamente, mientras que la popular posee una estructura rígida y frecuentemente repetitiva. **d)** Los detalles no pueden cambiarse sin alterar el todo, pues éstos lo anticipan y de algún modo lo contienen, mientras que el esquema de la música ligera encarna una estructura armónica primitiva, sin complicaciones que, por tanto, no afectan el desarrollo del tema en su conjunto. **e)** La música seria mantiene siempre una consistencia entre la estructura formal y el contenido frente a una combinación de efectos individuales como sonido, color, tono, ritmo... **f)** Es importante el énfasis en las normas y competencia en una alta técnica, algo opuesto a la utilización de normas convencionales, aparentemente nuevas y originales, empleadas por la música popular.

Adorno tiene numerosos trabajos (algunos de ellos dispersos en sus obras no estrictamente musicales) donde traza la historia y los cambios que han llevado a la música clásica y romántica a convertirse en un consumo popular, insistiendo sobre todo en cómo de una forma con un logro altamente técnico se ha degenerado en una pobreza estructural, con melodías abiertas a la repetición incesante; ahora el todo, la obra en su conjunto, no tiene ya el significado principal, sino que éste recae en un efecto aislado que se presenta como lo más importante. Incluso, Adorno dirá que la música popular en la que se ha convertido todo es semejante a un cuestionario de elección múltiple, pero sin una respuesta correcta.

Otro factor de gran importancia para el autor es el de los efectos de ambos tipos de música en los mecanismos de repuesta y demandas de los oyentes, tema que también se puede sintetizar como sigue: **a)** La comprensión de una obra musical seria exige la comprensión del conjunto como un todo, mientras que la música popular sólo requiere reaccionar ante detalles particulares. **b)** Tanto los temas, como los detalles sólo pueden ser entendidos dentro del contexto, frente a su comprensión aislada por el oyente en la música popular, ya que no hay marco de referencia al que ajustarse. **c)** La música seria requiere de esfuerzo y concentración a diferencia de la popular que sólo exige seguir la música, puesto que la audiencia ya tiene modelos bajo los cuales subsumir sus experiencias. **d)** La estética de la música seria rompe con el continuo de la vida cotidiana, permitiendo una posible reconciliación, todo lo contrario de la música popular que ante todo se caracteriza por provocar un "efecto soporífico" en la conciencia social e individual, haciendo innecesario cualquier proceso de pensamiento e, incluso, reforzando la continuidad del transcurrir diario. Aquí la mejor música, la más exitosa, es identificada con la mayormente repetida y transmitida.

En definitiva, Adorno cree que la música popular debido a la combinación de estos efectos no es más que un aparato al servicio de la industria cultural que sirve para reforzar la distracción hacia la realidad de la vida; con ello previene de toda posible crítica a la organización social dada, siendo su resultado la generación de una personalidad infantil, nuevamente con respuestas compulsivas e irracionales, ajena a toda responsabilidad social, pues promueve la inconsciencia del individuo que no tiene que preocuparse por adoptar reacciones correctas.

Ahora bien, cuando Adorno habla de música popular ¿en qué tipo de música en con-

creto está pensando? Por "música popular" Adorno entiende el jazz y, en general, otras formas de música ligera al servicio de la industria del entretenimiento. Para él, estas músicas responden únicamente a reclamos mecánicos, siendo, por tanto, músicas "estandarizadas". Aquí estandarización significa que, aunque el tema global es expuesto al comienzo de la ejecución, en realidad los detalles particulares no lo desarrollan; el énfasis recae sobre un ritmo repetitivo. Esta estandarización es también denominada "pseudo-individualización" porque se intenta dar la apariencia de que los detalles son realmente autónomos en la composición, cuando son simplemente ritmos repetidos, pero ello es lo que facilita la inteligibilidad mencionada anteriormente. La técnica repetitiva que le es particular al jazz resulta ser la clave de la composición social del fenómeno que representa. "El jazz, como se sabe, se caracteriza por la síncopa, es decir, por los alejamientos de la medida obtenidos introduciendo compases similares, seudocompases, en modo comparable a tropezones voluntariamente tontos de los *excentric-clowns* (...). La fórmula del jazz es la de la inserción, en el movimiento general, de ese sujeto representado por ritmos irregulares, que se alinea junto a la regularidad del todo..."²⁴. Adorno cree que el jazz se basa en un esquema de identificación, donde a través de la repetición ininterrumpida el individuo se ve obligado a participar sin resistencia en lo colectivo; más aún, la repetición incesante sirve para recalcar en el oyente el ritual de la identificación y adecuación con el sistema, que acaba convirtiéndose en una segunda naturaleza. En su artículo "Moda sin tiempo"²⁵ (escrito en 1953), Adorno sintetiza la crítica al jazz señalando tres líneas de ataque. La primera es de naturaleza "económica-sociológica" y consiste en afirmar que el jazz no es una manifestación popular como se pretende, sino un producto de diseño de la gran industria: en los despachos de los grandes medios de comunicación se diseñan productos de consumo, que se lanzan previos estudios de mercado y son consumidos por los individuos. Esta música está así promovida desde arriba, no siendo algo auténticamente popular; es una mercancía de consumo más, es parte del sistema. La segunda línea de ataque es la "psicoanalítica" y dice que estos consumidores jóvenes tienen un potencial de tendencias sadomasoquistas que tienden a comportamientos agresivos, sobre todo contra el padre; pero como sadomasoquistas lo que quieren verdaderamente es ser dominados. El jazz lo que hace es dominar esas energías que se alaban sometiéndolas finalmente al

²⁴Cf. LS, pág. 115.

²⁵Adorno, T. W.: "Moda sin tiempo" en *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962.

sistema. Es un progresivo entrenamiento en la sumisión del individuo al sistema social. Por último, está el ataque al jazz de acuerdo a la técnica musical empleada, ya que para Adorno ésta es muy simple, elementalísima, tras su apariencia de libertad. Se trata de un tema muy breve que se repite infinitamente en variaciones sobre unas pocas frases musicales. Mientras que en una pieza como una sonata de Beethoven nunca se sabría que viene a continuación, en el jazz se puede anticipar cuál será la improvisación. En este sentido Adorno rechaza no sólo el jazz sino el conjunto de la música pop, quizás olvidando con ello los fenómenos de creatividad espontánea que se dan en toda manifestación estética o artística.

El monopolio que el jazz ejerció en su época se debió, por tanto, a su adaptación fiel al espíritu objetivo del momento, siendo el más alto aparato de control para la industria musical que rechazaría todo lo que pudiera ofrecerse en cualquier otro sentido. En realidad, Adorno considera que tanto el individuo como la música popular están sujetos al mismo proceso de reproducción mecánica, repetitiva; de ahí su dicho de que este tipo de música es un "cemento social", que le impide pensar, salir de la estandarización y pseudo-individualización a la que él mismo está sometido.

En el libro que Adorno escribió con Hanns Eisler, *Composing for the Films*, se critica también el abuso de la utilización de la música en la pantalla, aunque aquí lo interesante es que se propone la posibilidad de cambiar en la gente la percepción de la realidad social a través de la utilización de efectos musicales avanzados, usando al mismo tiempo la nueva tecnología y las nuevas técnicas²⁶. Sin embargo, el rechazo que Adorno mantuvo por el jazz y otras formas de música popular ha hecho que este punto pase desapercibido mayoritariamente. En verdad, Adorno no supo comprender que las formas musicales por él criticadas podían tener algún valor político importante y de reacción contra la adaptación social prevaleciente. Nunca indagó qué tipo de reacciones provocó en los receptores el mencionado jazz, por ejemplo, aunque en su estudio de la tipología de la conducta musical deja entrever que tanto el compositor de jazz como el que disfruta de esta música podrían ser dibujados como agentes en contra de la vida musical oficial.

²⁶Vid. GS 15, págs. 188-368.

5.2.2 La nueva música.

Adorno opinó siempre, junto con Horkheimer, que había cierto tipo de arte que se resistía a la asimilación, obras que todavía podían provocar el "shock" en la conciencia, que todavía podían reproducir el abismo existente entre el individuo y la sociedad. Un ejemplo claro de ello sería para el autor la que llama **nueva música**²⁷, un modo de composición que introduce nuevas formas sin hacer ninguna concesión al individuo y que por lo mismo se ve sometida a un aislamiento social. Este tipo de música no se haya sometido a las demandas del mercado, ni al criterio de una sencilla inteligibilidad. Por el contrario, los criterios a los que responde esta nueva música son tres: primero, el compositor es consciente de su aislamiento social; en segundo lugar, este aislamiento es expresado en la composición; el tercer punto consiste en analizar si la obra busca superar ese aislamiento o no. De acuerdo a estos puntos, Adorno distingue cuatro tipos de música. Por un lado, estaría la música como la de Schönberg que, aunque inconsciente de su posición social, presenta de forma radical las antinomias existentes. Por otro, se tendría la música plenamente consciente de su alienación que busca una comunidad reconciliada en el arte, como sería el caso del neoclasicismo de Stravinsky. En tercer lugar, habría un tipo de música a medio camino entre las dos anteriores, consciente y resuelta a encontrar la salida. Por último, Adorno habla de la "Gemeinschaftsmusik", que intenta romper con toda reificación creando una música más allá de la falsa y simple inteligibilidad, siendo aquí el caso algunos trabajos de Eisler.

Adorno presta especial atención a la música de *Schönberg*, sobre todo a su evolución desde la atonalidad libre al sistema dodecafónico, pues ello supuso un cambio radical en las normas de comprensión, tanto para la composición, como para la recepción. Esta es una música que atenta contra la ortodoxia en su intento por escapar de la incoherencia social, y ello en el plano técnico, donde hace suyos muchos elementos latentes en la música tradicional, y también en el plano de la recepción musical, donde impone un

²⁷Este término fue acuñado en Viena, en los años 20, cuando se estableció la "Sociedad Internacional para la nueva música" que pretendía distanciarse del impresionismo y otras escuelas de música del siglo XIX. A este respecto hay que señalar que con "la primera Escuela de Viena" Adorno se refiere al trabajo de Schönberg y sus discípulos como Berg y Webern (1908-13); la "segunda Escuela de Viena" comprende el trabajo de los mismos compositores en los años 20.

modo radicalmente distinto de comprensión con exigencias asimismo radicalmente nuevas de atención auditivas. En concreto, Adorno piensa que la música de Schönberg mediante la disonancia y grandes intervalos expresa una atonalidad libre, muy lejana a las formas rígidas de la estructura musical convencional. Este deliberadamente mantiene irresueltas las tensiones que su música produce, rehusándose a introducir categorías de orden con las que facilitar la comprensión de su trabajo. Adorno apunta que su música a menudo parece fragmentada y abrupta para la conciencia de los oyentes ingenuos, pero, por el contrario, todos los aspectos de su obra están totalmente integrados; incluso, aunque su obra suene como algo experimental, en realidad, dirá Adorno, ésta hace suyo tanto el clasicismo, como el romanticismo, aunque de un modo crítico. Realmente, Schönberg no rompe con la tradición, la continúa liberando su estructura latente. Ello supone un choque para los receptores, pues no corresponde al gusto, a la moda impuesta por la industria de la cultura, ni maneja los patrones de aislamiento de la realidad social, entretenimiento o diversión que ésta impone. De todas formas, Adorno señala que esto no significa que la nueva música se crea en posesión de un idioma último y definitivo, ni siquiera en lo que respecta a su posible visión alternativa de la sociedad, pues como en los otros campos del saber siempre seguirá siendo necesario el reciclaje crítico. Por lo que respecta a Schönberg, esto puede verse en el desarrollo de su trabajo, ya que en su primera etapa Adorno considera que se resiste a la reificación del material musical a costa, eso sí, de una difícil comprensión que tendió un abismo entre el músico y el público; así su música es reificada por la sociedad en el sentido que ésta imposibilita un cambio social consciente. Sin embargo, en un período posterior su propia música se reifica como tal al reinstaurar la autoridad del método sobre el material; recae en la reificación que se proponía combatir. Unida a la figura de Schönberg se encuentra asimismo la de *Mahler*, músico de gran trascendencia para Adorno, pues éste también libera la música de los elementos estéticos de exposición y repetición, dando una importancia extrema a la sección del desarrollo, con lo cual libera el potencial del sujeto vía el uso del potencial de los significados técnicos de la música de su tiempo²⁸.

²⁸“El procedimiento utilizado en cada caso por Mahler se guía por el contenido musical específico y por la concepción del decurso total de la obra, no por principios de ordenación tradicionales. El rompimiento, la suspensión y el cumplimiento son, sin embargo, géneros esenciales de la idea mahleriana de la forma”. Adorno, T. W.: *Mahler. Una fisiognómica musical*, Península, Barcelona, 1987; pág. 65.

Otro compositor cuyo trabajo Adorno somete a su tratamiento sociológico es *Stravinsky*. En concreto, analiza su obra clásica, *La consagración de la primavera*, donde, a pesar de reconocer las nuevas técnicas musicales que quebrantan el lenguaje de la música convencional, Adorno cree que la emoción subjetiva se ve obligada a desaparecer en beneficio de una sugestión basada en ritmos repetidos y en choques irregulares o imprevistos, que estratifican la música en emociones arcaicas e infantiles. Incluso, señala como el contenido de la obra se define a través del argumento del ballet, que representa y proclama el sacrificio humano, un sacrificio aceptado sin resistencia, donde se hace notoria la liquidación de la subjetividad declarada tabú, impotente ante una aparente coherencia universal. El propósito, tanto de la técnica, como del contenido subjetivo, responde a un claro sentido objetivo de perpetuación de lo existente. Y éste es precisamente uno de los fines de estudio de la sociología de la música: analizar la composición como un campo de fuerzas sociales definido por las tensiones de los diversos momentos, entre los cuales la figura del compositor aislado es solamente una y no necesariamente la más importante. Respecto al estudio de este compositor también es interesante hacer notar que Adorno consideraba que el Jazz estaba relacionado socialmente con la música de Stravinsky, pues este último se dejó inspirar por aquél para algunos conciertos. Del mismo modo, hay que señalar que Adorno en *Filosofía de la nueva música*²⁹ pone en relación antagónica a Schönberg con Stravinsky, considerando al primero como quien fue capaz de dar una forma subjetiva al sufrimiento y la angustia a través de la disonancia y no como las obras de arte orgánicas que tendían a negar el dolor, presentándolo bajo la forma de la armonía.

Ahora bien, el sentido emancipador de la música se encuentra para Adorno especialmente en la obra de *Berg*; en realidad, éste y Schönberg van a ser una referencia continua en su sociología musical. Y es que Berg traspassa el dodecafonismo a estilo literario revolucionando temáticamente los rancios temas de la ópera decimonónica³⁰. Berg en sus óperas *Wozzeck* y *Lulú*, e incluso en el "Aria del vino" (adaptación musical del poema de Baudelaire), abre las puertas a la realidad del siglo XX, situando al individuo anónimo como fuerza sobre la que actúa el destino y en donde el envilecimiento de la conciencia es

²⁹ Adorno, T. W.: *Filosofía de la nueva música*, Sur, Buenos Aires, 1969.

³⁰ "En el caso del *Wozzeck*, en que las exigencias de la obra musical equivalen a las de la obra literaria a la que sigue, hay que reflexionar obligadamente sobre la relación entre ambas". Adorno, T. W.: *Alban Berg*, Alianza, Madrid, 1990; pág. 90.

parte esencial del sistema. Ello se ve claramente reflejado en *Wozzeck* —soldado utilizado como cobaya en experimentos científicos—, quien expresa tanto la sordidez de la Alemania de la primera posguerra, como los fundamentos psicológicos que acabarán llevando a la población a abrazar el nazismo. En él se personifica la conceptualización crítica sobre la difusión de la irracionalidad, así como la incapacidad total para hacerla frente³¹. Por otra parte, la ópera *Lulú* refleja la situación de la mujer que se debate entre su yo autónomo y los prejuicios que condicionan la existencia femenina, mostrando un mundo en el que la destrucción individual tiene un origen económico: el amor no es otra cosa que oferta y demanda en donde la belleza es signo de "status" social y el dinero compra y degrada lo bello³². Ambos casos, *Wozzeck* y *Lulú*, representan la entrada en escena de unos nuevos tipos sociales imbricados en una sociedad mercantil en la que intentan sobrevivir al estilo de los protagonistas literarios de Kafka. En definitiva, Adorno ve en las óperas de Berg, al igual que en la dialéctica dodecafónica de Schönberg, una crítica tanto a la infelicidad del mundo como a la música cosificada industrialmente.

En consecuencia, Adorno considera que la música como cualquier otra manifestación artística (incluidas la televisión, el cine, la radio, los periódicos o revistas, la literatura) bajo el poder de la industria de la cultura se presenta al público como una oferta de confort y escape adicional a las fuerzas sociales, aunque ello no sea más que en forma ilusoria. Y en orden a mantener esta "ilusión de satisfacción", la industria del entretenimiento introduce constantemente ideas frescas y nuevos productos para ser consumidos, en un proceso que podría continuar indefinidamente. El "arte ligero" es la promesa de una gratificación sustituta y efímera; su racionalidad es la identificación con las normas y las reglas establecidas, pues el individuo como tal sólo será tolerado si se identifica plenamente con la totalidad social, que no ha de ser cuestionada. Su mensaje se reduce a un único axioma, a saber: las cosas no pueden ser de otro modo a como de hecho son. Esto impide el desarrollo de individuos autónomos e independientes, capaces de juzgar por sí mismos, reforzándose así al mismo tiempo el estado de dependencia social, de ansiedad y debilidad. Por lo tanto, Adorno piensa que la *autonomía* artística, ya sea en la música, en la literatura o en cualquier otro campo se está desvaneciendo. En general, el arte está abocado a perecer si no lucha contra esta asimilación.

³¹Apud, págs. 90-94.

³²Ibid., págs. 122-136.

”La adhesión entusiasta a las canciones de moda y los bienes culturales depravados caen dentro del mismo cuadro sintomático que esos rostros, de los que no se sabe ya si el film los ha tomado de la realidad o la realidad del film... Con el deporte y el cine, la música de masas y la nueva forma de oírla contribuyen a hacer del todo imposible la evasión de la situación infantil general... Hay en ello, desde luego, diferencias sociales, pero el nuevo modo de oír llega tan lejos cuanto que el embrutecimiento de los oprimidos afecta a los opresores mismos, y ante la prepotencia de la rueda que se impulsa a sí misma se convierten en víctimas de ella quienes pretenden determinar su curso”³³.

Para terminar es importante señalar a este respecto (y en relación con el capítulo anterior) que Adorno criticó de forma tajante el hecho de que la música convencional repetitiva e identificada con el sistema, así como ampliamente aceptada en la sociedad de masas, fuese sometida a los estudios de la investigación social empírica para comprobar su éxito o fracaso en el mercado y las reacciones de rechazo o preferencia en los radioyentes. Todo ello sin considerar los argumentos teórico-sociales que influyen en la composición y sin someter a éstos en su conjunto a una interpretación crítica dentro del todo social, tal como Adorno concibe la ya comentada sociología crítica, que, como se puede ver, se aplica a todos los campos del saber. De hecho, desde esta perspectiva sociológica, el objeto de investigación en la sociología del arte, y por ende de la música, no es otro que el de la relación entre la formación social de la obra y su significado compartido con la esfera de la composición y su recepción, y del mismo modo saber cómo la obra de arte produce relaciones sociales y estructura su significado. En conclusión, y debido a esto, Adorno sostiene que ”en materia de sociología de la música el futuro de la investigación no parece depender sólo del afinamiento de los métodos, sino ante todo de la formulación de los problemas a que se los aplica, y de la posibilidad de orientar el sentido de dichos problemas sobre la base de una teoría de la música que interprete válidamente ese arte y su significado en el conjunto de la sociedad”³⁴. Pero, es necesario repetir de nuevo, no sólo la música, sino todos los productos culturales, todas las manifestaciones artísticas están inmersas en este proceso y, por tanto, son objeto de estudio de la filosofía social

³³Adorno, T. W.: ”Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído” en *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966; págs. 47 y 48.

³⁴Cf. LS, pág. 117.

de Adorno; una filosofía que va a encontrar su verdad en la experiencia estética, pues en ella se encuentra el contenido utópico de la negatividad como crítica a un orden de cosas absolutamente cosificado.

5.3 Notas de Literatura: hacia una estética sociológica.

La sociología de la literatura de Adorno es más esquemática que su sociología de la música, ya que sus análisis literarios se concentran en la formación y estructura de la "nueva" literatura, más que en sus diferentes géneros o en la problemática de su distribución y recepción en el público (su sociología musical era más detallada en análisis técnicos con el fin de poder ilustrar las tesis sociológicas; así, por ejemplo, en música la noción de "crisis de significado" se establecía de acuerdo a términos técnicos, siendo la interpretación del significado sociológico más de carácter especulativo, aunque, eso sí, acorde al pensamiento adorniano). De todos modos, a pesar de que los escritos sobre literatura³⁵ son menos sistemáticos que los de música ofrecen, no obstante, una alternativa importante en la comprensión del significado de trabajos concretos como los de Lukács, Benjamin o Brecht, así como los de Kafka, Mann o Beckett, con los que Adorno mantiene un constante diálogo, siendo además muy importantes para el establecimiento de sus presupuestos estéticos posteriores, los cuales desarrollará en su obra póstuma *Teoría estética*.

La discusión en torno al contenido ideológico literario y su posibilidad de emancipación social va a girar, para Adorno, alrededor de lo que se denominó la "disputa sobre el modernismo", una disputa centrada en los conflictos que desarrollaron algunos neomarxistas en torno a distintas concepciones en la teoría cultural y sus cambios relacionados con el ámbito estético. Esta se originó en la década de los 20 entre Lukács³⁶(y un grupo en torno a él), defensor del género realista, y pensadores como Bloch, Brecht y Benjamin quienes alegaban por las nuevas formas y posibilidades técnicas en el arte, pues veían en

³⁵Adorno, T. W.: *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962; GS 11.

³⁶Un estudio pormenorizado de la cuestión sobre el Modernismo y las posturas que mantuvieron Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno se encuentra en el ya clásico libro de Lunn, E.: *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, F.C.E., México, 1986.

ellas un potencial político de cambio; posteriormente también se sumaron a ella Adorno, Horkheimer y Marcuse. En un principio este tema fue conocido como la "disputa sobre el expresionismo y el realismo" y se basó en la oposición entre Naturalismo y Expresionismo en la estética y literatura alemanas. Por *naturalismo*, especialmente en literatura, se entendía la estética realista, la representación exacta de la realidad, así como el progreso científico y la reforma de la sociedad. El *expresionismo* era, en cambio, la negación del realismo, estaba contra el materialismo y la sociedad burguesa, y defendía una estética donde se diera prioridad al espíritu —mente— y a las nuevas formas de abstracción en el arte. La cuestión del "expresionismo" era en verdad muy compleja: ésta consistía en saber si el expresionismo era una fuerza revolucionaria antifascista o si por el contrario había ayudado a preparar el camino para el triunfo del fascismo. Al mismo tiempo, por un lado, significaba el culto a la mente y de disociación del arte de cualquier responsabilidad política, mientras que, por otro, en el campo neomarxista significó el desarrollo de nuevas formas de arte no-realista con fines políticos para las masas. *Adorno fue crítico de ambas posturas y su propia concepción representa más bien una alternativa basada en su rechazo del realismo.* En realidad, la crítica de Adorno a Lukács y la noción de cultura y cambio cultural de Benjamin fueron las dos ideas más importantes en este campo, siendo sus teorías de la cultura consistentes con sus respectivas filosofías (y con sus respectivas generalizaciones de la teoría del valor —reificación— de Marx, pues todos ellos plantearon el tema bajo estas directrices).

Lukács definió la cultura como un conjunto de productos aislados, que no sirven ya para el mantenimiento inmediato de la vida, pues el modo de producción capitalista destruye la autonomía previa de ésta al convertir los productos culturales en mercancías; la cultura colapsa en el siglo XX porque ya no existe una realidad con libertad (ésta es meramente aparente en la ideología burguesa). Así, la forma y el contenido cultural entran en contradicción uno con el otro (por ejemplo, la forma o ideología consiste en presentar al hombre como fin en sí mismo, mientras que el contenido o material es que el hombre bajo el modo de producción capitalista en realidad es un medio para un fin).

Adorno, por su parte, rechazó la visión de la cultura como espíritu (mente) que transciende la reproducción material de la vida —de acuerdo en esto de nuevo con su concepción epistemológica—. Para él, la sociedad pre-capitalista no ha de ser contrastada con el

capitalismo en términos de la destrucción de la cultura autónoma; por el contrario, la "autonomía" de las formas culturales es solamente posible bajo el capitalismo. ¿Por qué? Porque la cultura no presupone la unidad orgánica en una sociedad, sino que expresa las contradicciones de dicha sociedad. La cultura es la protesta perenne de lo particular contra lo universal. (Siguiendo el ejemplo de Lukács, el universal es reconciliado con el particular cuando el hombre es un fin en sí mismo y la cultura, por el contrario, expresa la realidad, de que el hombre no es un fin en sí mismo. El criterio de Lukács para la destrucción de la posibilidad de la cultura es el criterio de Adorno para la posibilidad de su existencia.) El problema es que la cultura ha sido parcialmente neutralizada: es menos autónoma en el sentido de que ha sido reinsertada en el contexto social, en su uso inmediatamente aparente y ritual, sin posibilidad de crítica contra ese orden que la produce. La pregunta no es si la cultura ha perdido su unidad, sino si se ha perdido la posibilidad de expresar la falta de unidad.

En cuanto a Benjamin, es fundamental en esta polémica su ensayo "La obra de arte en la época de su reproducción mecánica"³⁷, donde traza el cambio social de las obras de arte a lo largo de la historia. En un principio, las obras de arte eran objetos ceremoniales designados a servir en el culto y, como tal, tenían un "aura" de autoridad mágica. En segundo lugar, el arte se emancipa del rito y las obras se presentan para su exhibición, adquiriendo una semblanza de autonomía, reteniendo parte del aura de la tradición y su autoridad. *Aura* para Benjamin significa la ilusión creada por la obra de arte (realista) de que representa la armonía y la reconciliación de las contradicciones sociales. Sin embargo, por último, la reproducción técnica destruye este aura al separar el objeto reproducido del dominio de la tradición. Asimismo, se destruye la autoridad de la ilusión pues se revela la universal igualdad de las cosas, lo que acaba también con la autonomía. De este modo, piensa Benjamin, se ha trastocado totalmente la función del arte. Pero esta nueva forma de percibir el arte está al servicio de los intereses de las masas, ya que las ayuda a emanciparse de la tradición y la autoridad. Por ejemplo, el cine induce la participación de las masas en un nuevo camino de recrear las viejas ilusiones. Ello hace que la nueva producción y recepción de las obras pueda tener fines revolucionarios. Este

³⁷Benjamin, W.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1994; págs. 17-57.(También en *Illuminaciones I*, Taurus, Madrid, 1980.)

optimismo³⁸ es, en general, compatible con su visión de la historia como retorno de lo arcaico y originario en las nuevas formas del presente, así como con sus análisis de las obras de Kafka o Brecht.

Adorno, en cambio, interpretó de modo muy distinto los cambios introducidos por la reproducción mecánica en las artes. La reproducción para él no significó un cambio mecánico o tecnológico, sino el resultado en nuevos modos de distribución y en nuevas formas de consumo o recepción de las obras, incluso en nuevas formas de conducta social. El pensaba que estos desarrollos producían una nueva forma de control social y político, no una nueva posibilidad de emancipación, ya que las nuevas formas de producción habían sucumbido a los modos dominantes de distribución. Por tanto, Adorno no estaba de acuerdo con Benjamin en que la autonomía de las obras de arte se definiera por su posesión de un aura o que fueran necesariamente revolucionarias. Por un lado, él creyó que Benjamin exageró en el cambio producido por los nuevos modos de reproducción técnica; por otro, Adorno consideró que Benjamin era ingenuo al esperar que las masas serían inmediatamente afectadas por los cambios asociados con esa reproducción técnica y le acusó, incluso, de ser un romántico anárquico por confiar ciegamente en el poder espontáneo del proletariado (quien sería el protagonista, según Benjamin, del cambio revolucionario). Para Adorno era básico que tanto el arte de vanguardia como el arte popular fueran examinados uno en relación con el otro, y ello de acuerdo a los mismos presupuestos manejados en su sociología de la música —los conceptos materialistas de reificación y la teoría del fetichismo de las mercancías³⁹—, que también serán aplicados

³⁸Sin embargo, para Friedman el análisis de Benjamin en este ensayo "es la base del pesimismo histórico de toda la Escuela de Frankfurt y del miedo a la tecnología que exponen Marcuse en *One-dimensional Man* y Adorno y Horkheimer en *Dialectic of Enlightenment*". Friedman, G.: *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, FCE, México, 1986; pág. 150.

³⁹Según G. Rose, la tesis central de la sociología de arte sería que hay una contradicción entre las fuerzas y las relaciones de producción en el campo de la cultura. Como una fuerza de producción, la reproducción mecánica puede ser considerada en términos de la tecnología que produce la radio, el cine, el gramófono..., pero como una relación de producción debe ser considerada como un nuevo modo de distribución que presupone el modo de producción dominante de cambio en la sociedad. Así la reproducción mecánica también permite la reproducción, la distribución y el cambio de las obras de arte que formalmente no son reproducibles, por lo que aumenta su carácter de mercancía. De igual modo, en el campo del consumo, la industria cultural sería una fuerza de producción en el sentido que constituye una forma de control social, mientras que considerada bajo las relaciones de producción sería responsable de nuevas conductas sociales,

posteriormente en su estética.

Lukács en su trabajo "Contra el realismo malentendido" continuó después de la Guerra la batalla con Brecht sobre la distinción entre realismo y modernismo (ya no realismo contra expresionismo como en la disputa originaria), y ello al hilo de dos autores, Kafka y Mann, como representantes de ambas posiciones. Adorno escribiría entonces un libro bastante hostil contra el ensayo de Lukács, titulado "Reconciliación forzosa"⁴⁰, que junto con su propio ensayo sobre Kafka⁴¹ y los documentos de su colaboración con Mann para el libro de éste, *Doktor Faustus*, supondría un cambio sustancial en la posición de Lukács.

Lukács defendió el realismo contra el modernismo en la novela. La diferencia entre ellos se basa en el estilo y en la ideología contenida, que es el "principio formativo" del estilo. Para él, el "realismo" está comprometido con una visión del hombre como ser social y político, formado por la sociedad, que lucha por entender sus contradicciones para actuar así en ella. Los textos realistas, por tanto, reflejan la vida de individuos firmemente enraizados en un espacio y tiempo específico, y su interacción con su entorno, entendido éste como universal y concreto: universal significa que trasciende una visión particular; concreto lo que es de acuerdo a las posibilidades de la gente en una situación determinada. El realismo, de esta forma, es un reflejo fiel de la realidad. El "modernismo", por el contrario, defiende una visión del hombre de naturaleza solitaria, asocial, incapaz de entrar en contacto con otros seres humanos, sin ningún interés por el entendimiento social de la realidad o su posible actuación en ella. Sus textos retratan individuos sin que son las que Adorno estudiaría bajo categorías psicoanalíticas. La sociología de la literatura y de la música de Adorno examinaría las obras de arte bajo la luz de la tesis de que hay una contradicción entre las fuerzas y las relaciones de producción. Por "fuerzas de producción" Adorno entiende las habilidades del especialista en composición y las técnicas y la tecnología que son las herramientas para la composición (pero no se refiere a las precondiciones generales de compra y venta de la fuerza de trabajo o del proceso de trabajo). Por "relaciones de producción" entiende, sin embargo, algo similar a la noción marxista convencional, los estilos de vida y hábitos de consumo o la conciencia compartida y diferenciada de acuerdo a una posición de clase. Para Adorno, las relaciones de producción dominantes determinan el consumo y la recepción de las obras, pero no especifica qué son estas relaciones. Da por hecho que el control social ejercido por la producción y distribución de tales bienes (la industria cultural) determina la conducta social en la esfera de las relaciones de producción. Vid., MS, págs. 119-121.

⁴⁰Cf. Adorno, T. W.: "Erpresste Versöhnung" en GS 11, II.

⁴¹Adorno, T. W.: "Apuntes sobre Kafka" en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973.

personalidad, estáticos y ahistóricos; se concentran en potencialidades abstractas de los individuos —por ejemplo, una riqueza imaginaria— que son exaltadas a realidades sociales. La literatura de este tipo distorsiona la realidad, por lo que Lukács la llama "decadente", considerándola el fin de la literatura. El trabajo de Kafka es para Lukács el prototipo de arte modernista. Sus técnicas retratan la visión de un hombre aterrado ante la presencia de una realidad hostil, que lo reduce a una impotencia total. Esta visión subjetiva es identificada con la realidad misma. La descripción de Kafka del mundo sirve, en definitiva, para presentar una alegoría de una nada trascendente, donde triunfa el horror personal y la impotencia. En cuanto a Mann, éste distorsiona de un modo distinto la realidad, ya que sus novelas están libres de referencias transcendentales y la caracterización de los individuos se basa en probar que forman parte de una compleja realidad. Mann presenta al artista, su punto de vista, como el principal mediador en la experiencia de la gente en su realidad social (así, por ejemplo, en *Doktor Faustus* el músico, Adrián Leverkühn, representa el pequeño mundo del artista aislado). Su propósito es examinar la tragedia del arte moderno, tragedia que consiste en que, mientras el artista conoce que los problemas estilísticos son determinados por la situación histórica real de su cultura, él está determinado a trabajar independientemente de ellos, por lo que crea un arte formal y subjetivo, concentrado principalmente en expresar la decadencia intelectual y moral. Así, la misma subjetividad que crea la desintegración se destruye a sí misma.

Adorno está en claro desacuerdo con Lukács, tanto en lo que se refiere a la concepción de estilo y forma, como a sus nociones de realismo y modernismo o a su interpretación de la literatura contemporánea. Para él, Lukács es incapaz de entender las cuestiones técnicas o estilísticas de la novela, simplemente porque subordina estos hechos a una determinada "visión del mundo", entendiéndola a ésta como el contenido de la obra y dejando atrás la cuestión de la forma. Además, aquél rechaza la novela modernista por sus temas de aislamiento, soledad y terror, porque según él no son un fiel reflejo de la realidad, algo más que cuestionable para Adorno, para quien la obra de arte no tiene que ser real en el mismo sentido que la sociedad es real; esto sería una visión ingenua que ignora la potencialidad del arte en crear una ilusión o apariencia. De acuerdo con Adorno, las subjetividades retratadas en la novela se basan siempre en una ilusión que es parcialmente verdadera y parcialmente falsa, dependiendo de la sociedad que representen y de su crítica. La ilusión es verdadera en el sentido que la estructura social aboca a individuos aislados, pero falsa

en el sentido que ese aislamiento no es algo absoluto o dado de antemano. Además, hay diferentes clases de subjetividad reflejadas: una subjetividad objetiva es distinta de una subjetividad reconciliada con el mundo. Lo importante es que la obra tenga una postura crítica hacia la realidad social. En Adorno la subjetividad tiene que ver igualmente con la reificación, utilizando para analizar este término las mismas categorías que usa en su crítica filosófica y sociológica: la relación dialéctica entre el sujeto y el objeto social. Si se niega la subjetividad, implícita o explícitamente, se presenta la realidad objetiva como absoluta; si se afirma la subjetividad como absoluta, implícita o explícitamente, se niega la realidad objetiva.

De este modo, para Adorno no hay que elegir entre la literatura de Kafka o Mann. El no está de acuerdo con la interpretación de Kafka que ve en sus escritos sólo un reflejo de la impotencia o de la nada existencial. Por el contrario, el estilo de éste muestra un todo complejo de significados diferentes al estructurar sus textos de un modo totalmente nuevo que mina los hábitos de lectura convencionales. Su épica tortuosa derriba la frontera existente entre lo que es verdaderamente humano y el mundo exterior, entre el sujeto y el objeto⁴². La subjetividad kafkiana, en cuanto extrema y absoluta, no conecta con el mundo externo y, por lo tanto, no puede distinguirse a sí misma de ese mundo. El sujeto busca romper la reificación en la que se encuentra reificándose a sí mismo. "Como hace milenios, busca Kafka la salvación mediante la incorporación de la fuerza del enemigo. Pretende romper la maldición de la cosificación por el procedimiento de que el mismo sujeto se cosifique"⁴³. Sus textos son testigo de la propia distorsión de la realidad.

En cuanto a las novelas de T. Mann⁴⁴, Adorno señala que Lukács no supo apreciar el uso de la ironía como medio para crear una estética nueva que minaba las ilusiones realistas de las novelas. Mann había trabajado de cerca con Adorno en la elaboración de su libro *Doktor Faustus*, pues había quedado impresionado por el trabajo de *Filosofía de la nueva música* y por el *Ensayo sobre Wagner*⁴⁵ de Adorno. En cartas dirigidas a

⁴²"El origen social del individuo se descubre al final como poder de su destrucción. La obra de Kafka es el intento de absorber ésta". Op. cit., pág. 146.

⁴³Ibid., pág. 170.

⁴⁴Adorno tiene varios ensayos sobre Thomas Mann, recogidos todos ellos en GS 11.

⁴⁵Adorno, T. W.: "Versuch über Wagner" en GS 13. (Adorno en este trabajo expone que la música de Wagner es una música compuesta para encantar y seducir, siendo difícil sustraerse a su embrujo a no ser que se conozcan las tendencias antisemitas del compositor. Precisamente, el primer capítulo está

éste, Mann reconocerá que el "principio de montaje" que utiliza en sus novelas, es decir, el uso de detalles precisos para dibujar ilusiones reales o, mejor, para hacer palpable la realidad como algo que emerge a través de esos detalles dibujados, de esas perspectivas e ilusiones, se debía en parte a la crítica de Adorno al principio formal del trabajo sobre Wagner. Aquí también el propio Mann reconoce que su relación con la obra se da en el plano de la ironía, en un compromiso con el humor. El no estaba a la búsqueda del hombre propio de la sociedad burguesa, sino en busca de un estilo apropiado para entender el arte moderno. Además, como Mann se basó en este libro, las palabras de Adrián Leverkühn recogen los textos de Adorno para explicar su estilo de composición; la teoría de la música expuesta está basada en las ideas del propio Adorno. Este último señaló en su libro que la nueva música no había que entenderla como la "pura expresión del terror", tal como fue interpretada por Lukács, sino como el desarrollo de un cierto principio estilístico de autocritica constante (nuevamente aparecen las ideas expuestas en el plano gnoseológico). Sin embargo, lo importante no es tanto la teoría musical en sí, sino la interpretación sociológica del arte que ahí se expone. Por eso Mann señaló que la novela estaba compuesta de acuerdo a los mismos principios y antinomias que estructuraban la posibilidad para crear una nueva música, pues el objetivo era mostrar la crisis cultural del todo siguiendo el motivo concreto de la crisis experimentada en el plano musical⁴⁶. Lukács, por tanto, malinterpretó totalmente este libro, su significado social real en opinión de Adorno.

El mismo criterio de la relación entre sujeto y objeto es el utilizado por Adorno para la crítica de las óperas, dramas y la teoría del teatro épico de Brecht, otro de los principales participantes en esta disputa. Este, al igual que Benjamin y Adorno, escribió análisis sociológicos de literatura y, en general, todos ellos estuvieron interesados en los problemas sociológicos que estaban envueltos en la composición, así como en los efectos sociales de la recepción de sus trabajos. De todos modos, Brecht nunca estuvo muy de acuerdo con la Escuela de Fráncfort, pues ya en el exilio en California escribió que el Instituto había consagrado al odio explícito a los judíos, hecho que constituye el justificante de las conclusiones que siguen en la obra. Para Marc Jimenez, Adorno en este análisis incurre en un psicologismo fácil, cayendo con frecuencia en la arbitrariedad y el subjetivismo. Ver Jimenez, M.: *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 1977; pág. 41.)

⁴⁶Mann, T.: *Los orígenes del doctor Faustus. Novela de una novela*, Alianza, Madrid, 1988; págs. 54 y 55.

desactivado el marxismo, contribuyendo a los males de la sociedad que tanto habían diagnosticado. En cuanto a Lukács, Brecht rechazó la noción de realismo crítico y socialista en todas las formas de literatura⁴⁷. El realismo socialista, según Lukács, retrataba caracteres armoniosos con el fin de edificar un futuro diferente; sin embargo, Brecht pensaba que este camino era incorrecto tanto estéticamente como políticamente, además de ser una noción restringida de realismo. Para él, el teatro no debía representar individuos armónicos con el todo social que invitaran a la audiencia a participar en la transformación de las contradicciones reales, sino que debía enfatizar esas contradicciones, presentar la realidad social como es, así como la posibilidad de un cambio histórico. Para ello estaba de acuerdo con Benjamin⁴⁸ en el empleo de la técnica del montaje o la yuxtaposición de la realidad y la ficción para exponer ambas, las ilusiones de la ficción y las de la realidad social, y así irrumpir de un modo nuevo en la acción. Así entendía él el realismo de su tiempo: descubrir las complejas causas de la sociedad, desenmascarar los puntos de vista dominantes y escribir desde el punto de vista de la clase obrera que era la que, en definitiva, podía ofrecer soluciones reales a las dificultades.

Adorno simpatizó con Brecht en un primer momento, pues reconocería las mismas dificultades que éste para encontrar el camino adecuado para una nueva recepción del trabajo de arte, aunque no compartiría su solución: reeducar a la audiencia a través del teatro, eliminando el concepto tradicional de carácter subjetivo a través de un nuevo estilo. La crítica de Adorno es aquí nuevamente similar a la realizada en sociología y en su epistemología en sentido amplio: ninguna estética puede negar completamente el papel del sujeto, ya que ello lleva a reinstalarle con más fuerza en lugar de destruirle y representar la objetividad. Además, las obras de Brecht asumen un compromiso político

⁴⁷Lukács distinguió tres corrientes principales en la literatura del siglo XX: modernismo, realismo crítico y realismo socialista, con Kafka, Mann y Gorki respectivamente como representantes. La literatura "modernista" era una literatura burguesa caracterizada por el miedo a lo histórico en la fase del capitalismo avanzado. El "realismo crítico", aunque ideológicamente burgués, desplegaba optimismo en exceso y no rechazaba el socialismo. El "realismo socialista" era también optimista, pero a diferencia del realismo crítico empleaba una perspectiva socialista para describir las fuerzas trabajando hacia el socialismo desde el interior.

⁴⁸Tanto Susan Buck-Morss como G. Friedman coinciden en señalar que hubo polémica entre Adorno y Benjamin respecto a la figura de Brecht, con quien Benjamin estuvo en algunos puntos de acuerdo para disgusto de Adorno, que consideró, sin embargo, catastrófica la influencia de Brecht —a quien consideraba un marxista vulgar— sobre aquél. Vid. Friedman, G., op. cit., pág. 162.

explícito, con lo que éste destruye el arte autónomo y coloca uno nuevo en su lugar; al usar el arte didácticamente, enfatizando la primacía de la lección sobre la forma, hace a éste más formal, no más efectivo. Del mismo modo, Adorno señala que la manipulación del estilo no garantiza un efecto social específico. En lugar de disolver la conciencia reificada el arte puede devenir reificado por segunda vez por esa misma conciencia que lo traduce de acuerdo con el pensamiento establecido. El significado social de una obra, su praxis, no está en su efecto social, sino en su contenido de verdad. El *contenido de verdad* es la relación entre sujeto y objeto estructurada por el estilo y esa relación sólo puede ser reformulada por obras que cambien la relación con la ilusión⁴⁹, no mediante un intento de escapatoria de ésta.

Adorno quiere demostrar, en definitiva, que el intento de Brecht por evitar la representación de la subjetividad en el drama es una contradicción al igual que el intento por dibujar una subjetividad absoluta. Del mismo modo, hay que criticar, por tanto, la obra de Sartre, ya que como Brecht exige una actitud de cambio en lugar de imponerla de hecho, aunque de un modo diferente al de aquél. En general, Adorno se opone a las obras de arte que hacen ostensibles la interpretación de sus temas, pues él cree que con ello consiguen el efecto contrario que persiguen. Así, la crítica al estilo modernista de Lukács es la misma que a los temas políticos de Brecht o a los temas existenciales de Sartre. Sus compromisos tienden a reinstalar el significado de los temas que precisamente quieren eliminar. Por ejemplo, Sartre en su modo de abordar el absurdo o la falta de sentido de la existencia confiere un significado positivo a estos temas contradiciendo su objetivo final. El problema de estos autores es que intentan eliminar la autonomía artística evitando lo

⁴⁹Fue Marcuse quien primero definió la obra de arte como "ilusión" o "apariencia": "Como la tecnología, el arte crea otro universo de pensamiento y práctica contra y dentro del existente. Pero en contraste con el universo técnico, el universo artístico es un universo de ilusión, apariencia, *Schein*. Sin embargo, esta apariencia es semejanza de una realidad que existe como amenaza y promesa de la establecida. Bajo varias formas de máscaras y silencio, el universo artístico es organizado por las imágenes de una vida sin temor; bajo formas de máscaras y silencio, porque el arte no tiene el poder de hacer posible esa vida y ni siquiera tiene el poder de representarla adecuadamente. Sin embargo, la verdad ilusoria e impotente del arte (que nunca ha sido tan ilusoria e impotente como ahora, cuando se ha convertido en un ingrediente omnipresente de la sociedad administrada) atestigua la validez de sus imágenes. Cuanto más ostensiblemente irracional se hace la sociedad, mayor es la racionalidad del universo artístico". Marcuse, H.: *El hombre unidimensional*, Ariel, Barcelona, 1990; pág. 267.

que de hecho es la ilusión literaria; asimilan ésta a la mera existencia que ahora será la convertida en ilusión. De esta forma, tanto Sartre como Brecht contribuyen a la abdicación del sujeto que ellos aborrecen: Sartre busca entronar al sujeto existencial; Brecht al proletariado.

Adorno cree que una obra de arte no caería en esta paradoja si presentara la crisis del significado y la estructura del mismo como un problema de su forma, es decir, como parte de las condiciones objetivas, y no meramente como una desviación de un sujeto aberrante, siendo, quizá la obra de Beckett la que más se acerca a tal propósito. Y es que éste evita la paradoja del expresionismo al presentar una subjetividad absoluta a través del lenguaje, con lo que trasciende la pura subjetividad y también la aporía del existencialismo (usa el lenguaje para decir que no hay significado y, por tanto, reinstala de nuevo el significado). En *Notas de Literatura*⁵⁰ Adorno realiza un análisis de la obra de Beckett, *Final de partida*, y dice que ésta es la historia del fin del sujeto. Esta obra eclipsaría la dramatización tradicional de la doctrina existencialista de Sartre, pues en ella, según Adorno, Beckett reducirá los conceptos de la ontología existencial, tales como la historicidad, la condición humana..., a una existencia mínima. Entonces Adorno analiza el uso de la parodia de Beckett en las categorías tradicionales del drama y concluye viendo la obra como el fin de la historia del sujeto. La obra no presenta la idea abstracta de absurdo; expresa el absurdo real de toda cultura —incluyendo la filosofía existencial—. Su parodia autoconsciente usa la reflexión para establecer el significado de la obra de arte y expresar la ausencia de significado al mismo tiempo. Beckett recrea la ilusión de un significado ficticio para reestructurar el significado real. Además, en dicha obra Adorno va a distinguir tres niveles de significado que crean la unidad entre la intención global de la obra y la acción: el significado metafísico; el significado global o intención de la obra, y el significado de las palabras y frases al nivel del diálogo. El primero de ellos, el significado metafísico, es abandonado como tal, mientras que los otros dos son cambiados de forma radical, ya que Beckett reestructura el significado de los diálogos de tal modo que éstos llevan al significado total o a la intención de la obra en su conjunto. Adorno hace un examen cuidadoso de los diálogos de esta obra, señalando como el autor enfatiza el uso de la parodia, la inversión de significado, el uso de los gestos y todo ello sin abandonar las técnicas constructivistas. Si su estructura dramática y el lenguaje permanecieran en un

⁵⁰Adorno, T. W.: "Versuch, das Endspiel zu verstehen" en GS 11, II.

uso del significado de forma tradicional, la obra no expresaría la ausencia de significado. Beckett así alcanza el significado estético mientras expresa el absurdo metafísico y lo hace mediante la negación rigurosa de las formas tradicionales del significado dramático. En definitiva, en opinión de Adorno, la ontología negativa de Beckett es la negación de la ontología. La posibilidad de algo verdadero pero inconcebible está decisivamente abierta por la contradicción inmanente en la que Beckett muestra la razón terminante. La ciega razón instrumental es un fetiche histórico que puede ser reemplazado. En *Final de partida* desaparece la diferencia entre dominación absoluta y utopía, en ella todo estaría en su lugar correcto.

En definitiva, Adorno en estos análisis de obras literarias continúa con su visión de que la crítica social sólo se da en la forma y no en un contenido concreto, enfatizando que la forma se refiere ante todo a la relación entre subjetividad y objetividad social. Como en su crítica filosófica o sociológica, Adorno quiere demostrar mediante la crítica literaria la importancia de presentar una ilusión necesaria, el dolor de la contradicción. Y es que tanto la ilusión de la literatura, como la filosófica y la sociológica, están determinadas por la estructura reificada de la sociedad. En opinión de Adorno, tanto la cultura como el arte en general, han de ser sometidos al análisis y al juicio crítico, pues éstos poseen un movimiento dialéctico propio, fundado, en último término, no simplemente en su relación con lo económico, sino también derivado de su propia reflexión intrínseca. Y ello significa que el papel de la crítica dialéctica es nuevamente fundamental en el tema cultural y artístico. Es el movimiento implícito del arte hacia la autocrítica el que hace que la crítica artística sea crítica dialéctica. Lo que se crea en la obra de arte no es exclusivamente el objeto como tal, sino un juicio crítico del mundo existente. El origen de la crisis artística está en el fracaso para adoptar una postura crítica, pues constantemente se afirma lo dado como lo auténtico real. El arte, como la filosofía, está al servicio del orden establecido, reproduciéndolo abstracta y fielmente, y con ello hace imposible el poder crear una alternativa. La tarea de la obra de arte, como la de la filosofía, es proponer el sendero hacia la liberación por medio de la crítica radical. Si la obra de arte estuviera perdida para siempre, entonces sería imposible el cambio del orden existente. Pero ello, evidentemente, no es así para Adorno, quien considera al arte ante todo de naturaleza crítica y negativa y, por ende, capaz de la transformación social hacia una nueva verdad, lo que se desarrolla precisamente en su última obra *Teoría estética*.

Capítulo 6

”Teoría estética”, ¿una utopía negativa?

La estética y el arte fueron centrales no sólo para el pensamiento de Adorno, sino para la mayoría de los representantes de la ”Teoría crítica”, pues todos consideraron que la filosofía del arte tenía un valor de resistencia y subversión contra los aspectos deformadores y alienantes del mundo moderno. Y es que la idea de la importancia del arte se dio precisamente con el inicio de la modernidad. Así en Alemania a finales del siglo XVIII y principios del XIX hubo un importante movimiento estético que se da desde Kant hasta los postrománticos, donde la estética surge como vía para reconciliar la cultura científico-técnica, que explota todo por un lado, y la cultura moral y política que trata a todos como iguales, aunque al mismo tiempo reconozca que cada persona es distinta. Esto lo dice ya Schiller en 1795 en *Cartas sobre la educación estética del hombre*: lo estético y artístico es lo que proporciona la síntesis para llegar a un tipo de persona reconciliada consigo misma, donde ciencia y moral, razón y sentimiento, no estén cada uno por su lado. De este modo se podrá llegar a un auténtico estado orgánico (no mecánico) en armonía con uno mismo, con armonía entre las personas y entre éstas y el estado e, inclusive, una relación armónica con la naturaleza. El desarrollo individual no debe estar en contradicción con el desarrollo colectivo. Y con ello se formula la ”primera utopía estética de la modernidad”: es la utopía de una sociedad como una obra de arte.

La utopía estética de Schiller será luego recogida por Hölderlin, Hegel y otros pensadores, perviviendo durante un buen tiempo, pues se cree que el arte es importante para la transformación de la sociedad.

Adorno, en cierta medida, parte de esta idea, pues el propósito último de su pensar es criticar la sociedad tal como se da en aras a posibilitar una sociedad diferente, donde no se dé la alienación y sí la justicia. Y para ello el arte es sumamente importante, pues mantiene la "promesa de felicidad", siguiendo la formulación de Stendhal de un mundo mejor donde poder reconciliarnos. El arte es portador de una "promese du bonheur" y anticipa algo mejor que el hoy¹. Para decirlo en términos de Bloch, la auténtica obra de arte proyecta la imagen de un "todavía-no" mientras que la industria cultural renueva la conciencia de un "ya-no". La catacterización que Adorno hace del arte tiene como rasgo clave la *negatividad*, siendo la promesa que contiene la obra no un consuelo, sino una crítica de la praxis. Respecto a este punto, también hay que tener en cuenta nuevamente la influencia de Marx, ya que el marxismo fue el primero en introducir una teoría que no sólo era explicación de cómo funcionaba el sistema capitalista, sino que al mismo tiempo lo criticaba, adquiriendo con ello la teoría un carácter no únicamente crítico, sino, y ante todo, normativo: se establece de acuerdo a las premisas teóricas qué es injusto y qué no.

"... las obras auténticas son crítica de las pasadas. A través de la articulación de esta crítica es como la estética se vuelve normativa"².

Para Adorno, como para muchos de los francfortianos, no hubo lugar para una ética propiamente dicha (siguiendo así a Marx y, en parte, a los idealistas), puesto que no había una razón que no fuera teórica y al mismo tiempo ética. La reflexión deviene, de este modo, simultáneamente teórica y normativa. Recuérdese que en *Dialéctica de la Ilustración* se puso de manifiesto el fracaso de la civilización y cómo ésta había abocado a la sinrazón y ello por un mal uso del concepto de razón; en ella se llevaba a cabo un análisis de la sociedad y de las causas de su falsedad a través de una teoría crítica de la racionalidad.

¹"*Promesse du bonheur* quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella, la felicidad estaría por encima de la praxis. La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad". Adorno, T. W.: *Teoría estética* (TE), Taurus, Madrid, 1992; pág. 24.

²Ibid., pág. 464.

Frente a la razón instrumental que se extiende por doquier, al pensar por identidad que anula lo heterogéneo, las diferencias, en *Dialéctica negativa* se apuntaba la necesidad de un nuevo tipo de razón, de carácter crítico, dialéctico y negativo que diera salida a la falsa situación, y esto no como superación —en la dialéctica adorniana el momento de la superación no es el definitivo, puesto que no se aboga por la reconciliación final de sujeto y objeto—, sino como corrección de esa razón subjetiva o formal (en terminología weberiana) que había hecho a un lado al mundo objetivo como tal, al sujeto particular y al conjunto de los hombres, a la naturaleza y a sus manifestaciones, es decir, a una racionalidad amplia que se determinaba en función de la armonía del hombre con la totalidad social. En definitiva, según Adorno, mientras el ejercicio de la razón doliera, mientras el conocimiento fuera sinónimo de sufrimiento, uno se encontraría en una sociedad alienada y falsa que habría que negar, cambiar. Precisamente, éste es el elemento utópico del pensamiento adorniano: la necesidad de una nueva sociedad, de una humanidad liberada, no asentada sobre el concepto de razón identificante, sino sobre una nueva idea de "identidad racional", que se logrará mediante el conocimiento mimético propio del campo estético. A través de la imitación —y no por identificación— es como Adorno pretende respetar la dialéctica sujeto-objeto, una dialéctica que es la base no sólo de la epistemología, sino también del ámbito social, cultural y artístico, pues todos ellos han caído en las redes de la reificación. A través del elemento mimético que pervive en el arte, último reducto metafísico por ende, es posible ejercer resistencia contra la "racionalización" total del mundo. El arte es el último eslabón de negación y de crítica filosófica; de ahí la necesidad de realizar una teoría estética, puesto que sólo en el arte con su noción de "mimesis" hay posibilidad de transformación social.

De hecho, *Teoría estética* es la última obra de Adorno, publicada tras su muerte en 1969 por iniciativa de su esposa que se encargó de recoger los fragmentos para su elaboración. Este texto se empieza a redactar ya en 1956, consistiendo por ese entonces sólo en papeles sueltos sin una conexión precisa. No es hasta 1961 cuando Adorno le empieza a dar forma y contenido real en una versión tentativa que, sin embargo, dejaría interrumpida a favor de la escritura de *Dialéctica negativa*. Únicamente tras finalizar ésta en 1966 se retoma otra vez aquélla para procurar su composición definitiva, algo que no acaece, en realidad, ya que el autor moriría. De este modo, Adorno nos lega una serie de textos inconclusos, cuya última presentación requeriría de un trabajo final de acomodación de la forma, no

del fondo, pues éste se encontraba plenamente madurado³.

La obra *Teoría estética* se presenta, por tanto, como un inmenso fragmento en sí mismo, compuesto de textos muy breves que se adaptan entre sí en torno a epígrafes y bajo unos cuantos capítulos generales, aunque esto es algo que a estas alturas del tratamiento de la filosofía adorniana tampoco debe sorprender, pues responde a la tónica general de su pensamiento. El fragmento es de nuevo el modo de exposición de una reflexión que se revela contra la idea de sistema cerrado y formal, y que en su anarquía quiere expresar el propio carácter fragmentario de la realidad social. Además, hay que tener en mente que es redactada prácticamente junto con la *Dialéctica negativa*, otro de los escritos más asistemáticos que produjo Adorno.

La relación entre *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* no es un acontecimiento casual, y esto no en lo referente a una misma forma de expresión, sino, sobre todo, al hecho de un "contenido común". Pero ¿qué significa esta proposición, quizás en un primer momento extraña? Simplemente la afirmación de que estas dos obras, pensadas a un tiempo, aunque no realizadas simultáneamente, se complementan una a otra en su contenido teórico: efectivamente, *Teoría estética* sólo puede ser comprendida a la luz de los análisis realizados previamente en *Dialéctica negativa* (de aquí seguramente el que Adorno interrumpiera la elaboración de aquélla a favor de ésta). Hay que romper la relación cronológica establecida entre ambas para poder mediar sus discursos teóricos; más aún, se puede decir, sin temor a equivocarse, que el arte y la filosofía son dos temas dependientes el uno del otro. Los contenidos de la reflexión estética adorniana parten, como se ha esbozado líneas arriba, de la propuesta filosófica desarrollada en *Dialéctica de la Ilustración*, de la crítica social que allí empieza a plantearse y de la epistemología dialéctica y negativa, con su crítica al pensamiento idéntico y a la reducción de la relación sujeto-objeto, que se desarrolla con anterioridad a la obra ahora comentada. El arte y la filosofía, desplazados en la modernidad como meras esferas de valor frente al conocimiento científico-instrumental, muestran en este momento su validez teórica como crítica a la sociedad irracional y como propuesta de un posible cambio social. La estética no es un refugio ni una salida ante

³"Pocos días antes de su muerte escribió en una carta que la redacción definitiva 'necesita de un trabajo desesperado', 'pero esencialmente es ya trabajo de organización, apenas sobre la sustancia del libro', pues en él, añade, 'ya está todo, como se dice, presente'". Citado en el "Epílogo de los editores", op. cit., pág. 467.

una filosofía aporética que ha anulado su ejercicio en el mismo desarrollo de sus premisas. Nada más lejos de la intención de Adorno. Sin embargo, ésta ha sido una opinión muy extendida entre quienes se han dedicado al estudio de las formulaciones de la teoría crítica de la sociedad. En el caso de este autor esto es evidente, sobre todo, por lo que se refiere a la acusación de "esteticismo filosófico" que le hacen los actuales representantes de la teoría crítica. Según esta tesis, la filosofía de Adorno, con su radicalización de la crítica a la Ilustración, se autodisuelve, por un lado, en estética; por otro, cierra toda posibilidad de determinación conceptual de una noción distinta de racionalidad (no-instrumental y dominadora), desde la cual poder establecer y ejercer la crítica a la sociedad reificada e ideologizada. Afirmaciones como éstas son las que impulsan, precisamente, a realizar una lectura diferente en la que se muestre la conexión intensa entre estética y epistemología (objetivo en parte de este trabajo).

En concreto, la teoría estética de Adorno es el lugar donde hace su aparición un nuevo concepto de razón, de acuerdo a las propuestas realizadas en *Dialéctica negativa* con su denuncia al pensamiento identificador conceptual. Frente a éste y a la razón instrumental que lo representa se alza en este momento la racionalidad dialéctico-estética, una racionalidad irreducible a aquélla. Por tanto, en la estética adorniana uno se encuentra no con una sustitución o ampliación de la razón a través del arte, sino con una nueva forma de conocimiento que es corrección⁴ y salida de la razón instrumental identificante. En consecuencia, la importancia del arte y la estética en la filosofía hay que entenderla como el requerimiento de una noción no instrumental de racionalidad.

Por otro lado, la preocupación estética en Adorno no es algo nuevo ni un recurso final en el que buscar una salida, desde el momento que ésta se encuentra en el origen mismo de su pensamiento, y ello tanto por el hecho de su propia formación que hay que sacar a relucir de nuevo, como por ser un tema al que concede prioridad desde un principio con su tesis académica de habilitación sobre Kierkegaard. Aquí se encuentran ya muchos de

⁴La lectura de *Teoría estética* sigue en gran medida la interpretación de esta obra como "corrección" de la racionalidad de dominio criticada a lo largo del trabajo, intentando para ello seguir la propia argumentación de Adorno. Sin embargo, hay que decir que esta idea se debe en buena parte al estudio realizado por Vicente Gómez, al que se considera uno de los más precisos en el análisis de la teoría estética de Adorno. Cf. Wellmer, A. y Gómez, V.: *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universitat de València, Valencia, 1994.

los elementos teóricos fundamentales para el esclarecimiento del papel de lo estético en la filosofía de Adorno.

6.1 Kierkegaard. La construcción de lo estético.

El trabajo sobre Kierkegaard fue escrito por Adorno a la edad de veintiséis años, entre 1929-1930, siendo su tesis de doctorado presentada en 1931 en la Universidad de Fráncfort. En 1932 volvió a trabajar sobre el manuscrito original, apareciendo la versión definitiva en 1933, la cual permanecería íntegra en 1966 cuando el libro es reeditado nuevamente. Adorno considera que "después de treinta años, hay muchas cosas en el libro que ya no satisfacen al autor (...). Con todo, el autor piensa que en su libro sobre Kierkegaard hay pocas cosas que, desde el punto de vista de su posición actual, requieren volver a ser pensadas, en lugar de ubicarlas simplemente como una etapa previa"⁵. Y es vuelto a reeditar precisamente en el año en el que también se publica *Dialéctica negativa*, obra por la que había dejado inconclusa en un primer momento su *Teoría estética*, por el hecho de que sus planteamientos filosóficos tienen mucho que ver con la elaboración de ambos libros, con los presupuestos epistemológicos de la primera, sobre todo en su crítica a Hegel y el idealismo, y con las conclusiones posteriores que quedarán explícitas en la segunda, en la relación concreta entre filosofía y arte. Además, la etapa en la que es producido este trabajo de habilitación podría llamarse el "período estético" de Adorno, que abarca desde comienzos de los años veinte hasta la publicación de *Filosofía de la nueva música* y que se caracteriza principalmente por la relación cercana que se establece ya entre arte y filosofía, la cual se mantendrá vigente hasta la obra póstuma.

El interés de Adorno por la filosofía de Kierkegaard se debe a varias razones, aunque el punto principal sería el ataque de éste último de la filosofía de Hegel, así como la desacreditación del idealismo alemán académico. Adorno comparte con Kierkegaard la resistencia a identificar razón y realidad, a admitir la identidad sujeto-objeto, con su disolución dialéctica en uno de los polos, en este caso el subjetivo. El objetivo de Adorno era construir una dialéctica material, revitalizar al objeto cuyo papel debía ser parejo al del sujeto, el cual es un componente más de la relación y no necesariamente el más

⁵Adorno, T. W.: *Kierkegaard* (K), Monte Avila, Caracas, 1969; págs. 283 y 284.

importante. Pues bien, es en el ámbito estético donde Adorno ve la posibilidad de la reconstrucción crítica de la dialéctica hegeliana, donde encuentra la manera de pensar de un modo distinto "la posición de la subjetividad ante la objetividad" y por ello propondrá una revalorización de la esfera estética por la que Kierkegaard pasa precipitadamente sin darle el valor que representa.

"Lo cierto es que el propósito era lograr una interpretación de la obra de Kierkegaard como un todo; en ella la estética no significa meramente teoría del arte, sino que, en terminología hegeliana, implica referirse a la posición del pensamiento frente a la objetividad"⁶.

El arte en Adorno no tendrá un papel secundario respecto de la filosofía y la religión, sino todo lo contrario: la filosofía en su forma de pensar el arte se constituye con éste, sin desplazarlo, en el auténtico modo de relación dialéctica sujeto-objeto. Más aun, es en la experiencia estética donde el concepto de racionalidad dialéctica adquiere su significado fundamental. Sin embargo, Adorno en su libro demuestra que la restricción de Kierkegaard del campo estético y su empeño en la "interioridad" resultan en realidad de un modo de pensamiento que no tiene objeto y que depende de una noción abstracta de individuo, a pesar de su empeño en lo contrario, en hacer de la "existencia" el lugar de resistencia a la identidad idealista.

De hecho, el primer paso en la estética de Kierkegaard consiste en distinguir ésta de la poesía, pues, para él, era la marca del fraude en toda filosofía frente a la revelación positiva: "la poesía se ocupa de lo inmediato. Por lo tanto, no puede pensar en una duplicidad"⁷, y la filosofía es ante todo dialéctica. Sin embargo, ello no quita que a menudo escriba como poeta, según Adorno, aunque su intención no es dar forma al contenido objetivo que se le presenta, sino reflexionar sobre el proceso artístico y el hombre artista en sí. En segundo lugar, la construcción de lo estético no debe partir tampoco del esteta y aquí Adorno señala como lo "estético" abarca tres significados para Kierkegaard: de acuerdo al primero de ellos, es estético el campo en general de las obras de arte; también lo estético hace referencia a una actitud o "esfera", en la terminología de ese pensador, por detrás de la religión, donde lo estético se convierte en una etapa en el proceso dialéctico; y, por

⁶Op. cit., pág. 285.

⁷Apud, pág. 34.

último, lo estético es entendido como la teoría del arte, más allá de las intenciones del esteta, pues aquí hace su aparición el concepto de existencia como necesidad de una doble reflexión, la del pensamiento subjetivo dirigido hacia la cosa y al mismo tiempo hacia la intimidad del sujeto pensante. Esto le lleva al tercer punto que consiste en afirmar una estética material o de contenido frente a todo formalismo estético, que para Adorno sería lo mismo que decir formalismo filosófico, aunque de hecho no lo consigue pues en él vuelve a aparecer la figura del sujeto omnipotente. Además, piensa Adorno, que recaer en la división de una estética de contenido o formal es recaer en el clasicismo, que en verdad aquél nunca abandona. ¿Por qué? Porque Kierkegaard señala que lo que distingue entre si un contenido es estético o no, en último término, vuelve a ser la subjetividad autónoma, y para ésta la inmortalidad del contenido estético no está en los objetos concretos, sino en su carácter abstracto que es visto como lo temporalmente invariable; por el contrario, lo concreto es definido como lo históricamente determinado, de manera que las ideas estéticas son universales siempre que eliminen de ellas los elementos históricos específicos o, como Adorno diría, la experiencia social dada. A pesar del intento de recuperar la materialidad Kierkegaard la niega al desterrar la experiencia de su estética, recayendo en la interioridad propia del idealismo, aceptando incluso los mismos patrones de belleza de la tradición y proclamando la superioridad de un yo abstracto⁸.

La interioridad en Kierkegaard es una categoría fundamental, ya que con ella denominará la relación dialéctica entre sujeto-objeto, relación en la que ambos momentos no se limitarán recíprocamente puesto que la subjetividad libre, actuante, será la única portadora de realidad. Para Kierkegaard el yo es constreñido a encerrarse en sí mismo ante la prepotencia de lo otro "tenebroso", del mundo objetivo. Adorno dice que aquél sentía horror ante el contenido histórico específico, pues hubo un reconocimiento de la cosificación de la vida social, de la alienación del hombre frente a una realidad que sólo le era ofrecida como mercancía. Este es el motivo por el cual el yo se ve obligado a la reflexión⁹,

⁸"Allí, donde Kierkegaard se aferra a ella, la dualidad de forma y contenido adquiere su característica idealista. La estética de los contenidos, o material, se convierte en estética formalista, bajo el signo de la "grandeza" de los objetos". Cf., pág. 36.

⁹Según Adorno, "Kierkegaard intuyó la miseria de la situación de intenso capitalismo que se iniciaba. Se opone a ella invocando la pérdida inmediatez que consideraba aún resguardada en la subjetividad. No analiza ni la necesidad ni la justicia de la cosificación, ni tampoco la posibilidad de su corrección. Pero con todo, a pesar de ser, entre los pensadores idealistas, el más ajeno a las relaciones sociales, describió

haciendo de esta categoría el movimiento propio de la interioridad, que le va a llevar incluso a una negación de la historia verdadera concreta, para admitir nueva y únicamente la historia íntima, inmanente, como existencia en el tiempo. Así, la interioridad se presenta como una limitación de la existencia humana a la esfera privada que quedaría exenta del poderío de la cosificación. Pero el problema surge cuando la interioridad debe entenderse a sí misma en su existencia social, en su relación con el prójimo, en el plano de la ética. En su huida de la cosificación el sujeto se ve retrotraído a la interioridad, no admitiendo que en el puro actuar conforme a una ética privada se pueden ocasionar conductas reprobables en la sociedad. Kierkegaard reduce la sociedad a un círculo de prójimos, donde sus necesidades son tratadas como contingentes, pero al negar las necesidades materiales vitales de la sociedad también lo hace respecto del yo: éste de nuevo es un yo absoluto, puro espíritu, "el espiritualismo domina hasta en el terreno de los instintos"¹⁰. Adorno interpreta este espiritualismo como una hostilidad frente a la naturaleza: el espíritu se plantea ante la naturaleza como libre y autónomo, en cuanto reconoce a ésta como algo demoníaco. Pero el hecho es que dicho espíritu autónomo se manifiesta corporalmente, de modo que la naturaleza se apodera del espíritu. Kierkegaard trata de solucionar este problema diciendo que la apariencia natural del espíritu es "mítica" y aquí es donde aparece su visión estética del mundo, que él percibe bajo un aspecto ético. Hay que buscar en el terreno mítico el origen de la estética como esfera de la pura inmediatez, que excluye el mundo externo en cuanto contingente a favor de la interioridad pura. Como etapa "dialéctica" el concepto de lo estético es reducido a su oposición a la "existencia".

En opinión de Adorno, "entre todos los conceptos acuñados por Kierkegaard el de existencia es, actualmente, el más eficaz"¹¹, porque con él apunta a la ubicación del concepto de verdad en la existencia humana individual. En Kierkegaard la existencia humana concreta no puede ser entendida como un modo del ser, aunque se trate de un modo en que el ser se ha encerrado a sí mismo. Para él el interrogante por el sentido de la relación entre cosificación y forma de mercancía en una comparación que basta con que sea tomada literalmente para que se corresponda con las teorías marxistas". Op. cit., págs. 68 y 69.

¹⁰Ibid., pág. 90. (Como se puede apreciar en el tratamiento de Adorno de la filosofía de Kierkegaard son muchos los motivos que anuncian ya su pensamiento más desarrollado, apareciendo aquí muchos de los temas que luego serán expuestos en sus tres principales obras: *Dialéctica de la Ilustración*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*.)

¹¹Apud, pág. 117.

existencia no constituye lo propio del ser humano, sino más bien el interrogante por aquello que dé algún sentido a la existencia humana. Y lo que da sentido a ese ser es precisamente su constitución como devenir dialéctico a través del concepto de "pasión", concepto por medio del cual el ser participa de la verdad y ahora sí como "relatio" entre espíritu y naturaleza. En este punto se podría decir que con la idea de pasión se instaaura el sujeto material contingente, dejándose entrever, por tanto, una relación dialéctica entre sujeto y objeto, pero esto sólo se da de hecho como mera posibilidad, pues para Kierkegaard la praxis debe recibir sus reglas, las decisiones, del "yo mismo": la "interioridad" es la que otorga el sentido, no es posible extraer sus determinaciones del mundo objetivo cosificado y rechazado, con lo que la verdad se va a encontrar otra vez sólo en la abstracción del yo. Así, en Kierkegaard las afirmaciones materiales sobre la existencia que digan algo más que la proclamación de la mera existencia de ese yo abstracto son muy escasas, siendo esa abstracción la que constituye justamente el signo del pensamiento mítico.

Kierkegaard quiere romper con el sistema idealista, pero se aferra a él, ya que asume el punto arquimédico del idealismo sistemático, a saber: el derecho del pensamiento, en cuanto autolegislativo, a fundar la realidad. Sin embargo, hace el intento de romper con la inmanencia de la conciencia a través del uso de la categoría del "sacrificio paradójico". Su dialéctica oscila entre la negación de la conciencia y la afirmación de su derecho supremo, ya que Kierkegaard propone que por medio de la noción de sacrificio la conciencia se desprenda "en el movimiento de una 'resignación infinita', de todo ser exterior, a fin de extraer de sí misma todos sus contenidos en plena libertad de elección y decisión y para finalmente, frente a la apariencia de su propio todopoderío, abandonarlos y al sucumbir purificarse de la culpa en que incurrió al pensar que podía constituirse autónomamente"¹². Pero en este sacrificio intelectual aparece, para Adorno, de la manera más pura su fundamento mítico, ya que en realidad se trata del sacrificio del mero espíritu en que se ha transformado toda la realidad. De ahí que sea paradójico: es un movimiento del pensamiento efectuado por el puro pensamiento, al que se quiere negar en su totalidad, para extraer de él, una vez sacrificado, lo que sería su contradicción completa, lo "absolutamente distinto". El sacrificio de la conciencia es cumplido con sus propias categorías, racionalmente; mediante el sacrificio la conciencia no hace más que afirmar su dominio y, por tanto, su aislamiento de lo otro-de-sí, que una vez más le lleva a entronizar exclusi-

¹²Vid., págs. 176 y 177.

vamente la interioridad sin objeto.

”La subjetividad es la verdad’: así se hacen patentes en la paradoja los rasgos horribles de la máscara del sacrificio”¹³.

Para Adorno el sacrificio paradójico de la conciencia llevado a cabo por Kierkegaard supone, tanto acabar con la dialéctica propuesta en la lógica de las esferas, como la consumación total del idealismo, puesto que la subjetividad es la verdad. La interioridad sólo conoce la verdad de su propia existencia, olvidándose con ello Kierkegaard de su pregunta originaria por la verdad como lo que da sentido a esa existencia, una verdad cifrada y oculta, que la subjetividad autónoma es incapaz de crear, porque se encuentra más allá, en la pasión, en el deseo, en la ilusión como reflejo de esperanza, que la subjetividad únicamente puede leer en las imágenes que éstas presentan. Y la esencia de semejantes imágenes es la ”esfera estética” de Kierkegaard, su grandeza está en sus contenidos y no en el modo de su constitución subjetiva. En opinión de Adorno, es preciso liberar a la esfera estética de la dialéctica subjetiva a la que está sometida, manteniéndola en la eternidad del momento como totalidad fenoménica. La verdad tiene su ser en la dialéctica en la que aparece; por este motivo las obras de arte son elocuentes, porque exponen sin atenuantes la verdad a través de su apariencia.

Adorno propone, por lo tanto, recuperar la esfera estética de Kierkegaard, su materialidad, por la que éste pasa precipitadamente a favor de la religión como la auténtica portadora de conocimiento, de una religión que, sin embargo, se sustenta en la creencia y no en la razón. En la estética está la fuente de conocimiento, puesto que es en ella donde se posibilita realmente la dialéctica entre sujeto-objeto, entendidos ambos como momentos concretos (el sujeto es también contingente, material, naturaleza corporal...); es en ella donde se puede dar la relación entre conciencia y realidad y, en consecuencia, donde se puede pensar la verdad como un ”plus” que no se agota en el sujeto autónomo, abstracto. Y es que la misión de la filosofía es precisamente ésa, pensar la posición de la subjetividad ante la objetividad que sólo realiza el arte verdadero como lugar de una experiencia cognoscitiva verdadera.

”A Kierkegaard, frente a Hegel, le faltó la concreción histórica (la única válida), reduciéndola al yo ciego o exiliándola a las esferas vacías: pero al

¹³Cf., pág. 193.

hacerlo abandonó la pretensión central de verdad de la filosofía, la de constituir una interpretación de la realidad, recurriendo, en cambio, a la asistencia de una teología a la que, no obstante, su filosofía le sacaba toda substancia”¹⁴.

La dialéctica de Kierkegaard es una dialéctica mítica conforme al tipo de una religión encerrada en sí misma, sin salida, al igual que su filosofía idealista anclada en la interioridad. Aquí aparece el desprecio de lo exterior, para evitar que el dolor, la injusticia, la desigualdad irrumpieran en ella. Frente al ser alienado del mundo de la mercancía Kierkegaard imaginó al yo solitario y abstracto; éste absolutiza al individuo para hacer a los hombres completamente iguales. Adorno, por el contrario, creará que la ”igualdad abstracta” enmascara la desigualdad real, equivaliendo a un modo de dominación que vuelve a los hombres masas¹⁵ de individuos, destruyéndolos propiamente como tal, enajenándolos del sufrimiento real. *Pero el sufrimiento es el signo mismo de la verdad, de una verdad que sólo puede ser evidenciada por la estética como auténtico campo donde se puede dar la reconstrucción crítica de la dialéctica. De aquí, en conclusión, la importancia de la estética para la filosofía, ya que es el arte quien realiza la posición del pensamiento ante la objetividad.*

6.2 Arte: filosofía crítico-dialéctica.

”Por lo tanto, la teoría estética debe ser simultáneamente crítica y filosófica, único modo de restituir al arte su derecho a la existencia”¹⁶.

La *Teoría estética* consta de un conjunto de capítulos no ajustados a una progresión argumentativa evidente (como ya se señaló líneas más arriba), aunque todos sus párrafos, sin embargo, se organizarán alrededor de un tema central hacia el cual va convergiendo

¹⁴Op. cit., pág. 155.

¹⁵”Kierkegaard creía que cualquier cosa podía ser manejada en forma masiva, como rebaño, salvo la masa de los hombres; los señores del mundo lo aprendieron bien a fondo desde entonces. Sin sospecharlo, sirvió para dar buena conciencia intelectual al agudo oscurantismo de los tiempos totalitarios”. Ibid., pág. 267.

¹⁶Vid. Jimenez, M., op. cit., pág. 26.

todo el discurso. Este tema no es otro, en principio, que el de criticar el hecho que el arte ha perdido su autoevidencia, tanto por lo que se refiere a su propia inmanencia, como al modo de su conexión con la totalidad social que interpreta¹⁷. De esta forma, el punto de partida de la estética no va a ser otro que el de una propia autorreflexión, la cual se ejerce sobre su objeto, por un lado, sobre ella misma como "teoría de", por otro. Su propósito es mostrar, frente a una serie de teorías estéticas ya delineadas, su propuesta de una estética "actual" y, sobre todo, "dialéctica". Por ello empieza delimitándose respecto a lo que se ha denominado y Adorno denominó como "estética empírica", una filosofía que establece normas estéticas a partir de la clasificación y la generalización de impulsos subjetivos a describir y medir, pues el empirismo cree que "las obras de arte son haces de estímulos sin cualificar. Lo que sean en sí mismas está más allá de su capacidad de juicio, incluso de su juicio proyectivo. Sólo las reacciones subjetivas ante las obras de arte pueden ser observadas, medidas y universalizadas. Y así es como se les escapa lo que forma precisamente el objeto de la estética"¹⁸. Asimismo, se diferencia de la "fenomenología del arte" y de su pretensión de la existencia originaria de categorías estéticas invariables. "La estética no tiene que referirse a su objeto como si se tratara de un fenómeno originario. (...) La fenomenología del arte fracasa por su presupuesto de carecer de presupuestos. El arte se burla de los intentos de elevarse al nivel de la pura esencialidad"¹⁹. La estética no puede dedicarse a buscar la esencia originaria del arte, sino que ha de reflexionar sobre sus fenómenos en las constelaciones históricas. Adorno se va a mostrar, por tanto, contrario a este tipo de teorías (las cuales, por otro lado, recuerdan mucho a la crítica de la sociología positivista, de mercado y opinión, y a la crítica epistemológica del idealismo, respectivamente), en especial por dos motivos: primeramente, porque abandonan la consideración objetiva del arte a favor de la subjetividad; en segundo lugar, porque defienden categorías estéticas fijas, frente al carácter de "devenir dialéctico" propio del arte (y como ya señala Adorno en su reflexión sobre Kierkegaard, el arte es ante todo dialéctico y, por tanto, no es mera subjetividad, sino posición del pensamiento ante la objetividad).

¹⁷"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia". TE, pág. 9.

¹⁸Apud, pág. 435.

¹⁹Op. cit., pág. 455.

La filosofía estética tradicional representa, en opinión de Adorno, una reflexión caducada debido principalmente a que se ha originado y desarrollado a espaldas de la idea de "lo concreto" que la obra de arte realiza. Sobre todo, esto es obvio en los sistemas del idealismo, donde el objeto artístico responde a su relación con las normas generales sobre la belleza. La estética actual propuesta por Adorno se va a caracterizar, sin embargo, por mediar el proceso de producción artística con la fuerza conceptual, de tal suerte que no subsuma más lo concreto del trabajo del arte en una serie de conceptos generales y abstractos y en más categorías inmutables. Todo arte que reduzca su objeto a un conjunto de fórmulas y generalizaciones invariables impuestas externamente está negando lo "nuevo" y lo "distinto" de la realidad representada, lo nuevo y lo distinto de lo que es portador lo siempre idéntico y lo generalizado abstractamente.

"La teoría estética, desengañada de la construcción apriorística y precavida del peligro de una creciente abstracción tiene como escenario la experiencia del objeto estético"²⁰.

Adorno asume, por tanto, que la teoría artística debe reflexionar sobre lo nuevo (que no es una categoría subjetiva, sino algo impuesto por la cosa misma, lo que hay de más en el objeto en relación con las simples ideas estéticas) que se presenta en el arte, alejándose de la concepción tradicional²¹. En lo nuevo se refugia lo antiguo, pero no en su continuidad sino en su ruptura, pues lo nuevo es el signo de una reproducción ampliada y de una promesa de plenitud total, es lo otro querido. Lo nuevo es un concepto de naturaleza dialéctica donde "se une la mimesis con la racionalidad sin recaída: la ratio misma se vuelve imitativa en el estremecimiento de lo nuevo"²². De todas formas, esta racionalidad mimética y dialéctica sólo podrá ser alcanzada por la estética si ésta se coloca en una posición de *autorreflexión crítica*, una autorreflexión consistente en el descubrimiento de la variabilidad interna de las categorías artísticas —frente a la inmutabilidad y definición fija propia de la tradición—, del dinamismo que éstas poseen al no ser más que un reflejo del

²⁰Cf., pág. 447.

²¹"La experiencia de lo nuevo dice mucho, aun cuando su concepto, por muy cualitativo que sea, está siempre trabajando en el terreno abstracto. Es una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva. Pero no niega lo que siempre han negado los estilos artísticos, es decir, el arte anterior, sino la tradición en cuanto tal..." . TE, pág. 36.

²²Apud, pág. 35.

contenido histórico-material que se va plasmando en ellas. En consecuencia, las categorías dejan de ser concebidas a priori, deviniendo momentos del *factum* artístico: ninguna categoría es capaz de ofrecer ahora por sí misma la esencia del arte. Esto lo ejemplifica Adorno analizando algunos de los motivos centrales que se han dado en el arte, como la idea de contemplación desinteresada, el goce artístico, la idea central de belleza o la referencia a la genialidad del artista.

Respecto a la idea kantiana de "contemplación desinteresada", Adorno rechaza que el elemento primero del juicio estético sea el de un placer desinteresado, como Kant señala en la analítica de lo bello de acuerdo con su subjetivismo. Para él sólo existe propiamente la obra de arte en relación con quien la produce o en el efecto que ésta tiene sobre quien la contempla, pero en ambos casos, para Adorno, hay unos deseos e intereses detrás, si es que no se quiere dejar totalmente indeterminado ese concepto o reducirlo simplemente a la contemplación de los llamados objetos sublimes de la naturaleza. En Kant, "el sentimiento estético —y también virtualmente, según su concepción, el arte mismo— está separado de los deseos que se orientaban a la 'representación de la existencia de un objeto'; pero la complacencia en esa representación tiene 'siempre a la vez relación con los deseos'"²³. Todo artista realiza su obra a partir de un deseo al que le acompaña un interés. Kant negó rotundamente esto por su concepto de libertad que percibe heteronomía en todo lo que no sea absolutamente propio del sujeto, con lo que el arte quedó desposeído de cualquier contenido y en su lugar se colocó algo tan formal como la complacencia. Pero, según Adorno, aceptar el mero desinterés en el arte es igual que admitir una simple indiferencia ante la estructuración del todo, pues el objetivo del arte no es otro que el interés por mostrar la falsedad de la realidad dada. "Sólo las obras de arte que pueden ser percibidas como formas de comportamiento tienen su *raison d'être*. El arte no es sólo el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello"²⁴.

En el desinterés kantiano se disfraza, apenas reconocible, el "deleite artístico", otra de las categorías que analiza Adorno. Este concepto propio de la tradición hedonista es una idea producto simplemente del devenir histórico, puesto que al rechazar la racionalidad

²³Ibid., pág. 22.

²⁴Vid., pág. 24.

instrumental al arte como una mera esfera de valor y no de conocimiento se le otorga a éste la suerte de ser un sucedáneo del gozo o del placer sensual. "Aun cuando el arte no sirve para la cuestión de la autoconservación (la conciencia burguesa nunca se lo ha perdonado del todo), por lo menos tiene que hacerse valer mediante una especie de valor de uso que es la imitación del placer sensual"²⁵. Para Adorno, la conciencia cosificada retrotrae el arte a su propia esfera como sustitución del inmediato placer sensual que en realidad no tiene, haciendo del goce artístico el modelo del goce real y, así, al desaparecer en el punto de placer que le ofrece la obra de arte queda dispensada de la miseria de la vida. Pero la felicidad de las obras de arte es simplemente una fuga precipitada y accidental de la conciencia que se aleja de este modo de lo esencial para el arte, a saber: la felicidad de proveer conocimiento. La felicidad en las obras de arte sería en todo caso el sentimiento de lo resistente transmitido por ellas, porque "toda *ἡδονή* es falsa en un mundo falso. A causa de la felicidad se renuncia a la felicidad. Así sobrevive el deseo en el arte"²⁶. Ahora bien, en opinión de Adorno, el deleite no es un fin inmediato del arte.

En cuanto a la invariante central de la estética, "la belleza", Adorno niega que ésta sea una idea susceptible de una definición concreta, ya que lo bello se ha determinado de diferentes formas históricamente y con distinto contenido material: "hacer de la estética una doctrina sobre la belleza es infecundo porque el concepto de belleza nace del conjunto del contenido estético"²⁷. Lo bello no puede definirse, aunque tampoco se puede renunciar a su concepto, pues más bien es algo que se capta, que ha llegado a ser en una dinámica. Además, Adorno opina, como con el resto de las categorías tratadas, que la imagen de lo bello procede de la liberación de la angustia ante lo dado; las obras de arte se convierten en bellas por su movimiento contra la pura existencia, ya que "lo bello ha brotado en lo feo más bien que al revés"²⁸. Y es que, según Adorno, el arte no se agota en el concepto de lo bello, ya que necesita de lo feo como negación suya. Lo feo para él es todo aquello que muestre la opresión de los hombres, el carácter represivo en la relación de éstos con la naturaleza, entre ellos mismos; lo feo es la violencia desordenada y mortal. Lo feo, en palabras de Adorno, es la "disonancia" social y por lo mismo es lo que trata

²⁵Cf., pág. 26.

²⁶Op. cit., pág. 24.

²⁷TE, pág. 73.

²⁸Apud, pág. 73.

de ser evitado en el arte, negado; pero el arte no sería nada si no apareciese en él lo antitéticamente contrapuesto a lo que se considera que es, lo bello. En la historia del arte, la dialéctica de lo feo incluye en sí misma la categoría de lo bello. El problema es que "la realidad presente es suficientemente fea como para que el arte se vea obligado a una vacía belleza"²⁹. En definitiva, la belleza es una categoría dinámica como su antítesis, lo feo, a la que además involucra y, por tanto, es asimismo un momento irreducible de variabilidad histórica.

De esta forma, Adorno considera que el arte como tal es un producto histórico y aunque haya una rama de la estética que se dedique a estudiar la experiencia histórica que se ha ido sedimentando en las diversas categorías, éstas no deben ser consideradas ya más como un producto determinado en relación a unos conceptos generales, sino como "categorías dinámicas de transición". Ninguna categoría por sí sola es por este motivo capaz de agotar el significado o la esencia del arte; todas ellas interactúan dialécticamente en la realización de lo concreto particular.

Ahora bien, cuando se habla de un arte que tiene como misión la concretización del objeto particular, no se está diciendo que haya que aislar a éste de cualquier mediación teórica. Preservar el arte de toda reflexión sería igual que arrojar la teoría estética al ámbito de lo simplemente irracional y, desde luego, Adorno no está por esta labor, ya que eso es, en realidad, lo que él denuncia bajo los términos de socialización y explotación del arte por medio de la industria de la cultura. De aquí se deriva, por consiguiente, la tarea primordial de la estética adorniana, a saber, mostrar la participación del objeto concreto del arte en la esfera de la racionalidad. Pero esto es lo mismo que decir que el propósito último de la *Teoría estética* es dilucidar la dialéctica entre universal y particular, entre el concepto y su "factum" (entre sujeto y objeto definitivamente).

"La precariedad en que se halla la estética es íntima: ni desde arriba ni desde abajo puede ser construida, ni a partir de conceptos ni a partir de la experiencia no conceptual. De esta difícil alternativa sólo puede librarla esa actitud de la filosofía que no opone polarmente el *factum* y el concepto, sino que convierte a cada uno alternativamente en mediación del otro. La estética ha de apropiarse esa actitud, ya que el arte la necesita de nuevo desde que

²⁹Ibid., pág. 71.

la crítica está tan desorientada que fracasa ante el arte a causa de sus juicios falsos o aleatorios. Y si no se quiere seguir siendo un conjunto de normas extraestéticas ni una desangelada clarificación de lo que existe, ha de tener por necesidad estructura dialéctica”³⁰.

En efecto, Adorno considera que la reflexión no debe considerarse como un añadido extrínseco al objeto, sino como requerida y realizada por ese mismo objeto, porque éste lleva en él lo otro-de-sí en tanto que su material es producto histórico y es algo socialmente preformado. Precisamente, la ”universalidad” en Adorno hace referencia al carácter colectivo, de sociedad, que el objeto artístico comporta (la pretensión de verdad del arte será por eso mismo denuncia social como más adelante se explicitará). En cuanto a lo ”particular”, éste no es el ”individuo inefable” de la tradición filosófica, no. El objeto sobre el que reflexiona el arte es lo no idéntico, tal como fue definido por la epistemología dialéctica y negativa, lo no-idéntico como la distancia que media entre el pensar identificador y la no-disolubilidad de lo concreto particular en él. Lo ”no-idéntico” es el interés último de una teoría estética que no está dispuesta a reducir ese objeto concreto particular a un ejemplo de lo general.

La pregunta que corresponde formular en este momento es, de acuerdo con lo anterior, ¿cómo es posible la mediación dialéctica entre universal-particular, entre el concepto y su objeto, si el pensamiento abstractivo-reductivo fue rechazado como procedimiento adecuado de conocimiento? *Teoría estética* corrige la abstracción apriórica denunciada en *Dialéctica negativa* a través de una teoría que ilumina el arte por medio de ”constelaciones” históricas y mediante el ejercicio de una ”razón interpretativa”: únicamente por la agrupación de conceptos alrededor del objeto a interpretar pueden aquéllos devenir conceptos concretos. Además, esta interpretación de los objetos es realizada por Adorno por lo que él denomina *mimesis*, ya que una de las principales virtudes del arte es su carácter mimético. Este término en él tiene dos implicaciones: la primera sugiere la imitación de la realidad social existente —como método de dominio—; la segunda es una imitación de la realidad natural que ha sido transformada por la primera, por la sociedad, pero que, no obstante, es irreducible a ella. Pues bien, para Adorno, el arte verdadero contiene este comportamiento mimético en sus dos versiones, como crítica social y como recuerdo de

³⁰Vid., pág. 445.

la naturaleza en el sujeto —prefiguración de su posible restauración en el futuro—. La "mimesis", por tanto, es la forma adecuada de relacionarse con los objetos y el comportamiento elegido para la interpretación del arte. A través de una razón interpretativa y mimética, la crítica de arte recupera lo "no-idéntico" que poseen los objetos y que es expresión de un significado más allá de lo que se observa y sucede con la realidad. Y es que lo no-idéntico es la expresión del contenido de verdad del arte, contenido sólo recuperable por esa mediación dialéctica entre sujeto y objeto.

La importancia de la dialéctica y la recuperación del momento objetivo son, por consiguiente, temas claves de la *Teoría estética*. Temas que, al mismo tiempo, llevan a Adorno a la discusión con la estética filosófica de Hegel, siendo éste otro de los puntos más reiterativos en la obra. Y es que para la estética adorniana la reflexión de Hegel es sancionable al centrarse y girar sobre la subjetividad, que, como se advirtió, es la forma clásica del idealismo, una tradición que se remonta a la *Crítica del juicio* de Kant. Adorno considera que toda estética que gire alrededor de la aprehensión del observador contemplativo del objeto de arte dota a la reflexión de tal contingencia que anula la necesidad del arte como transmisor de una validez objetiva y un contenido de verdad —idea de desestetización del arte bajo la industria cultural—, misión, en definitiva, de la *Teoría estética*. De todos modos, Hegel supone un avance respecto al formalismo kantiano³¹, en la medida en que el arte participa del proceso de realización de la razón en el mundo. El problema es que en su filosofía el objeto, la manifestación sensible de la idea, queda disuelto en ese mismo desarrollo, identificándose con el sujeto o Espíritu absoluto. La dialéctica hegeliana quedó interrumpida al identificar ambos momentos, al reducir el objeto en el sujeto, la realidad en la razón. La dialéctica quedó menguada y aniquilada. Y para Adorno "tanto la estética objetiva como la subjetiva, como polos opuestos, están sometidas a la crítica de la estética dialéctica, la subjetiva porque no es ni trascendental-abstracta ni contingente y dependiente del gusto de cada individuo, y la objetiva porque desconoce la mediación del sujeto en el arte. En la obra, el sujeto no es ni el que la contempla, ni el creador ni

³¹"En estética —lo que importa sobre todo—, lo mismo que en ética, Kant consigue la objetividad gracias a un formalismo universalmente concebible. Pero semejante objetividad está en contra del fenómeno estético que es particular por constitución". Op. cit., pág. 219. Para Adorno, Kant pretendió fundamentar la objetividad estética partiendo del sujeto y acabó por sustituirla por éste; eludió todo momento de no-identidad respecto al yo, poniendo en su lugar la formalidad del "deleite estético" (como ya se apuntó líneas atrás).

el espíritu absoluto, sino el que está atado a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto”³².

En última instancia, Adorno se propone superar el punto de vista hegeliano (del mismo modo que en su trabajo sobre Kierkegaard) de cara a la constitución de una auténtica *estética dialéctica*, que acabe con la falsa identificación –reducción– de lo objetivo y subjetivo, y que, por tanto, no identifique la realidad social con la razón, convirtiendo el arte en ideología. El propósito de Adorno no es otro, pues, que el desarrollo de una *razón dialéctico-estética*.

6.3 Categorías de la estética dialéctica.

Adorno considera que las categorías estéticas, al igual que las categorías del pensamiento, están determinadas por la sociedad y la historia, por lo que es imposible establecer reglas y categorías universales sobre los particulares: “lo estéticamente singular comulga con su propio concepto dentro del ámbito de la historia. La historia es inherente a la teoría estética, sus categorías son radicalmente históricas”³³. Por tanto, es necesaria una estética de carácter crítico, donde se combine el material empírico con la interpretación filosófica dialéctica, el objeto artístico con la reflexión subjetiva, y ello a través de un modo no discursivo -mimesis- que medie con la praxis alienada. La estética es así en sí misma dialéctica en cuanto nace de la bipolaridad sujeto-objeto: el arte no depende de la propiedad creadora del espíritu, el sujeto no constituye el objeto, sino que éste forma parte de la materialidad de lo real, es un objeto más sobre el que también se reflexiona. El arte es construcción de la objetividad y, al mismo tiempo, afirmación de la subjetividad. Como dice Adorno, “pensar es un hacer, teoría una forma de praxis”³⁴, por tanto, la obra de arte es praxis estética, aunque, eso sí, una praxis negativa ya que rechaza la producción artística realizada bajo esquemas mercantiles y consumistas que hacen del arte un mero producto ideológico, presentándose como contraimagen de la positividad existente. Por esto mismo la estética es de naturaleza dialéctica, porque expresa

³²Cf., pág. 219.

³³TE, pág.463.

³⁴Adorno, T. W.: *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1992; pág. 161.

y reproduce la ideología, pero como medio para establecer algo distinto.

Con el fin de demostrar la naturaleza dialéctica del arte Adorno va a criticar en su obra una serie de tópicos en los que se ha venido desarrollando la estética, tópicos no muy sistematizados de nuevo, pero sí ampliamente rechazados, y que vendrán a sumarse a su repudio por las estéticas meramente subjetivas, objetivas, fenomenológicas o empiristas³⁵. El primero de ellos es el "manierismo estético" o mera proliferación no selectiva de formas estéticas repetidas en la obra de un autor que, para Adorno, se correspondería otra vez con el puro formalismo del arte. En segundo lugar, estaría el "activismo estético" o praxis no reflexiva de la realidad en la que nace, en la que se proyecta y de la que trata; este tipo de arte no es más que un activismo regresivo pues en él se carece de todo planteamiento teórico. Por último, se encuentra el "practicismo estético" o tendencia a crear una praxis estética en función de una teoría preconcebida, con lo cual el arte no sería otra cosa que la justificación de un esquema ideológico dado, sería un arte ideologizado. Todas estas teorías sobre la práctica estética niegan el carácter dialéctico del arte desde el momento en que en ellas no hay una relación efectiva entre pensamiento y objetividad, así como por el hecho de que se manejan en el ámbito de categorías estáticas e inmutables, anteriormente ya criticadas. En opinión de Adorno, es precisa la disolución de las categorías estéticas convencionales para dar lugar a nuevas categorías dialécticas donde se abra paso el contenido de verdad de las obras de arte. Estas categorías no serán definidas propiamente por Adorno, sino que surgirán en su devenir histórico y social como dualidades, de cuya relación se originará la legitimidad artística.

De este modo, el primer par de categorías que tiene interés en el pensamiento de Adorno es el de la relación entre *apariencia* y *realidad*, puesto que lo que se crea en la obra de arte no es únicamente el objeto como tal, sino un juicio crítico de la realidad dada. Lo que define la apariencia estética, que es su verdad, es su carácter de realidad determinada, ya que el carácter aparente de una obra surge de su imitación de lo real. "Todo lo que las obras encierran de forma y materiales, de espíritu y materia, ha emigrado a ellas desde la realidad y en ellas se ha desrealizado: por eso es siempre su imitación"³⁶. Adorno dice que toda obra de arte es mediata respecto de la realidad en cuanto que es

³⁵Mandado Gutierrez, R. E.: "La Praxis estética en Theodor W. Adorno" en *Aporía*, 13-14, vol. IV, 1981; pág. 37.

³⁶TE, pág. 140.

su negación determinada, su apariencia. La grandeza de una obra artística está en la capacidad de suscitar que en ella está presente la verdad a través de su apariencia. Por ello las obras que renuncian a ella carecen de eficacia social, pues convierten sus objetos a meras cosas, renuncian a absorber lo no idéntico al concepto, renuncian a ese más que se presenta negativamente en la ilusión. Y es que el arte es ilusión precisamente como presentación consciente de una realidad ilusoria, distinta; su ilusión sería dada por lo que es no-ilusión, por la promesa de felicidad. Gracias a ello el arte es capaz de actuar como una crítica al estado de cosas existente. El problema está en que el arte, en el intento de realizarse esencialmente como lo que esencialmente no puede ser, corre el peligro de cosificarse asemejándose a las cosas reales aunque proteste contra ello.

”En la paradoja del *tour de force*, la de hacer posible lo imposible, se enmascara la paradoja estética en general: cómo un hacer puede conseguir que se manifieste lo que no es hecho; cómo puede ser verdad lo que no lo es según su concepto... 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”³⁷.

Adorno considera que sólo la obra de arte en la que coincidan potencialmente lo que se manifiesta y lo que se quiere ser, sin tendencia alguna a aparecer de otra manera que como de hecho se es, tiene capacidad de expresión de un contenido auténtico.

La obra de arte se configura desde abajo como una integración de *armonía* y *disonancia*, segundo par de categorías estéticas estudiadas por Adorno. Y es que ”la verdad sobre la armonía es su disonancia”³⁸; sin contradicción ni falta de identidad la armonía no tendría relevancia estética (igual que lo bello no tiene sentido sin lo feo). Sin embargo, se ha presentado como el ideal a la armonía, porque con ella se quiere mostrar como reconciliado lo que realmente no lo está. Es la presión afirmativa de la sociedad que quiere oprimir lo contradictorio de la realidad, sus disonancias. Pero, en opinión de Adorno, la armonía estética nunca se ha realizado de hecho, pues en todo aquello que se presenta en el arte como armónico sobrevive lo desesperado e internamente contradictorio. Armonía y disonancia se configuran así como polos dialécticos de los que nace la realidad estética: una

³⁷Apud, pág. 144 y 145.

³⁸Op. cit., pág. 148.

apariciencia estética adecuada es aquélla en la que ambos momentos se integran, no porque se supriman las contradicciones mutuas dadas por la propia realidad del mundo, sino porque quedan realizadas estéticamente. En realidad, una obra artística será armónica, según Adorno, no cuando se presente de acuerdo a unos términos ideológicos previos, ni siquiera a una mimesis convenida de la realidad, sino cuando exprese el carácter alienado de la vida social. El principio de disonancia consiste en mantener la tensión y la irreconciliabilidad del arte y la realidad, y ello no sólo en el plano musical sino en el artístico en general. Además, del principio de disonancia se puede derivar de alguna manera el principio de "lo nuevo" en Adorno, ya que a través de su idea, de la disonancia, se abre la posibilidad del cambio, se rehusa a las categorías de orden establecidas, minándose la temporalidad de la estética clásica, generándose una dialéctica de innovación dirigida hacia la continua renovación. Esto quiere decir que "lo nuevo" en estética, del mismo modo que en el caso de la "nueva música", está en continuo reciclaje crítico para no devenir en un estancamiento. "Lo nuevo" no es algo último y definitivo, ni siquiera por lo que respecta a su visión alternativa de la sociedad; tanto éste como la disonancia deben ser constantemente renovados y ello de acuerdo con su inherente esencia negativa.

"Lo mismo da decir que el arte tuvo desde siempre un impulso hacia la disonancia o que ese impulso fue oprimido sólo por la presión afirmativa de la sociedad, a la que se sumaba la apariciencia estética. Disonancia es lo mismo que expresión, mientras que lo consonante, lo armónico trata suavemente de desplazar esa expresión"³⁹.

La *expresión* y su relación con el *lenguaje* configuran otro conjunto de categorías importantes para la comprensión estética, a pesar de la aversión contemporánea, dirá Adorno, que se ha manifestado por la primera de ellas, lo que sin embargo no obsta para que raramente se haya dudado que la expresión sea un momento esencial en el arte. Y es que toda obra artística necesita de un lenguaje a través del cual comunicarse, conectar la objetividad de la obra con la subjetividad del artista y con las subjetividades a las que se enfrenta. Pues bien, el lenguaje de la estética, para Adorno, no es el mismo o simplemente el lenguaje comunicativo en cuanto medio, pues éste en un lenguaje presa del pensamiento idéntico y de la ideología dominante. El verdadero lenguaje del arte

³⁹Ibid., pág. 148.

no son las palabras, en él no hay una lógica semántica racionalista, sino un sentido de coherencia interno que hace de su momento no verbal un todo significativo. El contenido del lenguaje de la obra de arte es llamado por Adorno "expresión" y la expresión hace referencia a algo transubjetivo, al conocimiento que procede de la dialéctica sujeto-objeto, al valor que adquiere la obra artística al conectar la objetividad de la obra con la expresión subjetiva del artista. "La expresión estética es la objetivación de lo inobjetivable, de tal modo que mediante ésta se convierte en un inobjetivable de segundo grado, en lo que la obra de arte dice, que no es la imitación del sujeto"⁴⁰. Ahora bien, la objetivación que es la obra de arte necesita de la expresión del sujeto que la ha producido y empleado, pues el arte únicamente es expresivo cuando habla en él algo objetivo por la mediación del sujeto, lo que no significa que el arte sea mera reduplicación de cuanto siente el sujeto, pues entonces no sería nada para Adorno. Así, la expresión de la obra de arte es lo no subjetivo que tiene el sujeto o, como diría Benjamin, la expresión es la mirada de las obras de arte. En otras palabras, el lenguaje en el arte lo constituye su capacidad de expresión, y esta expresión es "el rostro doliente de las obras", muestran su rostro a quien sabe responder a su mirada, puesto que Adorno considera, en definitiva, que la expresión en arte es mimética: "el arte nuevo trabaja en la transformación del lenguaje comunicativo en otro mimético"⁴¹.

La experiencia estética, si quiere ser auténtica, ha de fundarse en una praxis que ponga en marcha un nuevo tipo de lenguaje que manifieste una expresión, y para ello es necesario el concepto de *construcción* como contrapunto de la *expresión*. La transformación del lenguaje comunicativo en uno mimético se da a través de la construcción⁴², siendo el factor constructivo, según Adorno, no una corrección o una fijación objetiva de la expresión, sino la articulación de los impulsos miméticos. Se trata de la reducción de los materiales y de los elementos a una unidad superior o, en términos adornianos, "representa la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, así como a costa del sujeto que en ella parece desaparecer aun cuando es quien la realiza"⁴³. En la construcción se pone

⁴⁰Cf., pág. 150.

⁴¹Vid., pág. 151.

⁴²Adorno compara en numerosas ocasiones en su *Teoría estética* el principio de construcción artístico con el concepto de montaje de Benjamin, así como hace referencia a su idea del "aura" en la obra de arte.

⁴³TE, pág. 81.

límites tanto a la subjetividad, como a lo estrictamente objetivo (no hay finalidad sin fines ni funcionalidad sin objetivos). Sólo por medio de la construcción puede el arte adquirir universalidad y obligatoriedad y, por tanto, la "construcción" es la única figura posible de la racionalidad del arte. Pero esto lleva al siguiente par de categorías con las que el lenguaje, la expresión y la construcción están relacionadas, a saber: mimesis y racionalidad.

"La expresión es un fenómeno de interferencia, es función de la forma de proceder no menos que del carácter mimético. Por su parte, la mimesis es conjurada por la conducta técnica cuya racionalidad inmanente parece oponerse a la expresión. Esa necesidad procedente de las obras auténticas es equivalente a su elocuencia, a su lenguaje y no un efecto meramente subjetivo; la sugestión por su parte se parece a los procesos miméticos. Esto nos lleva a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego —la expresión— partiendo de la reflexión —la forma—; no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente..."⁴⁴.

Mimesis y racionalidad son las nuevas categorías dialécticas a analizar que configuran a la obra de arte como tal. Adorno define la mimesis como la afinidad no conceptual de una creación subjetiva con su otro objetivo y opuesto⁴⁵. Así la obra de arte se genera a través del impulso mimético donde se plasma, por un lado, lo distinto al artista —objeto—, aunque no sea totalmente ajeno a ello, por otro, lo asumido por él —sujeto—. Por esto es por lo que sólo en la praxis artística es posible la unidad de subjetividad y objetividad que es negada por la oposición reificada del pensamiento conceptual. Pero el arte no es sólo producto de la conducta mimética; es necesario el dominio sobre este momento que se impone por medio de la forma como reflexión, por tanto, es producto también de la "construcción" racional. Ahora bien, la forma para Adorno es un sentimiento o reflexión ciega en cuanto que corresponde a la necesidad de la cosa, de la objetividad, pero al mismo tiempo es el campo de la racionalidad en la medida en que a través de ella se interioriza la mimesis, se reflexiona sobre ella. El arte auténtico no rehuye la interioridad en sí misma,

⁴⁴Apud, pág. 153.

⁴⁵"La mimesis, como afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano, es un rasgo del arte en cuanto es conocimiento, en cuanto *rational*, ya que la conducta imitativa tiende hacia lo que es el objetivo del conocimiento, aunque éste bloquee su camino hacia ello en virtud de sus propias categorías". Ibid., pág. 77.

sí la de Kierkegaard o la del idealismo ideológico, pero no la interioridad que participa de la dialéctica. La interioridad que exige la obra de arte es la de un yo autónomo que pueda volverse críticamente contra sí mismo y romper su ilusión de absoluto, conservándose en la objetivación. El arte apela, pues, a una interioridad que sea crítica consigo misma y consciente de su negatividad. La obra de arte de este modo absorbe ambos momentos, el impulso mimético y su crítica, su racionalidad: el arte es así la racionalidad criticándose a sí misma sin reducirse a ella. En realidad, se puede decir que la configuración de mimesis y racionalidad es el centro de la estética y al mismo tiempo lo que posibilita "la imagen enigmática del arte". Y es que el arte, para Adorno, es constitutivamente enigmático en el sentido de que es como un puzzle, pero sin una solución explícita, sino más bien con soluciones potenciales. Por eso es imposible una interpretación última de la obra de arte (el ideal clásico de unidad orgánica o la armonía de los elementos en la obra es inalcanzable; la ilusión de unidad es el resultado de la mediación conceptual). Hay que mantener irreconciliables los momentos mimético y racional para poder producir una imagen de verdad⁴⁶. Es preciso mantener la dialéctica de mimesis y racionalidad, sobre todo, en una sociedad cosificada, pues únicamente por medio de una razón mimética, crítica e interpretativa es posible expresar lo no-idéntico, el contenido de verdad de la obra de arte. "Aunque el sujeto ya no puede hablar inmediatamente, debe sin embargo —de acuerdo con esa idea moderna de no lanzarse a construcciones absolutas— hablar a través de las cosas, a través de su dañada y alienada configuración"⁴⁷.

En conclusión, Adorno propone una estética dialéctica con categorías no fijas ni definidas racionalmente, sino formándose constantemente en una dinámica, construyéndose en su propio devenir, haciendo todas ellas frontera consigo mismas y con las demás. Y es en este relacionarse sin fin donde surgen las contradicciones, las propias aporías, pero también la crítica y el sentido de enigma o de misterio del arte y, por tanto, su significado

⁴⁶P. Osborne señala que mimesis y racionalidad son últimamente irreconciliables en una sociedad no reconciliada, lo que entra en conflicto con la idea de arte como "una imagen de reconciliación". Además, el éxito relativo o el fracaso de las obras en expresar la verdad acerca de la sociedad en la que son producidas dependería del preciso camino en el que la irreconciliabilidad de los momentos mimético y racional fuera expresada a través de las propiedades formales del trabajo. Cf. Osborne, P.: "Adorno and the Metaphysics of Modernism: the Problem of a 'Postmodern' Art", en Benjamin, A. (edit.): *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Routledge, London, 1989; pág. 33.

⁴⁷TE, pág. 158.

y su verdad.

6.4 Estructura de la "Teoría estética".

Adorno en la "primera introducción" que realiza para *Teoría estética* —una introducción que él llegó a corregir, pero que abandonó después y que hoy en día aparece al final de la obra—, establece ya la relación a darse entre estética y filosofía como una relación plural.

"El concepto de estética filosófica da impresión de anticuado, lo mismo que la sistemática o la moral. Este sentimiento no existe tan sólo en la praxis artística o la indiferencia pública respecto a teoría estética. Aun en círculos académicos decrecen sorprendentemente desde hace décadas las publicaciones importantes"⁴⁸.

En contra de la tradición imperante él relaciona las esferas estética y filosófica, de tal forma que la apertura de lo estético a lo filosófico es al mismo tiempo una apertura de la filosofía a la estética en aras a la constitución de un nuevo concepto de racionalidad, razón dialéctico-estética de naturaleza crítica e interpretativa, que niegue el carácter instrumental dominador impuesto hasta el momento presente. De esta forma, la aproximación en el pensamiento de Adorno entre filosofía y estética es una función propiamente filosófica y no de disolución de ésta en el arte, en un teorizar esteticista.

El modo en el que se produce esta relación estético-filosófica en la obra es, según Adorno, a través de una reflexión crítica, una reflexión que parte del análisis de las obras concretas para ir más allá, hacia una teoría del arte y de ésta hacia una gnoseología plena, donde filosofía y estética quedan unidas a través de un nuevo concepto de razón: "lo que se transmite en el arte, aquello que hace que sus obras sean algo más que un mero estar-ahí, tiene que someterse a la mediación de una nueva reflexión gracias a la que se apoya en los conceptos"⁴⁹. Así, en *Teoría estética*, a pesar de su asistematicidad, se puede descubrir una estructura de fondo que se desarrolla de acuerdo a tres niveles de reflexión: un primer

⁴⁸Cf., pág. 431.

⁴⁹Ibid., pág. 462.

nivel es en el que se da la ciencia del arte; el segundo nivel de reflexión se refiere a una estética filosófica y, por último, hay una reflexión tercera donde se ejerce una metaestética como teoría del conocimiento⁵⁰. La obra se moverá, por lo general, en el segundo nivel de reflexión, para desde él criticar, por un lado, a la ciencia del arte, a la que se quiere superar, y por otro, dar pie a una reflexión posterior y en alguna medida superior, aunque autocontenida en ese segundo momento.

6.4.1 Ciencia del arte.

”Los análisis de las obras concretas, por muy ingenuos que puedan ser, no son todavía estética; es éste su fallo a la vez que su superioridad sobre la llamada ciencia del arte”⁵¹.

El nivel primero de reflexión en el que se mueve la *Teoría estética*, pero en el que no permanece evidentemente, es el que Adorno denomina ciencia del arte, que se caracterizaría por el simple análisis de las obras objetivas del trabajo artístico, de sus cuestiones estructurales, sin proceder a la consideración crítica de las mismas. De todas formas, este ”análisis inmanente” que la ciencia del arte lleva a cabo es importante para el autor, en la medida en que supone un avance respecto al mero estudio filosófico que se limitaría a determinar las influencias o no de un autor sobre otro o de una obra sobre otra. Además, en este primer grado de reflexión Adorno piensa que el arte todavía se encuentra sujeto a los requerimientos positivistas que se centran en la cosa misma, los datos, y a las técnicas utilizadas para ello⁵². La ciencia del arte en este sentido, como análisis especializado, científico e inmanente, no es más ni menos que un arte ”oficio”. Centrado en el ”factum” no presta atención a lo ”no-idéntico” expresado en el objeto. Este es, en definitiva, un análisis que, para Adorno, no se halla muy lejano de una actitud artesanal, ”irritante por

⁵⁰La idea de esta triple estructura de la *Teoría estética* está basada en la obra de Gómez, V.: *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis/Cátedra, Madrid, 1998; págs. 91-106.

⁵¹TE, pág. 345.

⁵²”Pero el análisis inmanente, al ser adaptado por la ciencia, con el fin de terminar con su lejanía del arte, ha tomado unos rasgos del positivismo que convendría que sobrepasara. El rigor con que se concentra en la cosa misma facilita la renuncia a todo aquello que no se da en la obra de arte, ni siquiera como *factum* al cuadrado”. Apud, pág. 451.

lo roma”, aunque, claro está, al carecer de ideas técnicas suficientes puede corregirse y superarse. Pero para ello es necesario avanzar un paso más en el nivel de la reflexión, introducir la especulación filosófica.

”El sentido común desea, y con razón, que la estética, como un nominalismo que se muerde la cola, no se encapsule en el análisis de las obras individuales, aunque tampoco pueda prescindir de ellas. Y aunque no puede negar su libertad de acercarse a lo singular, su segunda reflexión, que también es estética, se mueve en un medio más distanciado de las obras de arte”⁵³.

6.4.2 Estética filosófica.

Adorno delimita la ”estética filosófica” respecto de la ”ciencia del arte” como la segunda reflexión que se ejercita en el terreno artístico y que lleva al contenido de verdad de una obra mediante la consideración crítica.

”La estética filosófica, aunque en íntimo contacto con el análisis inmanente, tiene su lugar allí adonde él no llega. Aplica a los contenidos de las obras, en los que el análisis se detiene, una segunda reflexión con la que los empuja más allá de ellos mismos y los hace aparecer críticamente en el dominio de la verdad”⁵⁴.

Precisamente por esto, por tener como objeto el contenido de verdad del arte y por intentar llegar a él a través de la crítica —propia de la filosofía—, esta estética se convierte en una estética dialéctico-crítica y materialista. En concreto, Adorno señala dos ámbitos donde se desarrolla esta concepción de la teoría estética, a saber: como sociología del arte o, si se prefiere, estética sociológica, puesto que se analiza en la obra artística la relación concreta entre sujeto y sociedad; y en segundo lugar, como estética de la negatividad, ya que se ocupa de la relación entre arte y no-arte.

La idea de una teoría estética como *estética sociológica —sociología del arte—* está presente en la producción de Adorno ya desde sus primeros trabajos (preferentemente en

⁵³Op. cit., pág. 463.

⁵⁴Ibid., pág. 451.

los relacionados a temas musicales, pero también en sus análisis literarios, como se hizo explícito en el capítulo anterior) y con ella lo que se pretende es abrir el interior de la obra de arte hacia su exterior. El interior de la obra de arte hace referencia al procedimiento técnico, científico e inmanente —ciencia del arte— del objeto artístico, mientras que el exterior se refiere a la sociedad, a aquello que no es arte. Pues bien, para Adorno la estética sociológica es la encargada de pensar los trabajos de arte, no como productos dados o en medio de la sociedad, sino como una interiorización de las fuerzas sociales que intervienen en él y que hay que revelar como arma posterior para la crítica. Toda la teoría estética está traspasada por este interés sociológico que, desde luego, no es exclusivo de este discurso, pues se ha visto ya como aparecía también en los demás trabajos. En realidad, la perspectiva sociológica o teórico-social es la médula espinal de toda la filosofía adorniana, aunque no se agota en ella, pues en el terreno del arte, al igual que en las otras áreas de su pensamiento, la teoría está también traspasada por la "negatividad".

"El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo. Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo 'socialmente provechoso', está criticando la sociedad por su mera existencia... Lo asocial del arte es negación determinada de una sociedad determinada"⁵⁵.

La *estética negativa*, en opinión de Adorno, es también una idea de carácter social. ¿En qué sentido? El arte actual, al que se hacía referencia al comienzo de este capítulo, o "arte autónomo" (como asimismo lo denomina el autor) toma postura respecto a la realidad social, pero no una posición política o funcional, sino de crítica respecto a la organización, estructura y poder de la sociedad, a través de un mundo imaginario, aparente, ajeno a la dinámica de ésta. Es un arte que se libera de todo tipo de normas extraestéticas, porque toma distancia de lo social convirtiéndose en "afuncional" (afuncional e inútil en el sentido de la racionalidad instrumental) respecto a lo demandado por la realidad. "De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función. Al diferenciarse de esta realidad que está como embrujada sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo. Su encantamiento es el desencantamiento. Su esencia histórica requiere una doble reflexión,

⁵⁵Vid., pág. 296.

tanto en la dirección hacia su ser-para-sí como en la de su relación con la sociedad. Su duplicidad aparece en todas sus manifestaciones, que cambian y se contradicen a sí mismas”⁵⁶. La función del arte, que sí la tiene, hace referencia a una epistemología crítica diferente de la razón dominadora, consiste en presentar una contraimagen de la positividad existente a través de las condiciones que se dan en ésta. Es un arte en sí mismo de naturaleza dialéctica por este hecho: expresa y reproduce la ideología, la mercantilización del arte, el dominio social en su injusticia, pero como modo de expresión de aquello mismo que manifiesta para alumbrar lo otro distinto a esto. Manifiesta la apariencia social para iluminar la esencia o verdad de lo que será la sociedad real. Es negación de lo dado positivamente con vistas a crear una nueva positividad racional. De ahí que el arte sea el campo efectivo para una nueva dimensión de racionalidad.

La ”estética negativa” así concebida arroja, sin embargo, una seria aporía en la relación arte y sociedad, ya que éste, al mismo tiempo que es una fuerza de crítica social, es portador de una promesa rota de felicidad que no se cumple en la realidad concreta. ”La experiencia estética lo es de algo que el espíritu no podría extraer ni del mundo ni de sí mismo, es la posibilidad prometida por la imposibilidad. El arte es promesa de felicidad, pero promesa quebrada”⁵⁷. Adorno es consciente de esta problemática, el arte anticipa una situación totalmente otra al precio de su impotencia, problemática que no rechaza, sino que presenta como manifestación de una aporía con base objetiva, la gran aporía de la totalidad social que engulle todo aquello que sucede.

En la *Teoría estética* la relación del arte con el tema de la negatividad se expresa, sobre todo, en la discusión entre un ”arte puro” y la presunta efectividad de un ”arte comprometido”. Pues bien, para Adorno, sólo la persistencia en el primero es capaz de llevar al segundo. Únicamente más allá de toda comunicación —entendida ésta en términos del arte del realismo socialista o del naturalismo— puede el arte alcanzar un compromiso auténtico; sólo en la renuncia a transmitir un consuelo, que no existe en la sociedad, puede el arte liberarse de la ideología a la que por sí tiende. Al arte, en consecuencia, no le queda otra opción que negarse a sí mismo, que devenir en anti-arte o arte del absurdo (casos de Kafka o Beckett, figura a la que en realidad dedica su libro⁵⁸). Y es que únicamente

⁵⁶Cf., pág. 297.

⁵⁷TE, pág. 181.

⁵⁸”Fue intención de Adorno dedicar el libro a Samuel Beckett”, al que admiraba profundamente por

como reproducción del absurdo social y del sufrimiento deviene el arte, según Adorno, conocimiento comprometido de la realidad social. No obstante, este arte afianzado en la negatividad, o anti-arte, va a estar siempre por detrás en su denuncia de lo que es la teoría crítica de la sociedad ya articulada, y ello a pesar de la afirmación de que filosofía y estética comparten un mismo contenido de verdad. En realidad, es preciso avanzar un poco más hasta el tercer nivel de reflexión de la *Teoría estética*.

6.4.3 Metaestética como teoría del conocimiento.

En *Teoría estética* los pensamientos en torno a lo estético rebasan el ámbito de lo que es puramente tal, ya que la teoría sobre el arte no se agota en una estética filosófica de naturaleza crítica y dialéctica. En la obra de Adorno se da un tercer grado de reflexión que supera el terreno de la filosofía del arte para dirigirse hacia una metaestética como teoría del conocimiento. Y es que sólo mediante una epistemología crítica se alcanza la autorreflexión del pensamiento que fue propuesta en *Dialéctica de la Ilustración*.

La estética de la negatividad, la expresión de lo no-idéntico respecto a la sociedad, queda sobrepasada en el siguiente nivel de reflexión, donde el arte no aparece meramente en su posición de contraimagen social, sino también en oposición a la razón de dominio subjetiva e instrumental. La reflexión última busca, por tanto, unir filosofía y estética de un modo real y pleno, de suerte que a la teoría estética no le queda más remedio que trasladarse al plano gnoseológico para desarrollar un concepto de razón alternativo al criticado. Así, frente al pensamiento identificante surgirá el conocimiento de lo no-idéntico y el respeto a una dialéctica real entre subjetividad y objetividad⁵⁹. En la esfera del arte la no identidad, la lucha contra la reducción a dominio, ideología y cosificación, se da mediante la mimesis, modo de comportamiento donde no se abandona al sujeto en la configuración de lo que le es heterogéneo, porque la "mimesis" es un hacerse igual con su obra, reflejo del arte crítico que él sustenta, y muestra, por tanto, de la falsedad histórica. Op. cit., pág. 472.

⁵⁹"Tanto el arte como su conocimiento son dialécticos. Cuanto más aporta quien percibe una obra de arte, tanto mayor es la energía con la que penetra en ella y guarda así internamente su objetividad. Participa de la objetividad cuando su energía le hace penetrar en la obra, aunque su energía sea la de una 'proyección' subjetiva y aberrante". Ibid., pág. 231.

la cosa misma, es sintetizar los polos subjetivo y objetivo, sin reducir ninguno de ellos a su contrario. "Mimesis" es así el nombre que Adorno da a una auténtica dialéctica entre sujeto y objeto, donde ninguno de los dos momentos del proceso cognoscitivo queda enfrentado abstractamente como si fueran polos inconmensurables; "mimesis" es también, por tanto, el nombre de una racionalidad amplia que abarca tanto a la "razón objetiva", como a la "razón subjetiva" y las pone en armonía. *Mimesis*⁶⁰ es, en consecuencia, el nombre de una razón dialéctico-estética.

De acuerdo con esto, la mimesis estética como conocimiento o modo de comportamiento cognoscitivo prohíbe tanto las posiciones subjetivistas como las objetivistas, pues éstas son falsos puntos de partida para una teoría estética correcta y, por tanto, son objeto de la crítica dialéctica: la primera por su abstracción; la segunda por desconocer el carácter mediado del arte por parte del sujeto. En verdad, Adorno afirma que en la obra de arte el sujeto ni es contemplador ni creador de manera absoluta, pues siempre, en cualquiera de esas dos funciones, está ligado al objeto, mediado por éste. Y es que la participación del sujeto en la obra de arte es ya ella misma un pedazo de objetividad, aunque al mismo tiempo "la obra de arte es objetiva como algo conseguido en su totalidad por la mediación subjetiva de todos sus momentos"⁶¹.

De todos modos, Adorno especifica que esta dialéctica no reductiva entre sujeto y objeto sólo es posible si ambos son concebidos como historia sedimentada —que habría que interpretar—, pues si no caerán en una oposición abstracta. Únicamente haciéndose cargo de la historia es posible evitar el dominio de un momento por el otro. "El momento histórico es constitutivo de la obra de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo. Son la historia de su época, pero inconsciente de sí misma; esto las convierte en mediaciones de ese conocimiento"⁶². Y éste es el fin último que se plantea la *Teoría estética* como

⁶⁰Früchtl señala tres significados para el concepto de mimesis: el antropológico-filogenético, el antropológico-sistemático y el significado epistemológico, que sería el relativo a esta interpretación. Además, este autor también apunta que su significado no se reduce sin más a la esfera de la teoría del arte. Cf. Früchtl, J.: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1986; págs. 2-4.

⁶¹Apud, pág. 223.

⁶²Vid., pág. 241.

filosofía en sí misma, recuperar el contenido de verdad asentado en la historia de las obras de arte, en su autorreflexión. La estética no ha de ser entendida, por tanto, como filosofía del arte, sino como una epistemología con todo lo que ella implica e, incluso, como metafísica. La reflexión gnoseológica de la teoría estética quiere hacer efectiva la autorreflexión del pensamiento propuesta en un principio en *Dialéctica de la Ilustración* y desarrollada como la dialéctica entre sujeto y objeto en *Dialéctica negativa*. "Mimesis, ese 'modo de comportamiento' (*Verhaltensweise*) diferenciado entre sujeto y objeto que el arte radical hace efectivo, no puede coincidir para Adorno finalmente sino con el 'pensar dialéctico' (*dialektisches Denken*), una vez sobrepasado el ámbito especializado de la filosofía del arte"⁶³. En conclusión, mimesis es el modo de comportamiento cognoscitivo que realiza el *pensamiento dialéctico-estético*.

6.5 La autenticidad del arte. Autonomía y compromiso.

Adorno dedica muchas páginas en su *Teoría estética* a intentar materializar un arte donde sea posible explicitar el contenido de verdad sedimentado en la obra, descifrar su enigma en su relación con la sociedad mediante una interpretación filosófica, un arte donde se dé el momento mimético como modo de comportamiento cognoscitivo, que mantenga la dialéctica sujeto-objeto a través de unas categorías dinámicas y en constante crítica autorreflexiva. Un arte con semejantes características es lo que Adorno concibe como un "arte auténtico", un arte además de naturaleza libre, porque su libertad sería garantía de libertad para el hombre en una sociedad opresiva y cosificadora. "Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad. En ésta el lugar del arte se ha vuelto incierto. Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana"⁶⁴. El tema de la autenticidad del arte no es otro que el de la "autonomía" artística —su relación con

⁶³Wellmer, A. y Gómez, V., op. cit., pág. 109.

⁶⁴TE, pág. 9.

la libertad y con la verdad—, problema central en la reflexión estética de Adorno, con el que de hecho empieza y termina la obra comentada.

De este modo, Adorno postula que el arte auténtico es "autónomo", pero autónomo con respecto a qué. Pues bien, el arte es autónomo con respecto a la razón de dominio presentada en *Dialéctica de la Ilustración* y al pensamiento idéntico planteado en *Dialéctica negativa*; en la autonomía de la obra de arte se establece el programa de ir mediante la razón más allá de la razón por la vía de la compenetración con los objetos hasta alcanzar el pensamiento de lo no-idéntico. La autonomía trata, en definitiva, de la salida a la pregunta por la validez de la razón, de tal forma que un arte autónomo es un arte independiente de cánones preestablecidos, de determinantes sociales y políticos, independiente de la razón misma establecida en conceptos y, por tanto, al que se le asigna un papel liberador en la sociedad.

Ahora bien, ¿cómo se consigue esta autonomía? La **autonomía** artística es la autonomía exigida por el arte que se libera de su función cultural, pues no es un arte sujeto a los condicionamientos culturales o que obedezca a categorías predeterminadas y fijas, ni muchos menos un arte al servicio de los fines de la industria cultural —entretenimiento y opresión—. Esto, por supuesto, no significa para Adorno que halla que establecer un arte puro, ya que el arte perdería su carácter artístico si se le separara del mundo, como pretende precisamente la tesis del arte por el arte. "El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía"⁶⁵. Y es que el arte se caracteriza precisamente por esto, a saber, por ser por un lado un "hecho autónomo" y por otro un "hecho social". El arte está emancipado de la sociedad, pero al mismo tiempo es un fenómeno social histórico determinado (la autonomía tiene un componente historicista). De aquí deriva que se pueda hacer sociología del arte⁶⁶, puesto que las obras son como ventanas de la sociedad en la que surgieron. Adorno en concreto dice que la obra de arte es como una "mónada sin ventanas", única en sí misma, pero refractando la sociedad como una totalidad: cualquier obra artística como algo único y singular sirve para ver sin embargo cómo en ella la sociedad de la que ha surgido ha

⁶⁵Op. cit., pág. 15.

⁶⁶Al igual que puede hacerse sociología del arte, Adorno considera que también es posible realizar psicología del arte, pues éste es producto del mismo modo del individuo. TE, págs. 18-20.

quedado refractada⁶⁷. Esto no quita, sin embargo, que las obras de arte sigan siendo autónomas a un tiempo, independientes de la sociedad una vez que han surgido de la mano del artista, ya que las explicaciones sociales no son suficientes para aclarar su sentido (sería necesaria la filosofía crítico-dialéctica comentada): la obra de arte tiene una vida propia, no agotándose nunca su significado, pues en cada momento histórico será interpretada o leída de un modo. El significado de una obra de arte es inagotable y en ello consiste en parte su autonomía.

En este punto es importante señalar que, aunque Adorno admite que el arte es un hecho social, ello no significa que haya que incurrir en una visión "comprometida" o instrumental del arte. La exigencia a la obra de un manifiesto compromiso social violenta su autonomía. Pero, ¿qué entiende Adorno por compromiso? El **compromiso**⁶⁸ plantea la antinomia entre arte comprometido y arte autónomo. Adorno rechaza las obras de arte que toman partido de manera directa en lo político, pues todo compromiso explícito es condenable; éste, lejos de servir a los intereses de una posible revolución o cambio social, está sometido de antemano al imperio de la ideología totalitaria. El efecto de las obras de arte sobre la sociedad no reside "en que se pongan a arengar". Por arte comprometido Adorno no entiende un arte tendencioso —ya sea éste entendido como naturalismo, realismo socialista, arte pedagógico o político—, sino el que va más allá de una eficacia política determinada, el que renuncia a la transmisión de un sentido que ya no se encuentra en la totalidad social. Sólo diferenciándose de un modo inmanente de la realidad es como las obras de arte expresan su carácter de resistencia. El arte es social porque se opone a la sociedad dada, una oposición que adquiere únicamente cuando se hace autónomo. La autonomía del arte apunta en una dirección negativa hacia la sociedad: es por vía negativa como las obras de arte expresan un estado distinto de lo que es. "El arte, al negar y superar la realidad empírica, concreta la referencia a esa realidad negada

⁶⁷Apud, págs. 14-18. A este respecto G. Vilar dice: "Aquel arte que aun siendo algo autónomo, una "mónada sin ventanas", "refracta" la sociedad de la que es producto, es el arte que habla desde su clausura, en el medio de la apariencia, tanto del mundo existente como de lo no existente, de la utopía, de lo que debería ser. Este es el arte auténtico, el que se resiste a la razón identificante haciendo, así, una *promesse de bonheur*". Vilar, G.: "Theodor W. Adorno: una estética negativa" en Bozal, V. (edit.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Visor, Madrid, 1996; pág. 166.

⁶⁸TE, págs. 321-324.

y superada, y este hecho constituye la unidad de su criterio estético y social y adquiere así una cierta prerrogativa”⁶⁹.

Frente al arte afirmativo e ideológico, el arte no tiene otra opción que negarse a sí mismo, convertirse en lo contrario de sí o *anti-arte*. El arte deviene de esta forma en un arte del absurdo, pues va a reflejar y reproducir el absurdo social y el sufrimiento. El ”arte auténtico” habla el lenguaje del sufrimiento, pues éste en el único modo claro de expresión y oposición al sistema y en tanto que lenguaje del sufrimiento el arte deviene conocimiento de la realidad social de una forma mucho más rigurosa que la concepción usual del arte comprometido. El arte autónomo que carece directamente de intenciones políticas tiene el efecto político que el arte comprometido rara vez alcanza⁷⁰. Y esto, la conversión del arte en ”anti-arte”, puede verse sobre todo realizado en la prosa de Kafka y Beckett principalmente.

”Kafka peca contra una vieja regla al producir arte tomando como material único la basura de la realidad. Kafka no esboza directamente la imagen de la sociedad naciente —pues, como en todo gran arte, también en el suyo domina la ascesis frente al futuro—, sino que la monta con productos de desecho separados de la sociedad muriente por lo nuevo que se forma. En vez de sanar la neurosis, Kafka busca en ella misma la fuerza salvadora, que es la del conocimiento: las heridas que la sociedad infiere al individuo son leídas por éste como cifras de la no-verdad social, como negativo de la verdad. Su potencia es potencia de descomposición. Kafka arranca la fachada conciliatoria que recubre la desmesura del sufrimiento, cada vez más sometido a los controles racionales”⁷¹.

Los mundos obtusos de Kafka y los muros cerrados de Beckett (Adorno consideraba la obra de éste como una continuación de la revelación incesante, hecha por Kafka, de la

⁶⁹Ibid., pág. 333.

⁷⁰Zuidervaart, L.: *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT, Cambridge, 1991. Este dice que el arte comprometido es aquél que intenta cambiar las actitudes políticas fundamentales, pero que a menudo falla. El arte autónomo sería aquél que no intenta este cambio y a menudo lo logra. Págs. 29-38.

⁷¹Adorno, T. W.: ”Apuntes sobre Kafka” en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973; pág. 143.

atrofia de la personalidad en el mundo contemporáneo cosificado⁷²) apuntan en dirección a la salida, pero lo hacen en un lenguaje que la sociedad reificada no consigue decodificar y apropiarse pues es indecodificable. Y es indecodificable porque la autonomía de las obras auténticas no reside en el argumento llano, sino en el contenido de verdad que éstas expresan en su carácter de enigma y al que sólo se puede llegar por medio de la interpretación crítica. Los trabajos de arte auténtico dan un conocimiento verdadero de la totalidad social y la autonomía artística es la precondition de ese conocimiento. Para Adorno, el arte auténtico es el "lugarteniente" de una contraimagen de la sociedad existente.

6.5.1 El artista como lugarteniente.

Adorno expone su idea de arte como lugarteniente en otro ensayo donde analiza y ataca la rígida antítesis entre *arte comprometido o engangé* y *arte puro*. Esta antítesis es, para él, un síntoma de la peligrosa tendencia al pensamiento en fórmulas rígidas y esquemáticas que produce en todas partes la industria de la cultura y que ha penetrado en el ámbito de la producción estética. Adorno va a rechazar el principio del arte por el arte, exacerbado hasta el extremo, porque considera que ello supone la consumación del proceso espiritual que, aunque inmanente a la obra de arte, hay que superar, pues, como se ha apuntado, la obra de arte tiene un contenido social. Ahora bien, esto no significa defender la teoría del arte comprometido, ya que ésta se coloca en su opinión por encima del hecho de la extrañación entre los hombres, así como entre el espíritu objetivo y la sociedad que él expresa y juzga. La teoría del arte comprometido pretende que el arte hable directamente a los hombres, como si en un mundo de universal mediación fuera posible realizar inmediatamente lo inmediato. "Sólo por un más, por un suplemento de razón, no por un menos, pueden sanar las heridas inferidas por el instrumento razón al todo 'no racional' de la humanidad"⁷³.

Si la obra de arte quiere manifestar su verdad necesita que el artista se mantenga fiel a ella, intentando liberarla de la mentira que afecta a todo arte que se mueve bajo

⁷²TE, págs. 324-326.

⁷³Adorno, T. W.: "El artista como lugarteniente" en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973; pág. 195.

las dominantes condiciones tecnológicas y bajo la actitud de un falso compromiso (para Adorno el arte comprometido tiene su lugar asignado en la ideología del sistema, que de hecho reproduce). Así el artista debe transformarse él mismo en instrumento si no quiere sucumbir en el mundo cosificado⁷⁴. Efectivamente, en opinión de Adorno, en el proceso artístico de producción el artista sería el trabajador que media entre el problema de los materiales y su solución potencial. El artista da forma al material y sus experiencias son únicamente introducidas como mónadas socio-históricas. El proceso de objetivación artística produce un universal particular por un individuo socializado, cuya experiencia subjetiva entra en la obra objetiva, aunque, claro está, la experiencia del artista no es estrictamente individual ni meramente subjetiva, pues está preformada por la sociedad. Adorno insiste en su ensayo que la obra es un proceso donde hay que subrayar técnica y racionalidad frente a la mera intuición del artista que se trata de integrar. La obra de arte consiste en la satisfacción de obligaciones, obligaciones —parafraseando a Schönberg— ”que el compositor contrae por así decirlo con la primera nota que escribe”⁷⁵.

De todas formas, según Adorno, el despliegue de la verdad contenida en la obra de arte tiene más la forma de una realidad impuesta por la cosa, que el ser una manifestación de la cantada libertad creadora del artista. El sujeto estético no es sujeto en el primitivo sentido del artista que se expresa, pues Adorno se opone a la concepción tradicional que promueve la entronización del *genio*, sobre todo, tal como esta figura arraiga en la estética alemana desde Kant y Schiller⁷⁶. Hasta finales del siglo XVIII el concepto de genio todavía no era carismático; más bien se trataba de una postura, un ”impulso genial”, casi como

⁷⁴”No atontarse, no dejarse engañar, no colaborar: tales son los modos de comportamiento social que se decantan en la obra de Valéry, la obra que se niega a jugar el juego del falso humanismo, del acuerdo social con la degradación del hombre. Construir obras de arte significa para él (...) defenderse de la humillación que hace de las obras medios, y de los consumidores víctimas, del tratamiento psicotécnico”. Op. cit., pág. 200.

⁷⁵Apud, pág. 197.

⁷⁶”En la *Crítica del juicio* el concepto de genio es el lugar de refugio de todo lo que el hedonismo de la estética kantiana había suprimido en los demás lugares. Se observó únicamente la genialidad, y esto tiene consecuencias imprevisibles al sujeto y fue indiferente ante ese momento de lejanía del yo que después se aprovechó ideológicamente al enfrentar el genio con la racionalidad científica y filosófica. Esta incipiente fetichización del genio, llevada a cabo por Kant, como una subjetividad separada, o abstracta según el lenguaje hegeliano, tomó ya en las tablas votivas de Schiller los rasgos de un craso elitismo”. TE, págs. 225 y 226.

una actitud, sólo después se convirtió en una gracia reservándole a él lo que la realidad negaba a los demás hombres, la experiencia real de libertad. En el concepto de genio la idea de creación se transfiere con la fuerza propia del idealismo del sujeto trascendental al empírico, es decir, al artista que crea la obra. En la categoría de genio se glorifica la supuesta libertad del artista individual, en lugar de atender a la cosa, al objeto producido, donde para Adorno radica, en realidad, "lo genial".

"El momento de lo ajeno al yo, que procede de la presión de la cosa, es el signo de lo que se significa con el término 'genial'. Habría que disociar el concepto de genio, si es que hay que conservar algo de él, de esa su burda identificación con el sujeto creador que hace que la obra de arte se nos presente por medio de una vacía hinchazón, como el documento de su autor y así la empequeñece"⁷⁷.

En consecuencia, Adorno considera que el concepto de genio es en sí mismo falso, pues además toda estética basada en esta categoría menosprecia el momento del hacer, su proceso, exaltando sólo la absoluta originalidad del creador. De hecho, él señala que el concepto de originalidad va vinculado a lo genial y ambos son inseparables de la concepción burguesa de la "imaginación". Adorno, como apunta Marc Jimenez⁷⁸, interpreta en términos marxistas la teoría de la imaginación como una consecuencia de la división social del trabajo, es decir, como resultado de la oposición entre trabajo manual y trabajo intelectual, del antagonismo entre ciencia y arte. Así la imaginación deviene utopía desarraigada de la realidad empírica, convirtiéndose en lo contrario del trabajo social. Se crea la idea de que el trabajo mata la inspiración, la imaginación; pero esto es absurdo para Adorno, pues él concibe la obra de arte como el resultado de la reflexión, una reflexión gobernada desde el interior de la obra. Hacer arte no es una innovación irracional, sino un trabajo racional: contra el mito del artista como genio irracional, Adorno trata el "genio" como una cualidad propia de las obras de arte, y la "fantasía" es su órgano, es la habilidad imaginativa para transfigurar los elementos dados en soluciones genuinas para los problemas artísticos. "La fantasía es menos la *creatio ex nihilo*, en la que cree esa extraartística religión del arte, que el imaginar auténticas soluciones en medio de los

⁷⁷Cf., pág. 225.

⁷⁸Jimenez, M., op. cit., pág. 100.

contextos de las obras anteriores”⁷⁹. La fantasía es la que permite trasladar lo absorbido por la existencia a un nuevo contexto en el que la obras de arte se convierten en lo otro respecto a la existencia, aunque sólo sea mediante su negación concreta. El arte trasciende hacia lo no existente a través de lo existente, pero para ello la fantasía necesita de reflexión; la espontaneidad debe ser corregida por la conciencia crítica, por el ejercicio de autorreflexión del artista. ” El arte no genéticamente, sino por estructura, es el argumento más drástico contra esa separación que hace la teoría del conocimiento entre sentidos y entendimiento. La reflexión es plenamente capaz de fantasía: la conciencia concreta de lo que una obra de arte necesita en un momento dado es lo que la constituye..., su momento crítico, es fecundo como autorreflexión de la obra de arte que excluye o modifica lo insuficiente, informe o discordante”⁸⁰.

Frente a una categoría fija y predeterminada como la de ”genio” Adorno propone nuevamente un nudo dialéctico, el de *fantasía y reflexión*: sólo en la profunda implicación de trabajo reflexivo y fantasía surge lo genial de las obras de arte, ese acertar subjetivamente con una constelación objetiva, ese instante en que la obra de arte deja tras de sí su participación en el lenguaje convencional para dar aparición a ”lo nuevo”, a lo auténtico. Sometiéndose a la necesidad de la obra de arte, el artista elimina de ésta todo lo que pudiera deberse pura y llanamente al accidente de su individuación. ”El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasiva actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total”⁸¹. El artista es, pues, un agente de la sociedad y su misión es materializar en el arte la verdad social, no como reproducción de lo existente, sino en el sentido del contenido de verdad expresado por un arte auténtico, dialéctico en su respeto a la fantasía y a la reflexión, a la mediación subjetividad y objetividad, al trabajo de mimesis y racionalidad.

⁷⁹TE, pág. 227.

⁸⁰Vid., págs. 229 y 230.

⁸¹Adorno, T. W.: ”El artista como lugarteniente”, op. cit., pág.201.

6.6 Contenido de verdad, la utopía estética.

”El arte está abierto a la verdad, pero no inmediatamente: en este aspecto la verdad es su contenido. El arte es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella. Pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto”⁸².

Toda lectura de la filosofía de Adorno debería hacer hincapié en el contenido de verdad de su pensamiento. La estética, al igual que la epistemología o la sociología, tiene como misión final revelar una verdad abrumadora: atestiguar el absurdo de un mundo regido por el principio de dominación, por una razón cosificadora que destruye a los hombres en su esfera personal y colectiva. Ahora bien, la verdad del arte no se refleja sin más en el objeto artístico. De ahí la necesidad de la crítica filosófica, única capaz de revelar el contenido de verdad de la obra, más cuando Adorno afirma que las obras de arte son ”enigmas” que necesitan ser interpretados.

La *Teoría estética* gira en torno a la posibilidad de materialización de la verdad, pero de una verdad concebida en términos de lo que no es. Efectivamente, el contenido de verdad en las obras de arte es planteado por Adorno como algo negativo, ya que para definir este concepto uno debe decir lo que la verdad no es; de aquí toda su crítica a la realidad dada como al pensamiento identificador y de dominio sobre el que aquélla se sustenta. La verdad, como Adorno la concibe, es ambiguamente existente, es decir, no se da como tal, pero podría haber existido y podría realizarse en el futuro⁸³. La verdad, por tanto, es la posibilidad real de lo no-idéntico a la que hace alusión toda la epistemología de Adorno y con ella su estética como parte de la misma. Lo no-déntico y la posibilidad de verdad son dos puntos imbricados en el contenido de verdad de las obras de arte; en él los extremos de la filosofía de Adorno se encuentran. Por un lado, lo no-idéntico, lo cual sería cualitativamente individual y más que un objeto de dominación ciega; por otro, la verdad, que en su plenitud estaría más allá de la racionalidad instrumental. Teniendo esto

⁸²TE, pág. 367.

⁸³”Lo no existente de las obras de arte es una constelación de lo existente. Son promesas a través de su negatividad hasta llegar a la total negación...”. Ibid., pág. 180.

en cuenta, el único camino para patentizar la verdad artística es para Adorno mostrando que el contenido de verdad no es lo que las obras de arte son. El contenido de verdad es negativo como algo que es constitutivamente otro a la obra de arte.

Pues bien, la negatividad de la obra que Adorno propone queda salvaguardada por su carácter enigmático. "Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas (...). El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan"⁸⁴. Lo que dice la obra se oculta al manifestarse y al mismo tiempo se manifiesta al ocultarse, como si de un acertijo se tratara y ello por el hecho de que su solución no es un dato de la mera objetividad. La comprensión del carácter enigmático de la obra no coincide simplemente con el cómo entenderla, con la experiencia objetiva de la misma que la recrea inmanentemente. Comprender el enigma es comprensión del contenido de verdad que éste encierra, pues "en última instancia las obras de arte son enigmáticas por su contenido de verdad, no por su composición"⁸⁵. Hay por tanto un doble juego en la obra de arte: por un lado, el enigma está al alcance de la sensibilidad, pues la obra es imagen y lo que hay en ella de contenido de verdad ocurre también de modo sensible; por otro, es necesaria la mediación de la reflexión sobre esa experiencia si se quiere comprender el enigma. De hecho, Adorno compara las obras de arte en su sentido de enigma con la "escritura jeroglífica", en la medida en que los jeroglíficos son escritura vuelta imagen y a la vez imagen vuelta escritura. Como imágenes los jeroglíficos tienen significado intrínseco, pero como escritura refieren más allá de sí mismos. Las obras de arte rememoran los jeroglíficos por la conexión que existe entre su significado interno y su referencia externa, al igual que ellos son códigos enigmáticos que invitan a la interpretación para comprenderlos. Y para Adorno comprensión es equivalente a descifrar, no a una disolución. "No hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración y ésta es tarea de la filosofía del arte"⁸⁶.

La filosofía, en opinión de Adorno es inseparable de la estética, pues es aquella a través de su interpretación la que lleva al contenido de verdad de las obras de arte. Las obras están esperando su interpretación, ya que si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte. Las obras, de

⁸⁴Apud, pág. 162.

⁸⁵Op. cit., pág. 171.

⁸⁶Cf., pág. 164.

este modo, requieren de una razón que las interprete, lo que sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica y la crítica. Ahora bien, ¿quiere esto decir que Adorno subsume la estética bajo el poder de la racionalidad? La respuesta podría ser dialéctica, como su filosofía. No si se tiene en cuenta que Adorno ha rechazado ampliamente la configuración de la particularidad a través de la razón universal identificadora; sí en el sentido de que el arte necesita de la racionalidad crítica y dialéctica, pero de la racionalidad de un concepto alternativo como el de mimesis. Dialéctica mimesis-racionalidad e interpretación crítica como autorreflexión son los términos claves de la estética adorniana. De este modo, en efecto, el arte necesita en Adorno de la filosofía, es ella quien determina si el contenido de una obra es o no una semblanza de la verdad, pero ello no quiere decir que el contenido de verdad de las obras de arte sea conceptual. Las obras de arte definen lo no-idéntico, muestran la contraimagen social de un modo no-conceptual y se prodría decir que así permanecen aun cuando reciban una interpretación conceptual⁸⁷. Es de nuevo la dialéctica mimesis-racionalidad; el arte es racionalidad criticándose a sí misma sin reducirse a ella.

”La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y éste es el tema de la crítica. Hay influencia recíproca entre el desarrollo histórico de las obras por la crítica y el desarrollo filosófico de su contenido de verdad”⁸⁸.

El arte precisa, por tanto, de la filosofía, pero no de una filosofía cualquiera (mucho menos del Idealismo o positivismo —ya se refieran éstos al campo gnoseológico, al sociológico o al artístico—), sino de una filosofía crítica y dialéctica. Adorno entiende desde un principio la filosofía como una actividad fundamentalmente definida por la crítica; una crítica que además tiene un carácter histórico muy fuerte y ello, tanto porque la reflexión hunde sus raíces en la historia como método para exponer el origen de los conflictos denunciados, como por el hecho de que una auténtica interpretación crítica sitúa los conceptos y los objetos en relación a su ”constelación” para a partir de ésta desvelar los significados. Incluso es crítica como actividad de la propia historia de la filosofía: ”los filósofos cuyo

⁸⁷”Las reacciones subsumidas bajo el concepto de sentimiento se convierten en inútiles casilleros cuando bloquean su relación con el pensamiento y se vuelven ciegas para la verdad; el pensamiento por su parte tendrá que alimentarse de tautologías si no se decide a sublimar la conducta mimética. Esta mortal separación ha tenido ya lugar, pero es revocable. Razón sin mimesis se niega a sí misma”. TE, pág. 427.

⁸⁸Vid., pág. 172.

mensaje ha sido transmitido han sido críticos, desde los enaltecidos presocráticos... La hipótesis platónica del concepto de idea fue nuevamente examinada por Aristóteles. En la época moderna... Leibniz fue el crítico del empirismo; Kant el de los leibnizianos y, al mismo tiempo, de Hume; Hegel, el de Kant; Marx, el de Hegel... Aquellos pensadores encontraron en la crítica la propia verdad”⁸⁹. Esto no significa que Adorno piense que la filosofía es un continuo histórico lineal en el que cada nuevo sistema refuta o anula la verdad del anterior. Lo que sí hace la filosofía es reflexionar críticamente en torno a todos los problemas que han ido quedando irresueltos o que nunca han tenido solución, y ello a través del método dialéctico por ser éste el único método que no resuelve positivamente a favor de ninguno de sus polos, ya sea éste el subjetivo o el objetivo, y esto es válido, como ya se ha visto, no sólo para la filosofía, sino también en el terreno estético.

Ahora bien, la dialéctica en Adorno pasa por la transformación del idealismo absoluto y afirmativo, para dirigirse hacia un concepto dialéctico material y negativo, y ello por el mismo contenido de verdad que guarda en sí la filosofía y, en consecuencia, el arte. ”Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad”⁹⁰. La verdad de la estética es la misma, tiene que coincidir y ser conmensurable en la idea con la verdad filosófica. Y esa verdad dice que mientras los individuos sigan sufriendo en esta sociedad de dominio irracional e injusticia universal habrá que seguir haciendo a la negación dialéctica, a la imposibilidad de una reconciliación, el arma de la crítica en el mundo material. La dialéctica sólo puede, por tanto, resolverse materialmente, y ello a través de la estética y la reflexión filosófica, por medio de la conjunción crítica de mimesis y racionalidad; ambos momentos son necesarios en la consecución de la verdad. En la estética ”se reúne cuanto fue borrado y aplastado por la civilización desde tiempos inmemoriales, en ella late el dolor que cayó sobre los hombres, como se encuentra ya expresado en las figuras primordiales de la mimesis. No se trata de un momento irracional. El arte, desde los restos más antiguos que se nos han transmitido, está profundamente penetrado de racionalidad”⁹¹. Pero se trata de una noción no instrumental de racionalidad, de la mimesis como concepto alternativo de razón, que abarca tanto el momento subjetivo como el objetivo y que a través de la autorreflexión crítica revela el contenido de verdad.

⁸⁹Adorno, T. W.: *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*, Monte Avila, Caracas, 1969; pág. 12.

⁹⁰TE, pág. 174.

⁹¹Op. cit., pág. 426.

Filosofía y estética están, de este modo, estrechamente unidos en el pensamiento de Adorno (metaestética como teoría del conocimiento, donde se busca engarzar de modo pleno y real –tercer nivel de reflexión– ambos campos). No hay un giro de la filosofía hacia la estética, ni una disolución de ésta en aquélla. Simplemente, el arte es la instancia capaz de encauzar de forma "material" la gnoseología, pues éste expresa el dolor de los individuos y la distorsión coercitiva de sus condiciones de vida. "La preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como forma inconsciente de escribir la historia, como anámnesis de lo subordinado y reprimido, quizá también de lo posible. La preeminencia del objeto, como potencial de cuanto existe frente al dominio, se manifiesta en el arte como su libertad frente a los objetos"⁹². Expresar el sufrimiento es recuperar el antagonismo y, con ello, posibilitar el cambio social. Y ésta es la idea de *utopía* de Adorno o de posibilidad de lo posible. La obra de arte es una "utopía" que anticipa lo que podría ser, es como ya se señaló, promesa de felicidad, de un mundo diferente; ésta forma parte de la verdad del arte y de la filosofía, aunque quizá nunca llegue a ser. Precisamente aquí aparece el elemento normativo del pensamiento adorniano, pues es necesaria una nueva sociedad, una humanidad liberada no establecida sobre el dominio de la razón identificante. La utopía de esta idea no existe, pero ella puede ser artísticamente sugerida. "El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser. La realidad de las obras de arte demuestra la posibilidad de lo posible"⁹³. Arte y filosofía no pueden eximirse ellos mismos de una sociedad falsa, pero juntos pueden revelar una verdad social distinta, lo otro de la razón. Respecto a la nostalgia por "lo otro", ésta no debe ser entendida como una redención mesiánica⁹⁴ o desde la perspectiva de una teología negativa, tal como sugiere Wellmer⁹⁵, quien propone una relación final entre filosofía y teología en Adorno, basándose para ello principalmente en el último fragmento, "Para terminar", de *Minima moralia*⁹⁶. Según éste, aquí se encuentra la

⁹²Ibid., pág. 337.

⁹³Apud, pág. 177.

⁹⁴Zuidervaart en su estudio sobre Adorno defiende la idea de una anticipación secular de una condición mesiánica en la estética, principalmente en la noción del carácter ilusorio del arte y su relación con la verdad. Zuidervaart, L., op. cit., págs. 210-213.

⁹⁵Wellmer, A.: "La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno" en Wellmer, A. y Gómez, V., op. cit., pgs. 17-45.

⁹⁶Adorno, T. W.: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (MM), Taurus, Madrid, 1987; pág. 250.

clave del programa filosófico adorniano, afirmando que el conocimiento no tiene al final otra luz sobre el mundo más que la que arroja la idea de la redención. Sin embargo, el propósito de este párrafo no supone ni mucho menos un abandono de la filosofía o su autodisolución en un saber teológico. Más bien lo que enuncia es la situación precaria en la que se encuentra la filosofía, su situación de desesperación ante la completa negatividad social. Pero esta situación desesperada, el sufrimiento provocado por la totalidad social al particular, no aboca a una salida última en la religión —ello sería caer en las redes de la falsa conciencia de la realidad, de su ideología—, sino al hecho de que su conocimiento, la conciencia de la misma falsedad en la que se encuentra sumido el todo es la que permite al mismo tiempo la posibilidad de algo otro distinto, pero de algo otro que proviene de la realidad misma, de los propios objetos. La "luz iluminadora" a la que hace referencia "Para terminar" es una luz que aparece y se manifiesta en el mundo, es la reacción que trasciende la instrumentalidad de la razón. No hay que olvidar que para Adorno la filosofía es correctivo de lo existente en tanto que crítica y denuncia; es la resistencia del pensamiento a sucumbir a la dado. En definitiva, la teologización de la filosofía de Adorno con los datos que él aporta es más que confusa y oscura. La alusión o nostalgia de "lo otro" no apela a otro mundo, sino a éste mismo antes de la instrumentalización de la razón, a éste mismo en su posibilidad de ser algo distinto.

"En fin, habría que definir la conducta estética como la capacidad de estremecerse; como si la carne de gallina fuera la primera imagen estética. Lo que después se llamó subjetividad y que se libera de la ciega angustia del estremecimiento es también su despliegue; nada tiene vida en el sujeto, sino lo que se estremece, la reacción ante el total encantamiento es reacción que lo trasciende. Conciencia no estremecida es conciencia cosificada. El estremecimiento en el que se mueve la subjetividad sin identificarse con él consiste en ser tocado por lo otro"⁹⁷.

La **utopía** de la apertura del pensamiento a lo-otro-de-sí es lo que busca, en conclusión, una **razón dialéctico-estética** como salida y corrección de la razón de dominio instrumental. Y esta razón dialéctica, estética, crítica, se da y se ejerce en el campo filosófico y del arte como denuncia social, como emancipación respecto a una sociedad

⁹⁷TE, págs. 427 y 428.

ideológica y cosificada. Incluso se podría afirmar que el propósito último de la filosofía en Adorno, y de la estética con ella, no es otro que un motivo ético: no es posible que la injusticia tenga la última palabra. Quizá por ello escribió pocos días antes de su muerte en una carta que *Teoría estética*, "junto con la *Dialéctica negativa* y un libro planeado sobre filosofía moral, debería 'presentar todo lo que tengo que poner en el platillo de la balanza'"⁹⁸.

⁹⁸Citado en el "Epílogo de los editores", *ibid.*, pág. 467.

Conclusiones.

Adorno era poco amigo de conclusiones, pues toda conclusión supone de algún modo una cierta exclusión en el proceso dialéctico. Este en su devenir siempre tiene que estar abierto a lo otro-de-sí, pues si no corre el riesgo de caer él mismo en la coacción. De aquí precisamente el sentido de la "negación determinada" que no es punto de partida ni término, sino proceso dialéctico. En este mismo sentido hay que entender la idea de utopía o "lo posible", ya que el hecho de que lo que se da sea lo contrario de ésta no quita que a pesar de todo sea realizable, siendo esto una de las causas de la incomodidad con que sobrevive la "falsa conciencia". Adorno, por tanto, rechazó las grandes conclusiones fijas y determinadas, dando a su pensamiento más bien un carácter abierto, sobre todo, abierto a la crítica. Y quizá sea éste uno de los puntos más importantes de su filosofía, el potencial crítico del que es portadora. El tema de la crítica, la dialéctica, el carácter utópico de la verdad y su forma de exposición abierta, en consecuencia con todo lo anterior, son puntos clave del pensamiento adorniano.

"La grandiosidad de las conclusiones puede tomar cuando menos se piensa el carácter de lo provinciano. Los escritos de Benjamin son un ensayo de hacer filosóficamente fecundo mediante enfoques siempre nuevos lo no determinado por las grandes intenciones. Su legado consiste en la tarea de no dejar que dicho ensayo se quede únicamente en extraños acertijos del pensamiento y revelar mediante el concepto lo carente de intención: en la invitación a pensar de forma a la vez dialéctica y no dialéctica"¹.

En verdad, leer a Adorno significa hacer un esfuerzo dialéctico, seguir la lógica de lo inacabado, de lo que no se cierra, en contra de la idea de un sistema que apuntala la tendencia al cierre y a la instauración definitiva de una verdad. La médula de su pensamiento podría definirse en un "pensar contra sí mismo" como él bien definió en *Dialéctica negativa*: "el pensamiento no necesita atenerse exclusivamente a su propia legalidad, sino que puede pensar contra sí mismo sin renunciar a la propia identidad. Si

¹MM, pág. 152.

fuera posible una definición de la dialéctica, podría ser ésta”². El pensamiento dialéctico de Adorno responde a su idea de una filosofía crítico-negativa que construye su reflexión a través de fragmentos, pues quiere escapar a la intencionalidad totalizadora del sistema; él cree posible dar cuenta de la pluralidad histórica, articular el contenido de verdad a través de lo contingente, de la imagen de lo que ya no es, sin recurrir a la arquitectónica propia de los sistemas autosuficientes en sí mismos. En este sentido la influencia de Benjamin es más que evidente, pues como éste va a sostener la forma fragmento como la adecuada para la exposición del pensamiento filosófico, de su dialéctica, así como el carácter crítico de la interpretación para que aquél sea libre y autónomo. *Minima moralia* es el más claro ejemplo, aunque en sí misma toda su obra lo es, de su rechazo a la edificación de sistemas. ”El propósito específico de *Minima moralia* —el ensayo de describir momentos de nuestra común filosofía desde la experiencia subjetiva— impone la condición de que los fragmentos en modo alguno se sitúen por delante de la filosofía de la que ellos mismos son un fragmento. Esto es lo que quiere expresar lo suelto y exento de la forma: la renuncia a la contextura teórica explícita”³. Esta cita muestra claramente como la forma del ensayo no es una renuncia al pensar filosófico, sino todo lo contrario, es el modo coherente de expresión de un pensamiento. También en esta misma obra insiste en la necesidad de la dialéctica como forma interna propia del ensayo filosófico, sin necesidad de recurrir a puntos últimos y concluyentes: ”Los últimos aforismos de cada parte entran también de forma temática en la filosofía sin afirmarse como algo concluyente y definitivo: todos pretenden marcar lugares de partida u ofrecer modelos para el futuro esfuerzo del concepto”⁴.

Por otro lado, también hay que tener en cuenta que el ensayo es el mejor modo de expresar un pensamiento que hace de lo fragmentario, lo particular, del fenómeno concreto el centro de su reflexión. Incluso esto está relacionado con su idea de revitalizar el presente, el instante, como el único lugar de ruptura con la visión de una historia universal portentosa que se despliega con continuidad homogénea. Adorno, de hecho, rechaza la idea de una historia en progreso, continua y uniforme, como escenario de una falsa reconciliación. Frente a la concepción épica de la historia él propone el presente, reivindica lo

²DN, págs. 144 y 145.

³MM, pág. 13.

⁴Op. cit., pág. 12.

particular como el lugar de "lo nuevo", de lo posible distinto a lo dado.

La dificultad que presenta la lectura de Adorno está relacionada precisamente por la utilización del ensayo como forma de expresión del pensamiento, aunque esto sea sólo un punto, ya que por otro lado también se debe a su propia concepción dialéctica de la filosofía que hace que superponga, confronte y a veces homologue tradiciones filosóficas cuyos caminos se alejan ostensiblemente los unos de los otros. Se puede decir que Adorno establece relaciones entre pensadores diversos, desatendiendo todo tipo de prejuicios académicos respecto a este tema, de modo que conjuga aspectos de la filosofía de Kant, de Hegel —gran seguidor de éste y a un tiempo gran crítico del mismo—, Schopenhauer, Nietzsche, Lukács, Weber, Freud o Benjamin. Respecto a la cuestión estilística se ha dicho que su escritura tiene mucho que ver con la de una partitura musical, siendo el estilo de Adorno ensayístico en el sentido de poseer una estructura literaria. A este respecto, por ejemplo, Habermas comenta: "A. Honneth ha mostrado que Adorno, incluso como teórico, asimila su forma de exposición a la forma de exposición estética; su forma de exponer se ve guiada por la 'idea de felicidad, de una libertad frente al objeto, que logra hacer más justicia a éste que si se lo insertara inmisericordemente en el orden de las ideas'. La teoría de Adorno toma su ideal de exposición 'del efecto mimético de la obra de arte, no del principio de fundamentación característico de la ciencia moderna'. A la sombra de una filosofía que se ha sobrevivido a sí misma, el pensamiento filosófico entra deliberadamente en regresión para convertirse en gesto"⁵. Para Habermas, como para otros muchos, el pensamiento de Adorno es inseparable de la "expresividad estética". Otros pensadores, como los exponentes de las corrientes de la filosofía analítica y neopositivista, consideran que la imbricación de filosofía y exposición literaria es una antinomia, algo lógicamente absurdo e insostenible. Adorno arremete contra un discurso que canoniza la formalización del lenguaje, pero ello no quiere decir que su exposición no guarde una lógica. Y es que "en una sociedad eminentemente irracional lo primero que cabe someter a discusión es el primado de la lógica estipulado por la ciencia"⁶. Adorno, por el contrario, reivindica la lógica de una escritura organizada concéntricamente, según el modelo de las "constelaciones" de pensamiento. Su escritura es abierta y en ella el contenido y la forma se dan en continua tensión dialéctica. Pero de ningún modo su mo-

⁵Habermas, J.: *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1987; I, pág. 491.

⁶DP, pág. 34.

delo de constelaciones es algo ajeno al contenido filosófico. A este respecto Forster señala que "el estilo literario de Adorno, su complejidad intencional, su tortuosidad conceptual y sus erudiciones laberínticas constituyen un modo de resistencia frente a la tendencia uniformadora de la industria cultural (...). Adorno excita al lector para que piense contra sí mismo. Para que rompa sus certezas y se lance a la búsqueda de un filosofar libre y activo, beligerante hacia una trama generadora de un público carente de independencia y acomodado al 'gusto reinante'"⁷.

La pregunta en este punto sería, por tanto, esclarecer si en Adorno la forma "fragmento" sería un hecho meramente biográfico o más bien se debería a la convergencia dada en su pensamiento entre filosofía y arte. De hecho, la mayoría de las investigaciones sobre el tema se han centrado en afirmar una de estas dos vertientes: por un lado, los que sostienen que la utilización del ensayo es motivada por su trayectoria vital (concretamente por la influencia constante de su preocupación musical, como ya se señaló líneas atrás) e, incluso, sociológica; por otro, aquéllos que consideran su forma de escribir como un problema filosófico-literario. Según éstos, la utilización del fragmento como modo de manifestación de un contenido filosófico, el uso de modelos de pensamiento dialéctico, de las ideas de constelación e interpretación, no son más que una muestra de la disolución de la filosofía en el arte —que ellos sustentan como la forma correcta de entender la filosofía adorniana— y, por consiguiente, el abandono del medio propio de expresión de la filosofía, el concepto. En general, ésta es la tesis de *esteticismo filosófico*, muy extendida entre los comentaristas de Adorno, según la cual el fragmento se debe exclusivamente a un modo de organización estético-literario de la teoría. Ahora bien, de acuerdo a lo comentado hasta ahora hay que rehusar tanto la primera explicación, algo simplista si se tiene en cuenta el conjunto de la obra adorniana, como la suposición de pseudomorfosis entre arte y filosofía que el propio Adorno rechaza tajantemente en "El ensayo como forma"⁸. Por el contrario, hay que defender la forma teórica del fragmento como algo en sí mismo filosófico, puesto que el fragmento en el sentido que le da Adorno es más que una forma de exposición, es una crítica a la noción filosófica de sistema de la que parte su pensamiento y, por tanto, es también una crítica de la tesis idealista de la identidad entre sujeto y objeto.

⁷Forster, R.: *W. Benjamin-Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991; págs. 194 y 195.

⁸Adorno, T. W.: "El ensayo como forma" en *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.

La dicotomía entre fragmento y argumentación lógica sistemática es asimismo errónea, ya que la utilización del fragmento no es tampoco la renuncia al discurso estructurado; el fragmento como exposición filosófica guarda una lógica, pero la estructura de una lógica dialéctica, que es la misma que se da en la relación sujeto-objeto y, por supuesto, en la relación arte y filosofía, mimesis-racionalidad, etc. En definitiva, en Adorno no hay una disolución de la filosofía en el arte, ni en su contenido ni en su medio de expresión, sino una relación dialéctico-crítica que hace del ensayo y de la exposición fragmentaria su campo de manifestación. En la totalidad de la obra de Adorno la forma fragmento se realiza como forma filosófica.

De todas formas, a la filosofía de Adorno no sólo se la ha acusado de esteticismo literario, sino también de caer en un círculo vicioso del que no podría salir, condenándose a un criticismo vacío e improductivo. Según estos críticos Adorno quedaría preso en lo inevitable de una razón instrumental y subjetiva. Pero este punto olvida la intención de la filosofía de Adorno de ir con la razón más allá de la razón. Su crítica al sistema y a la lógica de la dominación que subyace a éste no supone únicamente una circunstancia histórica, es algo inherente a su concepción filosófica, a la constante inquietud crítica que supone también someterse a todo tipo de críticas. Adorno propone otra relación entre pensamiento y realidad que tiene mucho que ver con su concepción utópica de lo distinto, con su noción de fantasía que relaciona la subjetividad pensante, el órgano cognoscitivo con la objetividad. No hay un primer Adorno crítico y un segundo pesimista y resignado, como pretende el común denominador de los críticos que acusan a Adorno de un elitismo teórico negativista, estereotipando su filosofía en un "locus" sin salida, imposibilitando a ésta de raíz para construir un discurso positivo de la totalidad social, de donde surge en concreto la referencia al "pesimismo" de Adorno. Es preciso cuestionar y diferir con la visión usual de una trayectoria lineal de la denominada "Escuela de Fráncfort", según la cual ese primer Adorno crítico y cercano a los escritos de Horkheimer renuncia por la propia aporía de sus premisas filosóficas a los planteamientos de la teoría crítica, cayendo en la desilusión de un esteticismo vano.

A lo largo del trabajo se ha tratado de demostrar que existe una continuidad teórica consecuente desde los primeros escritos filosóficos de Adorno hasta su obra póstuma sobre estética, incluyendo también los primeros trabajos de carácter artístico y musical

o los más conocidos como escritos estéticos tempranos. Por lo tanto, no se considera que haya una ruptura entre los planteamientos de *Dialéctica de la Ilustración* y la obra *Dialéctica negativa* motivada por la situación catastrófica de la guerra y el nazismo como pretende argumentar la explicación psico-sociológica de Adorno, para la cual la estética es un refugio último ante la imposibilidad de la teoría crítica. Muy al contrario, existe una línea de progresivo desarrollo de estructuración de la teoría crítica que va desde el interés por Kierkegaard y la crítica a la filosofía idealista, pasando por *Dialéctica de la Ilustración*, para llegar a *Dialéctica negativa* y finalmente a la *Teoría estética*. El problema para entender el transcurrir de esta conformación filosófica ha sido generalmente leer los presupuestos defendidos en *Dialéctica de la Ilustración* como una filosofía objetiva de la historia, en lugar de como una filosofía interpretativa: no se trata de hacer equivalentes sin más los conceptos de razón y dominio en un comienzo histórico, sino de criticar e interpretar todo lo que se ha ido abandonado en la conversión de la razón en dominio con el fin de posibilitar un concepto de racionalidad distinto al de la razón instrumental. Así, el propósito de esa obra no es renunciar a la teoría crítica, sino preparar el auténtico camino de ésta hacia una nueva formulación de la misma y ello teniendo como eje central un nuevo concepto de razón (tal como se expone principalmente en el capítulo "Concepto de Ilustración", donde se asientan las bases para esta tarea). *Dialéctica negativa* recoge este objetivo y lo hace suyo, estableciendo los principios de una nueva racionalidad dialéctica, material y negativa, pero lo realiza partiendo de los presupuestos afianzados ya en la tesis sobre Kierkegaard, donde se defendió que la relación dialéctica verdadera entre sujeto y objeto, la apertura de la conciencia a lo-otro-de-sí sólo era posible en el ámbito estético, ámbito de lo finito, material, histórico, de la imaginación, sensibilidad, mimesis y, en definitiva, de ese nuevo concepto de razón. De este modo, no hay un giro de la filosofía hacia el arte, sino que la preocupación estética es originaria en el pensamiento de Adorno y se debe desde un principio a razones puramente filosóficas, a saber: a la posibilidad de determinar una noción enfática de racionalidad que permita un orden de cosas distinto a lo dado y establecido como lo único real. Es el nuevo concepto de razón dialéctico-estético con un horizonte utópico último de cambio.

Del mismo modo, y aunado a lo anterior, otra de las críticas más comunes a la filosofía de Adorno ha consistido en señalar que este círculo vicioso en el que se mueve su pensamiento se da también respecto a la relación teoría-praxis. Según esta postura, la praxis

estaría condenada a reproducir un estado injusto y la teoría carecería de vínculos activos con el mundo para poder transformarlo en el sentido de una liberación de la razón instrumental. Pero aquí nuevamente se pasa por alto la posibilidad de un nuevo concepto de razón ajeno a la instrumentalidad, un concepto basado en una relación dialéctica que traspasa incluso la propia "contradicción" teoría-praxis. Es cierto que Adorno no se aferra a una praxis transformadora del actual estado de cosas, pues ello sería acomodarse a la tendencia de la razón identificante y dominadora, anulándose con ello el espacio de la crítica y de la reflexión. Para él la teoría juega un papel importante, tiene algo que decir en la medida que anticipa lo no-idéntico. "Pero el fin práctico, que incluye la liberación de todo lo estrecho, no es indiferente a los medios que pretenden alcanzarlo; de otro modo la dialéctica degenera en vulgar jesuitismo (...). La teoría representa lo no estrecho. A pesar de su propia esclavitud ella es, en un mundo no libre, paladín de libertad"⁹. Adorno considera que no hay que renunciar a la praxis pero tampoco reivindicar la superioridad absoluta de la teoría; entre ambas existe una relación dialéctica con sus límites y sus peligros.

El nexo teoría-praxis, así como el problema de la filosofía de la conciencia y la adecuada relación sujeto-objeto eran temas específicos de la filosofía moderna. Y es que no cabe duda de que el pensamiento de Adorno está en estrecha relación con la modernidad filosófica. Adorno recoge los resultados de la tradición epistemológica de su tiempo, sobre todo del idealismo alemán y lo hace críticamente como ya se ha señalado, pues él no concibe la actividad filosófica de otro modo que no sea como reflexión y crítica de lo pensado con anterioridad, y ello con la idea de dar un paso adelante en la consecución de la "verdad". Esto le lleva a ser en especial crítico de Hegel, ya que quiere transformar su filosofía idealista y afirmativa en una dialéctica material y negativa, pues se rehusa a aceptar que lo verdadero sea el todo y más aún que ese todo verdadero sea identificado con la racionalidad efectiva. Hegel hizo de la razón y, por ende, de la filosofía el campo propio de manifestación de la verdad, olvidando con ello su impulso primero de superar la escisión entre razón teórica y razón práctica planteada por Kant¹⁰. Adorno quiere recuperar

⁹Adorno, T. W.: *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973; pág. 163.

¹⁰Kant concibió la facultad del juicio como puente mediador en la unidad entre la razón teórica y la razón práctica. Ahora bien, el juicio se dividía en "juicio teleológico" o reflexionante, que es el que garantizará en verdad la unidad de la razón, y en el "juicio estético" aplicado al campo de la belleza

ambos momentos, hacer no sólo de la racionalidad, sino también de la materialidad y la sensibilidad propia del ámbito estético auténticos campos de conocimiento que lleven a la aparición de lo verdadero. Junto con la filosofía, única capaz para Hegel de pensar lo absoluto (pues tanto el arte como la religión son desplazados en su pensamiento en la búsqueda de lo incondicionado), Adorno va a situar a la estética; ambas son necesarias para posibilitar la apertura de la razón a lo-otro-de-sí, en su relación es donde se hace efectiva la verdadera dialéctica entre sujeto y objeto, en donde puede tener cabida la verdad de una sociedad distinta. De hecho, toda la reflexión de Adorno tiene siempre un objetivo normativo último: el arte, su crítica social (no hay que convertir en llana sociología la filosofía de Adorno), la búsqueda de la felicidad, y por lo tanto su materialismo otra vez, se mueven en una perspectiva filosófica de corte ético. La teoría crítica tiene ante todo un contenido filosófico, cuyo propósito último es rechazar la racionalidad instrumental para instaurar una racionalidad dialéctica como instancia crítico-normativa de su filosofía. Por este motivo justamente sería ilógico hablar incluso de la estética de Adorno como un refugio de la filosofía ante la irracionalidad creciente de la sociedad. En su pensamiento no cabe la posibilidad de delimitaciones entre racionalidad e irracionalidad o la alternativa entre modernidad y postmodernidad, como se sugiere en algunos círculos, ya que su filosofía es el seguimiento de los problemas epistemológicos propios de la modernidad filosófica y en ella no hay ningún tipo de rebelión contra la razón (a no ser que entendamos ésta como rechazo de la razón instrumental de dominio). Esto supondría pasar por alto el interés crítico último de la filosofía adorniana de instaurar un nuevo concepto de racionalidad dialéctico-estética que permita la consecución de una verdad diferente a lo dado.

Sin embargo, la mayoría de los críticos de Adorno, entre los cuales se encuentran representantes de lo que se ha denominado la segunda generación de la Teoría Crítica, se mueve alrededor de estos presupuestos. Así, de acuerdo a la lectura de A. Wellmer (una de las más extendidas) la filosofía de Adorno está abocada al fracaso desde sus propias premisas. Este es uno de los autores que considera, sin dejar lugar a dudas, que la *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno significa la despedida de una teoría crítica de la sociedad impulsada por el marxismo y por su intención práctico natural y el arte, que no contribuye en modo alguno al conocimiento de sus objetos y que, por tanto, está fuera del campo propiamente cognoscitivo o teórico.

revolucionaria. Esta obra sería la teoría de una modernidad definitivamente sumida en la oscuridad, teoría que se va a proseguir en toda la producción de Adorno hasta la *Dialéctica negativa*, con la defensa de una filosofía de la historia sumida en las redes de una razón falsa de la que sería imposible escapar: "la tesis del engegucimiento del mundo moderno viene extraída en múltiples aspectos de fenómenos históricos concretos, pero en Adorno queda a la vez fundada —y en ello radica su debilidad filosófica de esa tesis— en una teoría del concepto, a través de cuya óptica esa tesis aparece como verdadera *a priori*. Y digo *a priori* porque desde el punto de vista de Adorno lo otro de este engegucimiento habría de ser lo otro de la racionalidad discursiva y, por tanto, lo otro de la historia: sólo desde un punto de fuga mesiánico puede entenderse todavía el análisis de la razón *real como crítica de la razón falsa*"¹¹. De este modo, para él, la modernidad se convierte en una situación históricamente sin salida, donde el horizonte utópico desplaza cualquier perspectiva histórica real. Wellmer opina que desde el joven Hegel hasta Adorno la idea de reconciliación es una contrafigura utópica de la cosificación y enajenación de la sociedad, es un concepto mantenido en el plano de lo utópico como condición de posibilidad del discurso racional y de la vida justa (es la idea de una teología negativa cuyas premisas fueron ya rechazadas por carecer de un fundamento sólido —siguiendo la propia argumentación de Adorno— al final del último capítulo de este trabajo). Así, cualquier intento de proseguir con el proyecto filosófico de la Escuela de Fráncfort tiene que renunciar necesariamente a la concepción en términos de negatividad de la historia o, lo que es lo mismo, a las premisas metateóricas de Adorno. Además Wellmer piensa, por otro lado, que Adorno planteó preguntas que todavía no han visto la luz y que posibilitan una teoría de la racionalidad distinta: se trataría de la emergencia de una razón que escapase a la coerción de la identidad mediante la dialéctica de particular y universal o mediante un modelo sujeto-objeto de conocimiento. "Quizá, ésta es mi opinión, en el uso que Adorno hace de este modelo se oculten elementos de un concepto de racionalidad, que no signifique reconciliación, sino la posibilidad de pensar la razón, aun sin la esperanza de una última reconciliación"¹². Y esto sería, a su modo de ver, lo que de alguna manera propone Habermas, quien dota de un horizonte histórico a la teoría crítica, es decir, le da a ésta un "horizonte de posibilidad histórica real" al transformar la estética negativa en

¹¹Wellmer, A.: *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Frónesis/Cátedra, Madrid, 1996; pág. 244.

¹²Op. cit., pág. 251.

estética comunicativa, es decir al reorientar la teoría crítica en términos de pragmática del lenguaje. De todas formas, al mismo tiempo opina que la filosofía implícita del lenguaje o de la racionalidad en Adorno está lejos de considerarse recogida en la reformulación pragmática del lenguaje de Habermas, pues la idea de Adorno no se refiere tanto a la de una comunicación sin coerciones, como a la de una síntesis sin coerciones, y no trata tanto de un reconocimiento de lo no-idéntico en el otro, como de un reconocimiento de lo no-idéntico en el modo de entender la realidad y en la propia autocomprensión de los individuos. Aquí, sin embargo, como se ha tratado de argumentar, el concepto de racionalidad alternativo que se propone no es el de una racionalidad comunicativa, sino el de una racionalidad dialéctico-estética, donde el elemento utópico del pensamiento sigue estando vigente.

No obstante estas objeciones se considera evidente que el problema del lenguaje no es algo ajeno al pensamiento de Adorno, ya que el hecho de que el mundo se nos abre lingüísticamente es algo que éste no niega ni pretende negar. El giro lingüístico que propone Habermas parte sin duda de esta idea, aunque en su desarrollo se aleja de la visión propia de Adorno. Para Habermas el lenguaje es el medio en el que se desarrolla específicamente el ser humano; a través de él podemos pensar, articular el mundo y comunicarnos. De hecho, el lenguaje existe porque hay una comunidad de hablantes, de tal forma que éste sólo se da entre sujetos, como intersubjetividad. De ahí que ante todo la razón sea comunicación o, mejor dicho, la racionalidad comunicativa no exista sin la comunicación. Ahora bien, Habermas, siguiendo a Kant, admite que la razón sólo es una pero con diferentes usos, de manera tal que hay que distinguir entre una razón comunicativa teórica, una razón comunicativa normativa y una última estética. Esto le lleva a diferenciar, por tanto, entre el uso teórico-descriptivo del lenguaje y las otras esferas, insistiendo en que nunca se deben mezclar al mismo tiempo los discursos, algo impensable en la concepción de Adorno, donde ciencia, moral, política, son todos ellos asuntos correlacionados. Además, Habermas señala explícitamente que en el ámbito de la razón estética-expresiva las pretensiones del discurso no son de ningún modo las de "verdad, bondad o justicia", sino la pretensión de autenticidad: lo que hay en el plano estético son valores, no verdades teóricas o normativas. La estética se convierte así nuevamente en un discurso marginal, cuya función es compensar las necesidades que la moral, la economía o la política no pueden satisfacer, con lo que la lejanía con los

planteamientos de Adorno se torna más que evidente. La cuestión que subyace de fondo quizá sea precisamente ésa, que para Adorno el lenguaje no es un mero instrumento de comunicación o consenso, sino también el lugar donde se hace presente nuevamente la verdad como garante de objetividad. La postura de Habermas se aleja definitivamente de esta visión, olvida que en Adorno la razón ética está ligada íntimamente con toda su filosofía, con su razón crítico-dialéctica y estética, puesto que su objetivo último es posibilitar el ansiado cambio social, utópico, que dé lugar a una sociedad donde no exista el sufrimiento y el dolor. Este es el contenido de verdad de su estética, de su epistemología, de su pensamiento en último término¹³. Además, a la hora de enfrentarse con la lectura de Adorno nunca se debe olvidar que éste siempre consideró que en el objeto de la filosofía es la "Verdad": "la única obligación legítima que la filosofía puede tolerar sería la de la verdad, y el desarrollo de esa obligación de la verdad constituye el contenido pleno de la filosofía"¹⁴.

Un autor que, sin embargo, ha asumido en los últimos años los principios básicos de la primera teoría crítica, principalmente de Adorno, pero también de Horkheimer o Marcuse, y al mismo tiempo ha dado cabida en su filosofía al giro lingüístico y a la existencia de una razón comunicativa ha sido Enrique Dussel, y ello precisamente en la elaboración de una "ética" que denuncia el sufrimiento y el dolor de las víctimas, pretendiendo dar cumplimiento a los principios de justicia, solidaridad y, finalmente, de liberación, que sus antecesores críticos establecieron como pilares del pensamiento y de la realización de esa pretendida y ansiada verdad distinta de lo que se manifiesta en la realidad. Como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, la intención filosófica de Adorno y, en buena medida,

¹³Vicente Gómez señala que la transformación de la estética en términos de pragmática del lenguaje bien podría tener sentido en el pensamiento de Marcuse, pero no así en la concepción filosófica de Adorno. La teoría estética de éste último sobrepasa el carácter negativo del arte emergiendo propiamente como filosofía, pues persigue la determinación epistemológica de un concepto enfático de racionalidad. En Marcuse, sin embargo, falta conexión teórica entre la teoría estética y la tarea de reelaboración filosófica de un nuevo concepto de razón. La estética se instala en el orden de la sensibilidad contra el orden de la razón, disolviendo la conexión del arte tanto con la racionalidad teórica, como con la práctica; en él la idea de una razón no coactiva encuentra refugio en la teoría del arte. En cambio, en Adorno la razón siempre es preservada; lo verdadero y lo justo son ámbitos filosóficamente mediados. Véase Gómez, V., op. cit., págs. 168-172.

¹⁴Adorno, T. W.: *Terminología filosófica I*, Taurus, Madrid, 1991; págs. 97 y 98.

de la *Teoría crítica*, fue el introducir razón en el mundo con vistas a lograr una sociedad humana, libre, justa y solidaria, en la que la felicidad alcanzara también a las víctimas secularmente excluidas de ella. Por fidelidad a este objetivo Adorno desenmascaró la ambigüedad del proceso de la Modernidad, criticando y negando la verdad de la razón y sistemas vigentes. Pues bien, en buena medida este proyecto y su enfoque crítico-negativo de la sociedad han sido recuperados por la **Ética de la Liberación** de Dussel que reconoce en esta escuela su antecedente directo¹⁵.

La "filosofía de la liberación" se asume a sí misma, ante todo, como una *ética de la vida*, pues la vida humana es el contenido de la ética, con conciencia crítica de la negación en la realidad de aquélla, un hecho empírico, de contenido material, expresado en el sufrimiento de las víctimas. Además, la ética de la liberación acepta el momento crítico de grandes pensadores como Schopenhauer, Nietzsche, Marx o Freud, de los que asimismo partió Adorno y, como éste, proclama la necesidad de una razón crítica, material y negativa, aunque a la vez —como se verá más adelante— también formal, discursiva y utópico-constructiva. Y es crítica, material y negativa porque parte de la constatación de la miseria presente y del dolor producido en la corporalidad del sujeto, en su materialidad reprimida, tanto por la explotación del trabajo alienado, como por la dominación de las pulsiones sometidas. Más aún, es una "negación de la vida" en todas las esferas, material, formal y fáctica, ya que se trata de la negación como totalidad, la negatividad como no-verdad de un sistema que produce víctimas y que hay que cambiar. De hecho, la ética de la liberación tiene un objetivo práctico de transformación a nivel universal: lucha por la creación de lo nuevo histórico, por un futuro que niegue el sufrimiento presente, en clara referencia al concepto de "lo nuevo" en Adorno y al presente como lugar de lo posible distinto de lo dado. Ahora bien, para ello es necesaria no sólo la solidaridad apuntada por la Escuela de Fráncfort, sino también la corresponsabilidad con "el otro" que obliga a la comunicación, señala Dussel, más allá del estrecho horizonte eurocentrista del que adolece según él la teoría crítica, para poder avanzar así hacia una auténtica liberación con pretensión mundial.

¹⁵ "...la Escuela de Frankfurt es un movimiento crítico que funge como antecedente directo de la Filosofía de la Liberación, que se desarrolla en el seno de la crisis de la Modernidad tardía del capitalismo central". Dussel, E.: *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión* (EL), Ejemplar anticipado por el autor, México, 1997; pág. 221.

Precisamente, la disyuntiva *eurocentrismo* o *mundialidad* es el punto de arranque de la ética de la liberación. Esta distingue el "paradigma eurocéntrico" consistente "exactamente en constituir como *universalidad abstracta humana en general* momentos de la *particularidad* europea (...). La cultura, la civilización, la filosofía, la subjetividad, etc. *moderno-europeos* fueron tomadas como la cultura, la civilización, la filosofía, la subjetividad, etc. *sin más* (humano-universal abstracta)"¹⁶, del "paradigma mundial", que sería aquél que aun reconociendo la importancia de esa modernidad central, postula la existencia de otras modernidades periféricas, rescatando sus sistemas de eticidad y contradiscursos. Ya no se trata de la reivindicación absoluta de las premisas propias del mundo indoeuropeo, como las de Identidad, Unidad o el principio de separación radical alma-cuerpo (nuevamente la resonancia de la filosofía de Adorno se hace presente), sino de la aceptación de otras concepciones del mundo como la egipcia o el *ethos* semita —judío, cristiano y musulmán—, que desde un inicio defendieron lo valioso de la vida humana en su totalidad, afirmando la importancia de la corporalidad carnal y, por tanto, de una ética relativa al cumplimiento de sus necesidades. Pues bien, la filosofía de la liberación se sitúa explícitamente en este ámbito de un mundo global que afirma también a lo otro de la modernidad central, a la alteridad periférica excluida. Respecto a este punto sólo cabe aclarar que, aun cuando Adorno se encuentra claramente en el terreno del pensamiento y la cultura modernas referidas por Dussel, para aquél el tema de la liberación —"emancipación" en sus palabras— es asimismo un problema de carácter mundial no restringido únicamente a su entorno circundante, sino referido a la totalidad de las sociedades y del pensamiento que acompaña a éstas con su posible realización. Así lo expresa Adorno mismo en una conversación en la radio de Hesse emitida el 13 de agosto de 1969, poco antes de su muerte, cuando ante la afirmación de Becker, "creo que el problema de la emancipación es, estrictamente considerado, un problema de ámbito mundial", él responde: "Pero, desde luego, cuando dice que el problema de la emancipación no es sólo un problema alemán, sino internacional, tiene Ud. toda la razón. Y un problema, añadiría yo, que desborda con mucho los límites de los sistemas políticos"¹⁷. Adorno y con él los otros pensadores de la Escuela de Fráncfort se mueven en el ámbito de la modernidad filosófica, pero ello no significa que la pretensión de su pensamiento sea meramente de

¹⁶Op. cit., pág. 40.

¹⁷Adorno, T. W.: *Educación para la emancipación*, Morata, Madrid, 1998; págs. 119-120.

miras eurocéntricas y no pretenda establecer un mayor alcance. En realidad, se cree que la idea de la filosofía de la liberación de abandonar definitivamente el eurocentrismo para situarse en un sistema-mundo-global que niegue y condene la dominación y la exclusión de la periferia, y desde aquí, recuperando incluso lo válido de la Modernidad —los mismos principios ilustrados a los que Adorno nunca renunció— iniciar un proyecto de liberación planetario puede surgir asimismo del pensamiento de la teoría crítica.

Ahora bien, la pregunta aquí sería cómo es posible para la ética de la liberación la inclusión de distintas tradiciones en un mismo esquema de pensamiento, aun si se diera por admitido cierto "principio de tolerancia" respecto a lo distinto o, incluso, si se asumiera la "interculturalidad" como una tarea realizable de hecho. La respuesta de Dussel vendría a decir que ello es viable por la existencia de un único *principio universal ético* presente en todas las culturas, a saber: el "principio material de la vida"¹⁸. Dussel intenta probar la universalidad de este principio ético a través de tres aspectos que, a su vez, se constituyen como principios universales: son los aspectos material, formal y de factibilidad. Es evidente que a pesar de la diferencia con Adorno en este planteamiento, su influencia es ejercida en el aspecto material ya comentado, que además va a ser la base de los otros dos, pues hace referencia al hecho mismo de vivir, a la vida humana como una corporalidad transida de necesidades que a través de la reflexión se comprende como sujeto, como un yo que tiene responsabilidad sobre esa vida. La vida exige, para poder vivirla, cumplir con su mantenimiento: el "ser" demanda el "deber". Así, sobre un juicio descriptivo de hecho como el de "hay vida" se puede derivar el juicio normativo de la obligación de reproducir y desarrollar dicha vida. Según Dussel, existe la posibilidad real, por tanto, de inferir juicios de tipo normativo a partir de los descriptivos utilizando para ello, eso sí, no una deducción lógico-formal, sino una de carácter dialéctico y material. Nuevamente aquí se retoma la materialidad y dialecticidad propias del pensamiento de Adorno, rechazándose la lógica de carácter formal-analítico por su abstracción, por su independencia de todo contenido particular, de su inmersión en la historia, y por negar, ante todo, la función crítica, exigencia central del pensamiento. Dussel recupera el conocimiento dialéctico como saber de lo finito, lo particular y concreto en su materialidad, pues para la ética de la liberación lo más importante es el sujeto humano vivo. La vida es lo que merece —debe— ser vivido y

¹⁸"En efecto, no hay 'un horizonte último común' cultural, pero hay un principio material universal interno a cada una y todas las culturas (...): la vida humana misma". EL, pág. 81.

ello de acuerdo con unos principios o valores que en esta ética vienen determinados por el mismo principio material comentado; es decir, tiene valor o es un valor aquello que es compatible con el criterio de verdad material, aquello que no se opone o permite la vida humana. Así, "hoy la Ética de la Liberación puede subsumir la axiología como una estructura material (...), donde se jerarquizan las mediaciones del criterio y principio ético material de la reproducción y desarrollo de la vida de cada sujeto en comunidad..."¹⁹. De hecho, el principio material no es sólo universal, sino también comunitario, social: éste se extiende a una "comunidad de vida" pues el sujeto es asimismo responsable de mantener la vida de la comunidad, lo que hace necesaria la comunicación intersubjetiva que permita establecer acuerdos sobre fines y valores que den cabal cumplimiento del subsodicho principio material.

La filosofía de la liberación junto al principio material estipula la existencia de un principio moral formal de validez intersubjetiva, un principio que introduce el aspecto discursivo como una dimensión esencial de la racionalidad humana, ya que sólo por medio de la argumentación se puede llegar al reconocimiento de unas reglas morales válidas (siempre entendiendo "validez" como acuerdo intersubjetivo posible y no como lo verdadero, que hace referencia al criterio material de la vida²⁰). De esta manera, se asume el paradigma lingüístico y con él la existencia de una "razón comunicativa", que debe ejercerse siempre bajo el supuesto de igualdad de todos los sujetos e, incluso, de una relación de simetría entre los argumentistas dispuestos a llegar a un consenso válido sin otra coacción que la del mejor argumento²¹. Y aquí reside, precisamente, el mérito que se le ha imputado a la ética de la liberación, el haber conjugado la razón crítica con la discursiva, el haber articulado la materialidad con lo formal e, incluso, con la factibilidad.

¹⁹Ibid., pág. 87.

²⁰"Para una Ética de la Liberación las reglas formales intersubjetivas de la argumentación práctica tienen sentido como procedimiento para aplicar las normas, mediaciones, fines y valores de las culturas, generadas desde el ámbito del 'principio universal material'..." Apud, pág. 119.

²¹Claro está que esto llevaría a admitir que no hay cuestiones ideológicas ocultas tras la argumentación o que existe una relación de simetría entre los sujetos de una comunidad de un sistema hegemónico y otra de excluidos, o bien que todos los argumentistas aceptan el principio universal ético y con él la responsabilidad comunitaria y solidaria que se tiene sobre la vida de todo sujeto humano, postura, en concreto, de Dussel.

La inclusión de la factibilidad en la ética de la liberación es el tercer fundamento y hace referencia al principio de eficacia e instrumentalidad en la acción humana con miras a un "proyecto de liberación", a la posibilidad de su realización, y ello siempre bajo la vigilancia de la verdad práctica validada intersubjetivamente, ya que sólo puede hacerse lo que está éticamente permitido hacerse. Con ello Dussel apela al uso de una razón instrumental ética, pero en el mismo sentido que Adorno y Horkheimer, como parte de una racionalidad más amplia (recuérdese que para éstos la razón objetiva no la excluye de su seno; lo que se criticó fue su imposición como dominio, su autonomía respecto al contenido particular, su indiferencia frente a toda valoración ajena al cálculo útil, su formalización y abstracción como único criterio de verdad teórico y práctico). De ahí sus palabras de que la razón instrumental es útil y necesaria, pero no suficiente²². Y es que, en último término, la factibilidad ética es necesaria como marco en la posible *utopía* de un proyecto de liberación, objetivo final de esta filosofía que, como en el caso de Adorno, anhela un orden donde se pueda hablar de justicia, bondad y felicidad, donde no haya opresión ni exclusión.

"Sólo después, a la luz ya definida del criterio y del principio material (del deber ético de la reproducción y desarrollo de la vida del sujeto humano, desde una comunidad de vida, en una cultura dada, presuponiendo como proyecto la felicidad subjetiva, en condiciones objetivas de justicia, en último término de toda la humanidad) puede descubrirse un hecho masivo a finales del siglo XX: buena parte de la humanidad es 'víctima' de profunda dominación o exclusión, encontrándose sumida en el 'dolor', 'infelicidad', 'pobreza', 'hambre', 'analfabetismo', 'dominación'"²³.

De aquí, por consiguiente, la urgencia de la labor crítica de la razón, su denuncia y negación de lo real existente; de aquí la necesidad de desarrollar una razón ético-crítica,

²²"La razón estratégico-instrumental tiene su lugar insustituible en ética. Se ocupa de los 'medios-fines' de la acción humana. Pero, cuando el mero 'criterio de factibilidad' pretende elevarse como un 'principio absoluto' cae en numerosas reducciones, abstracciones fetichistas, que fueron ya apuntadas por Horkheimer, Adorno o Marcuse. Pero no porque se pueda caer en fetichismos debe descartarse la función propia y subalterna de la razón instrumental. Ella se ocupa, exactamente, de la 'factibilidad' *eficaz* de la acción humana, y esto es útil y necesario, pero no suficiente". EL, pág. 181.

²³Cf., pág. 204.

que se ejercitará desde las víctimas, desde todos aquéllos cuya vida se ve mutilada bajo la opresión y exclusión del sistema, al que se negará como la "no-verdad". Es la crítica como negación de la identidad entre razón y realidad ya postulada por Adorno en la *Dialéctica negativa*. En realidad, el proceso crítico-negativo del que parte la ética de la liberación es el propio de Adorno, pues en ambos el punto de partida de la denuncia crítica es la constatación de la "misericordia presente", que causa dolor, un sufrimiento físico y, por tanto, material. De hecho, la negación de la materialidad es lo que motiva el rechazo a la sociedad vigente de la que hay que emanciparse. Una sociedad, en el caso de Adorno —y de la teoría crítica— irracional por el tipo de razón sobre el que se ha edificado, lo que lleva a éste a articular un nuevo concepto de racionalidad, la razón *crítico-dialéctica* como posibilidad de salida de la situación dada. "La crítica es el comienzo de la lucha"²⁴ afirma Dussel, porque ésta supone ir más allá de la negatividad o del reconocimiento solidario del otro como víctima para pasar a la positividad de la transformación. Pero, ¿cómo se produce en concreto este paso? Para la ética de la liberación el cambio es posible siempre que la comunidad de víctimas, mediante el ejercicio de la razón crítico-discursiva, llegue al acuerdo de posibles alternativas. De todos modos, esto requiere a su vez que haya habido antes un proceso de "concientización" (influencia del concepto de "conscientizaçã" de Paulo Freire) en el que las víctimas se reconozcan como tales, lo que apunta necesariamente a una teoría crítica que ejerza la denuncia de la negatividad. En opinión de Dussel, la comunidad de víctimas requiere articularse adecuadamente con la comunidad de expertos —los intelectuales—, para educándose una a otra, adquirir conciencia crítica de la negatividad y así poder establecer los acuerdos válidos que lleven a la formulación del proyecto de liberación, de una "liberación" entendida como transformación crítica cotidiana, solidaria y responsable, de todas aquellas normas, acciones o sistemas de eticidad que no respondan al principio universal de la ética. La liberación es la esperanza de un orden humano distinto, siempre alerta en la tarea crítica para no devenir otro sistema de dominación injusto, porque "todo 'novum' humano, finito, histórico es falsable, es mortal, es bueno -en el mejor de los casos- deviniendo malo si la conciencia discursiva crítica no le priva el caer en la tentación de afirmarse para siempre como lo verdadero, lo válido, lo eficaz"²⁵.

²⁴Ibid., pág. 270. Estas palabras recuerdan mucho los propios planteamientos de Adorno.

²⁵Vid., pág. 389.

La crítica, la negatividad, la materialidad, la utopía de lo otro distinto a lo dado, la liberación o emancipación –junto a otros aspectos que no se niegan, como la pragmática discursiva– son bastiones en la ética de la liberación, así como lo fueron en la filosofía de Adorno. Este siempre mantuvo, como ya se ha visto, la importancia de la permanencia en el pensar crítico ante la posibilidad de recaer en las redes de la razón de dominio identificante, más aún, ante la tenacidad de una sociedad que evita cualquier intento de cambio aplastándolo de inmediato bajo la fuerza de lo existente, condenándolo de antemano a la impotencia ante la irracionalidad de lo establecido presentado como lo auténticamente real. Asimismo, Adorno sostuvo la importancia de la educación para una posible emancipación, ya que sólo una educación en la contradicción y la resistencia podrían posibilitar la autonomía respecto a una sociedad ideológica y cosificada, permitiendo la "utopía" de la apertura del pensamiento a "lo-otro-de-sí".

"Yo diría, a riesgo de que me reprenda Ud. por comportarme como un filósofo (que es, en definitiva, lo que soy), que la figura en la que hoy se concreta la emancipación, que no podemos dar sin más por supuesta, dado que más bien habría que conseguirla en todos, y verdaderamente en todos, los puntos de nuestra vida, consiste (como única concreción real, pues, de la emancipación) en que las personas que creen necesario caminar en ese sentido influyan del modo más enérgico para que la educación sea una educación para la contradicción y la resistencia"²⁶.

En definitiva, en la reflexión de Adorno se entrecruzan multitud de aspectos que abren numerosas posibilidades de investigación futura. En su filosofía conviven el pensar negativo, la gnoseología, lo social, lo psicológico, lo estético, lo utópico y todo ello desde una posición que rechaza los grandes sistemas circundantes. Pero quizás es precisamente esto lo que hace que hoy su meditación siga encontrando un espacio en el que desarrollarse, lo que incite continuamente a leerlo y a discutir con él, lo que, en último término, continúe posibilitando la reflexión y la crítica que él siempre sostuvo como pilar de su pensamiento. La filosofía de Adorno es permanencia en la **crítica**, en un diálogo inconcluso constante, pero enriquecedor, con un objetivo normativo, **ético**, final que se rebela contra la idea de que la injusticia, lo que hay, sea la última palabra. De aquí la importancia de la **utopía**,

²⁶Adorno, T. W.: *Educación para la emancipación*, op. cit., pág. 125.

de la búsqueda constante de algo distinto a lo idéntico y extendido por doquier, como lo que impulsa el caminar filosófico de Adorno, lo que no quita, sin embargo, que en él la utopía sea algo negativo, como su pensar, y evanescente: lo utópico es movimiento que escapa a su realización o conversión en verdad última; es un continuo desplazamiento que implica la crítica y el resquebrajamiento de lo dado a partir de algo posible. Es decir, la utopía opera como demolidora de lo establecido, es el lugar de la ruptura, de lo nuevo, frente al realismo de lo dado²⁷. Sin embargo, ésta tiene siempre una función negativa, crítica, frente a la exaltación del objetivo alcanzado. La idea misma de una construcción utópica concreta es imposible en el pensamiento negativo de Adorno; de hecho, uno de los peligros con los que se enfrenta la idea de utopía es que se borre esa función negativa y de crítica que posee. La permanencia en la tensión dialéctica, en la idea de que "lo otro" de la razón identificante debe ser buscado mediante un nuevo concepto de **racionalidad dialéctico-estética**, es el meollo de la concepción utópica de Adorno. La utopía, por tanto, significa un anhelo que sirve de motor al pensamiento, pero que también le señala sus límites —importancia de la crítica de nuevo—. De ahí, en conclusión, las palabras de Eduardo Galeano: "Ella está en el horizonte (...). Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar"²⁸.

²⁷Se puede decir que Adorno de algún modo hace suya la distinción de Mannheim entre "ideología", que tiende a operar como sostén del orden existente, y "utopía", que tendía a intervenir en un sentido crítico y de transformación. Mannheim, K.: *Ideología y utopía*, F.C.E., México, 1987.

²⁸Galeano, E.: *Las palabras andantes*, Siglo XXI, México, 1993; pág. 310.

Lista de abreviaturas.

Los libros más utilizados de Theodor W. Adorno, ya sea según la edición completa alemana o en su traducción al español¹, así como los de otros autores empleados en repetidas ocasiones, son citados de acuerdo a las siguientes abreviaturas:

Th. W. Adorno:

GS: Gesammelte Schriften. (El número a continuación indica el volumen correspondiente.)

AF: Actualidad de la filosofía.

DI: Dialéctica de la Ilustración.

DN: Dialéctica negativa.

DP: La disputa del positivismo en la sociología alemana.

ECS: Epistemología y ciencias sociales.

I: Intervenciones.

IS: Introducción a la Sociología.

K: Kierkegaard.

LS: La sociedad. Lecciones de sociología. (En colaboración como M. Horkheimer.)

MM: Minima moralia.

S: Sociológica.

TE: Teoría estética.

Otros autores:

CRI: Crítica de la razón instrumental. M. Horkheimer.

¹En general se ha consultado el original en alemán, aunque las citas son hechas según la traducción existente, salvo en aquellos casos en los que no se dispone de la misma.

TC: Teoría crítica. M. Horkheimer.

A: Adorno. M. Jay.

ID: Imaginación Dialéctica. M. Jay.

MS: The Melancholy Science. G. Rose.

ODN: Origen de la dialéctica negativa. S. Buck-Morss.

PFP: Perfiles filosóficos-políticos. J. Habermas.

Bibliografía.

1. Obras de Theodor W. Adorno.

- *Gesammelte Schriften*, editadas por Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schulz, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970-1986.
 - Vol. 1. Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie; Der Begriff des Unbewussten in der transzendentalen Seelenlehre; Vorträge und Thesen: Die Aktualität der Philosophie, Die Idee der Naturgeschichte, Thesen über die Sprache des Philosophen.
 - Vol. 2. Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen.
 - Vol. 3. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. (Con Max Horkheimer.)
 - Vol. 4. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.
 - Vol. 5. Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien; Drei Studien zu Hegel.
 - Vol. 6. Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit. Zur Deutschen Ideologie.
 - Vol. 7. Ästhetische Theorie.
 - Vol. 8. Sociologische Schriften I.
 - Vol. 9. 1. Sociologische Schriften II. Erste Hälfte.
 - Vol. 9. 2. Sociologische Schriften II. Zweite Hälfte.
 - Vol. 10. 1. Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft; Ohne Leitbild. Parva Aesthetika.
 - Vol. 10. 2. Eingriffe. Neue kritische Modelle; Stichworte. Kritische Modelle 2, Kritische Modelle 3.
 - Vol. 11. I Noten zur Literatur; II, III, IV.
 - Vol. 12. Philosophie der neuen Musik.

- Vol. 13. Die musikalische Monographien: Versuch über Wagner; Mahler. Eine musikalische Physiognomik; Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs.
 - Vol. 14. Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt; Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen.
 - Vol. 15. Komposition für den Film. (Con Hans Eisler.); Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis.
 - Vol. 16. Klangfiguren. Musikalische Schriften I; Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II; Musikalische Schriften III.
 - Vol. 17. Musikalische Schriften IV; Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962; Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze.
 - Vol. 18. Musikalische Schriften V: Musikalische Aphorismen; Theorie der neuen Musik; Komponisten und Kompositionen; Konzert-Einleitungen und Rundfunkvorträge mit Musikbeispielen; Musiksoziologisches.
 - Vol. 19. Musikalische Schriften VI: Frankfurter Opern- und Konzertkritiken; Andere Opern- und Konzertkritiken; Kompositionskritiken; Buchrezensionen; Zur Praxis des Musiklebens.
 - Vol. 20. 1. Vermischte Schriften I: Theorien und Theoretiker; Gesellschaft, Unterricht, Politik.
 - Vol. 20. 2. Vermischte Schriften II: Aesthetika; Miscellanea; Institut für Socialforschung und Deutsche Gesellschaft für Soziologie.
- *Briefwechsel 1936-1969* (con Sohn-Rethel), editado por Christoph Götde, Text und Kritik, München, 1991.
- *Briefwechsel 1928-1940* (con Walter Benjamin), editado por Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1994.
- *Briefwechsel 1925-1935* (con Alban Berg), editado por Henri Lonitz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- *Briefwechsel 1943-1955* (con Thomas Mann), editado por Christoph Götde y Thomas Sprecher, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.

- "Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens", en *Zeitschrift für Socialforschung*, VII, 3. 1938.
- "Über Jazz", en *Zeitschrift für Socialforschung*, V, 2, 1936.
- *Über Walter Benjamin*, editado por Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.
- "*Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse*": *ein philosophisches Lesenbuch*, editado por Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997.
- *Sound figures*, Stanford University Press, Stanford, 1999.
- Theodor W. Adorno Archiv:
 - *Einleitung in die Soziologie* (1968), Götde, C. (edit.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
 - *Beethoven. Philosophie der Musik*, en *Nachgelassene Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
 - *Probleme der Moralphilosophie* (1963), en *Nachgelassene Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.
 - *Metaphysik. Begriff und Probleme*, en *Nachgelassene Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998.
 - *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001.
 - *Ontologie und Dialektik*, en *Nachgelassene Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002.
 - *Adorno: eine Bildmonographie*, Tiedemann, R. (edit.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003.

1.1 Ediciones castellanas utilizadas.

- *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, Alianza, Madrid, 1990.
- *Actualidad de la filosofía*, Paidós/ I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 1991.
- *Bajo el signo de los astros*, Laia, Barcelona, 1986.
- *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.

- *Correspondencia (1928-1940)*, con Walter Benjamin, Trotta, Madrid, 1998.
- *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1973.
- *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, (en colaboración con M. Horkheimer), Trotta, Madrid, 1994.
- *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1992.
- *Disonancias. Música en el mundo dirigido*, Rialp, Madrid, 1966.
- *Educación para la emancipación*, Morata, Madrid, 1998.
- *El arte en la sociedad industrial*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1970.
- *El cine y la música*, (en colaboración con H. W. Eisler), Fundamentos, Madrid, 1981.
- *El teatro y su crisis actual*, (en colaboración), Monte Avila, Caracas, 1969.
- *Ensayo sobre la propaganda fascista*, Voces y culturas, Barcelona, 2003.
- *Epistemología y ciencias sociales*, Frónesis/Cátedra, Madrid, 2001.
- "¿Es la sociología una ciencia del hombre? Una controversia radiofónica entre Theodor W. Adorno y Arnold Gehlen" en Harich, W.: *Crítica de la impaciencia revolucionaria*, Crítica, Barcelona, 1988.
- *Filosofía de la nueva música*, Sur, Buenos Aires, 1966. Nueva edición en Akal, Madrid, 2003.
- *Filosofía y superstición*, Taurus-Alianza, Madrid, 1972.
- *Impromptus*, Laia, Barcelona, 1985.
- *Intervenciones. Nueve modelos de crítica*, Monte Avila, Caracas, 1969.
- *Introducción a la Sociología*, Gedisa, Barcelona, 1996.
- *Kierkegaard*, Monte Avila, Caracas, 1969.
- *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, (en colaboración), Grijalbo, Barcelona, 1973.
- *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Taurus, Madrid, 1992.
- *La Personalidad Autoritaria*, (en colaboración), Proyección, Buenos Aires, 1967.

- *La sociedad. Lecciones de sociología*, (en colaboración con M. Horkheimer), Proteo, Buenos Aires, 1971.
- *Mahler. Una fisiognómica musical*, Península, Barcelona, 1987.
- *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Taurus, Madrid, 1987.
- *Notas de Literatura*, Ariel, Barcelona, 1962. Nueva edición en Akal, Madrid, 2003.
- *Prismas*, Ariel, Barcelona, 1962.
- *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Tusquets, Barcelona, 1984.
- *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Monte Avila, Caracas, 1970.
- *Sobre la música*, Paidós/ I.C.E.-U.A.B., Barcelona, 2002.
- *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995.
- *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1989.
- *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1992.
- *Terminología filosófica I, II*, Taurus, Madrid, 1991, 1985.
- *Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1991.

2. Estudios sobre Adorno y la Escuela de Fráncfort.

- ACEBES, R.: "Adorno y la fenomenología de Husserl" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
- AGUILERA, A.: "Salvación de la apariencia" en Cruz, M. (edit.): *Individuo, Modernidad, Historia*, Tecnos, Madrid, 1992.
- "El primer proyecto filosófico de Th. Adorno" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
- ALWAYS, J.: *Critical theory and political possibilities: conceptions of emancipatory politics in the works of Horkheimer, Adorno, Marcuse and Habermas*, Greenwood Press, London, 1995.
- APPEL, M. W.: *Teoría crítica y educación*, Miño y Dávila, Madrid, 2000.

- ASIAIN, M.: *T. W. Adorno: Dialektik des aporetischen. Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der Philosophie T. W. Adornos*, Verlag Karl Alber, Freiburg, 1996.
- BAUMEISTER, T.: "Theodor W. Adorno - nach zehn Jahren" en *Philosophische Rundschau*, año 28, Nos. 1-2, 1981.
- BECKER, M.: *Natur, Herrschaft, Recht: das Recht der ersten Natur in der zweiten; zum Begriff eines negativen Naturrechts bei T. W. Adorno*, Duncker und Humboldt, Berlin, 1997.
- BENHABIB, S. y CORNELL, D.: *Teoría feminista y teoría crítica: ensayos sobre la política de género en las sociedades del capitalismo tardío*, Ed. Alfons el Magnànim: Institució valenciana d'Estudis i Investigació, Valencia, 1990.
- BENJAMIN, W.: *Discursos interrumpidos*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1994.
Iluminaciones I, Taurus, Madrid, 1980.
- BERSTEIN, J.: "Art against Enlightenment: Adorno's critique of Habermas" en Benjamin, A. (edit.): *The problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Routledge, London, 1989.
The fate of art: aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno, Pennsylvania State University Press, Univ. Park, 1992.
The Frankfurt School: critical assessments, (edit.), 6 vols., Routledge, London, 1994.
- BOTTOMORE, T. B.: *The Frankfurt School and its critics*, Routledge, London, 2002.
- BRUNKHORST, H.: *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne*, Piper, München, 1990.
- BUCK-MORSS, S.: *Origen de la dialéctica negativa*, Siglo XXI, México, 1981.
- CABOT, M.: "La formación del pensamiento de Th. W. Adorno" en *Pensamiento*, No. 196, vol. 50, 1994.
El penós camí de la raó. T. W. Adorno i la crítica de la modernitat, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 1997.

- CLAUSSEN, D.: *Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie*, Fischer, Frankfurt am Main, 2003.
- COLOM, F.: *Las caras del Leviatán. Una lectura política de la teoría crítica*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- COOK, D.: *Adorno, Habermas and the search for a rational society*, Routledge, London, 2004.
- CORTINA, A.: *Crítica y utopía: La Escuela de Frankfurt*, Cincel, Madrid, 2001.
- CUSSET, Y.: *Le vocabulaire de l'école de Francfort*, Ellipses, Paris, 2002.
- DALLMAYR, F. R.: *Life-world, modernity and critique: paths between Heidegger and the Frankfurt School*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- DELANTY, G.: *Theodor W. Adorno*, SAGE Publications, London, 2004.
- DEWS, P.: *Logics of Disintegration: Post-structuralist thought and the Claims of Critical Theory*, Verso, London, 1988.
- "Adorno, Poststructuralism and the Critique of Identity" en Benjamin, A. (edit.): *The problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Routledge, London, 1989.
- DIAZ, C.: "La crítica de Th. W. Adorno a la teoría del objeto de Husserl" en *Agora*, No. 12, 1993.
- DUBIEL, H.: *La teoría crítica: ayer y hoy*, UAM-I, México, 2000.
- DUSSEL, E.: *Ética de la Liberación en la Edad de la Globalización y de la Exclusión*, Trotta, Madrid, 1998.
- EICHEL, Ch.: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk T. W. Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.
- ENTEL, A. et al.: *Escuela de Frankfurt. Razón, arte y libertad*, Eudeba, Buenos Aires, 2000.

- ESPINOSA, L.: "Pensamiento y fragmento. A propósito de Lichtenberg, Nietzsche y Adorno" en *Isegoría*, No. 16, 1997.
- ESTRADA DIAZ, J. A.: *La teoría crítica de M. Horkheimer: del socialismo ético a la resignación*, Universidad de Granada, Granada, 1990.
- FOSTER, R.: *W. Benjamin-Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- FRIEDEBURG, L. y HABERMAS, J. (edits): *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984.
- FRIEDMAN, G.: *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, F.C.E., México, 1986.
- FROMM, E.: *El miedo a la libertad*, Paidós, Buenos Aires, 1966.
- FRÜCHTL, J.: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1986.
- *Ästhetische Erfahrung und Moralisches Urteil*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.
- GALEANO, E.: *Las palabras andantes*, Siglo XXI, México, 1987.
- GARCIA DÜTTMANN, A.: *Das Gedächtnis des Denkes: Versuch über Heidegger und Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- GEUSS, R.: *The idea of a critical theory: Habermas and the Frankfurt School*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- GIBSON, N. y RUBIN, A.: *Adorno: a critical reader*, Blackwell, Malden, 2002.
- GOMEZ, V.: *La función de lo estético en la filosofía de Th. W. Adorno*, Tesis de doctorado, Univ. de Valencia, Valencia, 1991.
- "La 'Dialéctica de la Ilustración' de Max Horkheimer y Th. W. Adorno. Una nueva lectura" en *Anábasis*, No. 3, 1994.
- "La escritura de la diferencia: Georges Bataille, Jacques Derrida y Theodor W. Adorno" en *Convivium*, No. 8, 1995.

- ”La teoría crítica en España. Aspectos de una recepción” en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
- ”¿Literatura por filosofía? Sobre la epistemología del fragmento en Th. W. Adorno” en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
- ”Pensar el arte que piensa. Hegel y Adorno” en *Episteme*, 1997.
- El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Frónesis/Cátedra, Madrid, 1998.
- HABERMAS, J.: ”Theodor W. Adorno” en *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1984.
- Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1987.
- El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989.
- La inclusión del otro*, Paidós, Barcelona, 1999.
- HEGEL, G.: *Fenomenología del espíritu*, F.C.E., México, 1966.
- De lo bello y sus formas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
- HERNANDEZ-PACHECO, J.: ”Abstracción y negatividad. La idea de una dialéctica negativa como crítica del idealismo en Th. W. Adorno” en *Thémata*, No. 3, 1986.
- Corrientes Actuales de Filosofía. La Escuela de Francfort. La filosofía hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.
- HILBIG, N.: *Mit Adorno Schule machen: Beiträge zu einer Pädagogik der Kritischen Theorie*, Klinkhardt, Bad Heilbrunn, 1997.
- HORKHEIMER, M.: *Kritische Theorie*, GS 1, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1968.
- Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1969. Nueva edición en Trotta, Madrid, 2002.
- Sobre el concepto de hombre y otros ensayos*, Sur, Buenos Aires, 1970.
- ”Homenaje a Theodor W. Adorno” en *Teoría crítica*, Barral, Barcelona, 1973.

Teoría crítica, Amorrortu, Buenos Aires, 1990.

Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión, Trotta, Madrid, 2000.

Autoridad y familia y otros escritos, Paidós, Buenos Aires, 2001.

– INNERARITY, D.: "La otra modernidad. 50 años de 'Dialéctica de la Ilustración'" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.

– JAMESON, F.: *Late Marxism. Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*, Verso, New York, 1992.

– JAY, M.: *Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950), Taurus, Madrid, 1989.

"Cultura de masas y redención estética: el debate entre Max Horkheimer y Siegfried Kracauer" en *Socialismo fin-de-siècle y otros ensayos*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1990.

– JIMENEZ, M.: *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Amorrortu, Buenos Aires, 1977.

– KANT, I.: *Crítica de la razón práctica*, Espasa-Calpe, Madrid, 1984.

Crítica del juicio, Espasa-Calpe, Madrid, 1989.

Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime, Alianza, Madrid, 1990.

Crítica de la razón pura, Alfaguara, Madrid, 2002.

– KELLNER, D.: *Critical theory, marxism and modernity*, Polity Press, Cambridge, 1989.

– KIEDAISCH, P.: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart, 1995.

– LAMO DE ESPINOSA, E.: *La teoría de la cosificación: De Marx a la Escuela de Frankfurt*, Alianza, Madrid, 1981.

- LIESSMANN, K. P.: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetischer Kategorie mit ständiger Rücksicht auf T. W. Adorno*, Passagen Verlag, Wien, 1991.
 - LOPEZ ALVAREZ, P.: "Identidad y conciencia. Consideraciones en torno a la 'Dialéctica negativa' de Adorno" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
Espacios de negación: el legado crítico de Adorno y Horkheimer, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.
 - LOPEZ MOLINA, A. M.: *Razón pura y juicio reflexionante en Kant*, Univ. Complutense, Madrid, 1984.
 - LUKACS, G.: *Historia y conciencia de clase*, Grijalbo, México, 1983.
 - LUNN, E.: *Marxismo y Modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*, F.C.E., México, 1986.
 - MAcCARTHY, TH.: "Filosofía y Teoría crítica en los Estados Unidos. Foucault y la Escuela de Francfort" en *Isegoría*, No. 1, 1990.
Ideales e ilusiones: reconstrucción y deconstrucción en la teoría crítica contemporánea, Tecnos, Madrid, 1992.
 - MANDADO GUTIERREZ, R. E.: "La Praxis estética en Theodor W. Adorno" en *Aporía*, 13-14, vol. IV, 1981.
Theodor W. Adorno (1903-1969), Ediciones del Orto, Madrid, 1994.
 - MANNHEIM, K.: *Ideología y utopía*, F.C.E., México, 1987.
 - MARCUSE, H.: *El hombre unidimensional*, Ariel, Barcelona, 1990.
Eros y civilización, Ariel, Barcelona, 1995.
 - MARDONES, J. M.: *Razón comunicativa y teoría crítica: la fundamentación normativa de la teoría crítica de la sociedad*, Univ. País Vasco, Bilbao, 1985.
- "La recepción de la Teoría Crítica en España" en *Isegoría*, No. 1, 1990.

- MATE, R.: *Memoria de Occidente. Actualidad de pensadores judíos olvidados*, Anthropos, Barcelona, 1997.
- MESA, C.: "Identidad, pecado original de todo pensamiento. Sobre la antinomia de teoría y crítica en el pensamiento de Adorno y Horkheimer" en *Laguna*, No. 1, 1992.
- "Mediación e intercambio. Sobre la relación entre crítica al conocimiento, filosofía de la historia y crítica social en Adorno" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
- MENKE, C.: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1991.
- *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997.
- MÖRCHEN, H.: *Macht und Herrschaft in Denken von Heidegger und Adorno*, Klett/Cotta, Stuttgart, 1980.
- *Adorno und Heidegger. Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, Klett/Cotta, Stuttgart, 1981.
- MORROW, R. A.: *Critical theory and methodology*, Sage, Thousand Oaks, 1994.
- MÜLLER-DOOHM, S.: *En tierra de nadie: Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*, Herder, Barcelona, 2003.
- *Die Soziologie Theodor W. Adornos. Eine Einführung*, Campus Frankfurt/New York, 1996.
- MÜNZ-KOENEN, I.: *Konstruktion des Nirgendwo: Die Diskursivität des Utopischen bei Bloch, Adorno und Habermas*, Akademischer Verlag, Berlin, 1997.
- MUÑOZ, B.: *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*, Fundamentos, Madrid, 2000.
- MUÑOZ, J.: "La Escuela de Frankfurt y los usos de la utopía" en Muñoz, J.: *Lecturas de la filosofía contemporánea*, Ariel, Barcelona, 1984.

- ”Mensaje en la botella (sobre la estética de la negatividad de Th. W. Adorno)” en *Revista de Occidente*, No. 44, 1985.
- NIETZSCHE, F.: *Genealogía de la moral*, Alianza, Madrid, 1998.
 - NORRIS, Ch.: *¿Qué le ocurre a la postmodernidad?: la teoría crítica y los límites de la filosofía*, Tecnos, Madrid, 1998.
 - OLIVE, L.: *Conocimiento, sociedad y realidad*, F.C.E., México, 1988.
 - OSBORNE, P.: ”Adorno and the Metaphysics of Modernism: the Problem of a ’Post-modern’ Art” en Benjamin, A. (edit.): *The problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Routledge, London, 1989.
 - PADDISON, M.: *Adorno’s Aesthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
 - PANEA MARQUEZ, J. M.: *Querer la utopía: (razón y autoconservación en la Escuela de Frankfurt)*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.
 - PAYNE, M. (edit.): *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
 - PERLINI, T.: *La Escuela de Frankfurt. Historia del pensamiento negativo*, Monte Avila, Caracas, 1985.
 - RASMUSSEN, D.: *Handbook of critical theory*, Blackwell, Oxford, 1996.
 - REIJEN, W.: *Adorno zur Einführung*, Junius, Hamburg, 1987.
 - RIUS, M.: *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, Laia, Barcelona, 1985.
 - ROSE, G.: *The Melancholy Science. An introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*, The Macmillan Press LTD, London, 1978.
 - SCHEIBLE, H.: *Theodor W. Adorno*, Rowohlt Taschenbuch, Hamburg, 1989.
 - SCHIRMACHER, W. (edit.): *German 20th century philosophy: the Frankfurt School*, Continuum, New York, 2000.

- SCHNÄDELBACH, H.: *Vernunft und Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987.
- SCHWEPPENHÄUSER, G.: *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*, Argument, Hamburg, 1993.
- Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 2003.
- SEVILLA, S.: "Teoría crítica y racionalidad" en *Anales del Seminario de Metafísica*, No. 30, 1996.
- "El compromiso ontológico de la Teoría crítica, Marx y la lógica de la emancipación" en *Episteme*, 1996.
- Crítica, historia y política*, Cátedra, Madrid, 2000.
- SOLARES, B.: *Tu cabello de oro Margerete... Fragmentos sobre odio, resistencia y modernidad*, Porrúa-Univ. Intercontinental, México, 1995.
- SZIBORSKY, L.: *Die Rettung der Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie T. W. Adornos*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1994.
- TAFALLA, M.: "Recordar para no repetir: el nuevo imperativo categórico de T. W. Adorno" en Mate, R. y Mardones, J. M. (edits.): *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Barcelona, 2003.
- Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Herder, Barcelona, 2003.
- THIEBAUT, C. (edit.): *La herencia ética de la Ilustración*, Crítica, Barcelona, 1991.
- "La Escuela de Frankfurt" en Camps, V. (edit.): *Historia de la ética*, vol. 3, Crítica, Barcelona, 1989-92.
- THYEN, A.: *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.
- TONG, G.: *Dialektik der Freiheit als Negation bei T. W. Adorno. Zur Freiheitskonzeption der negativen Dialektik*, Verlag, Hamburg, 1995.

- TÜRCKE, C. (edit.): *Das Unerhört Moderne. Berliner Adorno Tagung*, Klampen, Lüneburg, 1990.
- TÜRCKE, C. y BOLTE, G.: *Einführung in die kritische Theorie*, Darmstadt, 1994.
- VICENT, J-M.: *Pensar en tiempos de barbarie: la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt*, Universidad Arcis, Chile, 2002.
- VILAR, G.: "Composición: Adorno y el lenguaje de la filosofía" en *Isegoría*, No. 11, 1995.
- "Theodor W. Adorno: una estética negativa" en Bozal, V. (edit.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. II, Visor, Madrid, 1996.
- VILLACAÑAS, J. L.: "La tradición crítica de la Escuela de Frankfurt" en *Historia de la filosofía contemporánea*, Akal, Madrid, 1997.
- WALDMAN, G.: *Melancolía y utopía: la reflexión de la Escuela de Frankfurt sobre la crisis de la cultura*, UAM-X, México, 1989.
- WEBER, M.: *Economía y sociedad*, F.C.E., México, 2004.
- WELLMER, A. y GOMEZ, V.: *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universitat de València, Valencia, 1994.
- WELLMER, A.: *Teoría crítica de la sociedad y positivismo*, Ariel, Barcelona, 1979.
- Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1992.
- Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Frónesis/Cátedra, Madrid, 1996.
- WHITEBOOK, J.: *Perversion and utopia: a study psychoanalysis and critical theory*, MIT Press, Cambridge, 1996.
- WIGGERSHAUS, R.: *T. W. Adorno*, Becksche Reihe, München, 1987.
- Die Frankfurter Schule*, Deutscher Taschenbuch, München, 2001.

- WISCHKE, M.: *Kritik der Ethik des Gehorsams. Zum Moralproblem bei Theodor W. Adorno*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1993.
Die Geburt der Ethik. Schopenhauer, Nietzsche, Adorno, Akademie, Hamburg, 1994.
- ZUIDERVAART, L.: *Adorno's Aesthetic Theory. The Redemption of Illusion*, MIT, Cambridge, 1991.