

EDUARDO MAURA ZORITA

Universidad Complutense de Madrid

1. El giro estético y el camino hacia *Dialéctica negativa*

En su *Kierkegaard* de 1929, Adorno afirma que el arte se posiciona filosóficamente entre sujeto y objeto. Esta toma de postura compromete a Adorno, mucho antes de su desarrollo de la crítica de la cultura de masas, a demostrar cómo y con qué fundamentos el arte es capaz de competir con otras posiciones intermedias y concepciones de la racionalidad en la dialéctica sujeto-objeto. Siendo la tesis hegeliana de la *mediación* su objetivo directo, y siendo ella, para el propio autor, una solución meramente aparente, Adorno, desde muy joven, parece ver claro el campo semántico de su actividad filosófica posterior. El giro estético que muchos intérpretes han creído ver en este Adorno pasa por desplazar la cuestión de la subjetividad del ámbito de la ciencia hegeliana a la estética, pero nunca para estetizar la vida, y menos aún la actividad filosófica, sino más bien para corregir el escándalo del círculo idealista: que sea exclusivamente lo subjetivo lo que constituya epistemológicamente la objetividad.

Desde *Kierkegaard* hasta *Filosofía de la nueva música* (1949), se abre en la obra de Adorno un periodo que, si bien no es estrictamente estético, sí tendrá como propósito la consideración de la función social de los fenómenos estéticos (música, radio, prensa, cine, industria cultural, relación autor-receptor, fetichismo, crítica de la transmisión cultural, etc.) Esta tarea no cesará en 1949, sino que prácticamente hasta *Dialéctica negativa* (1966), si exceptuamos la complicada lectura que exigen los fragmentos y capítulos abiertos de *Teoría estética* (1970), se enmarcará en otra tarea análoga que pasará definitivamente al centro de las preocupaciones de Adorno: la consideración de la función social del contenido teórico de los teoremas estéticos. En este nivel encontramos temas íntimamente relacionados con los vistos en «La idea de historia natural», los trabajos sobre Husserl y la metacrítica del conocimiento y *Dialéctica de la Ilustración*, a saber, la construcción de una correcta dialéctica entre sujeto y objeto y, no menos relevante, la crítica destructiva de la mala dialéctica bajo la categoría de *dominio* (*Herrschaft*). Aunque hoy nos centraremos en el texto de 1949, muy particularmente en su prólogo, sí me parece interesante ver la continuidad que esta cuestión de la dialéctica sujeto-objeto tiene en la obra de Adorno. Para ello me fijaré en algunos párrafos de *Dialéctica negativa* (Madrid, Akal, 2005) el que se puede considerar *opus maior* de Adorno, al menos en lo que al núcleo duro de su filosofía se refiere:

1. En el contexto de una crítica de *Timeo* y *Banquete*, Adorno aprecia la teoría platónica de las ideas delimitada por el arte y la naturaleza, llegando a afirmar que los polos de la filosofía son el *arte* y el *juego*: «Frente al dominio total del método, la filosofía contiene, correctivamente, el momento del juego que la tradición de su cientificación querría extirpar [...] La filosofía es lo más serio de todo, pero tampoco es tan seria» (DN, p. 25).
2. «La afinidad de la filosofía con el arte no autoriza a la primera a tomar préstamos del segundo, menos aún en virtud de las instituciones que los bárbaros toman por la prerrogativa del arte. Tampoco en el trabajo artístico caen éstas casi nunca aisladamente, como rayos desde lo alto. Han crecido junto con la ley formal de la obra; si se las quisiese preparar separadamente, se disolverían» (DN, p. 25).

Así, Adorno parece asimilar su tarea de construcción y crítica de la dialéctica con cierta teoría de la cultura filosófica y, sobre todo, una crítica de la actividad filosófica. A este respecto, *Dialéctica negativa* ofrece más ejemplos: «Una filosofía que imitara al arte [...] se tacharía a sí misma. Postularía la pretensión de identidad: que su objeto se absorbiera en ella concediendo a su modo de proceder una supremacía a la que lo heterogéneo se acomoda a priori en cuanto material, mientras que justamente su relación con lo heterogéneo es temática para la filosofía» (DN, p. 26). Y sobre todo, una declaración de intenciones sobre las relaciones entre filosofía y dominio: «Quien tilda a la teoría de anacrónica obedece al *topos* de suprimir como anticuado lo que sigue doliendo como fracaso» (DN, p. 140). La praxis sin teoría, como ocurre ahora, se queda sin aparato conceptual: es ciega. Se ve sometida al arbitrio del poder. La independencia de la teoría y su revitalización han de ser, por tanto, en beneficio de la praxis. Todo ello bajo el influjo del motivo fundamental de este trabajo de Adorno y que, junto con la idea de negación determinada, ha de permanecer siempre en un lugar de privilegio: *la identidad de sujeto y objeto es la no-verdad*[1].

2. *Filosofía de la nueva música* y esbozo de una crítica dialéctica (1949)

La apertura de este libro de Adorno (Madrid, Akal, 2003), el primero que publicó en Alemania después de la guerra, es contundente por la elección de motivos y por su afinidad con Benjamin. La tesis es que sólo en los extremos hallamos la esencia de la nueva música. Por lo tanto, sólo ellos permiten el reconocimiento de su contenido de verdad. Esta idea proviene de Benjamin y acompañaría ya la práctica totalidad de los escritos metodológicos de Adorno hasta 1966:

La historia filosófica, en cuanto que es la ciencia del origen, es también la forma que, a partir de los extremos separados, de los excesos aparentes de la evolución, hace que surja la configuración de la obra como totalidad caracterizada por la posibilidad de una coexistencia de dichos opuestos que tenga sentido [...] La historia sólo conoce esa idea internamente, y no ya en el sentido ilimitado, sino en el referido al ser esencial, lo cual permite caracterizarla como su prehistoria y su posthistoria. En cuanto

signo de su salvación o de su reunión en el recinto del mundo de las ideas, la prehistoria y la posthistoria de esa esencia no son historia pura, sino que son historia natural. La vida de las obras y de las formas, que sólo bajo esta protección se despliega clara e imperturbada por la humana, es así una vida natural (W. Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán, en Obras, I/I*, Madrid, Abada, 2006, pp. 244-245).

Adorno, en el marco de la música contemporánea, y en calidad de discípulo de Alban Berg y estudioso del dodecafonismo, aspira a buscar en los impulsos inherentes a Schönberg y Stravinsky la legibilidad de sus ideas en tanto que ideas de la cosa misma. No en sus estilos, sino en las «constelaciones específicas de su procedimiento» (p. 14). Su verdad o falsedad no se decide en categorías estilísticas, sino en la cristalización de tales categorías en la música en sí. En el caso de la música moderna, no se da una yuxtaposición de sentido de los contrarios (Benjamin). La música moderna se aparta de la *objetualidad* como respuesta a la música mercantilizada. Ante la depravación comercial, la música siempre ha reaccionado más tarde y peor que la literatura o el arte. La ratio de la *vendibilidad* le ha sido ajena mucho tiempo. Ya no, cree Adorno. La administración total de los bienes culturales la ha absorbido en tanto que estéticamente no-conformista. Esto ocurre con Hindemith y su generación. Con ella, todo lo desagradable muere en la música: se confirma la asimilación total por la cultura de masas: «Lo que tenía validez antes de la ruptura, la constitución de una coherencia musical mediante la tonalidad, se ha perdido irremisiblemente» (p. 15). Con la nueva música, que en opinión de Adorno si ha de llamarse nueva será moderna y dodecafónica o no será, se produce un choque con la todavía subjetivista música de Stravinsky. Lo que se produce es un desmoronamiento evidente de todos los criterios de buena o mala música. Dilettantes son lanzados al mundo como grandes compositores. Puede que esto no sea imputable al propio Stravinsky, pero sí desde luego a algunos de sus procedimientos: «Desde el momento en que la única pauta del proceso compositivo es la propia forma de cada obra, no exigencias generales tácitamente aceptadas, deja de poderse “aprender” de una vez por todas qué es música buena o mala. [...] De ello apenas nadie sería ya capaz más que el compositor avanzado, al cual la mayoría de las veces repugna la mentalidad discursiva» (p. 17).

Con el auge de la cultura de masas, en el primer nivel filosófico mencionado antes, la contradicción entre la música familiar y la nueva música se hace evidente e insoportable. La nueva música es desagradable en la superficie pero precisamente por ello, por sus disonancias, habla al público de ellos mismos. Y por esto, por esta interpelación directa, el público masivo la rechaza. Sin embargo, la belleza superficial de lo viejo la asumen como cuento de hadas. Con este conformismo y sus implicaciones, la exigencia de contenido de la obra quiebra: la experiencia de la obra tradicional es tan remota que ya no conecta con la experiencia de los individuos hoy. Y a esta experiencia debía la obra su fuerza, entendida como su contenido de verdad. Y se ha perdido. Además, el sentido sigue oculto, pese a las pretensiones de comprensión: «Cuando creen entender, meramente perciben el molde muerto de lo que custodian como posesión indiscutible y es algo ya perdido desde el momento en que se convierte en posesión: algo neutralizado» (p. 18).

Las víctimas de la industria cultural, educadas en la radio y la evitación de todo esfuerzo espiritual, creen que silbar a Beethoven lo hace más sencillo, pero la novena y su sentido siguen oculto para ellos. Es igualmente esquivo, salvo en esa misma forma aparente que obstruye su esencia, y en este sentido, las reflexiones sobre el despliegue de la verdad en la objetividad estética se darán, o no serán tales, en aquella vertiente excluida de la cultura pública. Esta es la tesis fuerte de Adorno en el nivel de la crítica de la cultura. Adorno rechaza no sólo la música popular en tanto que fetiche, sino su propia recepción y transmisión. Según él, se argumenta desde

el público burgués que llena las salas como si el sistema tonal fuese naturaleza y como si fuese un terrorista estético quien va más allá de lo desgastado por el roce. Este desgaste, obviamente, no es casual, sino que atestigua precisamente la presión social. Cuando el público de masas, pero también el que no lo es tanto, critican el intelectualismo de Schönberg, este anti-intelectualismo termina por complementar a la razón comercial. En pos de una interpretación subjetivista y sentimental, el público se olvida de la obra, de la cosa misma, y se embelesa en las particularidades del sujeto receptor. Esto es la abstracción extrema del objeto. Es el olvido del arte. Lo que se lamenta, realmente, es el progreso musical. Sería mejor para muchos que pensamiento y lenguaje formal no se cruzaran. Sería mejor para muchos que el artista no fuera librepensador. Se apela al arte contra la vanguardia. El momento negativo de la nueva música es tan patente que, precisamente, se apela a lo que está bajo su mismo signo: «la ira contra la vanguardia es tan desmedida [...] porque la conciencia angustiada encuentra en el nuevo arte cerradas las puertas por las cuales esperaba escapar a la Ilustración total: porque hoy el arte, en lo que concierne a su sustancialidad en general, refleja y hace consciente sin concesiones todo lo que se querría olvidar» (p. 22). Adorno incurre aquí en una cierta tensión con *Dialéctica de la Ilustración*, cuando afirma de forma rotunda el progreso particular, determinado, de la nueva música respecto de la vieja, pero lo hace en un nivel en el que se lo puede permitir. Volviendo a la cuestión netamente artística, para Adorno, como para toda conciencia resistente, el artista es cada día menos libre. Por eso la música avanzada tiene que seguir endureciéndose, negarse a caer en el factor humano, en el que ella reconoce la máscara de la inhumanidad. Ha de atenerse a la negación determinada, a la negación de la castración del espíritu y de la insensibilización del espíritu por una política de medios sin fin.

De aquí surge una tensión importante en el desarrollo del libro y, en general, de la crítica de la cultura de masas. Hay en Adorno una doble tensión: por un lado, la de la reproducción ideológica que se esconde tras la apreciación artística de masas; por el otro, la de la consideración crítica de la propia condición de la obra de arte. El giro estético de Adorno consiste, en buena medida, no en una estetización, sino en la lectura de la obra de arte como modalidad racional de la que extraer un correctivo de la filosofía. En la obra de arte la tensión que se resuelve es la de sujeto y objeto (interior y exterior). La actualidad se define en Adorno como la propensión a condenar todo lo que no se adapta a la gran tendencia (al todo). El arte, bajo estas condiciones, se convierte en mero exponente de la sociedad, y no en el fermento de su cambio (p. 31). El arte se degrada a la función representacional. Partiendo de la crítica de la función social del arte, Adorno oscila de nuevo entre dos polos. Dado que no se puede reducir el arte a su función social, ni a su origen social, un método dialéctico de aproximación «no puede consistir en tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos de algo ya sólidamente existente y dispensado por el movimiento mismo del concepto; así es como degeneró la dialéctica en religión de Estado. Más bien se exige transformar la fuerza del concepto universal en el autodesarrollo del objeto concreto y resolver la enigmática imagen social de éste con las fuerzas de su propia individuación» (p. 32). Aplicar a fondo el método dialéctico es también considerar cómo es la cosa en sí y para sí misma. No hay que ceder a la falacia sociologista ni a la imputación estética desde fuera bajo principios determinados de antemano.

Adorno busca una construcción filosófica de la idea de la obra y su coherencia. Busca una construcción (Benjamin) que lleve a la obra incluso más allá de lo realizado por ella. La exactitud del fenómeno, cuya implicación con los elementos y la obra en sí determina el método dialéctico, es la garantía de verdad de la obra y su fermento de no-verdad. Es un método inmanente que presupone en su quehacer el polo opuesto de la trascendencia (hegeliana) del objeto. La crítica no

es mera contemplación sustentada por la identidad de sujeto y objeto. La hora histórica nos dice que la reconciliación actual sólo es la de la liquidación del sujeto en el objeto. A la verdadera reconciliación sólo sirve una filosofía muy concreta: una que desdeña el engaño de masas y hace valer, contra la autoalienación universal, lo alienado sin esperanza alguna, algo que ya apenas palidece ante el brillo total de la cosa misma. El conocimiento siempre está encadenado a la contradicción determinada. Es su límite.

3. Resumen y conclusiones

A modo de resumen y esbozo de conclusiones, los temas fundamentales del pensamiento de Adorno que enlazan con el campo semántico del *Kierkegaard* y el capítulo tercero de *Dialéctica de la Ilustración* serían:

- 1) El intento de corrección de la dialéctica sujeto-objeto por la filosofía y el arte. Concretamente, a través de categorías estéticas que se posicionan entre sujeto y objeto y que constituirían una modalidad de racionalidad.
- 2) Dos niveles de actividad filosófica que corresponden a dos objetos de interés: 1) La función social de los fenómenos estéticos, y 2) La función filosófica de los teoremas estéticos. Esta doble vertiente confluye, finalmente, en una doctrina sobre la obra de arte como tal.
- 3) Subjetivización de la recepción de la obra de arte y consecuente sentimentalización por parte de la burguesía culta. La obra de arte como objeto neutralizado. Negación de la vanguardia.
- 4) Construcción filosófica de la obra y su coherencia. Adorno intenta neutralizar en la obra la trascendencia del objeto y su abstracción en el sujeto como lugar privilegiado de constitución de sentido.

Con respecto a *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno se muestra en *Filosofía de la nueva música* menos totalizador. Si en «La industria cultural» la cultura, la técnica y el todo social formaban una entidad indisociable, Adorno va progresivamente afinando su terminología. Aquí la técnica es explícitamente musical y no aparece en su forma económica, y el todo social es, al menos, dividido en una suerte de diferenciación psico-social entre burguesía culta y público de masas. Naturalmente, es el objeto del libro el que impone esta distinción desde dentro, pero al menos Adorno está dispuesto a conceder dos niveles de masificación: uno general y otro sentimental. Si en la dialéctica de la Ilustración «los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía» (*Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998, p. 166), ahora se vuelve explícito un campo de acción, el de una nueva música no sólo nueva sino de ruptura, que escandaliza al burgués y que rechaza la espiritualización *vulgaris* en el marco de la cultura cosificada. Que Adorno sea más rotundo en la crítica a partir de esta nueva música del estado de cosas que en la construcción de un modelo alternativo es la prueba de que, en 1947, Adorno ya había reconocido la naturaleza negativa de su discurso filosófico. El camino de *Kierkegaard* a *Dialéctica negativa* no tiene en *Dialéctica de la Ilustración* y *Filosofía de la nueva música* dos etapas

intermedias sino, asimismo, dos correctivos específicos: 1) La paulatina reconducción de los esfuerzos filosóficos hacia una crítica del idealismo (*Dialéctica negativa*) y no tanto hacia una crítica total de la civilización, que pierde fuerza en favor de una creciente multiplicidad objetiva; y 2) La corrección propia del giro estético con una atención a la ética, la sociología y la metodología de las ideas (*Minima moralia* en 1951, *Estudios sobre el carácter autoritario* a finales de los cuarenta, principios de los cincuenta, «El ensayo como forma», de 1954-1958) que aquí encajan perfectamente por mor de la necesidad de enfrentarse a la penetración de estas esferas en la sociedad capitalista de masas que Adorno habita y a la que se dirige. En este sentido, *Filosofía de la nueva música* y *Dialéctica de la Ilustración* representan dos momentos altamente relevantes del discurso filosófico de Adorno. Momentos que si bien no se suman aritméticamente, sí componen un mapa intelectual inteligible.

[1] Sobre la idea de negación determinada, dice Grenz en *Origen de la dialéctica negativa* de S. Buck-Morss (Madrid, Siglo XXI, 1981): «Se puede tomar seriamente la falsa apariencia en tres niveles: puede tomársela seriamente y considerarla como la verdad, descansando por lo tanto en su falsedad; puede tomársela seriamente y reconocerla como falsa, negándola por lo tanto; sin embargo, también se puede -y sólo en ese tercer caso se la toma seriamente en el sentido de Adorno- reconocerla como falsa y sin embargo como idea regulativa. Sólo entonces se la ha hecho verdadera. Esta figura es la de la negación específica [*bestimmte Negation*], reconocer correctamente la nulidad de lo falso y, sin embargo, preservar la pretensión que encierra, ya que sólo en lo falso, en lo ideológico, puede surgir la idea de la vida correcta» (p. 112).