

PROMESA Y NEGATIVIDAD

Promise and Negativity

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ*

juarezeal@hotmail.com

Fecha de recepción: 14 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 10 de julio de 2020

RESUMEN

El siguiente ensayo explora la definición del arte como promesa de felicidad quebrada que Theodor W. Adorno ofrece en *Teoría estética*. La tesis general afirma que en esa definición Adorno reúne de un modo novedoso dos determinaciones estéticas aparentemente discordantes de los fenómenos artísticos. Por un lado, bajo la sombra de la tradición hegeliana, el arte es concebido por su carácter negativo; por otro, en consonancia con una famosa formulación de Stendhal, el arte alberga una promesa de felicidad. Sobre esta base, se tratará de mostrar la tensión que se produce al combinar una estética de la negatividad, basada en la negación determinada, y una estética de la promesa, centrada en una lógica del cumplimiento. También se sostendrá que esta noción del arte no sólo posibilita vislumbrar una conexión escasamente destacada entre concepciones del arte. El desarrollo de dicha tensión permite sacar a la luz, además, ciertos presupuestos ambivalentes que atañen a la praxis humana misma.

Palabras clave: *Teoría estética*, promesa de felicidad, negatividad, Th. W. Adorno, arte.

ABSTRACT

This article explores the definition of art as a broken promise of happiness, as it was offered by Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory*. My general claim is that Adorno's definition of art brings together in a novel manner two apparently conflicting aesthetic determinations of artistic phenomena: on the one hand, on the shadow of the Hegelian tradition, art is considered in its negative character; on the other hand, along the lines of a famous statement from Stendhal, art harbors a promise of happiness. On this basis, I intend to show the tension arising from the combination of an aesthetics of negativity, which stems from Hegel's determined negativity, and an aesthetics of the promise

* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

whose main focus is the logic of fulfillment. I will also state that Adorno's notion of art not only allows to glimpse at a connection which is barely noticed in other different conceptions of art, but also, when the tension is further developed, sheds light on certain ambivalent presuppositions, which directly concern human praxis itself.

Keywords: *Aesthetic Theory*, promise of happiness, negativity, Th. W. Adorno, art.

1 INTRODUCCIÓN

Dos concepciones divergentes, o dos concepciones en apariencia divergentes, se entrecruzan en las páginas de *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, publicada póstumamente en 1970. Una, asociada desde entonces al nombre del filósofo, define la experiencia artística caracterizada por la negatividad y la crítica. La otra, más subterráneamente evocada, inscribe en ella una promesa de felicidad. Aunque heredero de la tradición de hegelianos de izquierda, Adorno se remonta, casi en secreto, a una corriente de escritores de la modernidad estética que exaltaron la afirmación del deseo y del placer que suscita la experiencia de lo bello. En el lenguaje de Henri Beyle, de Charles Baudelaire, de Friedrich Nietzsche, escribe que el arte es “promesa de felicidad”, y añade, de inmediato, un giro único: “que se rompe” (Adorno, 1970: 205).

La vertiginosa escritura adorniana capta en esa agrupación de palabras una mediación de extremos, cristalizada en los fenómenos artísticos que representan, para Adorno, el arte técnicamente más avanzado –es decir, en las obras del modernismo tardío, de Kafka, de Beckett, de Celan, fundamentalmente de la Segunda Escuela de Viena. En sus operaciones compositivas, en su riguroso trato con técnicas y materiales específicos, estas obras esbozan una promesa de felicidad que, al mismo tiempo, deben negar. Traducir este comportamiento estético –el metafórico acto de prometer y a la vez de incumplir– a un lenguaje filosófico es uno de los motivos centrales de *Teoría estética*.

En esta definición del arte se unen dos aspectos generales contrastantes: por un lado, las obras de arte avanzadas son expresión desenfrenada quizás no de la felicidad consumada, pero sí de la esperanza en su consumación; por otro, son resistencia imperturbable a toda consumación. La fuerza de lo positivo, del logro de la

dicha, contrasta así con la necesidad de mantenerse férreamente en la negatividad. Claro que la estructura de la oración “por un lado... y por otro...” no es del todo adecuada para una obra que profesa que los extremos se tocan. En efecto, promesa de felicidad y negatividad en *Teoría estética* constituyen una unidad de conceptos esencialmente porosos. La especificidad de uno ilumina la del otro y entre ambos se entreteje una figura que alimenta también su autocrítica. La negatividad se presta para indicar los límites de la promesa, y la promesa se enuncia allí para señalar los bordes de la negatividad. Y se potencian. La fuerza de la promesa se trasmite a la negatividad y la negatividad sólo tiene justificación en la fuerza de la promesa. Al mezclarse se confrontan, y en esa confrontación resulta, no una síntesis de sus contradicciones resueltas en un nivel superior, sino la negativa a anular la posibilidad de que lo prometido encuentre su infinita expresión.

A la forma de pensamiento que tensa conceptos porosos sin apelar a cadenas escalonadas de argumentaciones unidas por términos puentes, como sería costumbre en la inferencia tradicional, Adorno (1990: 342) la denomina “pensamiento constelativo”. Su tarea es ir mostrando las múltiples determinaciones de los momentos singulares de la experiencia artística hasta que se vuelva legible el movimiento de su idea (Adorno, 1970: 541). El movimiento que se fija momentánea y frágilmente en una figura sería la historia que allí se sedimenta. Y la historia sedimentada que el arte testimonia inconscientemente sería la historia de la violencia contra el anhelo de felicidad. “Por debajo de la historia conocida de Europa corre una historia subterránea. Es la historia de la suerte de los instintos y las pasiones humanas reprimidos o desfigurados por la civilización” (Adorno & Horkheimer, 2010: 246). ¿Quién, según Adorno, si no el arte más avanzado sería el lugarteniente de la expresión de esa historia de desdichas? ¿Pero puede algo siquiera, llámese arte o no, ser expresión de lo que nunca llegó a tenerla? Para Adorno el arte no es únicamente transmutación de la historia subcutánea del sufrimiento en formas muy talladas. También es promesa, si bien endeble, de su liberación, de su cumplimiento. O, mejor dicho, porque es rememoración de la infelicidad es también promesa de lo contrario a ella.

Como a Baudelaire y como a Nietzsche, a Adorno no se le escurrió el encanto que producen por sí mismas las palabras acuñadas por Beyle, el cuerpo de su lenguaje, lo que allí conmueve más allá de todo sentido y de toda espiritualización. Sin embargo, la fuerza que Nietzsche encontró en ellas como afirmación apasionada de la

vida, sólo se retiene, para el filósofo de Frankfurt, al asociarlas a la “resistencia en la negatividad” (Adorno/Mann, 2002: 128). Sin esa resistencia, dirá Adorno en la década de 1960, esas palabras exudan resignación. Sin esa resistencia, la fuerza del deseo de la vida dichosa, de lo positivo, que el arte contiene, no puede llegar a la expresión. Si algo de la fuerza de lo positivo llega a la expresión, lo hace históricamente, según él, por medio del arte que encarna lo que Hegel (1969: 49) llamó “negación determinada”.

Algunos intérpretes que se ocuparon explícitamente de la idea de promesa de felicidad del arte en Adorno, como Karl Lotter (2000), Norbert Schneider (1998) o Albrecht Wellmer (1998), han sostenido que aquél, al recurrir a esa idea, se habría apoyado en presupuestos místico-religiosos (Lotter) o metafísicos (Wellmer y Schneider). Aunque con encuadres y argumentos disímiles, Lotter, Wellmer y Schneider acuerdan en que la estética de la promesa se sustenta en una idea abstracta del logro de la felicidad que estaría más allá de la realidad históricamente condicionada. Frente al carácter místico schopenhaueriano que reviste la promesa en Adorno, Lotter recomienda retomar el camino político e histórico, altamente sensual, contenido en la acuñación original de Henri Beyle. Frente al antihedonismo teológico moderno del teórico crítico, Schneider postula la necesidad de recuperar el lugar central de la felicidad en la reflexión premoderna sobre la vida activa. Frente a un Adorno sumido en los prejuicios metafísicos de la filosofía de la reconciliación, Wellmer resalta, de un modo más concesivo y sutil, la fecundidad de otro Adorno si se reinterpreta la promesa del arte desde un pensamiento posmetafísico inspirado en la teoría de la interacción comunicativa.

El problema de estos reproches es que tienden a disgregar de un golpe lo más interesante del esfuerzo que Adorno emprendió en *Teoría estética* al introducir la idea de promesa de felicidad. Y lo más interesante allí está compuesto por la tensión que se produce al conjugar una estética de la negatividad con una estética de la promesa. Para comprender cómo Adorno articula estas dos estéticas sin caer en una idea abstracta del logro de la vida dichosa es necesario enfatizar el papel clave que juega la vigilancia metódica de la negación determinada. Sin entrar en los análisis materiales específicos sobre las obras, que se presuponen en *Teoría estética* y de los cuales dependen sus ideas generales, se sostiene que la noción del arte como promesa de felicidad que se rompe no sólo permite percibir un vínculo poco destacado entre concepciones del arte. Si se insiste en su tensión y se la desarrolla, ella

también abre perspectivas para desentrañar algunos supuestos de la praxis humana misma.

2 NEGATIVIDAD

Crítica de la negación positiva

Adorno piensa la negatividad estética coligada a un proyecto de dialéctica filosófica que recupera a Hegel, pero comprende que para ramificar la tradición dialéctica debe realizarlo en su contra. Tanto para Hegel como para Adorno la negatividad es inherente al pensar.¹ No es una cualidad fija. Ni una desviación accidental de lo verdadero. Ni un añadido externo. Es un producto de la relación recíproca entre sujeto y objeto. Pensar significa, de acuerdo con Adorno, cumplir radicalmente con el programa de la *Fenomenología del espíritu* del que Hegel se desvió al priorizar, contra sus intenciones, al sujeto. Cumplirlo radicalmente quiere decir reencauzarlo hacia su raíz, que no es otra cosa que la exigencia de que el sujeto se abandone a la necesidad interna de la cosa pensada y siga su movimiento singular para poder conocerla.

“Si he asimilado algo profundamente de Hegel y de aquellos que lo pusieron de pie es la ascesis frente a la afirmación inmediata de lo positivo”, comentaba Adorno (2002:128) a Thomas Mann en una carta del 1 de diciembre de 1952. Reflexionar sobre lo real implica, tanto en la dialéctica hegeliana como en la marxista, la negación de la inmediatez de lo dado fácticamente e impuesto como válido, sean conceptos, formas instituidas de relaciones humanas o cosas. Frente a la teoría tradicional del conocimiento que comprende a su objeto como algo dado, solitario, confinado a su particularidad, la dialéctica lo entiende como un momento relacional y contradictorio. Si pretende ser un procedimiento orientado hacia la verdad, debe explicar la unidad de todos los momentos particulares y sus oposiciones. Debe ir más allá de los puntos de vista individuales y de lo individual mismo, pues lo visiblemente aislado, las singularidades irrepetibles que se brindan a la apariencia, obtienen su sentido específico a partir del hilo que las une con un proceso más amplio, con el todo. A su vez, el todo se enriquece en determinaciones a partir de

¹ Dice Hegel (1986: 57): “De hecho, pensar es esencialmente la negación de toda experiencia inmediata”. En un lenguaje similar, Adorno (2005: 29) dice: “Pensar es, antes de cualquier contenido particular, negación, resistencia a lo que le ha sido impuesto”.

la cohesión de los momentos individuales. Sin la mediación concreta con lo universal que presupone la totalidad, lo singular quedaría condenado en su mismidad, carecería de toda relación con el significado.

Esta evidencia intenta ser, según la dialéctica hegeliana, una celebración de lo individual. Pero esa celebración se produce allí a costa de convertir la singularidad irrepetible en un momento determinado del proceso de la totalidad del espíritu que deviene autoconsciente. La celebración de lo individual se convierte, entonces, en un ritual de sacrificio ofrendado al proceso general, que acaba siendo lo único significativo. Para Adorno aquí se reproduce una transfiguración, esto es, se legitima un estado devenido de opresión sobre los individuos como si fuera la totalidad realizada. La categoría de totalidad se convierte así en una categoría cerrada, finalmente afirmativa, cuando de lo que se trata en el pensamiento dialéctico es de mantener abierto su potencial crítico (Adorno, 2004: 272).

Esto puede allanar el camino para marcar la desavenencia básica del programa adorniano con el de Hegel: una dialéctica que no haga violencia a sus pretensiones de conocimiento debe desligarse de su esencia afirmativa. La esencia afirmativa hegeliana radica en la negación positiva, por medio de la cual el sujeto, renovado y enriquecido por la mediación con su otro, y éste por aquél, se reconoce finalmente como lo positivo universal, que no es otra cosa más que la identidad sin lagunas del concepto consigo mismo (Adorno, 2005: 153s). Esto es: “la positividad del todo” (Adorno, 1993: 59), según la cual todo lo real es racional. Con la doctrina de la positividad del todo, Hegel traicionó, según Adorno, su propio programa. En el sistema hegeliano prima lo positivo porque todo lo diferente al concepto, lo singular negado que no se acomoda a la totalidad del sistema que desea explicarlo, queda subordinado a, y mutilado por, la razón devenida espíritu universal. Por lo que no se puede esperar desde allí ninguna contradicción, ninguna nueva determinación que surja de lo singular, que ya no haya sido contabilizada previamente por el sujeto de la reflexión.

La filosofía última acaba siendo una primera; el movimiento dialéctico, un dinamismo estático, que no posibilita ningún salto ciego para la expresión de algo no contenido en él. Nada que no haya sido puesto previamente por el pensamiento, por el sujeto, se extrae de los objetos. Lo cual devela que la filosofía que aborrecía

los primeros principios desembocaba en uno inconfesado²: en el actuar del espíritu hegeliano, la razón del sujeto es lo supremo, y su impulso, el dominio ininterrumpido y voraz de la naturaleza, de lo otro, de lo plural.

Así, la infelicidad de lo individual, producida por las exigencias agobiantes de la realidad objetiva, queda justificada, en Hegel, por ser el resultado necesario del curso implacable de lo racional en el mundo. Con ello se legitimaría el sacrificio de lo que se resiste a ser subsumido a la lógica del pensamiento racional. De este modo, según la crítica de Adorno, la dialéctica atenta contra su propia aspiración. Lo irracional, lo natural, lo pulsional, lo plural, se vuelven residuos insignificantes, cuando en realidad representan aquello que la dialéctica había prometido salvar de su encapsulamiento en la inmediatez.

Negatividad estética

De modo análogo a como *Filosofía de la nueva música* había sido el complemento estético de *Dialéctica de la Ilustración*, *Teoría estética* lo es del programa de *Dialéctica negativa* que exige a la dialéctica pensarse a sí misma por sí misma contra sí misma. Sólo así la dialéctica podría estar a la altura de su exigencia interna: el conocimiento de las cosas mismas. Pero si en *Filosofía de la nueva música* se proseguía la auto-crítica dialéctica a la razón ilustrada, todavía en ella Hegel no ocupaba el lugar privilegiado que ocupará después. Recién cuando comience a pulir los borradores proyectados para *Teoría estética* Adorno contará con las herramientas necesarias para prolongar en clave estética una crítica a la esencia afirmativa de la dialéctica hegeliana. Es decir, contará con una idea labrada de una dialéctica que, siguiendo a Hegel, vaya radicalmente contra él.

En esa prolongación es fundamental la crítica a la negación positiva. La dialéctica impulsada en las obras de arte es también una dialéctica negativa, en el sentido de que ellas se resisten al tránsito que fuerza el movimiento de la negación de la negación en la doctrina de Hegel. Allí, en el tránsito, lo positivo se confirma en un grado superior como identidad del concepto reconciliado con su otro. La experiencia estética de las obras radicales se manifiesta, al igual que la teoría, contra esto. Las confrontaciones articuladas en el arte, que la reflexión estética debe captar,

² Para Hegel (2008: 18) no habría primeros principios porque todo conocimiento de lo absoluto sería siempre algo ya producido históricamente.

involucran una tensa permanencia en la negación de la negación. A diferencia del tránsito necesario en el sistema de Hegel, el permanecer en lo negativo de las obras permite abrir la dialéctica, esto es, pensar su movimiento con saltos no explicables en la unidad del sistema, pues esos saltos son los que posibilitarían iluminar lo otro del pensamiento sin violentarlo. El nombre que Adorno (2005: 156) pronuncia para indicar ese otro es el de lo “no idéntico”, entendido en el lenguaje de *Dialéctica negativa* como la resistencia de la “identidad propia de las cosas frente a sus identificaciones”. Ahora bien, si *Teoría estética* complementa a *Dialéctica negativa* lo hace de un modo paradójico: el arte puede tener eso otro, pero no puede conocerlo; mientras que la filosofía puede conocerlo, pero no puede tenerlo (Adorno, 1970: 191).

La crítica de la negación positiva es central para la idea de la negatividad estética. Explícitamente aparece recién en los *Paralipómenos*. Adorno equipara allí la función de las obras de arte autónomas con la teoría. Ambas se oponen, dice, a la negación positiva (Adorno, 1970: 479). Pero en las obras la oposición se da porque lo que no se deja subsumir sin violencia al principio de identidad –la naturaleza no mutilada, ese otro nombre para “lo no idéntico”–, es, en realidad, un elemento constitutivo de ellas. En sus lecciones sobre metafísica Adorno (1998: 220) aludía en relación con esto al momento de “lo abierto”. No habría arte autónomo, esto es, un arte liberado de imperativos éticos, religiosos o políticos, si no alojara en sí, como momento ineludible, el momento de lo abierto y de lo heterónomo a él. La crítica de la negación positiva conduce entonces a una ambivalencia: la autonomía del arte para ser verdadera autonomía debe estar abierta –es decir, debe estar a la espera de un otro que trasciende el proceso de constitución de la obra– y estar transida de heteronomía –lo otro debe ser ya parte del proceso de constitución.

La ambivalencia no se debe sólo a una debilidad de la teoría –que nada no conceptual pueda ser conocido por algo conceptual, general, sin violentarlo–, sino también a una imposibilidad real –ninguna reconciliación conceptual con lo otro puede darse en un mundo social no reconciliado. Pues para que la ambivalencia se disuelva, si esto es de algún modo posible, la realidad en la cual se produce debería ser transformada. Y, para el costado marxista de Adorno, no es el arte quien

debería transformar radicalmente la realidad (Schwarzböck, 2008), sino la praxis social, de la cual el arte, como la teoría, es una parte.³

Desde este costado, la ambivalencia se agudiza. Hacia fines de la década de 1960 Adorno no tiene casi dudas acerca de las lánguidas oportunidades transformadoras de los movimientos sociales. Pues no sólo desconfiaba del activismo político de su tiempo, encarnado por los militantes estudiantiles radicalizados, sino también de las figuras históricas en las que se enmarcaba la praxis misma:

Mientras que la praxis promete sacar a las personas de su encierro en ellas mismas, siempre ha sido cerrada: por eso los prácticos son inabordables y la referencia de la praxis al objeto está socavada a priori. Podríamos preguntarnos si hasta hoy toda la praxis de dominio de la naturaleza, no habrá sido, en su indiferencia al objeto, pseudopraxis (Adorno, 2003c: 759).

Pero también la ambivalencia tiene su correlato en la lógica misma de la noción adorniana de autonomía, que debe mediar tanto la teoría como la praxis, incluida la del arte. La defensa de esta noción implica que la reflexión es un proceso que debe continuar, que debe volverse a pensar ininterrumpidamente a sí misma. Al mismo tiempo supone que la reflexión debe interrumpirse, que debe disolverse para dar lugar a lo otro de sí, a lo no idéntico. Por lo tanto, para realizarse, el pensamiento del mismo modo que la praxis deben lograr algo que no pueden lograr. Debe lograr algo imposible, y eso imposible es condición de su posibilidad. A su vez, la condición de posibilidad de lo imposible es su inscripción en el proceso constante de mediación reflexiva. Este proceso es, entonces, su propia condición de posibilidad y lo que lo torna igualmente imposible.

La potencia de la estética negativa de Adorno se halla en la profundización de estas ambivalencias sin pretensión de resolverlas.

Variaciones de la negatividad

El núcleo de la negatividad de la estética adorniana radica en la reflexión sobre las obras de arte y su relación crítica con lo dado inmediatamente. Esto no debe sugerir que el arte sea crítico porque se aparta de la aparente inmediatez de lo real, del

³ La estética de la negatividad de Adorno no avalaría una estetización de la política, como parece pensar Pierre Zima. Según este autor (2005: 17), “la dialéctica negativa de Adorno se encuentra con la poética negativa de Mallarmé y Valéry, las cuales, sin ser apolíticas, esperan del sujeto poético que suplante la acción histórica e inmanente por medio de la palabra estéticamente auténtica”.

mero ser ahí, del mismo modo que un juicio verdadero niega a otro falso y, éste, en cuanto falso o contradictorio, se deja de lado para pasar a otra afirmación más precisa. Esto implicaría una negación externa (o abstracta), como enseña Hegel. Más bien sucede lo inverso: el arte se opone a la aparente inmediatez de lo real introduciéndose en sus contradicciones inmanentes. En *Teoría estética* al arte se le exige ser radicalmente hegeliano, lo que significa estar a la altura de la exigencia del conocido postulado de la *Fenomenología del espíritu* que reclama el coraje de mirar de frente a lo negativo y demorarse en ello. En el permanecer en lo negativo, el arte ni se equipara a la esfera del mero ente aislado, ni se aleja de ella totalmente, pues si bien se distancia de lo dado, sin embargo, no sólo extrae su material de lo empírico, que transforma al colocarlo en una constelación estética, sino que la obra de arte también es una cosa entre las cosas, un hecho social, y, por tanto, parte de la trama negativa de lo real.

Ahora bien, esto no aclara demasiado en qué consiste la negatividad estética. En *Teoría estética* este concepto tiene diferentes estratos, aunque relacionados entre sí (Pippin, 2019; Wellmer, 2013; Vilar, 2005). A veces alude a una diferencia específica que la experiencia estética posee respecto a otras esferas establecidas de la cultura. La negatividad es aquí el reflejo de su autonomía. El arte negativo delimita una totalidad independiente que no está sujeta a los criterios de las prácticas utilitarias, religiosas, ético-morales, pedagógicas o políticas. El arte sería autónomo en tanto finalidad sin fin, según se define lo estético desde Moritz y Kant, a diferencia de las acciones acordes a fines funcionales del mundo de la vida práctica. Pero no sólo eso. La negatividad propia del comportamiento artístico autónomo radica en ir más allá del carácter funcional de las prácticas porque pone en cuestión los presupuestos del hacer práctico mismo. Recientemente Christoph Menke (2008: 113; 2017: 62; Khurana y otra/os, 2018) le ha dado una nueva luz a esta variación adorniana de la negatividad del arte al afirmar que allí, en el arte, no se trata de la capacidad de lograr un fin determinado de acuerdo a un conjunto de reglas dadas, sino de un despliegue lúdico de “fuerzas” no controlables por el sujeto, que, al mismo tiempo que constituyen reglas del hacer, las desestabilizan. El arte negativo consiste en un “poder no poder”.

En otros pasajes, la negación de lo dado se dirige contra los procesos habituales de constitución de sentido. La negación del carácter hermenéutico de las obras perfila un criterio, muy frecuentado en las discusiones estéticas posteriores a la pu-

blicación de *Teoría estética*,⁴ para distinguir los objetos específicamente estéticos frente a las actividades comprensivas del campo del saber teórico y del saber práctico, o frente a los procesos de interpretación en la automatizada vida cotidiana. El arte es negativo, visto desde aquí, porque en su infinita oscilación entre signo y materia, entre letra y espíritu, rompe con el automatismo de la comprensión cotidiana. De ahí que la tarea de la estética filosófica negativa sea comprender las obras de arte en su incomprendibilidad constitutiva (Adorno, 1970: 179).

Lo dado es asimismo lo transmitido históricamente. Por eso es que la negatividad del arte significa además un cuestionamiento del carácter normativo de la tradición estética misma: “Mediante su implicación crítica, la forma aniquila prácticas y obras del pasado. La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato” (Adorno, 1970: 217). La negatividad inherente a la forma plantea el problema del carácter propiamente moderno del arte. Éste radica en que, al desnaturalizar el fundamento de la autoridad de las reglas heredadas, al no dejarse prescribir su ley por nada dado, el arte (y la reflexión sobre él) deben crear su normatividad sólo a partir de sí mismos. Adorno piensa aquí aquello que saca a la luz la forma modernista: la precariedad constitutiva de toda normatividad. Al ser precaria, la normatividad tiende a la desintegración. Este proceso migra a las formas, volviéndolas fragmentarias. En la fragmentación se liberan a los momentos singulares, a los detalles, de su posición subalterna en relación con un centro normativo que los dotaría de significación. Sin embargo, esto no quiere decir que de ahora en más su significado venga dado en su inmediatez. Los detalles emancipados serían lo negativo, lo dejado de lado por la norma transmitida. Pero este negativo abandonado se constituye en su mediación crítica con ella, en su resistencia contra ella.

Las formas abiertas del modernismo no tolerarían ya ningún sentido general, ningún sentido impuesto desde arriba. Su unidad estaría dada por el modo en que cada una, en su determinación idiosincrásica, articula la imposibilidad de coherencia. La obra de Samuel Beckett, para quien estaba planeada la dedicatoria de *Teoría estética*, expresa precisamente esto. Su incomprendibilidad es un anatema lanzado contra toda estética normativa general. Ninguna podría esclarecer las experiencias que aquellas organizan porque ellas atentan contra cualquier unidad establecida

⁴ En este punto la estética de la negatividad ha encontrado un aliado en la deconstrucción (Bohrer, 1981; Hörisch, 1998; Sonderegger, 2000; Menke, 1997; contra estas posiciones: Seel, 2007; Vertram, 2014)

como sustrato de organización. Que cada obra extraiga desde sí su propia ley formal significa que toda norma es negada una y otra vez por la obra, y ese volverse contra ellas se convierte asimismo en parte de su ley formal. Esto las define como “procesos negativos”. En este contexto, Adorno (1970: 478) advierte contra la transformación de las idiosincrasias, que considera “lugartenientes de la negación”, en reglas positivas.

El arte es negativo, a su vez, en relación consigo mismo: “El arte busca refugio en su propia negación, quiere sobrevivir muriendo” (Adorno, 1970: 504). Esta autonegación desata un potencial crítico que justifica éticamente su existencia luego de la catástrofe acaecida. Sólo un arte que presente su comportamiento como alienación absoluta conservaría ese potencial de oposición a un medio dominado por la falta de autonomía, por el principio de la autoconservación salvaje y por la falsa disolución de la apariencia estética a la que tiende la industria cultural. Justamente para diferenciar la falsa disolución de otra que no lo sería, Adorno debe pensar la negatividad del arte radical inmersa en un movimiento dialéctico no saturado de negatividad. Ésta se debe conjugar con su figura inversa: “Aunque se ve forzado a la negatividad absoluta, el arte no es absolutamente negativo gracias precisamente a esa negatividad” (Adorno, 1970: 347).

La negatividad absoluta remite a una realidad que se percibe y se vive como realidad inmediata, cuando en verdad es en sí ya algo completamente mediado, un resultado del trabajo social, y, en cuanto resultado, algo que podría ser transformado, que podría ser de otro modo. Éste fue el gran secreto oculto en Hegel y descubierto por el Marx de los *Manuscritos*, del que Adorno (1990: 265) extrajo consecuencias más radicales: el trabajo productivo conlleva el proceso progresivo de dominación de la naturaleza por parte del sujeto y, con ello, el olvido de lo que en la naturaleza no es equivalente al sujeto. La negatividad absoluta es entonces el gobierno absoluto del principio del intercambio de equivalentes.

De aquí se sigue otro modo de percibir la negatividad. A diferencia de los quehaceres orientados a la producción de equivalentes, el comportamiento artístico no condenaría al olvido aquello que en la realidad empírica se menosprecia como residuo, ese resto que no entra dentro de los parámetros de la equivalencia. El arte es negación del olvido de ese resto, porque ese resto es tal, un resto insignificante, sólo desde la perspectiva de la equivalencia. El arte es historia inconsciente de las posibilidades que no llegaron a cumplirse, de lo posible marginado por el dominio

violento de lo que no es intercambiable. Lo aislado, lo abandonado, lo no fungible, lo negativo mismo, ese resto, es en realidad naturaleza sufriente, esa misma que en Hegel fue condenada a ser un momento, aunque necesario, marginal en el proceso de autoalienación del espíritu. Esto refiere a un estrato de la naturaleza antes de ser disciplinada por el trabajo, la cual paradójicamente es redimida por mediación del trabajo artístico más exigente. “El arte”, escribe Adorno (1970: 429), “es salvación de la naturaleza o de la inmediatez mediante su negación, la mediación completa.”

La lectura a contrapelo que proponía Benjamin encuentra en *Teoría estética* su lugar en esta acepción de la negatividad. Al arte se le atribuye la capacidad de darle expresión a lo mutilado. Tiene que darle voz a aquello dejado de lado por el proceso civilizatorio. Y lo puede hacer porque él contiene, frente a lo racional, un resto de mimesis, un momento de naturaleza no oprimida. Pero la expresión de la naturaleza sufriente se realiza como negación de esa naturaleza, pues sólo el arte más avanzado puede lograrlo, y él es un producto extremo de la diferenciación progresiva del dominio de la naturaleza (Adorno, 2009: 81-85). Borrando toda huella de naturaleza heterónoma, la deja aparecer en una realidad social que la tolera en sus figuras manipuladas.

Por eso el arte negativo radical es la forma de la naturaleza en un mundo donde la naturaleza se ha alienado de sí misma. Porque se niegan a ser una manifestación natural, inmediata, porque se presentan como fragmentarias y deshilachadas, las obras más avanzadas son más fieles a esa naturaleza (advenida) que las obras integrales. El arte radical carga de este modo con el momento más intenso de la negatividad de lo real, de la alienación total: con el sufrimiento corporal –la negación por excelencia, lo que no quiere ser ni perdurar– al mostrar inconscientemente su paradoja constitutiva. Como expresión del dolor, libera a la naturaleza, pero lo realiza por medio de su dominación progresiva.

La estética negativa de Adorno es un intento de elevar a consciencia el modo en que el arte significativo anuda el momento somático del sufrimiento, en tanto expresión de la negatividad total que pesa sobre todo lo existente, con su figura invertida: la posibilidad de una vida dichosa. Para lograr ese anudamiento sin caer en la negación positiva hegeliana Adorno apela a lo que él considera el núcleo me-

todológico de la dialéctica, esto es, a la negación determinada.⁵ En tal sentido la negatividad tiene por contenido la crítica de una sociedad que produce la infelicidad cuando ha generado en ella los medios para diezmarla. Pero el arte es crítico sólo desde su proceder inmanente –esto es: en el trato técnico más avanzado con sus materiales-, ateniéndose a su propia lógica, resistiendo a producirse según la lógica generalizada del intercambio de mercancías. “Lo asocial”, dirá en *Teoría estética* (1970: 336), es “negación determinada de la sociedad determinada”. Sólo así su contenido, que apunta a la crítica social sin proponérselo, es pensable también como promesa.

3 UNA ESTÉTICA (NEGATIVA) DE LA PROMESA

Promesse du bonheur. *Stendhal, Baudelaire, Nietzsche*

Si la primera conceptualización del arte atañe a una estética de la negatividad, muchas veces señalada unilateralmente como una estética del sufrimiento, una segunda, más subterránea en este programa aunque no menos importante, refiere a una estética de la promesa de felicidad. Su prehistoria podría rastrearse en el *Fedro* de Platón, pero su historia es moderna.⁶ Parte de una anotación marginal de Stendhal (el seudónimo más exitoso de los muchos con los que firmaba Beyle), de la que luego se valieron Baudelaire y Nietzsche para atacar a sus enemigos: el clasicismo academicista y el idealismo estético. Al recobrar sus impresiones sobre una velada junto a un grupo de mujeres italianas, Stendhal (1955: 474) escribe en su cuaderno de viajes: “La belleza no es nunca otra cosa más que una *promesse du bonheur*.”⁷

Esta sentencia caló en la sensibilidad de Charles Baudelaire, quien en un artículo publicado en el diario *Le Figaro* en 1863 destacó la novedad que introducía la observación del novelista. Según Baudelaire, el énfasis puesto allí sobre el elemento contingente, histórico, sensual, de la belleza se separaba de un modo tajante del

⁵ Según Adorno (1990: 318), la negación determinada despliega “la fuerza contenida en su propio objeto, y la despliega al, mismo tiempo, a su favor, haciéndole encontrarse consigo mismo, y en su contra, al recordarle que todavía no es él mismo”.

⁶ Se podría conjeturar que la insistencia con que Adorno (2009: 139-169) se refirió al diálogo platónico en las lecciones de estética dictadas en el otoño y el invierno de 1958/59 se debe precisamente a que en él, en sus ambivalencias, asienta la prehistoria de estas dos determinaciones del concepto de la belleza artística.

⁷ La formulación aparecerá también en “Historia de la pintura en Italia” (Stendhal, 1955: 293) y en “Del Amor” (Stendhal, 1955: 724 y 738).

discurso normativo de los clasicistas de la academia. En la representación convencional de ese discurso, los detalles de un objeto que prometen secretamente felicidad, sólo eran tenidos en cuenta si se ajustaban a las reglas tradicionales de la estética. Fuera de la relación reverencial con las obras canónicas del pasado, los matices cambiantes del objeto bello serían desdeñados como insignificantes, disonancias o imperfecciones. La atracción que le produce Stendhal a Baudelaire (1868: 55s) se debe a que, si bien “somete demasiado lo bello al ideal infinitamente variable de la felicidad” y “despoja con excesiva liviandad a lo bello de su carácter aristocrático”, su noción de belleza posee “el gran mérito de apartarse decididamente del error de los académicos”. De lo que Baudelaire infiere una concepción dual de lo bello. Mientras que el ideal de los académicos se aleja de la vida (de las pasiones contingentes e históricas), el ideal contingente e histórico resalta las pasiones y deseos desencadenados en esta vida (alejándose tanto de parquedad de la vida cotidiana como de cualquier idea de belleza abstracta). En lo bello se unen ambos “ideales”, sin disolverse uno en el otro.

Entre los filósofos, Friedrich Nietzsche fue el primero que resaltó el contenido de la expresión de Stendhal. Su finalidad era cuestionar el carácter ascético de las posiciones estéticas de Kant y Schopenhauer. En *Genealogía de la moral*, Nietzsche (1999: 845s) articula alrededor de esta expresión una doble invectiva: primero, contra el ascetismo contenido en la idea kantiana de belleza como aquello cuya contemplación provoca una satisfacción desinteresada y, luego, contra la estima de Schopenhauer de lo bello por su efecto balsámico sobre el instinto sexual y la voluntad. En efecto, como destaca Nietzsche, el novedoso desplazamiento que efectúa Stendhal consiste en que une la noción de belleza no al aplacamiento de las pasiones y el sosiego de la voluntad, sino a su contrario, a la manifestación infinita del deseo y a la “excitación de la voluntad” como incontenibles fuerzas creadoras. Lo significativo para la vida es el artista apasionado, no el contemplador desinteresado.

Lo bello stendhaliano apunta, para Nietzsche, a que las fuerzas contenidas en la vida se desplieguen de tal modo que sobrepasen el cumplimiento de los patrones comunes que en la vida cotidiana las normalizan. Normalizar significa aquí controlar sus efectos inesperados. Esos efectos se dan afirmativamente, en esta vida, en el arte. Sean dolorosos o placenteros.

Si al comienzo de este trabajo se decía que negatividad y promesa de felicidad eran determinaciones del arte divergentes, antitéticas, era porque, en esta corriente, el acento no está puesto en la negación de la realidad existente y el sufrimiento que ella produce, sino en una intensificación o un exceso de los placeres y pasiones *de lo existente en lo existente*, que la apariencia de la belleza posibilita. Como afirmación de lo existente, esta posición no podría estar más alejada de Adorno. Y, sin embargo, él la acoge para dar forma a lo que se podría denominar una “dialéctica negativa de la promesa del arte”.

La promesa como lógica del cumplimiento. Crítica a la estética idealista

También para Adorno lo bello cobija una *promesse du bonheur*.⁸ Que suela escribir la expresión en francés puede ser ya un guiño dirigido a esta corriente de literatos y filósofos que se han hecho eco de la formulación acuñada por Stendhal. Aunque a diferencia de éste, aquél emplaza la promesa en las obras de arte, no en rostros o cuerpos femeninos. En consonancia con el uso que le dieron Baudelaire y Nietzsche, Adorno pretende modular en torno a esta formulación una crítica a la tradición de la filosofía del arte. Precisamente intenta cuestionar con ella la interpretación simbólica sobre las obras de arte de la estética idealista. Su falencia, de acuerdo con Adorno, consiste en postular que las obras de arte representan una idea, un sentido o un significado sustancial que tendría que aparecer sensiblemente en ellas. La idea aparece allí presente inmediatamente para ser contemplada, como si la configuración sensible de la obra de arte existiese sólo en función de su valor simbólico. La naturaleza sensible del arte, su cuerpo vivo, se desprecia, de este modo, como mero portador del significado espiritual. Esta visión encuentra su máximo exponente en el idealismo objetivista de Hegel. Contra él, Adorno (1970: 128) declara: “El anhelo insaciable a la vista de lo bello, para el que Platón encontró las palabras con la frescura de la primera vez, es el anhelo del cumplimiento

⁸ Esta concepción acompaña a Adorno desde sus primeros escritos. Probablemente la primera referencia a la fórmula stendhaliana se halle en “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, artículo publicado originalmente en 1938 en el volumen VII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*. En éste, las portadoras de la promesa son las obras de Mahler, Schönberg y Weber: “Lo que surge estéticamente en las categorías del placer ya no puede disfrutarse, y la *promesse du bonheur*, como se definió alguna vez al arte, no se encuentra en ningún otro lado más que en donde es arrancada la máscara de la falsa felicidad” (Adorno: 1938: 325).

de lo prometido. Es también el veredicto sobre la filosofía idealista del arte, ya que no fue capaz de acoger la fórmula de la *promesse du bonheur*.”

La formulación testimonia un giro en la filosofía del arte. Sin duda este giro no pretende disolver las categorías de esta filosofía. Lo que desea es, más bien, realizarlas mediante su autorreflexión crítica. Si el idealismo asoció la apariencia estética sólo a la aparición de la Idea, una estética de signo contrario asocia la apariencia a una promesa de felicidad. Es decir: lo que está en juego en la apariencia estética es la consumación práctica de la vida dichosa, el despliegue de una lógica del cumplimiento. Y para que ésta sea verdadera dicha debe registrar el carácter irreductible de la naturaleza sensible, somática, del espíritu, que el idealismo ha menospreciado: la “naturaleza en el sujeto”.⁹ Este aspecto natural no refiere ni a una esencia ontológica ni a lo que las ciencias naturales entienden como objetividad, como un sustrato material exterior al sujeto y disponible para sus fines de dominio y control. Refiere más bien a un cuerpo vital (Leib), a lo no sometido al sentido o desmembrado por las operaciones del sujeto racional.

Esto poco tiene que ver con la satisfacción sensible del deseo de los receptores. En la estética materialista de Adorno el agrado inmediato experimentado en la recepción tiene un papel secundario. Centrar la estética en la explicación de los efectos que lo bello provoca sobre los sentimientos de los consumidores de arte sería idealismo en su versión subjetivista. “Lo que el espíritu promete, no el agrado del contemplador, es el lugar del momento sensorial en el arte” (Adorno, 1970: 128).

La promesa del arte es el cumplimiento de la vida dichosa, pero para pensar en ese cumplimiento es necesaria la “ascesis” de la negatividad. La negación que afecta a lo que el arte promete está doblemente determinada. Una pone el acento en la propia definición del arte como apariencia estética. Adorno despliega en este contexto toda la compleja historia de significados sedimentados en la voz alemana “Schein”, difícil de captar al traducirla en español por apariencia. Dicha multiplicidad de connotaciones se podría resumir en tres esenciales: la apariencia puede aludir a la idea de un resplandor o un brillo, a que algo se vuelve sensible (un fenóme-

⁹ El programa que Adorno y Horkheimer perfilaron en *Dialéctica de la Ilustración* se condensaba en la exigencia de rememorar la naturaleza en el sujeto.

no), o a una ilusión o engaño.¹⁰ La felicidad que se hace fenoménicamente presente en el arte no es auténtica felicidad al permanecer en los confines del arte, en la ficción artística. Al mismo tiempo, el resplandor de la apariencia ilumina la posibilidad de cumplimiento, pero esa posibilidad está dañada al no estar presente más que como una ilusión, vale decir: no es totalmente real. Es una promesa, y no se puede saber si se cumplirá o no. Para el singular materialismo de Adorno, no hay cumplimiento que no sea realización de la felicidad en el mundo empírico, una felicidad sin la mácula de la apariencia. Pero el cumplimiento bajo las condiciones sociales opresivas del mundo actual, del mundo completamente administrado, sólo puede ser prometido, porque allí no puede haber ninguna expresión totalmente positiva de la vida dichosa. La idea de una vida dichosa no se puede conciliar con la negatividad consumada, es decir, con la falsa totalidad social.

En uno de los párrafos más radicalmente amargos de *Teoría estética* Adorno (1970: 461) dice que “toda felicidad por lo existente es sucedánea y falsa.”¹¹ Toda felicidad efectiva es “ideología de la felicidad”, como la llama Fredric Jameson (2010: 228). Es ideología porque olvida precisamente esa herida que acompaña incluso a la apariencia más bella y placentera, y presenta el anhelo infinito como el placer ya cumplido en su totalidad en el presente, el placer que brinda el consumo de los productos de la industria cultural.¹²

¹⁰ Según registra G. Santel (1992), la voz germana *Schein* se incorpora en el lenguaje coloquial alemán en el medioevo y se emplea allí dentro de la escala semántica de los términos *leuchten* [iluminar] y *glänzen* [resplandecer, brillar], herederos de las palabras latinas *lumen* y *splendor*, y de los vocablos griegos *αὐγή* (*augé*) y *φῶς* (*phos*). En este espectro, la expresión apariencia alude tanto al iluminar de los astros como a lo más alto, a la gloria, a la belleza y a la felicidad. La expresión también se usa con un significado equivalente al de los términos *phaenomenon* y *apparentia*, los cuales refieren a lo que es o se vuelve perceptible, ya sean objetos sensibles o intelectuales. Esta segunda atribución encierra una ambigüedad pródiga en consecuencias filosóficas: la *apparentia* puede caracterizar lo que se manifiesta o aparece ante los sentidos, el hacerse presente, el volverse evidente o el exponer algo; y, a la vez, quiere decir engaño, mera apariencia, lo que aparenta algo que no es, significado este último mentado en la locución latina *illusio* y en las germanas *Täuschung*, *Trugwahrnehmung* o *Sinnestäuschung*. La polisemia de la palabra *Schein* ha sido especialmente fecunda en el ámbito de la estética y de la filosofía del arte. Al historiar este vocablo, J. Frucht (2010: 367) ha considerado que los diversos planteamientos y campos de la reflexión estética alemana se nutren de las “acentuaciones, reducciones o eliminaciones” de alguno de los tres significados –*splendor*, *apparentia* e *illusio*– de *Schein*.

¹¹ Expresiones como ésta han abonado la muy discutible tesis de un Adorno antihedonista (Por ejemplo: Schneider, 1998).

¹² Por supuesto que ésta no es la última palabra de Adorno sobre la felicidad. Él no critica en bloque la felicidad del entretenimiento. De hecho, tiene estima por aquellas artes corporales o acro-

La otra determinación de la negación es concomitante a la anterior y conduce a negar el cumplimiento ínsito en toda *promesa*. “El arte tiene que romper su promesa para serle fiel”. El arte radical debe quebrar la promesa que atesora si quiere conservar la huella de la dicha insatisfecha. Esto plantea una paradoja. La condición para ser promesa está dada por la oposición a la apariencia de logro que la felicidad posee en el mundo extraestético, es decir, por el carácter “falso y sucedáneo” de la vida dichosa en la realidad establecida. Por la ideología de la felicidad, como dice Jameson. Pero para ser posible debe ser imposible, pues la condición para que en el arte resplandezca el anhelo infinito del cumplimiento es que sea negado en su aparecer estético.¹³ El arte lo conserva para este mundo porque no se cumple (¿hoy?) en este mundo. A su vez, porque es imposible allí, es posible en el arte que lo niega. Por ende, la consumación es imposible. Ni se da en el arte, ni en la realidad. Lo que se consume no es la promesa sino el trabajo de la negación determinada, y porque se realiza la negatividad en la apariencia, lo imposible es salvado como posible. Se conserva con vida al precio de su irrealización.

La *promesse du bonheur* que se mantiene en el juego inmanente de la formas quiere hacer presente algo que no se limita al juego de las formas, el cumplimiento de una felicidad que no se sabe si alguna vez ocurrió y del cual tampoco se podría tener garantías de que algún día llegará a tener lugar.

bacias circenses que han permitido disfrutar del sinsentido y de las asociaciones libres. Si se atiende al contexto más amplio de la sección de *Dialéctica de la Ilustración* en que Adorno y Horkheimer exponen la harto citada sentencia de que “divertirse significa estar de acuerdo”, se evidenciaría que lo que quieren significar es que la fruición del entretenimiento que ofrece la industria cultural, y que lo sujetos aceptan convencidos, no sería verdadero placer de entretenerse, sino uno que imita los ritmos del trabajo alienado y que prolonga los procesos de represión del instinto de la moral convencional. Los sujetos que consumen con pretendido deleite las mercancías culturales en el tiempo de ocio se vuelven *idiotas*, en el sentido etimológico del término: disfrutan en la medida en que se aíslan del todo. Por aislamiento se entiende aquí la falta de interés por comprender reflexivamente el proceso global en el cual los sujetos se hallan involucrados, como también la despreocupación por la posibilidad de que la organización de la vida social pueda ser de otra manera por medio de una praxis verdaderamente transformadora.

¹³ Muchas son las variaciones en las que Adorno expresa esto en *Teoría estética*. Cito algunas: “Hasta en el arte radical hay mentira porque omite producir lo posible al producirlo como apariencia...” “Por mor de la felicidad, se suspende la felicidad. Así sobrevive el deseo en el arte...” “El arte es alegoría de una felicidad presente, aunque sin apariencia, marcada con la cláusula mortal de lo quimérico: tal felicidad no existe...”

4 LO INEFABLE AFIRMATIVO

Por un lado, la exoneración de la felicidad que se produce en las obras de arte apunta a la suspensión de cualquier identificación inmediata con el cumplimiento de la vida feliz dictado por la normatividad de la organización social existente. En este sentido, el arte es negativo porque en su comportamiento inmanente niega las deficientes figuraciones de la felicidad y los modos disciplinados del deseo en el mundo social. Por otro lado, por más que se conserve en su incumplimiento, la promesa del arte parece introducir “lo positivo” como la inmediatez que la teoría dialéctica desde siempre había prometido salvar por mediación del trabajo del espíritu. Escribe Adorno (1970: 347): “El resplandor que hoy emiten las obras de arte que prohíben la afirmación es la aparición de lo inefable afirmativo, de la presentación de algo que no existe como si existiera.”

¿Cómo entender este “inefable afirmativo” que iluminan las obras de arte negativas? Desde la estética de la promesa se podrían aventurar dos modos.

Se puede entender que lo afirmativo refiere a la consumación real de la felicidad o, por lo menos, a la posibilidad siempre latente de que alguna vez la felicidad históricamente sacrificada tenga lugar en el mundo empírico. Sin entrar en el problema de la posibilidad o no de redimir el dolor ya acaecido, se puede decir que el arte sería promesa de una felicidad porque anticipa el cumplimiento de una vida dichosa sin apariencia.¹⁴ Aun así, aunque la promesa pudiese implicar un horizonte futuro posible que se presiente en la apariencia, no refiere a una visión general cargada de orientaciones para la praxis. El arte no puede ser un modelo práctico en este sentido pues prohíbe no sólo toda instrumentalización, sino toda afirmación, toda imagen del logro.

También se puede pensar que, en consonancia con la interpretación nietzscheana de la promesa, lo que resplandece en el arte es la afirmación de la llama viva del deseo insaciable y desbordante en esta vida. Si el deseo de lo bello es insaciable, lo

¹⁴ Ha sido frecuente desde la década de 1980 cuestionar a la filosofía adorniana por arrastrar un fundamento afirmativo oculto desde el cual se estructura una posición metafísica inconfesa, llámese escatología proléptica contradictoriamente apocalíptica (Theunissen, 1983) o metafísica negativa de la reconciliación (Habermas, 1999; Wellmer, 1993). Al estar atrapada en presupuestos, el negativismo de Adorno sería incongruente (Theunissen) -por ser más afirmativo de lo que pretende- o irrealizable -por arrastrar los problemas propios de la filosofía de la consciencia (Habermas y Wellmer).

es porque no se corresponde a los deseos que actúan en la lógica del cumplimiento de planes o fines racionales previamente diseñados. El deseo de lo bello se asemeja más bien a la idea de una felicidad singular que, siguiendo unas anotaciones de Max Horkheimer (1996: 237), se podría denominar “cualitativa”, de una “multiplicidad infinita”. Desde esta perspectiva, el arte es promesa de una felicidad que interrumpe la lógica cuantitativa del cumplimiento de fines. El arte promete cumplir los deseos que paradójicamente interrumpen o se resisten a la lógica del cumplimiento. Martin Seel (2010: 95) habla de ellos en términos de deseos “autorreferenciales”,¹⁵ es decir, de deseos que permanecen abiertos a la espera de algo inusitado.

Ahora bien, si lo positivo, la vida lograda como cumplimiento del anhelo de felicidad y la diseminación inagotable del deseo mismo, “el anhelo infinito”, se revela en el mundo existente a través de la teoría o del arte, lo hace, de acuerdo con Adorno, gracias a un movimiento dialéctico que tiene su núcleo metodológico en la negación determinada. Pues lo positivo se encuentra contenido en ese movimiento como momento criticado y, por ello, determinado y precisado cada vez en su contingencia histórica, no como una positividad resultante de la negación de una negación, o como un oasis de comunicación entre sujetos hablantes liberados de las presiones del sistema económico-burocrático (Habermas: 1999), o como un presupuesto normativo que regiría el ejercicio de la negatividad sin estar él mismo sometido a ese ejercicio (Seel, 2004: 9-28; Seel, 2018: 424-434; Thaidigsmann, 2009: 118-136).¹⁶

Si el arte promete la reconciliación con lo positivo, ésta, sin embargo, no podría venir ni de la teoría ni del arte que la promete. Ella vendría de otro lugar, de un lugar que podría llamarse “praxis” (Sommer, 2016: 102). Pero también la praxis debería ser revelada previamente por la negación determinada, ya sea en la teoría o en el arte. Esto quiere decir que se puede no saber cuál es la figura de la praxis correcta para lograr el cumplimiento, pero sí se puede tener un saber determinado y concreto de cuáles configuraciones de la praxis están deformadas. A Adorno no se le escapó que ese saber tiene en el fondo algo de conservador, puesto que contribuye a afirmar la esfera impotente de la cultura y, con ello, su función ideológica en

¹⁵ De acuerdo con Seel, “son especies de ardiente deseo que tienen su fin en sí mismas”.

¹⁶ Según Seel, la filosofía de Adorno contendría un potencial afirmativo fenoméricamente presente que funcionaría como regulador de la negación determinada. De ahí infiere que la dialéctica negativa adorniana no sería ni tan negativa, ni tan utópica como en apariencia se presenta.

el mantenimiento de un estado de cosas indiferente al sufrimiento acumulado. Pero esto no sería igualmente válido para cada esfuerzo teórico o artístico autónomo. Si bien ese esfuerzo no sería la figura lograda de la praxis transformadora, sí sería condición de posibilidad de una praxis no deformada por el peso de la totalidad aparentemente conclusa. Pues esa fachada conclusa del todo se quiebra, en cada pensamiento, en cada obra de arte autónoma, al mostrar y agudizar sus determinaciones. “Lo falso”, afirma Adorno en una de sus últimas intervenciones, “una vez conocido y precisado de modo determinado, es ya un índice de lo correcto, de lo mejor” (Adorno, 1977: 793).

5 CONCLUSIÓN. ARTE Y PRAXIS

La presencia real de la felicidad, su realización en este mundo, y la ramificación del deseo infinito, son negadas al mezclarse con el carácter ilusorio que define a la apariencia estética. La apariencia es promesa de cumplimiento de su contenido, pero es también aplazamiento constante de la promesa. Lo cual implica que en el arte la felicidad de una vida cumplida o el deseo por lo no planificado y lo no intercambiable carga siempre con una herida. Ni puede realizarse como satisfacción del deseo, ni puede manifestarse como deseo en su plenitud deseante.

Pero el deseo de cumplimiento y el deseo mismo son afirmados en el aplazamiento del aparecer estético. Lo que aún no se ha cumplido, la felicidad presente sin apariencia, se vuelve presente como posibilidad en la experiencia estética. La posibilidad en la apariencia por medio de la promesa le confiere a la felicidad un estatus intermedio, espectral, presente y ausente, real e irreal a la vez. Si el arte es negación determinada del cumplimiento, la realización de la dicha se tiñe con su opuesto. La posibilidad de la realización de la dicha está siempre imbuida de infelicidad; el deseo, de entumecimiento del deseo.

Ahora bien, si en el ejercicio de la negación determinada se encuentra la clave para pensar la negatividad en la experiencia estética es porque ella protege de una nueva absolutización. Que la belleza encierre una promesa de felicidad implica una crítica a la negatividad absoluta, lo que sería el mismo falso reverso de la mala positividad y la negación absoluta de la felicidad como posible. Si Adorno recurre a la idea de negatividad total del comportamiento estético lo hace, desde esta perspectiva, porque considera que la posibilidad del cumplimiento de la vida lograda,

de una forma de praxis histórica diferente, no deformada, se mantiene en lo bello, pero si éste absorbe dentro de sí a la negatividad absoluta. No habría promesa de cumplimiento sin la negación determinada de la negatividad total.

Entonces, del énfasis que Adorno pone en la negación no habría que inferir que la convierta en un nuevo principio de la filosofía (Angehrn, 2008: 268). Ni en el pensamiento dialéctico ni en la experiencia estética habría que transformar a la negatividad en un bien último, ya sea estético u ontológico, que la filosofía y el arte tendrían que salvaguardar contra toda positividad, como desea advertir Adorno (2003a: 40) a sus alumnos en las lecciones sobre dialéctica negativa que dictó en el semestre de invierno de 1965/66. Si insiste en la negación determinada es porque la entiende como un procedimiento metodológico o como una “ascesis”, según le explicaba a Thomas Mann en la carta de 1952.

En este sentido se piensa como lo opuesto a la negación positiva. La crítica determinada a la negación positiva implica, al contrario de lo que ésta suponía, un estar abierto hacia algo que se desconoce y hacia el que se avanza a tientas. Adorno (1974: 606) expresa esto en relación con la imposibilidad del arte jovial y del arte trágico en el mundo completamente administrado:

(Hoy) lo trágico se descompone porque aspira al sentido positivo de la negatividad, a aquel que la filosofía llamaba la negación positiva. Su logro es imposible. El arte que avanza hacia lo desconocido, el único aún posible, no es ni jovial ni grave; pero el tercer término está oculto, como si estuviera sumergido en la nada cuyas figuras describen las obras de arte progresistas.

Lo no idéntico, eso otro que se resiste a las determinaciones identificatorias, es decir, aquello que no se puede controlar por medio de las capacidades de los sujetos, paradójicamente puede revelárenos a través de la fantasía de los artistas técnicamente más avanzados y del desempeño conceptual.

La pretensión de cumplimiento, el deseo de dejar de ser mera promesa que mueve al comportamiento estético avanzado, se niega de un modo preciso y determinado en la apariencia estética. Lo que debería ser y no es *en esta realidad histórica*, la vida dichosa, lo otro contenido en el deseo de lo bello, existe *en esta realidad histórica* en la apariencia estética, es decir, es de algún modo real porque existe como potencial, pero su realidad es negada porque no se efectúa esencialmente tal

cumplimiento.¹⁷ Esto es así porque cualquier configuración artística de la vida verdadera sería deficiente respecto a ella, y porque las acciones concretas que posibilitarían la realización de la vida dichosa estarían corrompidas por su participación en la falsedad del todo social.

Pero también hay algo más. El arte que procede de tal modo tiene la capacidad de reflexionar, cada vez, como praxis determinada y concreta, sobre el quiebre mismo de la lógica del cumplimiento. En el arte se ilumina una cesura entre la praxis que posibilitaría la vida feliz y la felicidad prometida. Toda acción productiva, incluso la revolucionaria que tendría que producir la reconciliación con lo positivo, es censurada y aplazada cuando se la expone ante la felicidad *prometida* en la configuración estética: “Promesse de bonheur quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella, la felicidad está 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, 1970: 26).

En este pasaje de la *Teoría estética* se compatibiliza, como en ningún otro lugar, una estética materialista de la promesa con una estética materialista de la negatividad. Curiosamente se afirma que la obra de arte negativa posee la capacidad de medir una cesura insaturable, una distancia abismal. Pero ¿cómo medir un abismo, por definición algo inconmensurable? Si la distancia entre praxis y felicidad es abismal, cabe preguntar en qué criterio se apoyaría Adorno para hablar de medir la cesura en praxis y felicidad.

La respuesta de Adorno se centra en la fuerza de la negatividad. La fuerza del arte muestra la diferencia entre la praxis productiva, orientada a la realización de fines instrumentales o estratégicos, y la posibilidad del logro de la vida dichosa, que incorporaría también deseos que rompen con la idea de logro. Esa diferencia, que no se puede zanjar porque la cruza un abismo, es una fractura inherente a las prácticas en el estado devenido de la sociedad, donde toda idea del logro de la felicidad está herida por la lógica de la producción de mercancías, es decir, de valores equivalentes e intercambiables. Pero también por la misma lógica de la autonomía de la praxis, como ya se ha indicado. En Adorno ambos pensamientos

¹⁷ Esta idea quisiera poner en cuestión el supuesto de Wellmer de que Adorno sólo pudo pensar la constelación entre mimesis y racionalidad como negación total de la realidad histórica. Por el contrario, la promesa contenida en el arte es inconcebible sin la “negación determinada de una forma determinada de praxis histórica” (Schweppenhäuser, 2003: 50s).

son inseparables. Pensar el arte como promesa del cumplimiento de la felicidad es pensar la producción de esa diferencia irreductible sin pretensión de solucionarla en una unidad superior.

Esto implica que el arte como promesa de felicidad es capaz de comprenderse a sí mismo como praxis en la reflexión de su propia impotencia, en su deterioro. Es autorreflexión de la praxis social, porque la apariencia estética es a la vez una forma de comportamiento práctico y es diferente a él, en tanto no pretende aparecer como tal.

En cuanto forma de comportamiento, la experiencia estética está mediada con la praxis histórica y, por lo tanto, con el plano de lo real y su transformación posible (Menke, 2017: 61). La promesa de lo bello implica el anhelo de que algo mejor se concrete, de que el deseo de una vida dichosa se satisfaga, ya sea porque un plan o fin se realice o porque el deseo se avive en su propio desear, como en el caso de los deseos autorreferenciales. Es decir, en el prometer también se sobreentiende el anhelo de que su contenido deje de ser mera promesa. Ese contenido no puede ser cumplido sin la praxis, pero la praxis no puede dar ninguna garantía de que lo realizará de un modo no espurio. Tampoco el arte puede hacerlo. Sin embargo, subsiste la pregunta: ¿cómo concebir una praxis diferente?, ¿es concebible alguna que no conlleve deseos, motivos, expectación, intereses, planes? Sin ellos pareciera que no habría ninguna praxis y por lo tanto ninguna posibilidad de pensar las condiciones materiales para el logro o no de la felicidad, ni la intensificación o el entumecimiento de deseos. Por lo menos para una posición materialista. Pero, desde los orígenes de la modernidad estética, se ha intentado mostrar que en el comportamiento artístico se pone en juego algo diferente a otros tipos de prácticas. En esta línea, Adorno también sostiene que lo que sucede en la praxis artística no se equipara con lo proyectado por los sujetos que actúan en la vida práctica. Y precisamente por eso abre un abismo en la misma lógica del cumplimiento que guía a la praxis. Al exponer ese abismo, el arte ilustra a la praxis sobre sí misma.

En el arte, de acuerdo con la tradición de la estética de la promesa, se pone en obra un exceso, un desborde del deseo de la vida cotidiana, un despliegue de expectativas no determinables por las capacidades imaginativas o proyectivas de los sujetos. En términos de Walter Benjamin (2006: 313) se podría nombrar este aspecto como el lado himnico de la “dialéctica de la felicidad”: la realización de “lo inaudito, lo que jamás ha estado allí, la cúspide de la felicidad”. Adorno se apropia

de esto precisamente cuando considera que el arte, al configurar su promesa en el plano intraestético, posibilita la experiencia de la concreción de la felicidad, la cual excede cualquier proyección, cálculo o imaginación subjetiva, pero que, sin embargo, puede lograrse *por mediación* de la actividad reflexiva del arte. “Producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión (mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; ‘hacer cosas que no sabemos lo que son’” (Adorno, 1970: 174).

Asimismo, en el arte se manifiesta otro lado de la dialéctica de la felicidad, al que Benjamin (2006: 313) denominó su lado elegíaco: “el eterno una vez más, la eterna restauración de la primera felicidad, original... que transforma para Proust la existencia en un bosque encantado del recuerdo.” Adorno mentó esto no sólo en las obras de arte sino también en la felicidad que prometen los “nombres” de las pequeñas ciudades que él frecuentó en su niñez. Lo que despiertan esos nombres es recuerdo, pero también una débil promesa de felicidad, una “espera inútil” por algo singular, intransferible y dichoso que ocurrió en la infancia (Adorno, 2005: 343). Nada ni nadie puede asegurar la realización una vez más de aquella felicidad, que quizá sucedió en una infancia irrevocablemente desaparecida. Sólo puede permanecer como una conmoción sensible en el presente que nos mueve a creer que esa dicha ocurrió y que podría por ello, tal vez, volver a ocurrir.

Lo que Adorno reclama a la fantasía materialista,¹⁸ es decir, a una preocupada por la felicidad temporal y terrenal, es entonces aquello que tanto él como Benjamin habían absorbido, con sutilezas diversas, del modelo literario de Marcel Proust y del materialismo de Marx. Lo que se proponía era ramificar una “dialéctica de la felicidad” en la cual permaneciera abierta la expectativa de que la experiencia singular que encierra toda felicidad, que se extingue fugazmente en su particularidad y contingencia, pero que desea mantener la misma intensidad del deseo, de que lo que es no sea todo, se convirtiera sin embargo en algo universal, en una felicidad compartida por todos. Una felicidad *en lo común por lo común*, sin sacrificar la feli-

¹⁸ “La fantasía conduce a lo existente que las obras de arte absorben a constelaciones mediante las cuales ellas se convierten en lo otro de la existencia, aunque sólo sea mediante su negación determinada... Sólo a través de lo existente, el arte trasciende hacia lo no existente; de lo contrario, se convierte en la proyección inútil de lo existente” (Adorno, 1970: 259).

cidad del placer de los cuerpos singulares, como Adorno (2003d: 157s) confesaba haber aprehendido de Horkheimer.¹⁹

Como se ha resaltado (y criticado) muchas veces, en Adorno esta posibilidad, que no se podría separar del extrañamiento de la sociedad alienada, es experimentable por aquellos individuos que resisten a la identificación absoluta con la falsa totalidad. Ellos, por su autonomía, podrían mantener la posibilidad de la dicha individual *en lo común* como extraños portavoces de la naturaleza sufriente. “Mientras que la felicidad sólo existe allí donde los seres humanos se sustraen intermitentemente a la mala socialización, la figura concreta de su felicidad contiene siempre el estado de la sociedad en su conjunto, lo negativo en sí” (Adorno, 2003b: 86s).

La promesa de felicidad que el arte avanzado rompe en cada una de sus producciones no es otra cosa que una compleja figura de la negación determinada de la totalidad de lo negativo que agobia a los seres vivientes. Como promesa, el arte que la incumple es afín al comportamiento del filósofo dialéctico. Contra la fuerza de la negatividad consumada que somete a todo hasta en sus fibras más íntimas, pareciera no valer como antídoto ninguna zona de positividad, ningún oasis no afectado estructuralmente por sus leyes, ya sea que se piense en la interacción comunicativa (Habermas), o en la experiencia estética actual de sujetos descentrados (Wellmer). Para una estética de la promesa aunada a una estética de la negatividad sólo vale la agudización de la potencia diferenciadora de la negación determinada. Lo único que podría conservar y desatar la fuerza de “lo positivo”, el anhelo infinito del cumplimiento incierto de lo prometido.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1938): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, en M. HORKHEIMER (Ed.), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Heft 3, Jahrgang VII.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 7, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1974): “Ist die Kunst heiter?”, en *Gesammelte Schriften*, Vol 11, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1977): *Kulturkritik und Gesellschaft II*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

¹⁹ “He aprendido de ti”, confiesa Adorno a Horkheimer, “que la posibilidad de querer lo otro no tiene por qué pagarse con la renuncia a la propia felicidad”.

- ADORNO, Theodor W. (1990): *Drei Studien zu Hegel*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 5, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1993): *Beethoven. Philosophie der Musik*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1998): *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003a): *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965 / 66*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003b): “Veblens Angriff auf die Kultur”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.1, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003c): *Kulturkritik und Gesellschaft II*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10. 2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003d): “Offener Brief an Max Horkheimer”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 20.1, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Escritos sociológicos, I*, en *Obras completas*, Vol. 8, Madrid: Akal, 2004, pág. 272.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa*, en *Obras completas*, Vol. 6, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2009): *Ästhetik (1958/59)*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2010): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort del Meno: Fischer.
- ADORNO, Theodor W. y Thomas MANN (2002): *Briefwechsel 1943-1955*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ANGEHRN, Emil (2008): “Kritik und Versöhnung. Zur Konstellation Negativer Dialektik bei Adorno”, en G. Kohler y S. Müller-Doohm (eds.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Velbruck Wissenschaft.
- BAUDELAIRE, Charles (1868): “Le Peintre de la Vie Moderne”, en *Œuvres complètes*, Tomo III, Paris: Michel Lévy.
- BENJAMIN, Walter (2006): “Zum Bildes Proust”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.1., Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- BERTRAM, Georg W. (2014): *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- BOHRER, Karl Heinz (1981): *Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- FRUCHTL, Josef (2010): “Schein”, en K. Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*, Tomo 5, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- HABERMAS, Jürgen (1999): *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Grupo Santillana.

- HEGEL, Georg W. F. (2008): *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de cultura económica.
- HEGEL, Georg W. F. (1986): *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* 1930, I, Vol. 8, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- HEGEL, Georg W. F. (1969): *Wissenschaft der Logik*, I, Vol. 5, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- HÖRISCH, Jochen (1998): *Die Wut des Verstehens: zur Kritik der Hermeneutik*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- HORKHEIMER, Max (1996): *Gesammelte Schriften*, Vol. 6, Fráncfort del Meno: Fischer.
- JAMESON, Fredric (2010): *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Trad. M. J. de Ruschi, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KHURANA, Thomas et al. (2018): *Negativität. Kunst – Recht – Politik*, Berlin, Suhrkamp.
- LOTTER, Konrad (2000): *Schönheit als Glücksverprechen. Anmerkungen zu Stendhal, Heine, Tocqueville, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno*, I, Köln: Salon Verlag.
- MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor.
- MENKE, Christoph (2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- MENKE, Christoph (2017): *Fuerza del arte*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): “Zur Genealogie der Moral”, en *Werke in drei Bände*, Tomo II, München/Wien: Carl Hanser.
- PIPPIN, Robert (2019): “Adorno, ästhetische Negativität und das Problem des Idealismus”, en M. Endres, A. Pichtler & C. Zittel (eds.), *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre ‘Ästhetische Theorie’*, Berlin/Boston: de Gruyter, pp. 133-139.
- SANTEL, Gabriel (1992): “Schein”, en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, J. Ritter (ed.), Tomo 8, Basel: Schwabe Verlag.
- SCHNEIDER, Norbert (1998): “‘Promesse de bonheur’. Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos”, en O. Kolleritsch (ed.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, Wien/Graz: Universal-Edition, pp. 129-141.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (1998): *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo.
- SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (2003): “Das Glück ‚jenseits des Pedestren‘ und dir Ehre der Fussgänger. Anmerkungen zu Adornos Wahrheitsbegriff”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, Heft 17, Lüneburg: zu Klampen, pp. 27-72.
- SEEL, Martin (2004): “‘Jede wirklich gesättigte Anschauung’. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos”, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 9-28.

- SEEL, Martin (2007): “Ästhetik und Hermeneutik. Gegen eine voreilige Verabschiedung”, en *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 27-38.
- SEEL, Martin (2010): “Paradojas de la realización”, en *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*, trad. J. Ancorena Quiroz, Barcelona: Anthropos.
- SEEL, Martin (2018): “Versionen der Negativitäten konstellativen Denkens”, en Th. Khurana et al., *Negativität. Kunst – Recht – Politik*, Berlin: Suhrkamp, pp. 424-434.
- SOMMER, Marc N. (2016): *Das Konzept einer negativen Dialektik. Adorno und Hegel*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- SONDEREGGER, Ruth (2000): *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- STENDHAL (Henri Beyle) (1955): *Obras Completas*, Tomo I, Trad. C. Berges, México D.F.: Aguilar.
- THAIDIGSMANN, Edgar (2009): “Das Versprechen: Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno”, en *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Vol. 106, No. 1, pp. 118-136.
- THEUNISSEN, Michael (1983): “Negativität bei Adorno”, en L. von Friedeburg y J. Habermas (eds.), *Adorno-Konferenz 1983*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 41-65.
- VILAR, Gerard (2005): “La precariedad del arte. Adorno, telos del arte y reconciliación”, en A. Aurrekoetxea y F. Golvano (eds.), *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno*. Granada: Comares, pp. 1-21.
- WELLMER, Albrecht (2013): “Sobre la negatividad y Autonomía del arte. La actualidad de la estética de Adorno y las lagunas de su filosofía de la música”, en *Líneas de fuga de la modernidad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 225-278.
- WELLMER, Albrecht (1998): “Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß”, en O. Kolleritsch (ed.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, Wien/Graz: Universal-Edition, pp. 16-37.
- WELLMER, Albrecht (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor.
- ZIMA, Pierre (2005): *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg, Königshausen & Neumann.