

SOBRE LA DIFICULTAD DE LEER *TEORÍA ESTÉTICA* HOY: RAZONES Y CONSECUENCIAS

*On the Difficulty of Reading Aesthetic Theory Today:
Reasons and Consequences*

FABIO AKCELRUD DURÃO *

fabioadurao@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 6 de mayo de 2020

RESUMEN

Este texto busca abordar la relevancia del pensamiento de Th. W. Adorno a través de su disonancia con el presente. A los tipos ya conocidos de dificultades de lectura del autor se suma el estrechamiento del horizonte de reflexión en la actualidad, lo que permite que su *Teoría Estética* adquiriera una capa de ininteligibilidad. La respuesta de la obra radica en doblar la apuesta y tratar de proveerse el contexto de elaboración conceptual que la realidad socava. El artículo termina con algunas consideraciones rápidas sobre el potencial político de dicho procedimiento.

Palabras clave: Th. W. Adorno; *Teoría Estética*; contemporaneidad; autorreferencia.

ABSTRACT

This article approaches the question of Th. W. Adorno's relevance to the present by arguing that his oeuvre has become irrelevant. To its well-known layers of difficulty another must be added, the narrowing down of the horizon of what can be thought, which leads *Aesthetic Theory* to acquire a layer of unintelligibility. The work's response consists in doubling its theoretical wager and attempting to itself provide the conceptual context reality denies it. The article concludes with a few considerations on the political potential of such procedure.

* Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Keywords: Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, the contemporary; self-reference.

I

El tema propuesto por el presente volumen de *Constelaciones*¹ posee una importancia fundamental al menos por una razón básica. La reflexión sobre la relevancia de un determinado pensamiento requiere no sólo que se desarrolle la explicación de un contenido específico, sino también que se dé un paso atrás para vislumbrar las condiciones concretas de su efectividad. No hay nada más mortífero para una filosofía que el simple buen funcionamiento, la articulación conceptual interna sin interrupción ni fricción, desprovista de eco en la experiencia o alcance más allá de sí misma: *business as usual*. Esto se aplica a la *Teoría Estética*, aunque esté (o principalmente porque lo está) en el lado opuesto del mero *Sprachspiel*. Una forma insatisfactoria de proceder frente al problema de la actualidad del libro sería trabajar con una lógica predicativa de análisis (concepto “x” del texto = explicación “y”), para desplegar una lista de sus atributos, en una valoración (más) de ciertas nociones, partes específicas o incluso del libro en su totalidad. Sin embargo, un enfoque opuesto, el puro impulso mimético de respuesta a la obra, también sería insatisfactorio. La Escila y el Caribdis de la lectura de Adorno se encuentra hoy en la encrucijada entre el comentario filosófico desapasionado, un escrito en el fondo de carácter técnico, y la defensa entusiasta de la negatividad inmediata, que, dada la actual etapa de dominación, corre el riesgo de caer en el moralismo, una manifestación inconsciente de impotencia. Otro camino, considerablemente más fructífero, sería enfrentarse a los desarrollos más recientes de las artes y examinar cómo se pueden poner en diálogo, ya sea en cuanto convergencias o bien como desafíos, en relación con la *Teoría Estética*. Al menos tres nuevos principios compositivos podrían ser tomados en consideración aquí; todos ellos tendrían en común el hecho de cuestionar un supuesto cierre obra de arte en sí misma al ofrecer un elemento constituyente en principio externo, a saber, el concepto (arte conceptual), el azar (como en John Cage) y la acción y el manejo (como en Mowry Baden). Mostrar

¹ Este texto fue concebido originalmente como una ponencia en el seminario “*Il faut continuer*”: *Teoría estética, 49 años después*. Agradezco a José Antonio Zamora y Jordi Maiso la invitación, la hospitalidad y las discusiones durante el evento. También debo agradecer a Robert Hullot-Kentor, Silvia López, Mateo Cabot y Eduardo Maura por las conversaciones que generaron tantas ideas. Algo de la exposición oral terminó quedando en el texto.

cómo los elementos externos pueden ser incorporados en la inmanencia formal ayudaría enormemente a problematizar la actual crítica demasiado fácil de la autonomía estética como algo anticuado.² Sin embargo, incluso en esta importante propuesta de actualización, algo se perdería, precisamente por tomar como punto de partida pacífico la accesibilidad de la *Teoría Estética*, como si se tratara de algo garantizado. Una tercera alternativa, la que nos interesa, sería centrarse precisamente en eso, para arrojar luz sobre lo que impide un acercamiento inmediato a la obra, los obstáculos inherentes a la recepción del pensamiento estético de Adorno en el presente³. Quisiera empezar sugiriendo que el concepto de dificultad condensa gran parte de lo que está en juego, con una reserva, sin embargo. Lo difícil en este contexto no es sinónimo de profundo, sino que representa un fenómeno complejo, dotado de varios aspectos en los que no sólo se imbrican factores intratextuales, como la propia teoría filosófica y la retórica argumentativa, sino también todo lo que rodea a las palabras, cambiándoles además su significado, como por ejemplo la inscripción institucional de la lectura, la articulación del debate entre pares y la configuración histórica más amplia de lo que se suele llamarse el espíritu de una época. La intención aquí es tratar de abordar, sin reclamar la exhaustividad o integridad, todas estas facetas de la cuestión, dedicando más espacio a esta última.

La dificultad de la escritura de Adorno se ha convertido en legendaria; de hecho, esta característica, junto con la idea de genio, se ha convertido en estereotipo, marcando la imagen del autor en la cultura de masas, el Adorno de la *Halbbildung* (porque realmente existe ese Adorno)⁴. Para sus lectores serios, tal dificultad no es un rasgo aislado inalcanzable y envuelto en misterio, sino que se manifiesta por el contrario como un imperativo metodológico, la necesidad de repro-

² A menudo la condena del carácter autónomo del arte, también llamado monadológico, se basa en una construcción estereotipada de dicho carácter, distante de la experiencia estética, y cuya función es servir de contrapunto a algún concepto supuestamente portador de libertad.

³ Aunque existan obstáculos para leer a Adorno en todas las disciplinas en las que participó, éstos se presentan en grados diversos. Si en la Educación se puede seguir estudiando más o menos directamente, y lo mismo en la Filosofía, es en la Estética donde la distancia entre el pensamiento y el presente es más pronunciada. En este contexto, valdría la pena reflexionar sobre el funcionamiento del envoltorio autobiográfico como elemento de mediación con el presente, lo que ayuda a explicar por qué *Minima Moralia* todavía puede complacer a un público intelectual algo más amplio, que rechazaría con vehemencia muchos de los análisis musicales de Adorno. Para dos puntos de vista discrepantes sobre la relación entre subjetividad e idea en la redacción de *Denkbild* en *Minima Moralia*, véase Richter (2006) y Durão (2017).

⁴ Sería interesante hacer algún día una tipología de Adornos, porque además del Adorno de la pseudocultura, al menos habría también el Adorno saco-de-boxeo, que es motivo de odio, y su opuesto, el objeto de reverencia, el Dios-Adorno.

ducir en la escritura el dinamismo del objeto a partir de su contradicción constitutiva, para llevar a cabo la mimesis compositiva de la no-identidad de la cosa. La discontinuidad expositiva que dificulta la diferenciación entre tesis y ejemplo; la brusquedad en el flujo de ideas, que se mueve por la superposición de opuestos; la reducción de elementos conectivos entre oraciones y frases, es decir, la desconfianza en relación con la subordinación como recurso en la concatenación de argumentos, simultánea a una compleja articulación de subordinación entre frases; una total falta de respeto a la división establecida entre los diversos campos del saber y el decoro impuesto por sus límites; una apertura a la experiencia subjetiva que nunca cosifica el “yo” y que acoge momentos descarados de fantasía especulativa – todo esto encuentra amplia justificación en un programa filosófico-interpretativo que, incluso cuando es presentado o tematizado, sigue estrictamente sus preceptos, uniendo en su principio formal el decir y el hacer⁵. Como veremos, la discontinuidad de la escritura no sólo tiene la función de constituir el objeto, de construir su objetividad contradictoria, sino también de proporcionar un espacio para la inserción del sujeto, porque la no-linealidad de la composición requiere un movimiento acompañante que no tiene nada de pasivo; al producir giros, hacer transiciones, desconcertar expectativas, las rupturas argumentativas y expresivas crean vacíos que deben ser articulados por el receptor, y por eso una lectura correcta de Adorno es tan cercana a una escritura.

Cabe señalar, sin embargo, que la dificultad metodológica no es homogénea, sino que está sujeta a un principio de carácter retórico. En contradicción con la imagen rígida e irreductible de un Adorno incomunicable que no toleraría concesiones, se encuentra lo real, que afloja el rigor de la *Darstellung* de las obras más ambiciosas esforzándose por llegar al oyente, como en las emisiones de radio, las entrevistas o las clases, en las que hay momentos de una simplicidad dialéctica absolutamente admirable. La claridad, sin embargo, se paga con una pérdida de expresividad que, lejos de ser un mero accesorio, tiene su propio contenido de verdad; lo fácil y lo accesible tienen así un carácter insuficiente, dependiendo estructuralmente de los textos más autónomos para adquirir todo su potencial. Falta el movi-

⁵ Como en el caso de “El ensayo como forma” (2003), el texto de Adorno más citado en el área de letras. Generalmente se lee como una defensa pura y simple de la libertad ensayística, ignorando la crítica que hace al potencial de vaciamiento y pérdida de densidad que con tanta facilidad aproximan el ensayo a la industria cultural. Para nuestros propósitos aquí vale la pena enfatizar en qué medida este ensayo sobre el ensayo posee un carácter performativo, ya que contiene en su propia construcción todo lo que describe. Cf. Durão, 2011.

miento categorial, el paso determinado de un momento a otro, que diluye en la debilidad de la *Darstellung* la informalidad inherente a la idea de la clase en el aula. Hay una curiosa ironía histórica en esto, porque es como si, antes de la proliferación de los *Adorno studies*⁶, el autor se rebelara póstumamente ofreciendo él mismo las mejores introducciones a su propia obra.

Todo esto es conocido, al igual que el segundo tipo de dificultad, que en ausencia de un término mejor (¡acepto sugerencias!) llamaré dificultad disciplinar. Con esto tengo en mente la problemática de la inserción de Adorno en el campo de las ciencias humanas hoy en día, algo que no choca en absoluto con la formación de nichos académicos dedicados al estudio de su obra. Como sabemos, en el mundo anglófono se le considera normalmente una persona non grata; no hay nada más contrario al espíritu de su pensamiento que la filosofía analítica que domina tantos departamentos en todo el mundo. Por lo que respecta a los franceses, nunca llegaron realmente a confrontarse sistemáticamente con la Teoría Crítica en el apogeo de su filosofía, en los años 60 y 70, y tenderán a hacerlo aún menos hoy en día, ya que la posición predominante en Alemania, con el giro pragmático-comunicacional de Habermas, apoyado con diferentes matices por Honneth, Wellmer, Menke, Wiggershaus etc., es particularmente antiadorniana.⁷ Esto hace que el espacio institucional disponible para la discusión de Adorno se reduzca considerablemente, consiguiendo solo raramente trascender los límites de núcleos de estudiosos en contextos nacionales particulares. Pero incluso cuando se lee atentamente, Adorno tiende a padecer el formalismo inherente al modelo de comentario filosófico académico, que puede caracterizarse por al menos tres rasgos principales: 1. la fragmentación, tan fácilmente detectable en la presencia de la preposición “en” en los títulos de los artículos; 2. la exigencia *sine qua non* de cobertura bibliográfica, lo que conlleva tanto implicaciones temporales, una inversión en la progresividad del conocimiento, como espaciales, la autolegitimación del campo de estudios como ga-

⁶ *En passant*, obsérvese la extrema facilidad con que “studies” y “industry” cambian de posición, pareciendo ser cada vez más términos intercambiables y carentes de fricción.

⁷ Es curioso que los proyectos filosóficos que podrían desarrollarse de manera autónoma, se esfuercen por involucrar innecesariamente a Adorno para negarlo. En lugar de simplemente ignorarlo y proponer lo que quieren, se desvían de su curso para mostrar los conceptos erróneos de Adorno en una versión inesperada del “haz lo que digo, pero no hagas lo que hago”: lee a Adorno para defender que no merece ser leído.

rantía de relevancia; 3. el horizonte del área como límite de intervención buscado por la crítica (la “contribución”), más que el de la sociedad misma.⁸

Aunque estos dos tipos de dificultades pertenecen a planos muy diferentes –incluso, aunque compararlos y relacionar el contenido filosófico con la estructura institucional sea bastante productivo– no son tan formalmente determinantes como el tercero, el que más nos importa, que podríamos llamar el estrechamiento del horizonte de lo pensable. Me di cuenta del problema a través de dos textos de Robert Hullot-Kentor. En “El sentido exacto en el que ya no existe la Industria Cultural” (2016) señala que la expresión “industria cultural” ha perdido significado porque ya no se la escucha como un oxímoron, una contradicción en los términos. El significado de “cultura” como algo que se antepusiese a la “industria” ya no está disponible para el siglo XXI. Para resucitarlo, Hullot-Kentor propone el ejercicio de colocar *Kulturindustrie* al lado de expresiones como “el *fuego frío* de Shakespeare, la *miserable abundancia* de Donne, los *gigantes enanos* de Hugo, la *fugaz permanencia* de Quevedo, el *agradable dolor* de Spencer, el *fuerte piano* de Beethoven, el *soleil noir* de Baudelaire [y] el *claroscuro* de Caravaggio” (2016: 8)), para permitir de ese modo que estas auto-contradicciones vuelvan audible la oposición entre cultura e industria (ahora sin comillas). El segundo pasaje que me llamó la atención viene de una entrevista. Chris Mansour pregunta: “[E]n tus últimos ensayos tu interés se centra sobre todo en intentar rescatar las ideas de Adorno de su apropiación por parte del canon posmoderno y contemporáneo, que consideras que ha causado ‘un daño inmenso’ a su pensamiento. ¿Qué tipo de perjuicios se le han causado a la obra de Adorno desde su época hasta la nuestra, y qué es lo que crees que debería ser salvado?”. Y Hullot-Kentor responde: “Hablas de ‘daño inmenso’. Eso evoca algunas cosas, se trate o no de Adorno. Pero en cuanto a discernir la ‘relevancia’ de Adorno hoy, eso nunca ha sido relevante para mí; la ‘relevancia’ es una medida de irrelevancia. La situación es suficientemente relevante por sí misma si descubrimos cómo localizar su *-nuestro-* pensamiento y sus *-nuestras-* propias palabras. [...] El problema del pensamiento crítico hoy en día es *cómo hacer que la realidad irrumpa en la mente que la domina*. (Mansour, 2016: 337-338). Aquí se hace perceptible una sorprendente dialéctica de la relevancia: por un lado, considerada como transparencia

⁸ Un caso interesante para investigar la diferencia en el alcance de la visión crítica es el de *Dar corpo ao impossível* (2019), de Vladimir Safatle. Mientras que el texto del libro tiene a la sociedad como horizonte, el prefacio de Peter Dews está estrictamente en los límites del campo de estudios hegelianos.

urgente del presente, lo que Adorno podría contribuir a ella se vuelve irrelevante, algo irrisorio; a la inversa, pensar la opacidad, aquello que ya no parece preocuparnos, puede apuntar a algo ya no visible, siendo así de la mayor relevancia. Como dice Adorno al principio de *Tres Estudios sobre Hegel* (2012: 229), en lugar de preguntarse sobre el significado de Hegel para el presente, imagina lo que Hegel pensaría de él.

Para evitar cualquier malentendido es necesario observar que tal cierre del horizonte de lo pensable ya era un tema candente para Adorno⁹, y gran parte de su brío retórico, especialmente el uso de la exageración como recurso estructurador, intenta forzar, desde el choque, su apertura. Sin embargo, si no se trata de una dinámica nueva, si hay algo en juego que no pasó desapercibido para Adorno, eso no significa que sea menos decisivo y dramático, porque con el paso del tiempo las estrategias que tenían como objetivo combatir el *Verblendungszusammenhang* comienzan a perder inteligibilidad y, de este modo se van adhiriendo a él y convirtiéndose en parte suya.¹⁰ Pero veamos cómo sucede esto concretamente. Como el campo con el que estoy más familiarizado es el de la teoría literaria, aquí es donde me apoyaré. La ventaja que presenta es que es más fácil lidiar con el arte desde el punto de vista de su creación, y no tanto como un objeto acabado. En cualquier caso, el objetivo aquí es investigar el vaciamiento del significado por el que han pasado los términos fundamentales de la *Teoría Estética*.

Por cuestión de espacio, me limitaré a tres ejemplos. El primero se refiere a la “tradición”. En “Sobre la tradición”, un breve texto de *Sin imagen directriz*, Adorno desarrolla el campo de tensión en el que se encuentra la tradición: es a la vez imposible e indispensable. Imposible porque el capitalismo avanzado como sistema de fungibilidad universal prescribe a priori cualquier posibilidad de sentido para el paso hacia adelante que caracteriza a la tradición. En una sociedad que, al racionalizar los medios al máximo, hace que los fines sean esencialmente irracionales, cualquier intento de encontrar valor en el pasado estará marcado por la falsedad,

⁹ Hartog (2012) trata de algo similar cuando discute el presentismo como un régimen de historicidad contemporáneo caracterizado por un doble estrechamiento, el del pasado en la memoria y el del futuro dentro de un horizonte limitado de expectativas.

¹⁰ Si se me permite citar un libro de fragmentos que aún no se ha publicado: “62. Hace casi 100 años, pensadores como Walter Benjamin ya llamaban la atención sobre el declive de la experiencia. Lo que a menudo parece ser una simple falta de medida, una exageración engañosa en los textos de Adorno y Horkheimer (“¡come on, el mundo no es tan terrible!”) era en realidad una estrategia compositiva que permitiese la experiencia del final de la experiencia. Esto es lo que está desapareciendo en la segunda década del siglo XXI”.

aunque el intento de hacerlo sea estructuralmente necesario para que la falta de sentido no engulla a las personas. Pero, por otra parte, es precisamente por esta razón por lo que la tradición, como figura intrínseca del pasado, es imprescindible, ya que el confinamiento en el presente es insoportable. A la tradición “hay que protegerla de la furia de la destrucción y despojarla de su autoridad no menos mítica” (2008: 278). Ahora bien, esa dialéctica ha perdido mucha visibilidad hoy en día. Aunque la crisis de la tradición persiste, ya no está ligada sólo a aquello que designa, a su contenido propiamente dicho, sino a una dimensión más básica, la de su propio uso. Su obsolescencia se ha producido sin un alboroto programático, casi imperceptiblemente. La “tradición” ha sido reemplazada por el “canon”, sin que la gente se dé cuenta. Las implicaciones de este cambio terminológico son graves porque el “canon” pone en primer plano el momento subjetivo de la elección, dejando como secundaria cualquier justificación de inclusión a partir del material. Una vez que el campo canónico queda establecido, es posible entrar en una discusión interminable sobre quién debe entrar, cómo debe abrirse a los diferentes grupos minoritarios, etc.¹¹ El calor de la polémica alimenta la ceguera.

La segunda categoría que está desapareciendo del horizonte es aún más básica: es la noción misma de lo que sería una obra literaria o artística. El cambio en este caso contaba con manifestaciones más autoconscientes, como en “De la obra al texto” (1971) de Roland Barthes; sin embargo, la fuerza de la desaparición del concepto de obra y el grado de su sustitución por el de “texto” no se pueden explicar por la influencia de un artículo. Más que eso, está en juego una profunda adaptación al *Zeitgeist* del siglo XXI, ya que el “texto” no tiene límites y promete una productividad infinita en la producción de significado, permitiendo así una maleabilidad de aplicación –cualquier conjunto de elementos significativos puede ser textualizable– indispensable para una idea de cultura caracterizada por su incapacidad de diferenciación.¹² A medida que se convierte en una especie de magma general, la cultura comienza a realizar un trabajo de mediación universal, que es uno de los nombres que Marx dio al dinero. Aunque el texto sólo puede surgir con

¹¹ Un caso revelador es el de *Capital Cultural* (1993), de John Guillory, posiblemente la intervención más impactante en el debate en torno al canon, y que en ningún momento considera una posible objetividad de la tradición o de los juicios que sea inmanente a las obras. Para una crítica del debate en su conjunto, que argumenta que todas las posiciones están de alguna manera equivocadas, véase Durão (2013). Cabe mencionar el diagnóstico de George Steiner en *No Castelo do Barba Azul* (1991), que en 1971 describía una situación al mismo tiempo muy cercana al presente, pero infinitamente distante del mundo creado 50 años después.

¹² Abordo esta cuestión en *From text to work and other essays* (2019).

la muerte del autor¹³, prometiendo así una mayor productividad de sentido, en última instancia es refractario a la forma por considerar anatema cualquier aspecto restrictivo, así como alguna configuración que ataña a la totalidad (restricción y totalidad se implican mutuamente). De esta manera, se hace imposible contrastar la parte y el todo, y concebir el detalle como en tensión con el aspecto general de la obra.

El último caso es el más grave: la inaccesibilidad del concepto de autonomía estética. Su mención tiende a generar un reflejo pavloviano de sospecha, como si su uso, al reivindicar un espacio desinteresado, implicara performativamente el ocultamiento de algún interés particular. (Lo mismo ocurre con términos más obvios como “totalidad” y “universalidad”. La falta de libertad de una teoría también puede medirse por la rigidez conceptual que se impone a sí misma). Es posible hacer una cartografía histórica de la construcción de esta estructura de sentimiento. Tomemos dos casos significativos, aunque no exclusivos. En 1974, sólo cinco años después de la muerte de Adorno, Peter Bürger publica *Theorie der Avantgarde*, y como mucho cinco años más tarde tenemos *La distinction*, de Pierre Bourdieu. En ambos casos se hace hincapié en instancias que regularían o al menos interferirían en la constitución del sentido de la obra de arte: al insertar elementos externos determinantes (las instituciones del mundo del arte, el *habitus*, el capital simbólico, etc.) imposibilitaban la dialéctica sujeto-objeto que sustenta el pensamiento de Adorno y, en consecuencia, socavaban las bases legitimadoras de la confrontación inmediata con el material artístico y de la propia experiencia estética concebida enfáticamente. En lugar del dinamismo de la tensión y de la interpenetración subjetivo-objetiva, surgió la estática de la tipología y la solidez del particularismo, que se adaptaban muy bien a las lógicas de identidad y de mercado. Se abría así el camino para la consolidación de un discurso que se alimenta de una supuesta desmitificación del arte como ideología estética y que ha marcado la pauta, no sólo de la teoría literaria, sino de una sensibilidad social más amplia¹⁴. Sin embargo, cabría añadir que, con muy raras excepciones, los recientes intentos de dar un vuelco a esta situación con los autoproclamados nuevos paradigmas (por ejemplo, la pos-

¹³ Cf. el título de otro *hit parade* de Barthes [1967]

¹⁴ Cf. aquí el editorial de la revista n+1, “Too much sociology” (2013) <https://nplusonemag.com/issue-16/the-intellectual-situation/too-much-sociology/>. Nicholas Brown (2019) realiza una importante labor de recuperación del espacio museístico y de otras instituciones artísticas, incluida la universidad, señalando que, a pesar de todas sus vicisitudes, actúan como una pantalla de protección frente a la subsunción total bajo la lógica de la mercancía, que, defiende Brown, ya por su estructura, hace imposible que surja el sentido en su sentido enfático.

crítica de Felski, [2015]) no apuntan a una reanudación o renovación de la dialéctica entre sujeto y objeto, sino que, por el contrario, representan una regresión, un subjetivismo alienante o un objetivismo ingenuo. – Todo esto, pues, para defender la pertinencia de un enfoque que no rehúye discutir la actualidad de la *Teoría Estética* desde su obsolescencia.

II

Esta modificación de las condiciones de lectura de la obra de Adorno merece ser pensada dinámicamente, porque el texto y el contexto de una obra potente no son espacios estancos sino instancias que interactúan entre sí. Para ahorrar tiempo, aquí va mi hipótesis de lectura: a la disolución de las categorías que hacen posible la experiencia del arte, la *Teoría Estética* reacciona con la intensificación de una autorreferencialidad que dobla la apuesta por la dialéctica sujeto-objeto, empezando a dotarse ella misma del plano de referencia que debía presuponer. Tomemos el concepto central de “arte”: es como si el vector del sentido centrífugo fuera tragado por el centrípeto, el significado del término surge más de la sedimentación de sus ocurrencias en el texto que de la referencia al uso común de la palabra. Un posible ejercicio para explicar esto sería reemplazar “arte”, o “art”, en el texto traducido que leemos en español, portugués, inglés o francés por “Kunst”. Así, la primera frase de la *Teoría Estética* en español, en la traducción de Jorge Navarro Pérez, sería: “Es evidente que hoy nada concerniente al KUNST es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni en su derecho a la existencia” (2004: 19). El término en alemán garantiza que se mantiene un mínimo de inteligibilidad mientras se obtiene un poco de extrañeza. (Otra posibilidad, más radical, sería insertar significantes sin significado aparente: “Es evidente que hay nada concerniente al saana es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” – para darse cuenta sólo después de que “saana” es una palabra proporcionada por el traductor de Google para verter “arte” al suajili). Lo importante, sin embargo, es que este cambio nos permite percibir el trabajo de construcción autorreferencial del concepto a partir de determinaciones contradictorias que surgen en diferentes constelaciones textuales. El acto de lectura corresponde aquí a un acompañamiento tenaz de estas articulaciones, aceptando tomarlas como tales antes de proyectar un significado establecido. Esta forma de lectura da a la *Teoría Estética* un contenido objetual más pronunciado. También genera un

tipo de *postura* frente a la escritura y el pensamiento que a su vez sugiere una *forma de comportamiento* que merece reflexión, incluso con implicaciones políticas.

Antes de eso, sin embargo, un paso atrás. Incluso si el desarrollo de la historia no condujese a la profundización de la lógica de la dominación capitalista y la consiguiente autodestrucción de la sociedad (con la perpetuación de la guerra, la consolidación de la necropolítica urbana y la catástrofe ecológica que se avecina), el proceso de desapego temporal por sí solo sometería a la *Teoría Estética* a una lógica de envejecimiento, que *ya es parte de su contenido*. De hecho, a medida que pasa el tiempo, un fenómeno interesante está tomando forma con la obra de Adorno. Al alejarse del presente, el gesto interpretativo, aquello que hay en ella de más fundamental, pierde algo de su inmediatez, adquiriendo poco a poco un carácter de objeto, sin dejar nunca de ser una interpretación. Esta semiautonomización, a su vez, permite llevar a cabo una curiosa estrategia explicativa, que consiste en aplicar al propio texto adorniano lo que éste postula en relación con los demás. El despojamiento de ciertos contenidos, que se vuelven anticuados, la transformación de otros en formas, la opacidad específica de *Spätstil*, la creciente enigmaticidad de la obra – todas estas brillantes teorías se convierten en vías de acceso al conjunto del corpus adorniano, pero especialmente a la *Teoría Estética*. Esto es aún más evidente cuando recordamos que la recuperación de conceptos supuestamente obsoletos, como el de “belleza natural” o incluso “espíritu”, es particularmente visible en el libro. En resumen, y para repetir, la hipótesis interpretativa aquí es que, como artefacto, la *Teoría Estética* asume una naturaleza más autónoma y autorreferencial y, de hecho, esta idea, el alejamiento histórico del contenido que conduce a una mayor visibilidad de la forma, ya está presente en ella misma.

En *Modernismo e Coerência* (2008), postulé que la *Teoría Estética* puede ser imaginada como girando alrededor de un *Mittelpunkt* vacío, un centro ausente que representaría un ejemplo de alteridad radical y que tendría en la idea de revolución una traducción adecuada. Lo que el proceso de enigmatización de la *Teoría Estética* pone de manifiesto ahora es el movimiento realizado por el lector en la (re)construcción del concepto de arte, la actitud formalmente estructurada – el comportamiento como forma. Para concluir, me gustaría reflexionar un poco sobre la posibilidad de que esta dinámica de cierre y autorreferencialidad apunte a una práctica política análoga. Obviamente se trata más de una sugerencia para el debate que de una propuesta firme. A la inaccesibilidad de términos como “obra” y “cultura”, sería posible asociar el desgaste de conceptos como “libertad” o “progreso” si se los

toma como *mots d'ordre*. El proceso de recuperación de sentido a partir del acompañamiento tenaz del movimiento de la escritura y el pensamiento nos permite imaginar situaciones similares de reconstrucción de las ideas políticas en la era de su degeneración en consignas. Dotar de una referencia propia de la que los términos derivan su significado deja entrever una idea de praxis en grupos independientes y autónomos de instancias superiores y reguladoras de significado. Pero, sobre todo, esta dinámica de acompañamiento conceptual puede ser vista como exactamente lo contrario del pensamiento-propaganda de la llamada pos-verdad que prevalece hoy en día. Su mecanismo es el de la inmediatez del *shock* que genera indignación ante un contenido oculto revelado, por más irreal que sea. Se trata de un fenómeno complejo, que comprende por lo menos los siguientes elementos: 1. un interés en el conocimiento; 2. una disposición a aceptar que las cosas no son lo que parecen ser, que hay una realidad oculta; 3. un fuerte y vago apoyo moral, la noción de que hay un orden correcto del mundo; 4. una propensión a someterse a una instancia de autoridad. Intento aludir con esto al funcionamiento de las *fake news* que garantizó a Jair Bolsonaro su victoria en las últimas elecciones presidenciales en Brasil y que tiene su manifestación paradigmática en el “biberón con la tetina en forma de pene” – sí, la noticia fue ampliamente difundida en los grupos de *WhatsApp* durante la campaña electoral según la cual el gobierno de izquierda del Partido de los Trabajadores estaría distribuyendo en las guarderías públicas biberones con ese formato¹⁵. Lo más terrible de las *fake news* es que la combinación de shock inmediato e indignación, la descarga afectiva moral llevada a cabo, impide que se produzca un cambio de actitud una vez que se revela la falsedad: la verdad se vuelve inocua. Desearía poder llevar más lejos este contraste entre la construcción del contexto de significado y el destello autoritario, pero tal vez esto no sea estrictamente necesario en vista del contexto elaborado hasta ahora. Si una de las ideas centrales de este ensayo es que las ideas traen consigo formas potenciales de comportamiento, nada más coherente que esperar un *il faut continuer* de la reflexión desarrollada en estas páginas – no como un imperativo moral abstracto, al final una resistencia vacía, sino como una consecuencia directa del pensar-juntos, algo que de una manera u otra ya has hecho hasta llegar aquí.

Traducción del portugués de José A. Zamora

¹⁵ Para la contextualización, cf. por ejemplo, <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/01/neste-lo-de-abril-relembre-nove-fake-news-que-marcaram-o-cenario-politico-do-brasil/>

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2003): “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, ed. de R. Tiedemann, trad. de A. Brotons. Obra completa, 11, Madrid, Akal, 11-34.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, ed. de R. Tiedemann, trad. de J. Navarro Pérez. Madrid, Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008): “Sobre la tradición” en *Crítica de la cultura y sociedad I*, ed. de R. Tiedemann, trad. de J. Navarro Pérez. Obra completa, 10/1, Madrid, Akal 2008, 271-280.
- ADORNO, Theodor W. (2012): *Tres estudios sobre Hegel*, ed. de R. Tiedemann, trad. de J. Chamorro Mielke. Obra completa, 5, Madrid, Akal.
- BARTHES, Roland ([1971]1994): “De l’œuvre au texte”. In: *Œuvres Complètes*, vol.2. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland ([1967] 1994): “La mort de l’auteur”. In: *Œuvres Complètes*, vol. 2. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris, Minit.
- BROWN, Nicholas (2019): *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism*. Durham, NC, Duke U.P.
- BÜRGER, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CACHOPO, João Pedro (2013): *Verdade e Enigma. Ensaio sobre o Pensamento Estético de Adorno*. Lisboa, Edições Vendaval.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2008): *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Frankfurt a.M., Peter Lang.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2011): “De volta a Adorno na interpretação da cultura”. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, diciembre.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2013): “Variaciones acerca de los equívocos del debate sobre el canon”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, v. 15, p. 187-200.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2017): “A Imagem de Pensamento como Forma”, *Pandemonium Germanicum*, São Paulo, v. 20, n. 32, set.-dez., 21-34.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2019): *Do texto à obra e outros ensaios*. Curitiba, Appris, 2019.
- FELSKI, Rita (2015): *The Limits of Critique*. Chicago, Chicago U.P.
- GUILLORY, John (1993): *Cultural Capital. The problem of literary canon formation*. Chicago, University of Chicago Press.
- HARTOG, François (2012): *Régimes de historicité*. Paris, Seuil.
- HULLOT-KENTOR, Robert (2016): “El sentido exacto en el que ya no existe la Industria Cultural”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 3, págs. 3-23.
- MANSOUR, Chris (2016). “Praxis, teoría y lo irrealizable: Una entrevista con Robert Hullot-Kentor”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 5, 336-351.

n+1, editores. "Too Much Sociology", vol. 16, Spring 2013.

RICHTER, Gerhard (2007): *Thought-images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford, Stanford U.P., 2007.

SAFATLE, Vladimir (2019): *Dar Corpo ao Impossível. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte, Autêntica.