

EL ARTE COMO LUGARTENIENTE DE LA
LIBERACIÓN BLOQUEADA: TH. W. ADORNO
ANTE LA TESIS BENJAMINIANA DE LA
POLITIZACIÓN DEL ARTE
(Parte II: Th. W. Adorno)

*Art as Plenipotentiary of the Blocked Liberation:
Th. W. Adorno in the Face of Benjamin's Thesis of the Politicization of Art
(Part II: Th. W. Adorno)*

JOSÉ A. ZAMORA*

joseantonio.zamora@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2020
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2020

RESUMEN

Este artículo aborda la cuestión de la politización del arte a través de la conocida controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones: de un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués, el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc. Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones. Parte II aborda la tesis de Th. W. Adorno sobre la autonomía del arte.

Palabras clave: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Teoría Estética; politización del arte; estetización de la política, autonomía del arte; reproductibilidad técnica.

ABSTRACT

This article addresses the question of the politicization of art through the well-known controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. The

* Instituto de Filosofía - CSIC (Madrid)

contrast between Benjamin and Adorno has given rise to multiple stereotypes and enormous simplifications: on the one hand, Benjamin as a defender of the cultural industry and, on the other, Adorno as a defender of bourgeois autonomous art. The optimism of the new media versus conservative pessimism; the politicization of art versus the political abstention; the popular culture versus elitist culture; etc. One of the objectives of these reflections is to dismantle these simplifications as much as possible. Part II deals with the meaning of Th. W. Adorno's thesis of the autonomy of art.

Keywords: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Aesthetic Theory; politicization of art; aestheticization of politics, autonomy of art; technical reproducibility.¹

Para Adorno, ningún fenómeno social se sustrae de la forma 'mercancía' en la fase desarrollada del capitalismo. También el arte autónomo comparte este estado con todas las demás producciones culturales, algo que resulta de la división del trabajo, de la separación de los artefactos artísticos del contexto de uso inmediato y de su producción para el mercado. La independencia de la producción artística, primero del contexto cultural-religioso y luego del mecenazgo aristocrático y de la gran burguesía, no arroja a los artistas a un mundo de libertad creativa. Esa independencia va de la mano de una nueva dependencia del negocio del arte determinado por el mercado -un entramado formado por el público, los críticos de arte, los marchantes de arte, los editores y organizadores de conciertos y exposiciones, etc. En el primer artículo que Adorno escribe para la *ZfS* en 1932 ya toma forma este planteamiento al referirse a la situación social de la música:

El papel de la música en el proceso social es exclusivamente el de la mercancía; su valor es el del mercado. Ya no está al servicio de la necesidad y el uso inmediatos, sino que, junto con todos los demás bienes, se somete a la coacción del intercambio de unidades abstractas y se subordina junto con su valor de uso,

¹ Este artículo es la segunda parte de un texto dedicado a 'confrontación' entre W. Benjamin y Th. W. Adorno en torno a la *politicización del arte*. Las dos partes aparecen en mismo volumen de la revista. En el primero se analiza la posición de Benjamin y en este segundo la de Adorno. En ambos casos se trata de una contribución al proyecto de investigación "Constelaciones del autoritarismo: memoria y actualidad de una amenaza a la democracia en una perspectiva filosófica e interdisciplinar" (PID2019-104617GB-I00) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), financiado por el Programa Estatal de Generación y Fortalecimiento del Conocimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

dondequiera que este mantenga, a la coacción del intercambio (Adorno, 1932: 729 [762]).²

1 AUTONOMÍA DEL ARTE Y COSIFICACIÓN

Para Adorno, autonomía del arte y cosificación están estrechamente conectados. El desarrollo de la sociedad productora de mercancías desvincula los productos del trabajo humano de la inmediatez del contexto de uso para subsumirlos bajo la ley abstracta del valor. Esto afecta igualmente a los llamados bienes culturales. Todas las esferas del arte deben su autonomía a la independencia adquirida frente al contexto de uso y al dictado directo de los antiguos señores, resultado de la división del trabajo y la función mediadora del mercado. En este sentido, la autonomía del espíritu, en la medida en que se entiende que flota libremente por encima de las condiciones materiales de la producción, es sólo apariencia. Sin embargo, esta subsunción de los productos culturales en virtud de la ley de intercambio no significa únicamente un acondicionamiento posterior de un 'en sí' acabado a través de la mediación del mercado para la venta y el consumo, sino que subyace al proceso mismo de racionalización artística que acompaña al proceso de racionalización de la sociedad productora de mercancías.

Utilizando el concepto de material (artístico), Adorno intenta dejar claro que la subsunción bajo el principio de intercambio no es sólo una cuestión de aprovechamiento mercantil de los productos acabados del artista o de la transformación por la industria cultural de la mano de obra artística en una mercancía, sino que el desarrollo formal y la racionalización de la producción artística en su constitución técnica va de la mano de los procesos de racionalización de la producción capitalista.³ Por lo tanto, no se trata sólo de la producción de determinados contenidos artísticos cuya función social es la transfiguración ideológica y la salvaguarda de las relaciones

² En esta y en otras citas a lo largo del artículo, la traducción puede variar en algunos casos respecto al texto que aparece en la edición en castellano citada. Las obras e intercambio epistolar de Walter Benjamin y Th. W. Adorno se citan de la edición original alemana. Entre corchetes [] va la página de la edición española que se indica en la bibliografía.

³ Las referencias de Adorno a M. Weber en relación con esta temática son más tardías, cf. 1957: 225 [229]; 1956: 130 [130]; 1968a: 409 [405]. Sin embargo, su fuente de inspiración dialéctica era Marx y no Weber, y esto se hace constatable en las importantes diferencias con este último, como ha mostrado A. Tatsumura 1987: 62ss.

de producción, sino también de su dinámica y su lógica internas de individuación, diferenciación, abstracción, etc. La constitución social de las obras de arte autónomas llega hasta su configuración interna. Lo exterior determina de modo inmanente lo autónomo, especialmente en su ser autónomo.⁴

En este sentido, toda producción artística está socialmente mediada. Su mediación no sólo se establece a través de la recepción de la obra de arte, a través de su efecto en los receptores, sino que opera ya durante la producción del artista solitario. Incluso el pretendido desinterés social de *l'art pour l'art* se debe a la autonomía real y, no obstante, ilusoria de la esfera del arte en la sociedad capitalista. De ella depende el rápido desarrollo y la renovación formal del arte en la época burguesa hasta llegar a la completa emancipación frente toda norma objetiva. El espacio del 'libre' disfrute en la experimentación artística resulta de la separación del arte respecto al contexto de uso, que a su vez se debe a una organización de la sociedad basada en la división del trabajo y en el principio de intercambio. El portador de esta emancipación formal no ha sido una clase rebelde, "sino el individuo, que es el poder determinante de la clase dirigente; el individuo tal como se afirma económicamente en la libre competencia de la economía liberal y se transfigura ideológicamente en la personalidad autónoma" (Adorno, 1928: 722s. [756]). El arte autónomo obedece, pues, a las mismas leyes que provocaron la emancipación del individuo en la sociedad burguesa: su lógica inmanente es la de la individuación, cuya absolutización sigue el principio universal de dominación de esa misma sociedad.

La emancipación del contexto de uso forma así el marco irrebasable de todas las producciones artísticas de la sociedad moderna, de modo que todo intento de producir inmediatez en el arte debe ser desenmascarado como una ilusión. En el espacio de una sociedad burguesa capitalista hablar, por ejemplo, de un arte proletario en el sentido de un arte que supera el marco de la autonomía/reificación es absurdo. Asimismo, la interpretación de la 'incomprensibilidad' del arte de vanguardia como un signo de su desvinculación de la sociedad representa un desconocimiento de su

⁴ Esto es lo que Adorno llama en la *Teoría estética* el "doble carácter del arte en cuanto autónomo y *fait social*" (1970: 16 [15]). Sobre el concepto de autonomía del arte en la *Teoría estética* cf. Recki, 1988: 79ss. El doble carácter no debe entenderse como la yuxtaposición de dos momentos. La autonomía en sí misma no es un plus que vaya más allá de la sociedad, sino que es producida por ella y está imbricada con su entramado de culpa.

origen completamente social. Esta incomprendibilidad no es resultado de la imaginación poco realista de artistas desarraigados, sino más bien del despliegue de la ley interna del arte autónomo inseparablemente unida a la reificación que impone el modo de producción capitalista: „la imposibilidad de ordenar [la ley interna del arte, JAZ] arbitrariamente según las exigencias de uso es, en contraste con la función cultural y ceremonial de la práctica artística anterior, la expresión de esa cosificación” (Adorno, 1931: 825 [862]). En su concepto de autonomía del arte, Adorno parece haber hecho suya de un modo crítico la experiencia de las vanguardias históricas (cf. Maiso, 2015). Por un lado, está completamente de acuerdo con las innovaciones formales de las vanguardias, a las que atribuye un momento socialmente crítico. Por otro lado, considera ingenuos todos los intentos de superar la cosificación en el arte.⁵

Justo la concepción que interpreta radicalmente el arte en su condicionalidad social no debe creer que un fenómeno como la cosificación [...] puede ser abolido de forma aislada, sino que debe saber que un cambio serio aquí sólo puede venir de las relaciones sociales. El arte, sin embargo, que, sobre la base de la realidad existente, pretende ser inteligible para el público en general y estar en concordancia con la comunidad de manera inmediata, posee necesariamente una función ideológica y ocultadora” (Adorno, 1931: 828 [864]).

La pretendida abolición de la separación del arte y la vida, en la medida en que fue emprendida por las vanguardias, les había conducido a aporías insolubles. ¿Dónde debía cancelarse esta separación, en el ámbito de la producción, la reproducción o la recepción? ¿Cómo es posible realizar esa cancelación desde el arte sin reproducir la escisión misma? De hecho, los artistas burgueses nunca pudieron saltar más allá de su sombra. Si seguían las demandas de su oficio, entonces la superación de la escisión se ponía en peligro en el ámbito de la recepción: el efecto no pasaba del

⁵ Sobre las aporías de las vanguardias históricas, cf. Zamora, 1995: 138ss. Esta conexión entre la determinación de la música como mercancía y la crítica de las vanguardias históricas se expone explícitamente en una carta del 30 de septiembre de 1932, en la que Adorno responde a algunas de las objeciones de Krenek a su ensayo “Sobre la situación social de la música”. Resulta destacable que Adorno se refiera aquí a Benjamin, a saber, a su crítica del activismo de Kurt Hiller, con la que se muestra de acuerdo, “porque el pathos del ‘espíritu’ no refuerza el verdadero pathos contra el estado de cosificación de personas y objetos, sino que lo desdibuja, estableciendo como suficiente una posibilidad aparente y provisional, esto es, una posibilidad meramente subjetiva y no dialéctica; en otras palabras, porque en sentido estrictamente ‘burgués’ considera que el mundo es producido por el espíritu y se puede corregir desde el mero espíritu, mientras que ambos están entrelazados y la transformación sólo puede ser barruntada en su dialéctica” (Adorno/Krenek, 1974: 37).

efímero ‘épater le bourgeois’ y no llegaba al proletariado en absoluto; pero si buscaban la comunicación con el público/proletariado en aras de objetivos políticos, entonces esto ocurría a expensas de las exigencias artísticas: el arte degeneraba en propaganda y adoptaba un tono pedagógico/pastoral. Rara vez se intentó suprimir la separación en el campo de la producción, ya que ciertamente planteaba dificultades aún mayores a los artistas. La socialización de los medios de producción artística presuponía la misma revolución social que quería provocar: los resultados aquí fueron, en consecuencia, muy escasos.

Lo que no es estéticamente conformista experimenta el abismo que lo separa y lo aleja de la gente, pero no puede, por sí mismo, superar ese abismo que hace posible el arte. Este es el punto de partida aporético de todo verdadero arte, que comparte, por cierto, con la teoría social crítica. Si trata de deshacerse de la distancia frente la vida social dada, abandonando la complejidad técnica ganada a través de su autonomía, entonces, al adaptarse al estado de conciencia dominante, pierde la oportunidad de volverse crítico en su medio, sin haber superado la brecha que persiste en la realidad, siempre y cuando se mantenga siendo arte. Si persevera en su autonomía y trata de hacerse de las contradicciones de la sociedad y darles expresión en el material socialmente mediado, entonces la crítica a través del arte se ve privada del vínculo que la hace efectiva, se vuelve prácticamente impotente. En esta situación, en la que la autonomía es desenmascarada como una ilusión, pero su abolición emancipadora ha fracasado, es donde se plantea la cuestión de si el proceso que ha llevado a la desvinculación del arte del contexto cultural-aurático y a la autonomía del arte no conduce también a la “liquidación del arte” en general (Adorno/Benjamin, 1994: 168 [133]).

La opción de Adorno frente a esta aporía, tal como él la ve, parece una huida hacia adelante: exige que se radicalice aún más la brecha entre la producción y la recepción del arte. Frente a una afirmación de la falsa e irrealizable liquidación del arte, insiste en la preservación de una autonomía desenmascarada. Esta figura de pensamiento es la misma que abre su *Dialéctica Negativa*: “La filosofía, que otrora pareció obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización” (Adorno, 1966a: 15 [15]). En su aislamiento, dentro de sus estructuras, el arte se supone que debe descubrir y representar sin concesiones las contradicciones sociales que, al mismo tiempo, son culpables de su aislamiento e ineffectividad. Sólo

en esta forma de reflexividad autocrítica ve Adorno una posibilidad de tomar conciencia del desmoronamiento que acompaña a la autonomización del arte, sin limitarse simplemente a reduplicarla afirmativamente en el arte de masas orientado por la reproducción técnica. En todo caso, bajo ninguna circunstancia, esto significa caer en la autocomplacencia. La separación del arte respecto a la realidad continúa poniendo en peligro al arte mismo. “Porque [...] si el arte se aferra a sí mismo, amenaza con convertirse en ideológico: contentarse consigo mismo de una manera insulsa y pequeñoburguesa, olvidar la función humana que lo sustenta y quedar petrificado en un falso futuro. Pero el peligro no puede ser conjurado mediante una adaptación arbitraria al estado de la conciencia social al precio de la calidad estética” (Adorno, 1931: 830 [865s.]).

No se puede reprochar a Adorno el haber buscado fuera de las turbulencias del mundo administrado un refugio seguro en el arte autónomo, donde se hacen tangibles la verdad y la vida plenamente humana.⁶ Pero dado que consideraba que el ámbito de la recepción del arte había sucumbido completamente a la industria cultural y dado que cualquier concesión en ese ámbito equivaldría al abandono de la crítica y a un aplanamiento de lo que es técnicamente alcanzable en el arte; y como una revolución en la producción artística sólo le parecía concebible a través de las demandas del material. El único camino viable en ese momento decisivo para el arte era una radicalización de la autonomía, que en su inmanencia busca y expresa el exterior antinómico.

Podría –escribe Adorno en una carta abierta a Krenek– no aceptar su formulación de la “primacía de la creación” desde consideraciones de teoría social –si no fuera por mi convicción de que esa misma primacía, atribuida a una esfera aislada del ‘para sí’ estético, es apariencia ilusoria; que es precisamente en su incomunicación y aislamiento en los que el compositor da cumplimiento a las demandas sociales; que la propia sociedad vive en las celdas más recónditas de los problemas técnicos sin ventanas y hace que su reivindicación sea tanto más legítima, cuanto menos arbitrariamente y cuanto menos es urgida desde el exterior y sin tener en cuenta la ley de la forma. La cuestión de lo que es acertado o

⁶ Cf. su carta a Krenek de 18 de octubre de 1934 (Adorno/Krenek, 1974: 53). Como acertadamente ha visto B. Lindner, la tesis de la autonomía del arte de Adorno es una necesidad desesperada nacida de la duda radical sobre la posibilidad y la justificación del arte mismo. “La estética de Adorno es consecuente en no excluir el arte de la dialéctica de la Ilustración, la relación circular de coacción natural y dominio de la naturaleza” (Lindner, 1980: 287).

erróneo en una obra de arte, en sentido estricto, no es solo una cuestión sobre el arte cosificado y alienado, como pretenden al unisono la doctrina *l'art pour l'art* tantas veces enterrada y su crítica barata, sino una cuestión sobre la conciencia social acertada o errónea, porque la cosificación y la alienación del arte mismo son hechos sociales y el arte simplemente no se ha retirado de la sociedad *in abstracto* al ámbito de su cuestionable seguridad, sino que lleva grabada cada una de sus marcas; sus antinomias son las de la sociedad y sus soluciones son, por así decirlo, figuras programáticas de las soluciones sociales (Adorno, 1936: 805s. [840s.]).

El hecho de estar mediada por la sociedad, algo que convierte a la autonomía en apariencia ilusoria, es lo que al mismo tiempo le permite constatar dentro de la racionalidad artística el estado de la sociedad y someterlo a crítica. Lo que esta mediación no permite es la transformación del arte en praxis de vida, al menos mientras siga existiendo la sociedad basada en la división del trabajo:

Como no está dentro del poder del arte superar por sí mismo la alienación social; como tiene que quedar atrapado con cada intento de este tipo en la ambigüedad y la aporía, tanto mejor servirá a su función social como una del conocimiento previo, cuanto más fielmente ilumine el ámbito de sus propias cuestiones técnicas, sabiendo que no son meramente técnicas; esperando hacerse en ellas de las reales; decidido a soportar la visión de las contradicciones insolubles y a sacar de ellas las consecuencias sociales: pero sin estar dispuesto a anticipar esa visión de manera no dialéctica apelando a magnitudes estáticas como la comunidad y el oficio y a sacrificarse antes de lo que se lo exija su propia situación. En este sentido, me gustaría adoptar con usted el 'punto de vista del compositor', sin la arrogancia del especialista y sin el mojigato sacerdocio artístico, como un punto de vista social. Que el compositor no debe ser tratado como un órgano ejecutor social independiente, sino que debe ser visto él mismo en su problemática social concreta, es algo en lo que también deberíamos estar de acuerdo (Adorno, 1936: 806 [841]).

Si la sociedad se sedimenta en el material, entonces la convicción política del artista pierde relevancia. El significado social de sus obras resulta de la seriedad de su trabajo con el material. Por eso, el esquema de superestructura/infraestructura ayuda poco a descifrar las obras de arte, porque todo el arte se produce bajo las condiciones capitalistas de una sociedad basada en la división del trabajo. La asigna-

ción de los artistas individuales a clases o grupos determinados no dice prácticamente nada sobre el contenido de verdad de sus obras.⁷ Lo mismo puede decirse de

⁷ Sobre la relación del aristocratismo y el conservadurismo político de Schönberg con su estética revolucionaria, cf. la discusión entre N. Nagler (1980a y b) y H.-K. Metzger (1980). Mientras que Metzger defiende una interpretación centrada en el concepto de material, siguiendo a Adorno, Nagler enfatiza el antagonismo entre la revolución musical del material llevada a cabo por Schönberg y su actitud política contrarrevolucionaria. Si el concepto de material intenta poner de relieve el valor socialmente objetivo de la composición musical independientemente de las convicciones políticas del compositor, el énfasis en la convicción tiene por objeto cuestionar el carácter inequívocamente revolucionario desde el punto de vista *social* de la música atonal, a la que es inherente la contradicción entre progreso –de la *praxis* compositiva– y restauración –de la *teoría* musical–. Con H. G. Helms, Nagler no excluye la posibilidad de encontrar contenido criptofascista en la liberación de la disonancia misma, y por cierto en razón de la absolutización de la técnica. Por el contrario, Metzger ve en la emancipación de la disonancia no sólo un medio de expresión del sufrimiento privado o de la convicción irracionalista, sino “la signatura del proceso histórico-real objetivo” (1980: 210). Aquí es también donde se encuentra el significado sociopolítico de la obra de Schönberg. La crítica de H. Steinert de que Adorno habría ignorado las condiciones sociales de la revolución estética de la música atonal no está justificada de ninguna manera. Por el contrario, Adorno va mucho más lejos en su examen de la constitución social del arte (crítico) autónomo que Steinert, que se limita a buscar correspondencias entre las subculturas intelectuales y un determinado entorno social al estilo de la sociología del conocimiento. H. Steinert (1989) describe las condiciones sociales, culturales y personales de la constitución del ‘Círculo Schönberg’, lo que él llama su “infraestructura social”. Nadie niega, y menos Adorno, que son estas condiciones sociales las que hacen posible “que la cultura se vuelva decididamente independiente, se aisle de la influencia del poder, del mercado y de la moda y se vuelva hacia sus propios problemas internos sin tener en cuenta las imposiciones externas. De este modo, adquiere la posibilidad de orientarse hacia la producción de algo nuevo, algo inédito, y de dejar que esta producción se convierta en una cosa especializada altamente desarrollada, esotérica y elitista” (95). Uno puede, sin embargo, preguntarse si el elitismo y la condición de *outsider* de este círculo son meramente el resultado de las circunstancias ‘vienesas’ o si dicen algo en general sobre la constitución del arte en la sociedad moderna. La independencia del arte no es el resultado de intenciones subjetivas o de condiciones más o menos locales, por mucho que esta esté mediada por ellas. Dado que la autonomía es una condición social objetiva de la producción artística, no puede ser imputada sin más al arte mismo. Esta es la tesis nuclear de Adorno. El exigido abandono de la autonomía, o al menos de sus consecuencias extremas en el arte moderno, porque la autonomía se basa en una injusta división del trabajo, todavía no significa que esta división haya sido eliminada. Denunciar los llamados privilegios de las elites artísticas a menudo nos ciega sobre las verdaderas causas de la división del trabajo. Una vez que se parte de esta situación, es posible entonces discutir sobre lo que se puede o debe hacer con ella, lo que es revolucionario o no. En cualquier caso, Adorno no tiene una postura afirmativa frente a la sociedad burguesa, como Steinert sugiere repetidamente. Tampoco cree que la revolución consista en retirarse de la sociedad. Para él, el arte no es un sustituto del sujeto revolucionario ni de la revolución misma. En todo caso, es el arte que vuelve el alejamiento impuesto por la sociedad en contra de esa misma sociedad, el que puede convertirse en lugarteniente de una posible revolución, que él no puede realizar por sí solo. Esta es la paradoja de todo el arte socialmente crítico. Pero culpar de situaciones paradójicas a quien las nombra, como hace Steinert, no ayuda a resolverlas. La afirmación: “La historia ha demostrado que el pesimismo de Adorno tenía razón, pero en ese momento no había certeza acerca de qué disonancia era la ‘correcta’” (165), parece sugerir que los pesimistas son responsables del mal curso de la historia. Esto confirma la vieja sentencia: generalmente se maltrata al portador de las malas noticias.

la recepción de las obras por ciertos grupos o clases, en la medida en que esta no puede explicar el rechazo generalizado de determinadas corrientes del arte moderno que atraviesa todas las clases y grupos sociales, tanto más si la recepción predominante del arte está medida por los clichés de la industria cultural.

Por lo tanto, Adorno no acepta la acusación de que la nueva música sea antisocial. Esto sólo puede afirmarse si los oyentes, que están predeterminados por las relaciones de poder, son elevados a criterio último de la importancia social de esa música. Para Adorno, sin embargo, cualquier condescendencia con este público significa una intervención en el principio de construcción de la obra que, en aras de la comprensibilidad, rompe con el recurso a lo ya conocido la coherencia exigida por los requisitos actuales del material o no permite ni siquiera que dichos requisitos adquieran validez. Para Adorno, no hay camino intermedio: música con nivel y atractiva para el público. Por eso prefiere componer música para un público aún no existente:

En vista de la preconfiguración ideológica del público, la cuestión de la justificación social de las obras no debe responderse desde su efecto, sino desde su estructura objetiva. Se puede suponer que a una futura constitución esclarecida de la humanidad es más probable que le corresponda una música verdaderamente esclarecida, independientemente de la actitud que adopten hoy día los ofuscados oyentes frente a ella” (Adorno, 1927-37: 30 [32]).

La adaptación a las exigencias del mercado y la confrontación con las demandas del material se convierten para Adorno en el criterio para decidir si el arte se entrega inconscientemente a las condiciones sociales de su producción y sella así su descomposición o si conserva su autonomía y al mismo tiempo la desenmascara como apariencia ilusoria, para volverla críticamente contra la sociedad. Al respecto, distingue entre aquellos movimientos artísticos que, aun habiendo reconocido la alienación, creen que recurriendo a viejas formas estilísticas o devolviendo el arte a los contextos de uso, ya han superado esa alienación o están en vías de superarla, y aquellos movimientos artísticos que llaman a la alienación por su nombre presentando las antinomias de la sociedad en las obras de arte. Este arte socialmente crítico es el que representan artistas como Schönberg, Berg, Webern, Picasso, Joyce, Beckett, Kafka, etc.

Adorno ha sido acusado repetidamente de un decisionismo dogmático y unilateral, que se manifiesta sobre todo en su crítica a Strawinsky. Según esa acusación, Adorno habría fundamentado el concepto de material en categorías de filosofía de la historia y no estrictamente musicales, lo que le impidió ver la variedad de los

estados del material. Aunque el envejecimiento del nuevo arte le hizo darse cuenta de la unilateralidad de su construcción de la tradición musical, no se habría alejado de su rígido esquema y de su insistencia en la autorreflexión técnica (Bürger, 1983). Esta crítica está en cierta medida justificada. Sin embargo, con el paso del tiempo Adorno mismo matizó las primeras posiciones demasiado fijas e hizo del envejecimiento de la nueva música un tema importante de reflexión.⁸ Pero, sobre todo, estas acusaciones no reconocen lo que es importante para Adorno, esto es, abrir una posibilidad de hacer elocuente el sufrimiento en el arte – para superarlo.

Las obras de arte exitosas son, en este sentido, el resultado del proceso de racionalización mediado por el material, es decir, surgen de su movimiento inmanente, pero no son sólo eso. También significan un salto cualitativo y se sitúan transversalmente respecto a él, expresando lo subcutáneo de la historia de la racionalización/dominación. En el material toman conciencia del desmoronamiento y el sufrimiento en esa historia, para cuya expresión existen. Por eso Adorno sigue comprometido con la tradición musical del modernismo: porque está entrelazada con la historia de la dominación/racionalización, cuya otra cara, la historia del sufrimiento, puede reconocer y expresar la producción artística como autorreflexión de la historia social sedimentada en el material. Esto puede ser interpretado como el límite histórico de su teoría del arte (Lindner, 1980: 288ss.). Pero también se puede interpretar este límite como el contenido de verdad de su teoría: sólo la protesta contra el sufrimiento es –si acaso– la única posibilidad que le queda arte (después de Auschwitz). Esto y no otra cosa obliga a Adorno a conminar al arte avanzado a la autorreflexión; esto es lo que le lleva a intentar protegerlo tanto de la regresión como de la Petrificación, en lugar de aceptar la regresión a las viejas formas bajo el gesto del ‘anything goes’, cuando las formas del nuevo arte vuelven a petrificarse o amenazan con conducir a la arbitrariedad, pues en la misma petrificación es posible volver a tomar conciencia de los antagonismos que siguen persistiendo y de los que el arte no ha podido librarse.

⁸ Cf. Adorno 1962a y 1955. Sobre la discusión en torno a unilateralidad del concepto de material debida a su impronta de filosofía de la historia, cf. Zamora 1995: 231ss. Cf. también Adorno, 1970: 310-312 [276-278]. En una tesis reciente, M. Hervás ha mostrado cómo la proverbial rigidez en los planteamientos teórico-musicales no se mantiene hasta el final. La controversia con H.-K. Metzger jugó en esto un papel fundamental. Cf. Hervás, 2017: 128ss.

El aislamiento aparentemente autónomo del arte no garantiza por sí solo que conseguirá reflejar y expresar esas antinomias. Con todo, sólo él evita que el arte sea *falsamente* liquidado. Pues el arte que capta el engaño que anida en la apariencia sigue siendo apariencia. Y si no se da cuenta de esto, no hará otra cosa que corroborar el engaño bajo la apariencia de su destrucción. Adorno sólo puede imaginar la abolición del arte a través de su consumación inmanente “y no inaugurada por los coros de pobres proletarios mantenidos en la estupidez” (Adorno/Krenek, 1974: 40).

Aunque Adorno en sus últimos escritos de sociología de la música se alejó de la opinión de que la dialéctica de la autorreflexión sólo es inherente a la esfera de la *producción* artística y que la *recepción* del arte tiene un carácter exclusivamente estabilizador y regresivo (Adorno, 1967: 422ss. [419ss.]), su temprana filosofía de la música está decisivamente determinada por ella (cf. Adorno, 1931: 828 [864]). Curiosamente Adorno parece acercarse aquí a la concepción de la autoconciencia de la mercancía de G. Lukacs. Ahora bien, en lugar de atribuir la posibilidad de esta autoconciencia al proletariado, se la atribuye a la producción artística. Algunas de las afirmaciones de sus primeros escritos se mueven en esta dirección, por ejemplo, cuando ve en Schönberg la dialéctica del material llevada a la “autoconciencia hegeliana” (Adorno, 1934: 202 [216]) o cuando describe el material no sólo como el escenario de la historia, sino –“por diversión en la terminología de Hegel”– como el “sujeto-objeto de la composición” (Adorno/Krenek, 1974: 39).

El momento individual y subjetivo de la producción se integra en uno objetivo: el desarrollo de las fuerzas productivas. La espontaneidad artística, sin embargo, es una conciencia del estado del material artístico que va más allá de la mera reproducción.⁹ Aparece así un elemento que, desplazado por el proceso de racionalización, se conserva sin embargo en la idiosincrasia del artista: el impulso mimético, las inervaciones naturales que, como sensorio somático, recuerdan el pasado, el sufrimiento

⁹ En la *Teoría estética* dice: “La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que puede denominarse relación de producción estética, todo aquello en lo que la fuerza productiva se encuentra insertada y sobre lo que es activa, son sedimentos o huellas de lo social” (Adorno 1970: 15s. [15]). Esta equiparación de la fuerza productiva estética y la producción material es, sin embargo, relativizada en otra parte: “Por eso la esfera de producción no es automáticamente la base de la sociología de la música, igual a la esfera de producción en el proceso material de la vida. Como algo intelectual, la producción musical en sí misma está socialmente mediada, no es algo inmediato. En sentido estricto, la fuerza productiva en ella es la espontaneidad que no puede separarse de las mediaciones” (Adorno 1967: 425 [422]). Tal vez sea la tensión entre estos dos textos lo que constituye el concepto de autonomía del arte en Adorno.

acumulado y reaccionan sensiblemente a su ocultación en la apariencia bella. La conciencia artística es una conciencia crítica que hace saltar por los aires la cosificación de las formas, y ciertamente en aras de resolver los problemas objetivos que se articulan en ellas. La dialéctica inherente al arte es, por lo tanto, una teleología intermitente, no una dialéctica de teleología determinista.

Esto confirma la incomparabilidad y la singularidad de las obras de arte. Las obras de arte exitosas son parte del proceso de dominación de la naturaleza y al mismo tiempo están atravesadas con él.¹⁰ Las soluciones a las cuestiones planteadas por el material a menudo requieren una ruptura. En esa ruptura destella en el instante de la obra de arte la posibilidad de una reconciliación con la naturaleza, posibilidad que ha sido negada a la historia de su dominio hasta el día de hoy. Sin embargo, su liberación en el arte no requiere un menor desentrañamiento inmanente del material, sino un mayor dominio del mismo, en el que se desarman sus elementos y se vuelven a constelar hasta que en medio de lo siempre igual real brilla en la obra de arte lo otro. La completa conformación de los elementos en ella niega su inmediatez, en la que esa dominación se ha instalado cómodamente, y por lo tanto también niega esa dominación misma. En su construcción y no en su temática es donde las obras de arte tienen que documentar las contradicciones de la realidad social.¹¹ Aquí es donde reside su poder crítico y no en estar orientadas hacia el efecto político.

No sólo el momento mimético del arte, que se anuncia en la espontaneidad del artista, le ayuda a romper la inmanencia de la mera racionalidad, sino que el dominio del material también se ve liberado necesariamente en el arte de su poder destructivo, por carecer de un propósito más allá de sí mismo. Mientras que la racionalidad instrumental degenera en tecnología en las esferas de la producción y la

¹⁰ Adorno formuló este aspecto en sus “Desviaciones de Valery”, publicadas en 1960, de la siguiente manera: “El arte, que se inscribe en la trayectoria racional-civilizatoria y le debe a ella el desarrollo histórico de sus fuerzas productivas, supone al mismo tiempo su impugnación, el recuerdo de lo que no se identifica con ella y es eliminado, esto es, lo no idéntico, a lo que alude la palabra desviación. Si fuera idéntico a la racionalidad, desaparecería y moriría en ella, aunque no por ello deba eludirla, si no quiere indefenso habitar espacios reservados, impotente ante el dominio imparable de la naturaleza y sus prolongaciones sociales, y, como algo que se tolera, estar tanto más sometido a ella” (1960: 170 [166]).

¹¹ La dialéctica inmanente de expresión y construcción, mimesis y racionalidad, impulso somático y espíritu, etc., es la característica determinante de la producción artística ya en los primeros escritos de Adorno y se convierte en el principio rector de su *Teoría estética*. En el arte, la mimesis requiere la actividad del espíritu, el dominio de los materiales, para poder realizarse.

reproducción social, la finalidad intraestética, que tiene que determinar el control de los materiales y su rigurosa construcción, sigue careciendo de una finalidad fuera del ámbito estético. Esta es la única manera de burlar la “astucia de la razón” con su propio poder.

La inutilidad del arte autónomo, que fue transfigurada por el principio de *l'art pour l'art* como independencia de lo espiritual frente a las condiciones de su producción material, conseguida al precio del sufrimiento de innumerables personas, se convierte en el índice por excelencia de su carácter social y de la posibilidad de volverse contra la sociedad y denunciar sus contradicciones. Esto se realiza en el dominio del material gracias al poder de arrancar los elementos de la realidad y de la experiencia de su contexto y de reordenarlos por medio de la dialéctica de expresión y construcción: sólo así resiste el arte de modo inmanente a su manipulación social, que espera y exige de él confirmación, duplicación y sanción.

Adorno no quiere negar el carácter fetichista de las obras de arte. Todo lo contrario. A la vista del sufrimiento en la sociedad, su separación revela precisamente la complicidad que mantiene con las causas de este sufrimiento. El estatus de autonomía en sí mismo hace que todo el arte sea ideológico. Su fetichismo, su ideológico ser en sí, sin embargo, es al mismo tiempo la condición para que sea inútil en el universo de la desbordante utilidad y carezca de finalidad en un universo de ubicua instrumentalidad. Así es como las obras de arte pueden ser signatura de una praxis capaz de escapar de esos universos. Sin embargo, esta posibilidad no protege a ninguna obra de arte de la neutralización o la integración. La industria cultural mantiene la capacidad de doblegar el aguijón crítico de las obras de arte. Es el precio que tienen que pagar por seguir existiendo. Todas pueden convertirse en ‘bienes culturales’: el destino de las obras de vanguardia lo atestigua. Sin embargo, esto y su carácter fetichista no son razón para adaptarse a lo existente. Más bien, obligan al artista a enfrentarse constantemente a las demandas del material y a resistir a la presión del mercado para satisfacer falsas necesidades. Sólo un rechazo comunicativo a la comunicación puede salvar al artista del dilema de la integración a través de la adaptación o del aislamiento, un rechazo que se vuelve crítico allí donde, de forma inmanente a la obra, denuncia el funcionamiento de la sociedad existente.

2 COSIFICACIÓN Y TÉCNICA

El entrelazamiento de historia de dominación/racionalización con el proceso de constitución del arte autónomo y de la racionalidad estética obliga a Adorno a elaborar una compleja figura dialéctica de autonomía. Como hemos visto, él huye de la interpretación simplista del mero reflejo, subrayando la categoría de mediación. Con todo, el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas técnicas marca la evolución en el dominio del material y en los procedimientos de la producción artística. No existe verdad estética al margen de la técnica. Sin embargo, por lo general, se suele atribuir a Adorno una interpretación de la técnica que la coloca unilateralmente del lado de la dominación social de la naturaleza exterior e interior. En cuanto medio de dominación, la técnica no sería sino un medio de cosificación y de destrucción de la experiencia. Esta identificación unilateral choca, sin embargo, con el importante papel que Adorno atribuye a la técnica en su teoría estética. Esta aparente contradicción se podría resolver diferenciando entre una técnica industrial vinculada a la organización social de la producción y una técnica intraestética vinculada a la organización del material artístico.

En el primer caso, la identificación de la racionalidad técnica con la racionalidad de la dominación (Horkheimer/Adorno, 1947, 142 [134]) tiene su origen en el cuestionamiento del primado atribuido por Marx a las fuerzas productivas, cuyo desarrollo (tecnológico) inevitable haría saltar por los aires el bloqueo al que las someten las relaciones sociales de producción capitalistas (Adorno, 1968b, 363 [338s.]). Según Adorno, la evolución del capitalismo habría desbaratado este optimismo de Marx, pues más que a un bloqueo, a lo que nos enfrentamos en el capitalismo monopolista es a un reforzamiento mutuo que se expresa en una expansión tecnológica sin precedentes de los medios de producción, en una tecnificación no solo de la producción, sino también del mundo de la vida y en una integración administrativa de los trabajadores por medio de la organización científica del trabajo y tecnocrática de los aparatos administrativos. Más que hacer saltar por los aires las relaciones sociales de dominación, la expansión tecnológica refuerza su supremacía (Adorno, 1968c, 28 [26s.]; cf. Vogel, 2012, 13ss; Ruschig, 2016).

El sometimiento de la técnica a las relaciones sociales capitalistas alcanza un nuevo estadio en las formas más avanzadas de integración de los individuos en el aparato productivo por medio de la conformación tecnológica de la subjetividad. La técnica

penetra hasta el interior de los seres humanos y configura su psique (cf. Adorno 1966b). Dicha penetración se sirve incluso de una especie de empatización psíquico-libidinal con la técnica que apunta a la “reconciliación entre el cuerpo menesteroso y la maquinaria” (Adorno, 1968a, 404 [401]). El efecto de este progreso tecnológico es una nueva suerte de cosificación, de “tecnificación de la interioridad” (Adorno, 1951a: 245 [222]), que convierte el contenido de la subjetividad en pura función del proceso de producción.¹² “La cosificación de la conciencia, la disposición sobre sus aparatajes ajustados, se coloca a menudo ante sus objetos e impide la formación que coincidiría con la resistencia contra la cosificación” (Adorno, 1962b: 497 [434]). La subsunción real de la fuerza de trabajo por el capital se acompaña de la conformación tecnológica de los individuos mismos, en cuya socialización interviene la ocupación libidinal del aparataje y los efectos técnicos (Adorno, 1968c, 131 [104s.]), el amor fetichista al equipamiento (Adorno, 1951b, 104 [91]). De este modo, el velo tecnológico refuerza la negación de la experiencia que acompaña el dominio de la universalidad social abstracta. La tecnificación del mundo de la vida reproduce la identificación con ese dominio (cf. Maiso, 2019).

Entonces la técnica más que servir a su finalidad humana, la progresiva eliminación del trabajo en general, contribuye a una integración más acabada de los individuos en el proceso productivo dirigido por la acumulación del capital. La producción estructural de seres humanos adaptados a los imperativos tecnológicos es una exigencia de ese proceso. Los individuos están llamados por encima de todo a “funcionar”, a ser miembros útiles de una totalidad destructiva. Bajo esta exigencia, el moldeamiento tecnológico de la interioridad atrofia la capacidad reflexiva y moral, mutila la fantasía no programada. El pensamiento se adapta a los aparatajes ajustados, automatizados y convertidos en una finalidad en sí. En la descripción, ciertamente sombría, de la llamada “generación de la radio”, Adorno asocia en 1941 el fenómeno “toolmindedness” y la ocupación libidinal del aparataje con la atrofia del pensamiento no funcionalizado y, lo que es más importante, de la capacidad de felicidad y de sufrimiento (Adorno, 2006, 657s.): “Esta relación con la tecnología conduce a una mezcla muy peculiar de habilidad de improvisación y obediencia, de

¹² No puede extrañar que la idea benjaminiana de una innervación técnica del colectivo levantara en Adorno todas las alarmas.

‘iniciativa’ independiente (mentalidad de comando) y abstención del pensamiento independiente, que permite cualquiera de los extremos”.

A pesar de todo, no estamos ante una determinación ontológica de la técnica, una especie de conflicto esencial entre el hombre y la técnica, que Adorno más bien denuncia en A. Huxley, sino ante el resultado de su imbricación con las relaciones sociales de producción (Adorno, 1951b, 117 [102]):

“La fatalidad no es la técnica, sino su entrelazamiento con las relaciones sociales que la atrapan. Baste recordar que la obediencia a los intereses del beneficio y la dominación ha canalizado el desarrollo técnico: por ahora coincide de manera fatal con las necesidades de control. No en vano la invención de medios de destrucción se ha convertido en el prototipo de la nueva cualidad de la técnica. Frente a esto, se atrofian aquellos potenciales suyos que se distancian de la dominación, del centralismo y de la violencia contra la naturaleza y que también permitirían sanar mucho de lo que literal y figuradamente está dañado por la técnica.” (Adorno, 1968b, 362s. [338]).

La reducción instrumental de la técnica es una determinación social e histórica, no ontológica. En esto el diagnóstico de Adorno no se diferencia sustancialmente del de Benjamin. No existe un vínculo antropológico entre técnica y racionalidad instrumental. La técnica está involucrada en la aparición del espíritu. Es más, todo lo que pertenece a la esfera del espíritu posee elementos técnicos (Adorno, 1953, 313 [315]). Una defensa del humanismo contra la técnica es un sinsentido. Asimismo, la técnica posee una importancia clave tanto en la constitución interna del arte como en su relación con el mundo. Lo decisivo es que el arte “moviliza la técnica en la dirección opuesta a la que lo hace la dominación” (Adorno, 1970: 86 [78]). Sin embargo, no entenderíamos correctamente esta contraposición si la interpretásemos de nuevo en un sentido ontológico, como si, respecto a la técnica, el arte se situase en un ámbito de realidad diferente al de la producción y reproducción material de la sociedad. El supuesto antagonismo entre una técnica determinada intraestéticamente y una desarrollada fuera del arte no posee un carácter absoluto (*ibid.*: 56 [51s.]). También en el arte puede ser fetichizada la técnica, sobre todo cuando sirve a su completo sometimiento a la forma mercancía como ocurre en la industria cultural. Con todo, la relativa autonomía del arte respecto a la producción y reproducción material de la sociedad permite reconocer en la técnica intraestética aquellos potenciales de la técnica en general cuyo despliegue pleno solo sería posible por medio de una

transformación radical de las relaciones sociales de dominación: una técnica como auxilio de la naturaleza (*ibid.*: 107 [96s.]), tampoco en esto la posición de Adorno no difería mucho de la de Benjamin. La técnica, liberada ya del sometimiento exclusivo al objetivo de un aumento cuantitativo de la producción, permitiría una reorientación de las fuerzas productivas cuya pauta fuera la naturaleza misma y no su explotación sin medida hasta la destrucción. Tampoco los seres humanos tendrían ya que someterse a la técnica, sino la técnica a ellos (Adorno, 1966b: 391 [343]). El progreso técnico en el arte apunta a uno de sus motivos dialécticos: “enmendar por medio de la técnica lo que la técnica ultrajó” (Adorno, 1963b, 371 [381]). La técnica no sería mera opresión del impulso mimético, medio de cosificación y olvido, sino defensora de la rememoración de la naturaleza en el sujeto.

3 INDUSTRIA CULTURAL: EL TRIUNFO DE LA ESTETIZACIÓN

Adorno siempre se mostró escéptico frente a la funcionalización política del arte. De ahí su rechazo tanto de su politización como de la estetización de la política. Él aborda esta cuestión dentro del análisis de la industria cultural.¹³ La apariencia estética, que se constituye en el arte autónomo por su distancia respecto a la realidad social y natural, entra en una simbiosis casi completa con dicha realidad en la cultura de masas. Sin embargo, la misma distancia que funda la autonomía es la responsable de la simbiosis, porque está basada en la neutralización de lo bello, en la inutilidad de lo ideal para la vida concreta, que, de esa manera, puede ser sometido más fácilmente al principio de intercambio y a los dictados de la utilidad.

Adorno no se hace ilusiones sobre la recepción estética de las obras de arte. Esta ha estado siempre ligada al privilegio de la educación, por más que en la teoría estética burguesa se presentase desvinculada de las condiciones sociales reales de producción y recepción del arte. Sin embargo, la forma como se constituye la cultura de

¹³ Como informa Adorno en su “Resumen sobre industria cultural” (1963c), él y Horkheimer usaron el término “cultura de masas” en sus borradores para la *Dialéctica de la Ilustración*. En el libro, lo sustituyeron por el de “industria cultural” para evitar la impresión de que era “algo así como la cultura que surge espontáneamente de las propias masas”. Al contrario. “La industria de la cultura es la integración deliberada de sus clientes desde arriba. [...] las masas no son lo primario, sino algo secundario y calculado; apéndice de la maquinaria” (1963c: 337 [295]). Si aparece el antiguo término es este texto en relación con el texto de Adorno titulado “Esquema de la cultura de masas” (1942), solo es en aras de la unidad del argumento y las citas, pero debe entenderse en el sentido de industria cultural como queda explicado en esta nota.

masas total en un ‘nuevo universo’ hace que la estetización de lo existente coincida con su invisibilidad. “En el cine, en la *mésalliance* de novela y fotografía, el también-es-poesía se hace total; está tan presente en cada detalle, que ya no necesita en absoluto manifestarse como tal” (Adorno, 1942: 300 [283]).

Aquí la estetización de la técnica no tiene como objetivo su transfiguración embellecedora con la finalidad de legitimarla. Es simplemente su fiel duplicación, que hace sentir de manera palpable su superioridad y transforma la ausencia de perspectiva de toda intención subjetiva en publicidad de sí misma. Los límites entre la imagen y la realidad, el sueño y la vigilia se vuelven borrosos. El arte aparece como realidad y la realidad como arte. El envoltorio tecnológico de los objetos se funde con el estético: en su brillante y pulida superficie se presentan como careciendo completamente de historia. El sufrimiento que se acumula en su producción se convierte en tabú, se vuelve invisible.

La cultura de masas no es sólo un nuevo aparato perceptivo que, como un filtro, tamiza toda la realidad y sólo deja pasar lo que es ‘compatible con el sistema’,¹⁴ la cultura de masas se ha convertido también en un ritual a través del cual se prueba y se asegura la adaptación a los patrones de comportamiento exigidos por la esfera de la producción. Los rituales de la cultura de masas fingen y suplantán la individualidad, como demuestra paradigmáticamente el eslogan de “especialmente para ti” que acompaña a toda producción en masa. En estos rituales los participantes funcionan una vez más como aquellos objetos en los que la organización monopolista de la producción los ha convertido. En el cine, la información o el deporte, siempre se reproducen los patrones de percepción y de comportamiento regidos por aquellos clichés que las personas necesitan para sobrevivir en una vida monopo-

¹⁴ En la *Dialéctica de la Ilustración*, se atribuye a la industria cultural la tarea que Kant esperaba del esquematismo de las categorías, “a saber, referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales”. Esta tarea “es arrebatada al sujeto por la industria. Esta desempeña el esquematismo como el primer servicio al cliente” (Horkheimer/Adorno, 1947: 145 [137]). La industria cultural funciona como una especie de filtro que no deja pasar prácticamente nada que pueda contradecir o simplemente desviarse del universo perceptivo cotidiano, incluso cuando hace de la desviación o la excepción su objeto. Se corta de raíz lo que en la realidad es más que lo que existe. “Inevitablemente, todas y cada una de las manifestaciones de la industria cultural reproducen a las personas como aquello en lo que las ha convertido la industria en general. Todos sus agentes, desde el *producer* hasta las asociaciones de mujeres, vigilan que el proceso de reproducción simple del espíritu no conduzca a la reproducción ampliada” (148 [140]).

lística. Esto significa la supresión de la espontaneidad que constituye la individualidad –al tiempo que es simulada. La diversidad queda capturada por la diversificación de los productos. Hay para todos y todos son servidos por una industria que a todos abarca.

La funcionalización de los individuos para los imperativos del sistema económico tiende a convertirlos en manojos de reflejos para garantizar el mayor grado de adaptación y disponibilidad. Pero la respuesta refleja e inmediata que expulsa toda duda y deliberación no es un signo de la espontaneidad humana, sino que está mediada completamente y significa la extinción del sujeto (cf. Adorno, 1951a: 262 [238]). La unificación sincronizadora de las características humanas por parte de la industria bajo las condiciones de producción capitalista se duplica y se asegura por el conjunto de la cultura de masas; “culmina en la exigencia de que nadie debe ser diferente de sí mismo” (Adorno, 1942: 330 [311]). Esto es lo que motiva los grandes temores de Adorno de una asimilación absoluta de las personas por el sistema que hace de la cultura un instrumento de integración tendencialmente total:

La verdadera gravedad no radica en la discusión sobre la felicidad, sino en el hecho de que el capitalismo actual ha llegado a una etapa en la que las necesidades de los seres humanos están manipuladas hasta tal punto, que los dominados corren el peligro de no poder ya ofrecer resistencia a la dominación. Las pastillas de soma de Huxley son la mitologización del arte de masas, en la manera como está basado en el miedo ante la pérdida de la existencia. En la era del capitalismo monopolista existe el peligro de que la sociedad absorba a sus víctimas, de que el capitalismo de Estado produzca por sí mismo personas en un sentido más amplio. ¿Cómo hay que reaccionar a esto cuando el mundo se ha vuelto realmente de tal manera, que no puedes tomar conciencia del sufrimiento, que el mundo se está convirtiendo en una ideología, y que esta ideología es más fuerte que el pecado, el amor y la muerte?” (Adorno et al., 1942: 573).

El realismo restaurado de la cultura de masas sigue siendo ideología incluso cuando también presenta los aspectos negativos de la vida social, es decir, cuando trata de ser reflexivo, por ejemplo, en una película de temática social. Ni la negatividad del sistema ni la desesperación del individuo pueden ser *representadas* sin hacer aparecer la individualidad, sin darle un inevitable protagonismo, lo que resulta ser un alivio de la negatividad del sistema, mientras que la desesperación sólo se convierte en conocimiento allí donde se vuelve o se hace consciente su inenarrabilidad. “Desde

que la presión ejercida desde arriba ya no tolera ninguna tensión entre el individuo y la universalidad social, el individuo ya no puede expresar lo universal, y el arte se convierte en una justificación o al menos en una ceremonia para matar el tiempo de espera en balde” (Adorno, 1942: 304 [284]).¹⁵ La cuestión de la posibilidad de la crítica con los nuevos medios de la cultura de masas es respondida por Adorno con un no radical y sin concesiones.¹⁶ Ni la falsa afirmación de la inexistente individualidad ni la aparente representación crítica de su supresión se sitúan fuera del sistema, ya que ambas están programadas y puestas en escena por él. Denuncia y diversión: esa es la síntesis feliz. La cultura de masas no puede hacer que los conflictos sean realmente reconocibles, incluso si sus productos se ocupan de los conflictos, porque en su conjunto está bajo el dictado de la ausencia de conflicto. Incluso cuando el arte se asimila lo más posible al mundo de las mercancías para revelar su carácter mítico, en el surrealismo, no puede impedir la completa asimilación. Las obras de arte surrealistas no denuncian el aparato publicitario de la sociedad mercantil; ellas mismas se convierten en publicidad en un aparato capaz de comercializar la hostilidad frente al arte mismo.

Para demostrar la ausencia de conflicto en la industria de cultura, Adorno recurre a la transformación cultural que se produce en el paso de la sociedad burguesa al capitalismo monopolista.¹⁷ La dinámica histórica de la sociedad burguesa se expresa

¹⁵ Adorno también se refiere aquí a las películas rusas (*‘Acorazado Potemkin’*) y a su intento de representar a las personas como objetos de violencia y el proceso de convertirse en sujetos en la lucha contra ella. El hecho de que esto sea más fácil de representar por medio de un tema bélico que en el orden abstracto de las relaciones de propiedad, es al mismo tiempo la debilidad de estas películas, cuya temática se transforma pronto en propaganda.

¹⁶ En un aforismo de *Mínima moralía* de 1944, Adorno incluso defiende un ascetismo frente a los nuevos medios: “El progreso y la barbarie están tan entrelazados hoy en día en la cultura de masas, que sólo el bárbaro ascetismo contra ella y contra el progreso de los medios es capaz de producir lo no bárbaro. Ninguna obra de arte y ningún pensamiento tiene posibilidades de sobrevivir si no se basa en el rechazo de la falsa riqueza y de la producción de primera, del cine en color y la televisión, de las revistas millonarias y de Toscanini. Los antiguos medios, no previstos para la producción en masa, adquieren una nueva actualidad: la de lo no aprehendido y la de la improvisación. Sólo ellos podrían sortear al frente unido del monopolio y la tecnología” (Adorno, 1951a: 56 [56]).

¹⁷ Esa oposición no es sustancial. La dialéctica del individuo y la sociedad está determinada en la sociedad burguesa por el hecho de que la individualidad solo se constituye sobre la base del trabajo y la propiedad. “Sin embargo, esto también significa que su mismo desmoronamiento en la fase actual no debe ser derivado de modo individualista, sino de la tendencia social, en el modo como esta se impone en virtud de la individuación y no como su mero enemigo” (Adorno, 1951a: 169 [154]). La autonomía es imposibilitada ya en su origen, porque la dialéctica de lo individual y lo universal realmente nunca fue llevada hasta el final, sino que la universalidad social penetró en la sustancia del individuo: “Lo más individual es lo más universal” (50 [50]).

en el conflicto. En lo fundamental se trataba de un conflicto del individuo con el orden feudal y se articuló también en el arte. El dominio del tiempo en la obra de arte debe verse como el problema central de esta articulación. Adorno cita aquí dos ejemplos: el drama y la sinfonía. El conflicto se dirime a través de la tensión temporal interna de la obra. La estructura ‘conflicto-intriga/acción-ejecución heroica’ determina el tiempo dramático de la acción. Al mismo tiempo, sin embargo, la obra de arte eleva a intemporal el conflicto a través de la unidad que crea.

Adorno, sin embargo, habla de una forma diferente de dominar el tiempo, que al principio lleva una existencia sombría, pero luego se vuelve más y más poderosa. Paradójicamente, esta forma de dominar el tiempo consiste en la renuncia a todo dominio para “hacer resaltar la ausencia de sentido y a este solo en su negatividad” (Adorno, 1942: 313 [294]). Este contraste existente en el arte burgués se refiere a la constitución social antagónica del conflicto y a que este está decidido de antemano. El intrigante y el héroe son los dos rostros de la dialéctica entre libertad y astucia que se manifiesta en el conflicto. En el capitalismo monopolista, sin embargo, ambos han alcanzado la identificación. La ausencia de conflicto real en la cultura de masas registra afirmativamente que verdaderamente todo está decidido a favor del sistema que exige la conformidad de todos los miembros o directamente los produce adaptados.

No importa si se trata de una *variété*, del cine o del jazz, todas las manifestaciones típicas de la cultura de masas están estructuralmente determinadas por esta decisión previa: “Cada pieza de la cultura de masas es, en términos de su estructura, tan ahistórica como al mundo completamente organizado de mañana le gustaría que fuera” (*ibid.*: 307s. [289]). Se basa en la amnesia de los consumidores: el shock y las sensaciones se anexas bajo el primado de la repetición, sin que tenga lugar ningún desarrollo. Así, los productos de la cultura de masas repiten el proceso de producción industrial. El tiempo dinámico no tiene lugar, sino que algo se repite *en el tiempo*. El cine, por ejemplo, al que es inherente la reproducción mecánica, desactiva toda resistencia de lo singular e individual a través de su propia técnica. “Al ser arrastradas por la pantalla en la secuencia ininterrumpida del movimiento fotografiado, las imágenes singulares son ya de antemano meros objetos. Subsumidas, discurren impotentes” (*ibid.*: 310 [291]). El producto acabado no permite ninguna interrupción del continuo temporal, por muy fracturada que esté la existencia de los que son objeto de representación, de modo que en la construcción de la obra misma no

se puede articular ninguna protesta contra este continuo, un continuo en el que se fracturan las existencias: “La ausencia de conflicto dentro de las obras de arte refuerza que ya no dirimen ningún conflicto con la vida exterior, porque la vida misma destierra los conflictos en las cuevas más profundas del sufrimiento y los mantiene invisibles con una presión inmisericorde” (*ibid.*: 315s. [297]). Con esto, Adorno no quiere defender de ninguna manera la dinámica dramático-temporal del arte burgués. Al contrario, pretender una continuación del arte tradicional sería una estafa romántica que finge poder dirimir conflictos al viejo estilo burgués, una representación ilusoria del individuo después de su desmoronamiento.

En contraste con la reduplicación afirmativa de la completa desaparición del conflicto en la cultura de masas y con la simulación romántica de la individualidad a través de la prolongación del arte tradicional, Adorno también considera el teatro épico de Brecht como un intento progresista de dar respuesta al tiempo sin historia de la sociedad monopolista. Su argumentación se asemeja en cierto modo a la de Benjamin en muchos aspectos. A través de la técnica del montaje, Brecht rompe con el esquema dramático en el sentido de una acción apoyada en los individuos, que presenta *para* el público un clímax y un desenlace trágico o feliz, porque esto oculta la naturaleza abstracta de una sociedad basada en la ley de intercambio. No da por supuesta la identidad, sino que presenta a las personas como funciones de una realidad social aberrante. Por esta razón, el teatro épico no desarrolla y resuelve conflictos, sino que crea un tiempo experimental en el que se realizan tentativas. De esta manera, también da cuenta del estado de debilidad de la memoria de los consumidores de cultura de masas y el declive tanto del individuo como del tiempo. No obstante, las interrupciones y el montaje de las escenas se comportan críticamente con el continuo temporal empírico del sistema de dominación. Tratan de evitar la identificación y la empatía, de modo que los espectadores puedan distanciarse de su propia realidad y puedan reconocer de golpe el trasfondo de la misma en su constelación histórico-concreta.

Sin embargo, a pesar de esta valoración positiva, Adorno expresa su reserva decisiva precisamente en relación con esta innovación formal: “Aunque ese tiempo” – se refiere al tiempo empírico del sistema de producción que se ha convertido en destino– “queda excluido de las escenas montadas gracias a la relación de simultaneidad espacial, se cuele en la secuencia libre de conflicto. En tanto que el drama

continúe ligado a la secuencia, más sucumbirá al tiempo abstracto, cuanto más implacablemente se resista a enlazar el tiempo a través de la acción” (*ibid.*: 313s. [295]). La intención pedagógica de Brecht traiciona su intención crítica: no puede abstenerse de representar la esencia de la sociedad capitalista de manera plástica. Pero la representación de las intrigas de los especuladores o banqueros no es capaz de penetrar la esencia del sistema: la apropiación del valor en la esfera de la producción. Se queda colgada de los epifenómenos. El primado pedagógico solo puede realizarse en realidad al precio de sacrificar la forma.

Como Adorno formula en su posterior ensayo “Compromiso” (1962c): “La técnica del retablo de imágenes que Brecht necesita para la evidencia de la tesis impide su demostración” (420 [404]). En el arte, según Adorno, el daño a la vida sólo puede ser articulado negativamente, y ciertamente sin imágenes. Tal vez el rechazo y la negativa a participar sean la única puerta que el arte puede dejar medio abierta en una sociedad que trata incesantemente de captar a la gente a través de la cultura de masas y que en la necesidad de repetir constantemente esta captación deja un rastro de esperanza de que la gente todavía no es completamente creación suya.

Esto es lo que no reconoce el primado pedagógico del teatro épico. “En el concepto de ‘message’, del mensaje del arte mismo, incluso el políticamente radical, se esconde ya un momento de confraternización con mundo; en el gesto de arengar una secreta complicidad con los interpelados, a los que solo se podría arrancar de su obnubilación dando por cancelada esa complicidad” (*ibid.*: 429 [412]). Sólo se puede influir en las personas que se pertenecen a sí mismas; las que han sido degradadas a objetos ya no pueden ser influidas. El sujeto sólo puede concebirse como todavía no existente, como impedido. Dejar que el sufrimiento sea elocuente es, por lo tanto, la única protesta contra una sociedad que deja en el individuo las cicatrices de su dominio; cicatrices que, como marcas de la presión social y signos cifrados de la libertad humana, preservan la diferencia del individuo con la sociedad.

No se puede dinamitar el carácter afirmativo del arte desde fuera. Pero esto no significa que todo el arte autónomo ya sea crítico de la sociedad por el hecho de ser autónomo. En realidad, la destrucción inmanente de la afirmación, que todo arte ya es por el mero hecho de existir, representa una paradoja – siempre al borde de la identificación con el agresor o de la traición a los que sufren a través de la estetización de su sufrimiento, que el arte quiere salvar del olvido. A pesar de este peligro,

Adorno ve en la negativa a adaptarse a los requerimientos de la comunicación impuesta la única forma de nombrar lo negativo. Por esta misma razón, interpreta dicha negativa a comunicarse como una comunicación que en realidad es escuchada con demasiada claridad:

El horror que Schönberg y Webern siembran hoy como lo hacían en el pasado no proviene de su incomprendibilidad, sino del hecho de que son comprendidos demasiado correctamente. Su música da forma a la vez a aquel miedo y a aquel horror, a aquella percepción del estado catastrófico, que los demás sólo pueden evitar por medio de la regresión. Se les llama individualistas, y sin embargo su obra no es más que un diálogo con los poderes que destruyen la individualidad –poderes cuyas ‘sombras difusas’ invaden desproporcionadamente su música. Los poderes colectivos también liquidan en la música la individualidad insalvable, aunque sólo los individuos sean capaces de representar frente a esos poderes la causa de la colectividad, por medio del conocimiento (Adorno, 1938: 50 [50]).¹⁸

El arte autónomo crítico no está protegido frente al fracaso o frente al vacío. La negación abstracta sería tan inmanente al sistema como la cultura oficial. Lo único que ayuda es el rigor del trabajo con los elementos de la obra, el rigor de su construcción. De este modo, la obra puede convertirse en una objeción a la organización totalizadora de la producción y la industria cultural; o al menos puede intentarlo. Adorno no quiere negar la aporía en la que se encuentra: por un lado, afirma la destrucción de las defensas del individuo contra el monopolio, por otro lado, hacer del individuo el centro de poder de la resistencia, y esto lo afirma especialmente de

¹⁸ La interpretación que hace Adorno de Ulises pasando junto a las sirenas está conectada con este aspecto de su filosofía de la música. La parábola de los remeros muestra el carácter afirmativo de la cultura burguesa. El arte sólo se tolera como despojado y separado tanto de la praxis como del conocimiento. Por lo tanto, ser excluido del trabajo no sólo es un privilegio, sino también una mutilación: la dialéctica del placer ineficaz y el trabajo hostil al placer. La división del trabajo transforma todo progreso en una regresión. También impide radicalmente que el siervo se constituya en sujeto. Este sigue siendo mero objeto del proceso, cosa que, según Adorno, se refleja en la historia de la música. La fatídica historia de la constitución de la subjetividad en Occidente y la historia de la música como un arte autónomo forman una unidad, y Adorno no puede pensar en ninguna salida de la jaula en la que esta subjetividad se ha convertido para sí misma, excepto a través de la autorreflexión. La falsa individuación es siempre un mejor punto de partida que su ausencia. La exclusión de las clases bajas es el precio de una libertad que por esta razón no puede serlo. Pero la falsa libertad aún contiene la posibilidad de tomar conciencia de uno mismo. La felicidad prometida por el canto de las sirenas se neutraliza en el arte convirtiéndola en anhelo. Este anhelo puede, sin embargo, convertirse en luto por una posibilidad que nunca existió, incluso en ira contra el sufrimiento acumulado en ese proceso. Adorno ve aquí el único rayo de luz que podría penetrar en la oscuridad de los tiempos sombríos sobre los que pensó.

aquellos que, como sismógrafos sensibles, registran la funcionalización y la disolución del individuo sin minimizarlas. Evidentemente Adorno piensa en individuos concretos, que él llama “manifestaciones dialécticas del individualismo burgués” (Adorno, 1932: 736 [768]).

Con esto no defiende un culto al genio o algo parecido. La relación entre el artista y la obra es de carácter objetivo. Pero en la dialéctica entre ambos se esconde la oportunidad de tomar conciencia de la objetividad social a través de la propia individualidad. Sólo si el artista se entiende a sí mismo como el órgano ejecutor de la obra y dirige sus esfuerzos hacia la cuestión social objetivada en la obra misma, puede convertirse en una instancia crítica frente a la sociedad. Solo así, el sujeto estético es un sujeto social y el artista es el lugarteniente del sujeto social general, cuya constitución ha sido impedida hasta ahora. Lo que se exige al artista a cambio es una doble visión de la dialéctica de la individualidad. Se trata de una dialéctica del desmoronamiento, que no se produciría sin la complicidad del individuo con el mecanismo social de la autoconservación absolutizada. Sin embargo, el sensorio que registra el sufrimiento acumulado que siempre ha acompañado a este proceso y que posee una dimensión objetiva, prohíbe al artista comprometerse con la autoconservación ciega. De este modo, es posible arrancar al desmoronamiento del individuo una oportunidad para su realización. Esto se produce a través de la confrontación con el desmoronamiento obra de arte “aurática”, que es convertida en conocimiento inconsciente del desmoronamiento social. Por eso las obras fragmentarias son las únicas que pueden reivindicar un carácter crítico hoy, porque sólo como fragmentos luchan contra lo absoluto y contra la cosificación que cada obra es en cuanto cosa. La inmersión en el material y el rigor constructivo son el punto del vuelco en el que el orgullo del sujeto se ve obligado a rendirse y maduran las fuerzas de una individualidad liberada que ya no obedecería al principio de dominación. Así, en el recuerdo del sufrimiento acumulado, el artista se resiste al mecanismo de dominación, que incluye la prohibición del conocimiento de ese mismo sufrimiento que él produce. Sólo esta resistencia es la que obliga al arte a continuar después de su final.

Cuanto más se apodera la industria cultural todopoderosa del principio esclarecedor y lo echa a perder en la manipulación de la gente en favor de la oscuridad persistente, tanto más se opone el arte a la falsa claridad, contrapone al omnipotente estilo actual de la luz de neón configuraciones de aquella reprimida os-

curidad y ayuda a iluminarla tan sólo demostrando conscientemente a la luminosidad del mundo su propia oscuridad. Sólo una humanidad pacificada vería morir al arte: su muerte hoy, en la manera como amenaza cumplirse, sólo sería el triunfo de la mera existencia sobre la mirada de la conciencia que se atreve a hacerle frente” (Adorno, 1948: 23s [23]).

El precio que los artistas tienen que pagar por ello es la soledad. Sus obras son como una voz en el desierto, que sólo puede ser voz porque tienen que renunciar a la praxis dominante por mor de la praxis que importa. La configuración muda de las contradicciones sociales en la dialéctica de las formas se convierte en las obras de arte en una figura de esa praxis. El arte será tanto mejor “cuanto más puramente exprese, en las antinomias de su propio lenguaje formal, la necesidad de la situación social y en la escritura cifrada del sufrimiento convoque a la transformación” (Adorno, 1938: 731 [764]). El arte solo es práctico resistiéndose a colaborar. En su negatividad, critica el modelo de praxis imperante, que obedece a la autoconservación absolutizada y que en última instancia la pone en peligro. Las obras de arte son, por lo tanto, una crítica de la falsa praxis y como tal un modelo de la verdadera: denuncia y anticipación al mismo tiempo. Esta praxis no existe todavía, ni el arte puede garantizarla.

Sin embargo, la cuestión de la recepción sigue siendo una cuestión crucial, aunque no sea lo que constituye el carácter social del arte. Porque sin recepción, ninguna apelación tiene sentido. Adorno formula la necesidad de esta mediación, pero sin explicarla en detalle. Las soluciones del arte “contienen postulados sociales cuya relación con la praxis puede ser extremadamente mediada y difícil, y que de ninguna manera pueden realizarse sin dificultad, pero que en última instancia deciden en qué medida pueden trasladarse a la realidad social y cómo hacerlo” (*ibid.*: 732 [765]). Cuanto más total se hace la captación de las personas por la industria cultural, más difícil parece esta mediación entre ellas y un arte que tiene que convertir la negativa a cualquier concesión a la comunicación en su programa. ¿Podemos esperar que en el rechazo se anuncie algo que sea más que la negatividad del sistema? Según Adorno no se puede asegurar que la sociedad organizada bajo el principio de intercambio encontrará un final. Al menos él no tenía ninguno a la vista. Por lo tanto, el verdadero arte sigue siendo una ‘reserva’ de humanidad en medio de la inhumanidad, una reserva que mantiene la utopía de una verdadera humanidad.

Porque [...] al arte le ha sido oscurecida su utopía, lo que aún no existe, es por lo que sigue siendo, a través de toda su mediación, una memoria que recuerda lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la reparación imaginaria de la catástrofe que es la historia universal, libertad que, atrapada por la necesidad, todavía no ha llegado a realizarse y de la que no se sabe si se realizará. En su tensión frente a la catástrofe permanente también está presente la negatividad del arte, su participación en la oscuridad. Ninguna obra de arte que existe y se hace presente tiene poder sobre lo no existente de manera positiva. [...] Las obras de arte solo son promesas a través de su negatividad, hasta la negación total [...]. La experiencia estética es la experiencia de algo que el espíritu no poseería ni del mundo ni de sí mismo, posibilidad que su imposibilidad promete. El arte es la promesa de felicidad incumplida (Adorno, 1970: 203s. [193s.]).

4 ¿TODAVÍA UNA OPORTUNIDAD PARA LA INDUSTRIA CULTURAL?

Algunos de los aspectos más cuestionables de este planteamiento teórico de Adorno tienen que ver con su vinculación a la segunda escuela vienesa de música (Schönberg, Berg, Webern) y lo que Heinz Steinert ha llamado la alianza operativa de la “soledad pública” (1989). Lo que caracterizaría esta alianza operativa es el retirarse del público al círculo de discípulos, expertos y aficionados que se someten a las exigencias que los creadores les dirigen. Sería falso identificar sin más la teoría estética de Adorno con este modelo artístico, pero su vinculación con él podría explicar las dificultades para replantearse otras posibilidades diferentes a la para él irrenunciable figura del autor definido como lugarteniente de la memoria y la utopía a través del máximo dominio del material artístico en su último estadio evolutivo, también a la asimismo irrenunciable obra de arte autónomo, por mucho que Adorno subraye su carácter fragmentario, no armónico y, si se quiere, abierto. Y, por lo que se refiere a la recepción del arte, una alternativa a resistir numantamente a toda exigencia de comunicabilidad de un público.

Quizás también el concepto de material necesitaría ser revisado hoy. Primero para ampliarlo más allá de las cuestiones técnicas que el desarrollo de los materiales, la evolución de las formas y los problemas de construcción plantean al artista. Si aceptamos que la industria de la cultura se ha convertido en el marco actual de toda producción cultural, tendremos que admitir también que el acceso al público forma

parte de las condiciones de producción e incluso del “artefacto” mismo, sea este una obra en sentido del arte autónomo burgués o un acontecimiento artístico que deja escasas huellas materiales. En todo caso el concepto de material debería abarcar todas las esferas: la producción, la distribución y la recepción del arte. La flexibilidad exigida por Adorno como condición de posibilidad de un arte en la que el sufrimiento encuentre su propia voz y el consuelo que no lo traicione inmediatamente, esa flexibilidad debe extenderse más allá de la producción también a la distribución y la recepción del arte.

Algo de esto podemos reconocer en una alianza operativa que H. Steiner ha llamado “reflexiva”, aunque habitualmente se la identifica con la denominación de vanguardias históricas. En ella, las condiciones mismas de producción y recepción del arte se convierten en objeto de la creación artística. La industria de la cultura –y especialmente el público y sus actitudes receptivas configuradas por la industria cultural y adaptadas a ella– no son evitadas, sino más bien visibilizadas e incorporadas al acontecer artístico. Esto presupone el desplazamiento desde la obra de arte clásica hacia el acontecimiento artístico, lo que se ve claramente en las representaciones dadaístas y en las provocaciones surrealistas y, de forma más sutil, en las presentaciones de Duchamp, por ejemplo en sus *readymades*, hasta en el *Happening* como forma artística, los accionistas vieneses Mühls, Brus, Nitsch o Schwarzkogler o, todavía de modo más claro en las “esculturas sociales” de Joseph Beuys o las acciones de embalaje de Christo & Jeanne-Claudes, en las que el acontecimiento artístico consiste en el proceso global desde la primera idea, pasando por las dificultades burocráticas y técnicas, hasta su breve realización y subsiguiente desmonte, así como las reacciones de todos los implicados durante ese tiempo.

En la época de Dada en Zurich, el objeto de la excitación era el entusiasmo bélico de la primera guerra mundial y la correspondiente indiferencia frente a la muerte de toda una joven generación, de la que habían huido a Suiza los dadaístas. Sólo el escándalo podía provocar la atención de una opinión pública endurecida, embotada y ruidosa. Por eso había que llevarla al conocimiento por medio de shock.

Después de la segunda guerra mundial la abstracción, que se había considerado parte de la alianza operativa “moderna”, se volvió dominante, mientras que la alianza reflexiva quedó en un segundo plano (aunque no faltó nunca, piénsese en Ernst o Magritte o Duchamp). En los años sesenta crecieron en importancia los trabajos “reflexivos”, especialmente en el movimiento Neo-Dada con la participación de Yves

Klein, Piero Manzoni, en la música John Cage. Poco a poco se convertiría en la actitud dominante con Joseph Beuys, en Europa, los Happenings (en USA y Europa), el Pop-Art (primero en USA). Warhol se sitúa plenamente en esta tradición de la alianza operativa “reflexiva”.

Creo que las posibilidades reflexivas elaboradas con absoluta radicalidad por Adorno desde una alianza operativa concreta, la de la “soledad pública”, pueden ser extrapoladas a otras posibles alianzas. Quizás sea hoy mucho más difícil definir para las diferentes artes cuál es el estado más avanzado del desarrollo de los materiales, de la evolución de las formas o de los problemas de construcción de los artefactos y, por tanto, también mucho más difícil reconocer en dicho estado del material la historia de dominación y sufrimiento sedimentada, para afrontando la cuestiones que el material plantea al artista darles expresión y mantener abierto un horizonte de reconciliación en que queden superadas. Y, sin embargo, probablemente se puedan seguir planteando las exigencias fundamentales de memoria del sufrimiento injusto y de lugartenencia de la utopía a través de una reflexividad ampliada y actualizada volcada críticamente contra el sometimiento al dictado de la industria cultural. Esto solo será posible resistiéndose a convertir la esfera del arte en mera compensación a través de la producción de vivencias subjetivamente satisfactorias cuyo objetivo es simular una autonomía y una capacidad de agencia en realidad saboteadas y bloqueadas por las estructuras sociales, ocultando su supremacía e impidiendo la experiencia de desvalimiento de los individuos sufrientes. De este modo se refuerza la ilusión de posibilidades ilimitadas presentadas bajo el despliegue de capacidades meramente estéticas de disolución, heterogeneidad, fragmentariedad, pluralidad, desplazamiento y contingencia que finalmente resultan fácilmente digeribles.

En cada una de las alianzas operativas existen formas de “liquidación”. La “soledad pública” puede convertirse en elitismo y en una forma de propiedad de la mercancía artística bajo la etiqueta de “exclusividad” y “mérito”. La “reflexividad” del shock y la trasgresión puede degenerar en una forma de propiedad de la mercancía artística bajo la etiqueta de lo “sensacional”. Todas las formas de autonomía artística provienen de las propiedades de la mercancía y se desarrollan desde ellas. Por tanto, también en la industria cultura debería ser posible explorar una dialéctica de dominación y emancipación. Ahora bien, también para ella vale la condición que Adorno marcaba para el arte autónomo:

Hoy, la dimensión de crítica social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en cuanto tal, porque esta se ha transformado en ideología redoblada de sí misma, en encarnación consumada de la dominación. Que a este respecto el arte, por su parte, no se vuelva socialmente irrelevante, juego vacío y decoración del negocio, depende de en qué medida sus construcciones y montajes son al mismo tiempo desmontajes, que, al destruir los elementos de la realidad que acoge en sí mismo, los articule desde la libertad en algo diferente. (Adorno, 1970: 379 [336s.]).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [*Obra completa*, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1927-37): “Musikalische Aphorismen”, vol. 18, 13-44 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 13-46].
- (1928): “Die stabilisierte Musik”, vol. 18, 721-728 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 755-761].
- (1931): “Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?” vol. 18, 824-831 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 860-867].
- (1932): “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, vol. 18, 729-777 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 762-809].
- (1934): “Der dialektischer Komponist”, vol. 17, 198-203 [vol. 17, trad. A. Gómez y A. Brotons, 211-218].
- (1936): “Musikpädagogische Musik. Brief an Ernst Krenek”, vol. 18, 805-812 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 840-848].
- (1938): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, vol. 14, 14-50, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 15-50].
- (1942): “Schema der Massenkultur”, vol. 3, 299-335 [vol. 3, trad. J. Chamorro, 281-316].
- (1948): *Philosophie der neuen Musik*, vol. 12 [vol. 12, trad. A. Brotons].
- (1951a): *Minima moralia*, vol. 4 [vol. 4, trad. J. Chamorro].
- (1951b), “Aldus Huxley und die Utopie”, vol. 10, 97-122 [vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 85-108].
- (1953): “Über Technik und Humanismus”, vol. 20, 310-317 [vol. 20/1, trad. J. Chamorro, 313-320].
- (1955): “Das Altern der Neuen Musik”, vol. 14, 143-167 [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 143-166].
- (1956): “Tradition”, vol. 14, 127-142 [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 127-142].

- (1957): “Kriterien der neuen Musik”, vol. 16, 170-228 [vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 175-232].
- (1960): “Valéry's Abweichungen”, vol. 11, 158-202 [vo. 11, trad. de A. Brotons, 154-193].
- (1962a): “Strawinsky. Ein dialektisches Bild”, vol. 16, 383-409 [vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 391-417].
- (1962b), “Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung”, vol. 10, 495-498 [vol. 10/2, trad. de J. Navarro, 433-436].
- (1962c), “Engagement”, vol. 11, 409-430 [vol. 11, trad. de A. Brotons, 393-413].
- (1963b): *Der getreue Korrepetitor*, vol. 15, 157-402 [vol. 15, trad. de A. Gómez y A. Brotons. Madrid: Akal, 160-259].
- (1963c): “Résumé über Kulturindustrie” vol. 10, 337-345 [vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 295-302].
- (1966a): *Negative Dialektik*, vol. 6 [vol. 6, trad. A. Brotons]
- (1966b), “Funktionalismus heute”, vol. 10, 375-395 [vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 329-348].
- (1967): “Nachwort: Musiksoziologie”, vo.14, 422-433 [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 419-430]
- (1968a): *Einleitung in die Musiksoziologie*, vol. 14, 169-433, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 167-430].
- (1968b) “Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?”, vol. 8, 354-370 [vol. 8, trad. A. González, 330-344].
- (1970), *Ästhetische Theorie*, vol. 7, [vol. 7, trad. J. Navarro Pérez].
- ADORNO, Theodor W. et all. (1942): “[Diskussion aus einem Seminar über die Theorie der Bedürfnisse] en M. Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, vol. 12, ed. por G. Schmid Noerr, Frankfurt a. M.: Fischer, 1985.
- ADORNO, Theodor W. (1968c): *Einleitung in die Soziologie*, ed. por Ch. Götde, Fráncfort: Suhrkamp, 1993 [trad. de E. Rivera, Barcelona: Gedisa 1996].
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, ed. R. Hullot-Kentor, *Nachgelassene Schriften*, I/3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter (1994): *Briefwechsel 1928-1940*, ed. de H. Lonitz, Fráncfort: Suhrkamp [trad. de J. Muñoz y V. Gómez, Intro. de J. Muñoz, Madrid: Trotta 1998].
- ADORNO, Theodor W. y KRENEK, Ernst (1974): *Briefwechsel*. Fráncfort: Suhrkamp.
- BÜRGER, Peter (1983): “Das Altern der Moderne”, en L. v. Friedeburg y J. Habermas: *Adorno-Konferenz 1983*, Fráncfort: Suhrkamp, 177-187.
- HERVÁS MUÑOZ, Marina (2017): “*Pensar con los oídos*”: conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno, Barcelona: UAB (Tesis Doctoral), recuperada en <https://ddd.uab.cat/record/187046>.

- HORKHEIMER, M. – ADORNO, Th. W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*, en Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Fráncfort: Suhrkamp, 1981 [Obra completa {AOC}, vol. 3, Madrid: Akal, 2007].
- LINDNER, Burkhardt (1980): “Il faut être absolument moderne’. Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität” en B. Lindner u. W.M. Lüdke (eds): *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Fráncfort: Suhrkamp, 261-309.
- MAISO, Jordi (2015): “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 65, 21-35.
- MAISO, Jordi (2019): “Socialización capitalista y mutaciones antropológicas. Adorno, el nuevo tipo humano y nosotros”, *Con-Ciencia Social* (segunda época), nº 22, 65-80.
- METZGER, Heinz-Klaus (1980): “L'art contre l'art. Glossen zur Autonomie des Künstlerischen in Schönbergs Kompositionen”, en H.-K. Metzger y R. Riehm (eds.): *Arnold Schönberg*. Munich: Musik-Konzepte (vol. esp.), 202-222.
- NAGLER, Norbert (1980a): “Restauration und Fortschritt. Schönbergs monarchistische Demokratisierung der Musik” en H.-K. Metzger y R. Riehm (eds.): *Arnold Schönberg*. Munich: Musik-Konzepte (vol. esp.), 151-201.
- NAGLER, Norbert (1980b): “Schönberg – ein Irrationalist?” en H.-K. Metzger y R. Riehm (eds.): *Arnold Schönberg*. Munich: Musik-Konzepte (vol. esp.), 223-229.
- RECKI, Birgit (1988): *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- RUSCHIG, Ulrich (2016): “Zum Begriff der Technik bei Horkheimer und Adorno”, *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, vol. 3/1, 182-208.
- STEINERT, Heinz (1989): *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik.
- TATSUMURA, Ayako (1987): *Musik zwischen Naturbeherrschung und Naturideologie. Theodor W. Adornos Theorie und die heutige musikalische Situation*. Diss. Berlin.
- VOGEL, Marc (2012): *Durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte. Zur Polivalenz der “Technik” bei Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- ZAMORA, José A. (1995): *Krise - Kritik - Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne*. Münster/Hamburg: Lit.