

Jimenez, Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte.* Buenos Aires: Amorrortu, 1977. 176 páginas.

En 1970, un año después de la muerte de Theodor Adorno, aparecieron los últimos escritos del pensador alemán gracias a los esfuerzos de su esposa Gretel y de su ex-alumno y amigo Rolf Tiedemann. Entre estos escritos apareció por primera vez la *Teoría estética*. Muy rápidamente, el texto fundamental del pensamiento adorniano fue traducido al francés por Marc Jimenez debido, muy probablemente, al prestigio y el interés con los que contaba no sólo la escuela de Francfort, sino también el mismo Adorno. Desde el contacto privilegiado que posee todo traductor, Marc Jimenez reconstruye las principales directrices del pensamiento de Adorno en su texto *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte* publicado en 1973, tan sólo cuatro años después de la muerte del pensador alemán. El texto de Jimenez hace parte de los primeros textos críticos que se acercan al pensamiento adorniano señalando a la obra de arte como el eje central del pensamiento del alemán, por encima del desentrañamiento de las relaciones sociales y la misma denuncia ideológica.

Para poder entender la primacía y la importancia de la obra de arte en el pensamiento de Adorno, señala Jimenez, es fundamental la aparición de la *Teoría estética*. Pero antes de llegar ha dicho reconocimiento, el pensamiento de Adorno tuvo que superar las obligaciones que implica el desarrollo de una teoría crítica de la sociedad. Como es bien sabido por muchos, la escuela de Francfort, de la que Adorno era un actor fundamental, desarrolló una teoría crítica de la sociedad que identifica las contradicciones y elementos de la sociedad industrial. La teoría crítica elaborada por la escuela "afirma ante todo su carácter de «denuncia» y emprende un análisis crítico riguroso de la *razón* instrumental en la cual se confunden la racionalidad de los medios técnicos y la racionalidad del poder. Afirma igualmente su carácter multicrítico, en la medida en que se esfuerza por desmontar los mecanismos más sutiles mediante los cuales este poder obtiene la integración de lo existente en el seno de la totalidad racional y opresiva" (22-23). Sin embargo, la base de las críticas que se levantaron contra la escuela obedecía a la falta de programas de acción prácticos e inmediatos para superar el estado crítico de la sociedad contemporánea. El mismo Adorno se vio envuelto en acontecimientos de reclamo y descontento frente a la aparente posición de la escuela, como manifestaciones estudiantiles, manifiestos o mujeres con los senos desnudos irrumpiendo en los salones de clase. Pero como lo resalta Jimenez, la posición de la escuela, en este caso particular la posición de Adorno, no es de renuncia o desesperanza como puede parecer en un primer momento. En primer lugar, el temor

de actuar revolucionariamente responde al miedo de ser integrado al sistema y generar un estado ideológico con las mismas perversiones que el anterior. En segundo lugar, en una lectura detenida de Adorno, notamos que la realización de la teoría crítica no es más que el primer paso en la *praxis*, ya que “si «pensar» implica «hacer», la denuncia radical es «acto», quizás el primero, precisamente el acto del cual ninguna *praxis* política puede prescindir en un primer momento” (26). Sin embargo, señala Jimenez, el error de Adorno fue haberse quedado en este primer paso.

La continua denuncia ideológica y la crítica acerba a los medios culturales llevan a Adorno no a la formulación de un programa de acción político-social, sino a la consideración de la obra de arte en la actualidad. La obra de arte no sólo es un medio de “protesta radical contra todo poder” (29), sino que también es el único lugar donde se evoca lo que la ideología oculta. Se hace necesario dar el paso de una teoría crítica a una teoría del arte en el pensamiento adorniano, con el objetivo de prescindir del estado industrial e ideológico para acceder al mundo reconciliado. Por tanto, la estética “se justifica como reflexión filosófica que intenta aprehender el contenido de verdad o, dicho de otro modo, la resolución objetiva del enigma [de la obra de arte]: «El contenido de verdad es la solución objetiva del enigma contenido en cada obra [...] no puede obtenerse sino mediante la reflexión filosófica. Esto, y nada más, justifica la estética»” (153).

Sin embargo, no podemos olvidar que la obra de arte se encuentra en una “inserción progresiva [...] en la esfera de la industria capitalista. Al reducir las obras a la condición de mercancías sujetas a la ley de la oferta y la demanda, al incorporar el arte al ciclo de la producción y el consumo, no solo se le «vulgariza», se le «desacraliza», sino que en él se suprime cualquier veleidad de oposición al poder artístico y cultural tradicional” (72). El arte se convierte en una clase de mercancía de lujo para la sociedad industrial. Por tanto, las consecuencias de la explotación económica de la obra de arte en la sociedad industrial contribuyen a lo que Adorno ha llamado *Entkunstung* del arte (algo así, en nuestro idioma, como el proceso de desencantamiento o envilecimiento del arte). La sociedad actual, para Adorno, se encuentra en un estado permanente de mentira y “representa la alineación radical que caracteriza a las relaciones con la totalidad. Todo lo que emana de ésta no puede ser sino falso, y jamás es signo de verdad” (75). Tal aserción, para Jimenez, es un ejemplo de los eclipses que subyacen al pensamiento dialéctico del alemán, que se deben a la postura de total falsedad que Adorno le otorga a la sociedad contemporánea.

No obstante, la obra de arte posee de cierta forma una postura salvadora en la sociedad actual. La posición de la obra de arte difiere a la de los distintos campos de conocimiento. Adorno se alza contra la concepción de una historia lineal del arte. La historia del arte no es homogénea, ya que

está constituida, a lo sumo, por series continuas inevitablemente separadas entre sí [...] A la inversa de la técnica, el arte, precisamente por su doble carácter de «hecho social» y «esfera autónoma», debe sufrir una presión social que contradice su «autonomía»: «Allí donde el carácter social del arte violenta su carácter autónomo, donde su estructura inmanente se contradice flagrantemente con las relaciones sociales, la autonomía se convierte en víctima y lo propio ocurre con la continuidad [...] Con particular frecuencia, allí donde la continuidad se interrumpe, las relaciones de producción prevalecen sobre las fuerzas de producción». (76)

Por consiguiente, el arte debe representar el acuerdo y no la oposición de las relaciones sociales y las fuerzas productivas, para lograr tanto su autenticidad como su autonomía. Ante tal objetivo, Adorno se vale del pensamiento dialéctico para poder revelar en la obra aquel deseo de realización de un mundo reconciliado. Objetivo que no se puede lograr si se considera la obra como un mero reflejo del inconsciente. En pocas palabras, el método dialéctico de Adorno consiste

en presentar la conciencia verdadera (*richtiges bewusstsein*) como movimiento de la conciencia envuelta (*involviert*) en el movimiento de las fuerzas productivas, orientado este último, unas veces, en el sentido del devenir histórico, y otras, en dirección contraria. En efecto, el propio devenir debe concebirse en su forma dialéctica. (79)

En el carácter dialéctico del devenir reside la ambigüedad del arte moderno. Por un lado, oculta las contradicciones entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción, y por otro, contribuye a la ideología para mantener un velo mistificador en el mundo. Desde la primera frase de la *Teoría estética* se señala la situación paradójica del arte en el mundo moderno: “Ahora se sobreentiende que todo lo que se refiere al arte, en sí mismo como en su relación con la totalidad, no es evidente, como no lo es siquiera su derecho a la existencia” (54). Ante la ambigüedad que reside en la obra de arte, Jimenez sospecha que en la teoría de Adorno, las relaciones entre arte y mundo jamás se superarían, ya que es muy difícil que superen “la etapa de la denuncia teórica e impo-

tente, víctima de sus propias exigencias" (80). La ambigüedad en el arte desaparecería sólo si se alcanza un mundo reconciliado. Mientras perdure un mundo de falsas necesidades y mecanismos, el arte continuará siendo expresión de decadencia. Además, la obra de arte en la sociedad industrial es negación del modernismo. Acción que se convierte en el pilar de su autenticidad.

"La obra de arte lograda es [...] un equilibrio de la forma entre tensiones contradictorias" (82), las cuales no aparecen de manifiesto directamente. No obstante, en la teoría de Adorno, llama la atención Jiménez, las contradicciones nunca se ponen de manifiesto. Lo único que poseemos ante la ambigüedad y la negatividad de lo moderno es la "promesa de algo «otro» que amenaza no realizarse jamás: «La experiencia estética es la de algo que el espíritu no podría tener, ni de sí mismo ni del mundo; es una posibilidad prometida por su imposibilidad». Por lo tanto, las obras de arte no son más que promesas de un no-existente" (151). La resolución del enigma lo contienen potencialmente las obras de arte, pero, al poseer la obra de arte la respuesta a su carácter enigmático, "es incapaz de comunicarlo en la misma medida en que no habla" (153). La única manera en acceder al enigma de la obra de arte es en el seno de una humanidad liberada. Sin embargo, "la esperanza de una liberación puede forjarse únicamente en la toma de conciencia individual de una posibilidad de utopía, en la síntesis de la totalidad no totalitaria, y no en la exclusión" (162). Esperanza que, paradójicamente, crece en un estado de desesperación. En la sociedad actual nada ha cambiado y cada vez más se tiende a un estado mayor de endurecimiento, en conclusión, la *Teoría estética* para Jiménez "cierra a su vez los caminos, apenas entrevistos, de la liberación, y responde con la negativa y el escepticismo a quienes creen todavía en un futuro posible" (163).

Las anteriores líneas pretendían señalar el hilo conductor más importante del texto de Jiménez alrededor del pensamiento de Adorno. Principalmente, el paso de la teoría crítica a la estética y las consideraciones acerca de la obra de arte, a partir de las consideraciones alrededor de la denuncia a la ideología y la sociedad industrial. Son muchas las preguntas y los aciertos que la interpretación de Jiménez realiza en torno a la obra de Adorno, pero, como el mismo lo ha señalado, "toda conclusión es en cierto sentido una exclusión que nos separa del devenir" (163). Intentar establecer límites al pensamiento de Adorno es algo absurdo y, más bien, la principal importancia del pensamiento adorniano descansa "en comprender el sentido de rechazo, de la «negación determinada», que no es punto de partida ni término, sino proceso dialéctico" (164). Por tanto, el arte tiene que enfrentarse a la idea de que su utopía a pesar de todo es «posible», y de ahí, uno de los síntomas de incomodidad que despierta en la «falsa conciencia» de la sociedad industrial.

Para finalizar, vale la pena llamar la atención alrededor de dos aspectos del libro de Jimenez. Por un lado, la acertada presencia de otros pensadores, como es el caso de Benjamin y Marcuse, que no sólo contribuyen a conformar un corpus del pensamiento de Adorno, sino también a plantear una idea general de lo que fue el proyecto de la Escuela de Francfort y las cercanías y distancias entre los distintos pensadores de la Escuela. Por otro lado, el estilo del libro. Jimenez construye un libro bastante esquemático dividido en pequeños capítulos que permiten una entrada bastante amable a los puntos centrales del pensamiento de Adorno. Sin embargo, como el mismo Jimenez implícitamente es consciente, Adorno construyó su obra principal la *Teoría estética* como una serie de fragmentos que responden a la dificultad de plantear la cuestión estética en la actualidad, por lo cual, de cierta manera, transcribir la vena de su obra en un texto esquemático, no sólo va contra su voluntad, sino también contra su propio pensamiento crítico.

Humberto Sánchez Rueda
Estudios Literarios
Universidad Nacional

Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981. 383 páginas.

El orden de las palabras que conforman el título de este libro no podría haber sido alterado sin traicionar su contenido. Susan Buck-Morss ha organizado su libro con el objetivo de indagar el origen del método que utilizó Adorno en sus escritos, presentándonos a Benjamin como una influencia directa de su pensamiento, influencia aun mayor que la que ejercería en Adorno la escuela de Frankfurt.

Buck-Morss comienza realizando un ensayo autobiográfico en el cual nos muestra los orígenes de Adorno, su familia, su vinculación directa con la música, los años de juventud, su formación en Kant, su relación con Horkheimer y con Benjamin. Luego de ese apartado Buck-Morss entra a explicarnos la recepción de Marx por parte de Adorno.

El primer capítulo está dedicado a analizar la idea de la historia en Adorno junto al valor doble de sus conceptos. Otro de los capítulos se concentra en mostrar la idea de objeto que tenía Adorno, lo que implica una introducción a su crítica de la metafísica. En cuanto al sujeto, la lógica de su desintegración se explica en el capítulo quinto mediante el desdoblamiento del concepto de experiencia en este autor. Luego Buck-