

EL CONCEPTO DE CRÍTICA LITERARIA EN THEODOR W. ADORNO

William Díaz Villarreal

1. Prismas

En su estudio sobre el Romanticismo alemán, Walter Benjamin decía que, para los románticos, “la crítica posee un momento cognoscitivo, tanto si se la toma por un conocimiento puro como si se la considera ligada a valoraciones” (1988, 29-30)¹. De manera más precisa, el concepto romántico de crítica implica “el conocimiento de su objeto” (85). La crítica no era para los románticos una actividad meramente evaluadora, sino fundamentalmente productiva y creativa. En palabras de Benjamin, para los románticos “ser crítico quería decir impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibre el conocimiento de la verdad” (81-82). De este modo, el objeto de la crítica no son solamente las obras de arte, sino todo aquello susceptible de ser conocido². Aplicada a la obra de arte, la crítica conlleva el desenvolvimiento de la verdad que aquella encarna. Así la crítica para los románticos “es mucho menos el juicio sobre una obra que el método de su consumación”, pues debe captar y ejecutar las “recónditas intenciones” de ésta (105).

En un sentido que sigue los postulados románticos, Hegel justificaba la reflexión sobre el arte en la medida en que éste ya no tiene el “alto destino” que tenía antaño. El arte, argumentaba, ya

¹ *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* fue la tesis doctoral que Benjamin presentó en 1918 y que publicó por primera vez en 1920.

² De acuerdo con Benjamin, el concepto de crítica de arte descansa sobre supuestos gnoseológicos, de modo que la obra se constituye como un objeto que, en gran medida, se asemeja a los objetos del conocimiento. “Por consiguiente, la exposición del concepto temprano-romántico de crítica exige una caracterización de la teoría del conocimiento objetivo que la subyace”. La crítica y la teoría del conocimiento de la naturaleza “dependen en la misma medida de supuestos sistemáticos comunes y, en tanto que proceden juntamente de ellos, concuerdan entre sí” (Benjamin 1988, 85).

no tiene “esa proximidad, esa plenitud vital o esa realidad que tenía en la época de su florecimiento entre los griegos”. Ya que “nuestras necesidades e intereses se han desplazado a la esfera de la representación”, su satisfacción se encuentra en la esfera de los pensamientos y la reflexión. “Por ello, el arte no ocupa ya, en lo que hay de verdaderamente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en el pasado, y su lugar ha sido llenado por las representaciones y las reflexiones”. A causa de ello, “el arte mismo, tal y como es en nuestros días, está destinado a ser un objeto de pensamientos” (Hegel 29). Para Adorno, la necesidad de la reflexión sobre el arte, que implica la necesidad de la estética misma, parte de supuestos similares. Como Hegel, Adorno supone que, en las sociedades premodernas, la aparente inmediatez del arte estaba garantizada por la “inmediatez” del sentido teológico y metafísico, tal y como puede percibirse, por ejemplo, en la estrecha vinculación que tiene con la sociedad el arte religioso de la Edad Media. En el borrador de la introducción a *Teoría estética*³, Adorno afirma que el advenimiento de la modernidad ha implicado una disolución del sentido metafísico que se agudiza en el arte como la crisis de su propio sentido (452). “Si, como pensaba Hegel, ya ha pasado la hora del arte ingenuo, el arte tiene que acoger a la reflexión e impulsarla hasta que ya no flote sobre él como algo exterior, ajeno” (454). Así, dada la disolución del sentido que, en cierta medida, impregnaba inmediatamente las obras de arte del pasado, en el momento presente, más que en ningún otro, el arte demanda la mediación conceptual para poder seguir diciendo algo.

Sin embargo, el desarrollo histórico del arte obliga a una forma de mediación que incorpore los momentos que determinan la obra misma y que no se base en la imposición arbitraria de preceptos emanados de un sistema filosófico exterior. Por esta razón, aunque Adorno comparte algunos supuestos de Hegel y de los románticos alemanes, también aboga por la necesidad de superar la estética tradicional que ellos representaban. En el mismo texto, Adorno reconoce lo anticuado del concepto de estética

³ Adorno planeaba terminar su *Teoría estética* a mediados de 1970. Sin embargo esta obra quedó sin terminar ya que Adorno murió de un ataque al corazón en agosto de 1969. En 1970 se publicó el texto en una edición póstuma, en la que se incluyó, como apéndice, un borrador de introducción que Adorno había redactado.

filosófica. Agrega, no obstante, que tal obsolescencia se debe al carácter general y normativo que ha caracterizado a la estética, incluso en los planteamientos dialécticos de Hegel: “Kant y Hegel fueron los últimos que, dicho crudamente, pudieron escribir una estética grande sin entender nada de arte. Esto fue posible mientras el arte se orientó por normas generales que la obra individual no ponía en cuestión, si bien las licuaba en su problemática inmanente” (443).

Desde la segunda mitad del siglo XIX, el arte ha puesto cada vez más en duda tales normas generales. Ya que “lo que se instaure como norma estética eterna ha llegado a ser y es perecedero”, las categorías tradicionales con las que se evaluaba el arte, como por ejemplo, las nociones a priori de los géneros literarios, se han vuelto problemáticas. Así ocurre en las obras de Beckett, que no pueden tomarse literalmente como tragedias o comedias –y ni siquiera como tragicomedias–; en cambio, ellas “ejecutan el juicio histórico de esas categorías en tanto que tales, [...] en conformidad con el arte moderno a tematizar sus propias categorías mediante la autorreflexión” (451). Una estética que dé verdadera cuenta de las obras de arte contemporáneas no puede formarse de conceptos a priori que, por decirlo así, flotan libremente sobre las obras concretas, sino que debe desplegar de manera inmanente sus posibilidades.

Ahora bien, tal estética no puede desligarse de la actividad crítica y el comentario. Como los románticos alemanes, Adorno define la crítica literaria por su papel en el desenvolvimiento de la verdad que se adscribe a las obras artísticas. Ya que el arte está sometido a presiones históricas reales, las obras deben comprenderse como objetos en devenir y no como objetos eternos e inmutables. En *Teoría estética*, Adorno afirma que “lo que las obras dicen mediante la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente, y esto afecta finalmente a su contenido de verdad” (258). La labor de la crítica y del comentario sobre las obras consiste en consumir su devenir, es decir, en llevar a cabo el despliegue histórico que, en la obra concreta, se encuentra tan sólo como germen. Sin embargo, tal despliegue sólo adquiere sentido en la medida en que estas dos actividades “alcancen el contenido de verdad de las obras”, lo cual sólo es posible cuando ellas

“se agudizan como estética”. En otras palabras, “el contenido de verdad de una obra necesita la filosofía” (453). En un pasaje crucial de *Teoría estética*, Adorno afirma lo siguiente:

El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. [...] La crítica postula que se comprenda el contenido de verdad. No se ha comprendido aquello cuya verdad o falsedad no se ha comprendido, y éste es el negocio del crítico. El despliegue histórico de las obras a través de la crítica y el despliegue filosófico de su contenido de verdad están interrelacionados. [...] Las obras de arte no alcanzan lo que se ha querido objetivamente en ellas. La zona de indeterminación entre lo inalcanzable y lo realizado conforma su enigma. (174-175)

Desde un punto de vista decisivo, la crítica es una tarea interpretativa cuyo horizonte sería la verdad de la obra, que en el pasaje citado se designa como la solución del enigma que ella encarna. El contenido de verdad es, así, “una extrapolación de lo irresoluble” en la obra. Ahora bien, este enigma no puede determinarse como una idea en la que pueda disolverse la obra, pues una noción semejante es siempre exterior y abstracta a las obras mismas, a causa de su indiferencia con respecto a la historia. Igualmente abstracta y exterior es la intención subjetiva del artista. Tal intención no es más que uno de los momentos del proceso artístico, pero no agota el contenido de verdad, ya que –tal y como afirma Adorno en “Parataxis”⁴– es fácil ver en la experiencia del artista cuán determinado está éste por la coerción de la obra: de hecho, ésta será más lograda “cuanto más se supere sin dejar rastro la intención de lo configurado” (2003, 430).

Por estas razones, el contenido de verdad no puede formularse explícitamente por la investigación filológica o histórica. Tampoco puede identificarse inmediatamente, y en cambio sólo puede ser perfilado por la mediación de la crítica. “Lo que trasciende a lo fáctico en la obra de arte, su contenido espiritual, no se puede atribuir a un fenómeno sensorial concreto, sino que se constituye a través de éste”. Desde este punto de vista, el enigma de

⁴“Parataxis” fue una conferencia sobre la poesía tardía de Hölderlin que Adorno pronunció a mediados de 1963. Una versión ampliada se publicó en *Neue Rundschau* en 1964 y fue, finalmente, incorporada por el autor al tercer volumen de *Notas sobre literatura*, que apareció en 1965.

la obra –su contenido de verdad– está mediado en sí mismo por su forma. De hecho, “las obras completamente formadas, a las que se acusa de formalismo, son las más realistas porque están realizadas en sí mismas y en virtud de esa realización realizan su contenido de verdad” (Adorno 2004, 176). La mediación que lleva a cabo la crítica debe dar cuenta ante todo de la dimensión formal de la obra, lo que significa en otras palabras que se debe tener presente su carácter de apariencia. Sin embargo, la crítica no puede agotarse en este momento de la apariencia, pues su objetivo se encuentra más allá de ella. A propósito de la poesía de Hölderlin, Adorno comenta:

La verdad de un poema no existe sin su estructura, la totalidad de sus momentos; pero al mismo tiempo es lo que excede a esta estructuración en cuanto la de la apariencia estética: no desde afuera, a través de un contenido filosófico enunciado, sino gracias a la configuración de los momentos, los cuales, tomados en su conjunto, significan más que lo que la estructura denota. (2003, 433)

Aunque la poesía necesita la filosofía para sacar a la luz su contenido de verdad, ésta no puede secuestrarlo por medio de la identificación con un sistema conceptual, ya que “lo que es verdadero y posible como poesía no puede serlo literal e íntegramente en cuanto filosofía” (435). De esta manera, la limitación más importante de la crítica de Heidegger a la poesía de Hölderlin consiste, a los ojos de Adorno, en su casi total indiferencia hacia lo específicamente poético: el filósofo del ser parte erradamente de lo pensado por Hölderlin –de sus frases gnómicas y sentenciosas–, sin determinar su relevancia para lo específicamente poético de sus poemas⁵. Heidegger devuelve la poesía de Hölderlin al género de la “poesía de ideas” (*Gedankendichtung*) y mezcla lo real de los poemas, su contenido de verdad, con lo inmediatamente dicho –es decir, con los contenidos intelectuales que puedan integrarse en la obra–⁶. Adorno argumenta, contra tales interpretaciones de Hölderlin, que “las frases gnómicas pertenecen a lo poetizado de

⁵ Los ensayos de Heidegger sobre Hölderlin están reunidos en el volumen titulado *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin* (2005).

⁶ Adorno dirige una crítica similar a los ataques que Lukács lanzó contra la vanguardia literaria en su polémico libro de 1958, *Wider den mißverstandenen Realismus* (que fue traducido al español en 1963 como *Significación actual del*

manera meramente mediatizada, en su relación con la textura de la que, ella misma medio artístico, sobresalen” (437).

La lectura equivocada de Hölderlin por parte de los filósofos del ser se basa así en una confusión que se deriva del hecho de que las abstracciones del poeta se asemejan al medio de la filosofía. Sin embargo, el uso de tales *abstracta* no denota ni palabras guía ni fundaciones del ser, sino que está determinado por “la refracción de los nombres” que caracteriza la poesía de Hölderlin. Al dar testimonio de la diferencia entre el nombre y el sentido evocado, los nombres abstractos se convierten en “reliquias de aquello de la idea que no se puede hacer presente” (445). Según Adorno los nombres en los siguientes versos, extraídos de la elegía “Pan y vino”, no representan un lugar más allá de la historia, sino que se reconocen como históricos en su uso poético:

El pan es el fruto de la tierra, pero la luz lo bendice,
y del dios del trueno procede la alegría del vino.
Por eso recordamos a los celestiales que antaño
estuvieron aquí y vuelven a su debido tiempo.
Por eso los vates cantan también con gravedad el dios del vino
y no le suena ociosamente compuesta al viejo la loa⁷.
(cit. en Adorno 446-447)

La interpretación de Adorno desarrolla al mismo tiempo una crítica a la estética clasicista según la cual la idea y la intuición se unen en el símbolo, principio básico de la traducción ontológica que caracteriza las interpretaciones de Heidegger. Según Adorno, en el poema de Hölderlin los celestiales no son ningún en

realismo crítico). De acuerdo con Adorno, Lukács simplifica el arte moderno al suponer que, en éste, el estilo, la forma y la técnica están sobrevalorados, pues no parece darse cuenta de que son precisamente los momentos formales de la obra los que distinguen el arte como conocimiento de otro tipo de conocimiento: un arte que niegue su modo de representación niega su propio concepto. De este modo, argumenta Adorno, Lukács malinterpreta los momentos formales de la obra como mero accidente, en lugar de entender su función en la sustancia estética (2003, 242-269).

⁷ “Brot ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte gesegnet, / Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins. / Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst / Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit, / Darum singen sie auch mit Ernst, die Sänger, den Weingott / Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob”.

sí inmortal, sino aquello a lo que los vates cantan “con gravedad”, pues dejaron el pan y el vino como signos de algo perdido y esperado junto a ellos. En este sentido, los celestiales no son ideas platónicas que encarnan el ser, sino algo perdido: el poeta dice de ellos que “antaño / estuvieron aquí”. Tal pérdida, dice Adorno, “ha emigrado al concepto y arranca a éste del insípido ideal de lo universalmente humano”. Este poema no es entonces un canto a la confianza en el origen y la tierra, como sugiere una lectura en la línea de Heidegger. En cambio, los celestiales, en tanto que abstracción, acaban con “la ilusión de su reconciliabilidad” y de este modo adquieren una segunda vida, más concreta, en el ámbito de la lengua.

Este ejemplo deja ver que el análisis formal de las obras no es indiferente de su contenido filosófico o intelectual que, en este caso, se señala por la abstracción a la que remite la imagen de los celestiales. En otras palabras, en una obra literaria el contenido y la forma no son dos cualidades abstractas y separadas, sino que configuran una unidad. Sin embargo, esta unidad no es necesariamente orgánica, sino que se revela como tensión entre sus momentos. Así, “en lugar de investigar vagamente la forma, hay que preguntarse qué es lo que esta misma, en cuanto contenido sedimentado, aporta” (450). En el caso de la poesía de Hölderlin, puede observarse, desde esta perspectiva, que el lenguaje se aleja, transmite aislamiento y separación del sujeto y el objeto. De este modo, la forma lingüística aporta alienación y no, como creía Heidegger, la reintegración de lo separado en el origen. Por otra parte, la alienación del lenguaje que se lleva a cabo en la poesía de Hölderlin tiene un correlato fundamental en la alienación general del sujeto en la modernidad. El hecho, por ejemplo, de que los *abstracta* de Hölderlin no sean vistos meramente como ideas ahistóricas sino como cristalizaciones que aspiran a una concreción en el lenguaje, hace evidente el aspecto histórico de la obra. Tal aspecto, en todo caso, no puede ser introducido subrepticamente como una proyección subjetiva del crítico, sino que debe estar mediado en la forma misma. Lo que justifica su introducción no es, entonces, una relación de contemporaneidad entre el origen de una obra y sus circunstancias históricas, sino el hecho de que la historia y la sociedad se sedimentan, por decirlo así, como un momento de la obra que aparece en ella de manera negativa.

El ensayo de Adorno acerca de “La posición del narrador en la novela contemporánea” es un ejemplo de la puesta en práctica de estos principios⁸. En primer lugar, en este ensayo es evidente el interés de Adorno por entender de qué manera las cualidades formales de las obras están sometidas a una serie de transformaciones históricas que responden a algo semejante a un desarrollo inmanente de las formas literarias. A partir de los presupuestos de Lukács en *Teoría de la novela*, Adorno argumenta que “la novela ha sido la forma específica de la época burguesa”, cuya demanda de objetividad hizo del realismo (definido como el intento de presentar el contenido de las novelas de tal modo que de ellas emana la sugestión de la realidad) su procedimiento formal inherente. Sin embargo, debido al desarrollo histórico de esta forma literaria, tal procedimiento se volvió cuestionable durante el siglo XX: un subjetivismo como el actual, que “no tolera ya nada material sin transformación”, no permite que haya espacio para la representación de la objetividad. Este proceso –que se acelera con la espiritualización del lenguaje de Flaubert, y pasa por la novela psicológica de Dostoievski, la técnica micrológica de Proust y la forma del monólogo interior de Joyce– no sólo ha transformado la novela, sino que ha puesto en duda su propia validez. Mientras que la ilusión de las novelas realistas del siglo XIX producía ante el lector una distancia semejante a la del “escenario de tres paredes en el teatro burgués”, las novelas contemporáneas intentan deshacerla. Es así como en Proust la distancia “varía, como las posiciones de la cámara en el cine: al lector tan pronto se le deja fuera como, a través del comentario, se lo lleva a la escena, tras los bastidores, a la sala de máquinas”; y en Kafka esa distancia es completamente abolida: “a base de *shocks*, [Kafka] destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído” (2003, 41-47).

Además, la crítica de Adorno vincula este desarrollo a transformaciones culturales más amplias que dan cuenta, por ejemplo, de nuevas formas de experiencia. En el mismo ensayo, Adorno sugiere que el proceso de disolución de la distancia estética está ligado a un proceso histórico doble. Por un lado, “del mismo

⁸“La posición del narrador en la novela contemporánea” tuvo su origen en una conferencia radiofónica para una emisora berlinesa. Este ensayo fue publicado por primera vez en 1954 en la revista *Akzente*. Luego, Adorno lo incluyó el en primer volumen de *Notas sobre literatura*, que apareció en 1958.

modo que la fotografía relevó a la pintura de muchas de sus tareas tradicionales, así han hecho con la novela el reportaje y los medios de la industria cultural, especialmente el cine". Los nuevos medios de comunicación, que aparecieron durante la segunda mitad del siglo XIX, obligaron a la novela a cambiar su forma. Las demandas de objetividad que el realismo hacía a la novela fueron asumidas por las nuevas tecnologías de comunicación, de modo que "la novela debería concentrarse en lo que la crónica no puede proveer". Por otro lado, "la identidad de la experiencia, la vida en sí continua y articulada que es la única que permite la actitud del narrador, se ha desintegrado". Este fenómeno puede captarse, por ejemplo, en "la imposibilidad de que cualquiera que haya participado en la guerra cuente de ella como antes uno podía contar de sus aventuras" (42-43)⁹.

Para continuar teniendo sentido en un mundo administrado, la novela -la forma realista por excelencia- se había visto obligada a abandonar su tradicional impulso hacia una objetividad basada en la técnica de la ilusión teatral. En un estado de alienación universal, en el que los individuos se transforman en meros agentes de producción, la apelación de la novela realista a la ilusión pierde todo su sentido. Al contrario, se convierte en una afirmación de ese mundo, al ser incorporada al esquema de producción en serie para el entretenimiento fácil. Así, la novela ha tenido que abandonar cualquier aspiración a la ilusión y nombrar las cosas directamente, disolviendo la distancia estética. Este es el lugar histórico-literario de Kafka, por ejemplo, cuyas obras son "la respuesta anticipada a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se convirtió en escarnio sanguinario, porque la amenaza permanente de la catástrofe no permite ya a ningún hombre la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta" (47). Desde

⁹ En estos análisis la influencia de Benjamin sobre Adorno es indiscutible. Las referencias al reportaje y la imagen de los soldados que vuelven mudos de los modernos campos de batalla aparecen en "El narrador", que Benjamin publicó en 1936 (1991, 111-134). Una discusión detallada sobre las relaciones entre Benjamin y Adorno puede encontrarse en los libros de Susan Buck-Morss (1981, 274-357), Richard Wolin (1994, 163-212) y Shierry Weber Nicholzen (1997, 137-225). También ha sido publicado en español un volumen de textos de Adorno sobre Walter Benjamin (1995), así como la correspondencia entre ambos (1998).

este punto de vista, las obras de arte no representan el mundo circundante, sino que se enfrentan a él como una negación determinada de las condiciones históricas y sociales.

En este punto, cabe hacer una breve referencia a las ideas de Adorno sobre los géneros literarios y artísticos. Desde la perspectiva de Adorno, cada obra es una mónada, "centro de fuerza y cosa a la vez", de modo que "las obras están cerradas una frente a otra, son ciegas entre sí" (2004, 240). Sin embargo, ellas "representan lo que está fuera" y por eso no se puede renunciar al concepto de género literario. Según *Teoría estética*, a pesar de que, "ciertamente, nunca ha habido una obra de arte importante que haya correspondido por completo a su género" (265), el principio de individuación que subyace a cada obra particular sólo es posible en la generalidad que plantea la noción de género. Son, pues, las necesidades históricas de los materiales las que determinan lo sustancial de los géneros y las formas. La autenticidad de una obra literaria depende, así, de una exigencia objetiva que da coherencia a la obra, y tal exigencia es siempre general. Por esta razón, los procedimientos específicos de los novelistas del siglo XX -la técnica micrológica de Proust, por ejemplo- sólo tienen sentido como el producto de la necesidad histórica de renovar aquellos procedimientos que el realismo burgués había determinado. De este modo, en su exposición sobre la posición del narrador en la novela contemporánea, Adorno plantea la continuidad histórica del género novelesco a través de su negación por parte de cada obra individual, sin caer en la simple indiferencia con respecto a la noción de género. Como lo afirma en *Teoría estética*:

La obra individual no hacía justicia a los géneros subsumiéndose a ellos, sino mediante el conflicto en que los justificó durante mucho tiempo, luego los creó desde sí misma y finalmente los destruyó. Cuanto más específica es la obra, tanto más fielmente cumple su tipo: la frase dialéctica de que lo particular es lo general tiene su modelo en el arte. (268)

La crítica no puede ser indiferente a esta mediación entre lo particular y lo general en la obra de arte, y por eso las demandas objetivas que plantea la noción de los géneros no pueden dejarse de lado a través de una falsa sobrevaloración del genio creador. En tanto que artista, el sujeto está condicionado por las limitaciones objetivas que plantea el material, y por eso su trabajo con

la forma no es el puro reducto de la irracionalidad. “El elogio del artista como creador es injusto, pues relega a invención involuntaria a lo que no lo es”. Al contrario, en las grandes obras puede observarse que quien crea formas auténticas satisface sus demandas objetivas, que están vinculadas a la ley formal que ellas imponen (266).

2. Skoteinós, o cómo ha de leerse

Para Adorno la comprensión adecuada de los momentos formales de las obras artísticas y la tensión con los contenidos intelectuales implica, al mismo tiempo, un despliegue histórico de su forma. Tal despliegue se fundamenta, así, en la comprensión básica del hecho de que el contenido de verdad se transforma históricamente. Por eso, el análisis inmanente de las obras de arte por medio de la crítica requiere de una mirada prismática, que dé cuenta tanto de los elementos formales como de los materiales que se sedimentan y se han sedimentado históricamente en la obra. Esta cualidad de la crítica de Adorno implica, de este modo, una enorme conciencia de la forma de exposición, en la medida en que sólo un pensamiento que se asume a sí mismo dialécticamente puede dar cuenta de la riqueza de la obra artística¹⁰.

Esta actitud de Adorno casi siempre genera una enorme resistencia por parte de quienes se acercan por primera vez a sus textos. Es común escuchar contra él el reproche que, de acuerdo con el mismo Adorno, se le suele dirigir a Hegel: “no valdría la pena desperdiciar el tiempo en quien no sea capaz de expresar inequívocamente lo que quiera decir”. En este sentido, ocurre con frecuencia que formulaciones como el famoso inicio de la

¹⁰ Es pertinente citar, en este contexto, una descripción de la obra de Adorno por parte de Peter Uwe Hohendahl –quien, por otro lado, caracteriza el pensamiento de Adorno como “*prismatic thought*” (pensamiento prismático)–: la obra de Adorno “resiste el deseo de un orden sistemático, la búsqueda de un diseño general que le dé sentido a todos los textos individuales. Cada pieza, el pequeño ensayo o el gran estudio, sigue su propia lógica interna, que no puede extenderse esquemáticamente a otras partes de la obra de Adorno. Para ponerlo en otras palabras, no hay un punto de Arquímedes obvio desde el que todas las partes puedan leerse y entenderse. Así la diferencia entre el centro y el margen se hace inestable. Incluso los lectores avanzados de Adorno han encontrado difícil vérselas con las consecuencias de esta estructura” (Hohendahl vii-viii).

inacabada *Teoría estética* son intolerables para quien está acostumbrado a la claridad sin equívocos:

Ha llegado a ser evidente que ya no es evidente nada que tenga que ver con el arte, ni en él mismo, ni en su relación con el todo, ni siquiera su derecho a la vida. La pérdida de actuación sin reflexión ni problemas no queda compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible ante la que se encuentra la reflexión. En muchas dimensiones, la ampliación resulta ser estrechamiento. El mar de lo nunca presentado en el que se adentraron los revolucionarios movimientos artísticos de 1910 no ha proporcionado la dicha aventurera prometida. En vez de esto, el proceso desencadenado por entonces ha devorado las categorías en cuyo nombre comenzó. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes; por doquier, los artistas no disfrutaron del reino de libertad que habían conquistado, sino que aspiraron de inmediato a un presunto orden apenas sostenible. Pues la libertad absoluta en el arte (es decir, en algo particular) entra en contradicción con la situación perenne de la falta de libertad en el todo. En éste, el lugar del arte se ha vuelto incierto. (9)

Esta cita reúne muchos de los recursos retóricos que uno podría caracterizar como “adornianos”: el uso frecuente de afirmaciones paradójicas (es evidente que nada en el arte es evidente, la ampliación de las posibilidades del arte resulta ser un estrechamiento); la yuxtaposición de temas y problemas aparentemente inconexos (¿qué tiene que ver *el arte* en la primera oración con *la reflexión* en la segunda?); la introducción impertinente de términos técnicos y filosóficos (el todo, la reflexión, la infinitud, el tabú, lo particular); las referencias históricas y culturales eruditas (los movimientos artísticos de 1910); las explicaciones de términos que, a primera vista, confunden más de lo que aclaran (el arte es “lo particular”); las afirmaciones que suenan dogmáticas en su pesimismo (la falta de libertad del todo es una situación perenne); y el uso de imágenes dramáticas para retratar la situación actual (el proceso desencadenado por los movimientos de 1910 ha *devorado* las categorías que lo alimentaron y las cosas fueron arrastradas al *remolino* de nuevos tabúes). Todos estos recursos, apretados en una prosa compacta y sentenciosa, producen en muchos lectores una profunda incomodidad, cuando no un rechazo inmediato.

Sin embargo, denunciar a Adorno por su falta de claridad equivale a renunciar a entenderlo. La actitud que Adorno demanda del lector es la misma que él emplea en su crítica literaria: sólo una lectura inmanente, que siga los giros dialécticos de su argumentación, puede dar alguna cuenta de lo que plantean sus obras. Así, pueden aplicarse a Adorno las palabras que éste usa para referirse a Hegel:

Hegel espera del lector dos cosas, que no le sientan mal a la esencia misma de la dialéctica. Debe deslizarse, dejarse llevar por la corriente, no obligar a lo momentáneo a detenerse. De lo contrario lo modificaría pese a su fidelidad y a través de ella. Por otro lado hay que formar un proceso de lupa intelectual, debe retardarse el tempo de los apartes nebulosos de modo tal que éstos no se evaporen, sino que se dejen captar por la vista como en movimiento. (1971, 355; 1981, 160-161)¹¹

Para Adorno, la claridad que se suele exigir al pensamiento sólo es plausible cuando se supone que las cosas carecen de dinámica, es decir, cuando se asume que la distinción entre los objetos es completa, absoluta y estática. Sin embargo, al obrar de este modo el sujeto está decidiendo a priori acerca de los objetos del conocimiento, en lugar de forzar al pensamiento a adecuarse a ellos. La demanda de claridad es propia del pensamiento positivo, cosificado, que congela los objetos para que estén disponibles para fines prácticos exteriores. La dialéctica, que es la base del pensamiento de Adorno, muestra en cambio que no sólo el objeto está en movimiento; “el sujeto no descansa sobre un trípode como una cámara, sino que en virtud de su relación con el objeto que se mueve en sí, también se mueve” (1971, 126-131; 1981, 331-334).

En estas condiciones, el pensamiento debe cumplir una labor paradójica: “decir claramente lo no claro, lo no firmemente definido, lo no docilitado de la cosificación, de tal modo que sean señalados con la más alta claridad los momentos que se le escapan al brillo de la mirada fijadora o que en general no son

¹¹ En ésta, como en todas las citas en las que la traducción al español disponible se desvía del original, he preferido corregir la traducción de acuerdo con el texto en alemán. Por eso se citan, en un solo paréntesis, tanto la edición de las obras completas de Adorno en su idioma original, como la muy imprecisa traducción española.

accesibles" (1971, 335; 1981, 132). La forma de exposición de Adorno se caracteriza, así, por el intento paradójico de asir las cosas en su particularidad por medio del concepto, que apunta a lo general. Para ello, el pensamiento debe ponerse en movimiento según las transformaciones del objeto y debe evitar la imposición abstracta de categorías externas. Además, el principio que moviliza la dialéctica consiste en que los objetos no se reducen a su concepto, por lo cual los objetos entran en contradicción con la norma del pensamiento tradicional que consiste, precisamente, en adecuar la cosa al concepto y no en hacer que aquella rija la oscilación del pensamiento. Esta contradicción es, por otro lado, "un indicio de la no-verdad de la identidad, del agotamiento de lo concebido en el concepto" (2005, 16-17). Los problemas de los que se ocupa "El ensayo como forma" están íntimamente ligados a estas cuestiones¹². El ensayo, dice Adorno, es reactivo a la identidad y evita la reducción a cualquier principio; así, "se revuelve contra la doctrina, arraigada desde Platón, de que lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía". Por el contrario, el ensayo parte del principio de que la verdad tiene un núcleo temporal, de manera que "todo contenido histórico se convierte en momento integrante de ella" (2003, 19-20).

Ahora bien, la captación de este movimiento de la verdad implica, por un lado, renunciar a las aspiraciones de las corrientes filosóficas que pretenden superar las mediaciones objetivas a las que el pensamiento debe hacer frente para llegar a supuestos protodatos (*Urgegebenheiten*) originarios. Por el otro, el ensayo debe renunciar a definir sus conceptos y, en cambio, debe introducirlos "sin ceremonias, 'inmediatamente', tal como los recibe". Esto no quiere decir que el ensayo asuma que los conceptos son indeterminados o que los trate arbitrariamente:

En verdad, todos los conceptos los concreta ya implícitamente el lenguaje en que se encuentran. El ensayo parte de estos significados y, siendo ellos mismos lenguaje, los hace avanzar. [... El ensayo] no puede pasarse sin conceptos generales –tampoco el lenguaje que no fetichiza al concepto puede prescindir de ellos–, ni procede con ellos arbitrariamente. Por eso se toma la exposición

¹² "El ensayo como forma" es uno de los textos más importantes de Adorno, pues pone en evidencia cuáles son las bases sobre las que descansa la forma de exposición de sus textos críticos y filosóficos. Quizá por esta razón este trabajo abre el primer volumen de *Notas sobre literatura*.

más en serio que los procedimientos que separan método y asunto y son indiferentes a la exposición del contenido objetualizado. [...] No menos sino más que el procedimiento definitorio impulsa el ensayo la interacción entre sus conceptos en el proceso de la experiencia espiritual. En ésta aquéllos no constituyen un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretajan como los hilos de un tapiz. La fecundidad de los pensamientos depende de la densidad de la trama. Propiamente hablando, el pensador no piensa en absoluto, sino que se hace escenario de la experiencia espiritual, sin desenmarañarla. (22)

La densidad de la trama de momentos que se entretajan en el ensayo hace evidente la importancia de la forma de exposición. Al enfrentarse a la obra de arte –o a un objeto particular–, el pensamiento no puede buscar la identidad de ésta con el concepto, y por eso debe activar el momento correctivo de la fantasía y el juego, cuya expresión en la forma de exposición inyecta en el ensayo cierta semejanza con la autonomía estética. Por esta razón, afirma Adorno en *Dialéctica negativa*, “no es el momento estético accidental para la filosofía” (25). Desde este punto de vista, el ensayo se asemeja al arte. No obstante, sería equivocado identificar sin más el ensayo con una forma artística, pues su medio son los conceptos y su aspiración es la verdad despojada de apariencia estética (2003, 13)¹³. Pero, en todo caso, esta afinidad entre la filosofía y el arte “no autoriza a la primera a tomar préstamos del segundo, menos aún en virtud de las intuiciones que los bárbaros toman por prerrogativa del arte”¹⁴. Una filosofía que imitara al arte y que quisiera convertirse a sí misma en obra de arte, dice Adorno, renunciaría al pensamiento en la medida en que postularía el principio de identidad, según el cual el objeto es completamente absorbido por la filosofía (2005, 25-26).

Los procedimientos formales que el lector identifica como “adornianos” descansan en estos postulados. Sus ensayos so-

¹³ De acuerdo con Adorno, el joven Lukács no entendió esta diferencia, y por eso se apresuró a identificar al ensayo como una forma artística en su carta a Leo Pöpper “Sobre la esencia y forma del ensayo” (1985, 13-39).

¹⁴ Las intuiciones, por lo demás, como todo lo que cae bajo la mirada humana, no descienden milagrosamente del cielo, sino que en la obra individual siempre “han crecido junto a la ley formal de la obra” (Adorno 2005, 25).

bre literatura no buscan atrapar las obras individuales en una red conceptual externa, sino ponerlas en movimiento, activar el proceso de reflexión que les es inherente. De este modo, el lector que acude afanosamente a un diccionario filosófico para poder conocer el sentido estricto de los términos que Adorno usa está procediendo de una manera inversa a la que reclaman sus ensayos. La actitud del lector de Adorno se debe asemejar más a la que señala una metáfora que él mismo usaba frecuentemente:

Con lo que mejor se podría comparar la manera en que el ensayo se apropia de los conceptos sería con el comportamiento de quien en un país extranjero se ve obligado a hablar la lengua de éste en lugar de ir acumulando sus elementos como se enseña en la escuela. Leerá sin diccionario. Si ha visto la misma palabra treinta veces, cada vez en un contexto diferente, se ha asegurado de su sentido mejor que si hubiera consultado la lista de significados, normalmente demasiado estrechos en relación con el cambio constante de contexto y demasiado vagos en relación con los inconfundibles matices que el contexto aporta en cada caso. (1992, 23)

3. Una reconciliación extorsionada

En *Los testamentos traicionados*, Milan Kundera ataca los estudios musicales de Adorno por su excesivo sociologismo¹⁵. Según el escritor checo, “Adorno descubre la situación de la música como si se tratara de un campo de batalla político”. En el retrato de Adorno, dice Kundera, Schönberg aparece como un “héroe positivo, representante del progreso”, mientras que Stravinsky es el “héroe negativo, representante de la restauración” (Kundera 73). Así, las disonancias, que fueron antaño la expresión de un “sufrimiento objetivo”, se convierten en Stravinsky en las improntas de una coacción social. La disonancia en Stravinsky se compara pues “(mediante un brillante cortocircuito del pensamiento de Adorno) con la brutalidad política” (87). A partir de estas afirmaciones, Kundera comenta lo siguiente:

Lo que me irrita en Adorno es el método del cortocircuito que vincula con temible facilidad las obras de arte con causas, conse-

¹⁵ El texto al que se refiere Kundera es *Filosofía de la nueva música*, que Adorno publicó en 1948.

cuencias o significaciones políticas (sociológicas); las reflexiones extremadamente matizadas (los conocimientos musicológicos de Adorno son admirables) conducen así a conclusiones extremadamente pobres; en efecto, dado que las tendencias políticas de una época pueden siempre reducirse a dos únicas tendencias opuestas, se termina fatalmente por clasificar una obra de arte o del lado del progreso o del lado de la reacción; y como la reacción es lo malo, la inquisición puede incoar sus procesos. (99-100)

Por medio de la imagen del cortocircuito, Kundera indica una profunda y empobrecedora arbitrariedad en el pensamiento de Adorno. El salto lógico de la noción de disonancia a la de coacción social carece de justificación aparente, sobre todo cuando se observa que, para Adorno, las mismas disonancias en el caso de Schönberg son profundamente progresistas. Si tal salto es arbitrario, Kundera tiene razón al suponer que ello conduce por lo general a conclusiones pobres con respecto a las obras artísticas. Desde esta perspectiva, es aún más arbitrario dividir las tendencias políticas en dos polos, el progreso o la reacción, y luego poner las obras individuales en uno de los dos. Estos argumentos justificarían el odio “profundo” y “violento” que Kundera –en tanto que artista y crítico– experimenta ante quienes ven en la obra de arte “una *actitud* (política, filosófica, religiosa, etc.)”, en lugar de “una intención de conocer, de *comprender*, de captar este o aquel aspecto de la realidad” (100).

Kundera se basa en el principio de que “las causas más profundas que rigen el ritmo de la historia de las artes no son sociológicas, políticas, sino estéticas: vinculadas al carácter intrínseco de éste o aquél arte” (67)¹⁶. Desde el punto de vista estético, la voluntad de Stravinsky como compositor consistía en “abarcarse el tiempo entero de la música”, voluntad que Kundera expresa mediante una sugestiva imagen: “Según una creencia popular, en el instante de la agonía el que va a morir ve desarrollarse ante sus ojos toda su vida pasada. En la obra de Stravinsky, la música europea recordó su vida milenaria; fue su último sueño antes de irse hacia un eterno sueño sin sueños” (86).

¹⁶ Este principio es una cualidad del arte moderno: “El arte moderno: una rebelión contra la imitación de la realidad en nombre de las leyes autónomas del arte. Una de las primeras exigencias prácticas de esta autonomía: que todos los momentos, todas las parcelas de una obra tengan igual importancia estética” (Kundera 172).

A los ojos de Kundera, Stravinsky hizo una “transcripción lúdica” de obras del pasado, y así sostuvo un diálogo directo con compositores como Chaikovski, Pergolesi, Gesualdo y otros: “la transcripción lúdica de una obra antigua era para él algo así como una forma de establecer una comunicación entre los siglos”. Desde esta perspectiva, el procedimiento de Stravinsky tiene semejanzas con la manera en que Kafka, por ejemplo, reelabora algunos tópicos de *David Copperfield* en su novela *América*¹⁷. El descubrimiento de Stravinsky consistió, como lo demuestra el pasaje del sacrificio de una joven para que resucite la naturaleza en *La consagración de la primavera*, en dar forma musical a los ritos bárbaros. De acuerdo con Kundera, lo que Adorno percibía como coacción y violencia sobre la forma musical, y como simple identificación con la instancia destructora, es precisamente aquello que nos permite imaginar la belleza de la barbarie. “Sin su belleza, esa barbarie seguiría siendo incomprensible. [...] Decir que un rito sangriento posee belleza es un escándalo, insoportable, inaceptable. Sin embargo, sin emprender este escándalo, sin ir hasta el final de este escándalo, poca cosa puede comprenderse del hombre” (100). La técnica de Stravinsky, como la de los escritores y novelistas, sirve según Kundera para captar el mundo real de nuevas formas, descubrir dimensiones de la experiencia que antes habían permanecido desconocidas.

Sin embargo, Adorno dirige una crítica similar a sus contemporáneos. En su recensión del trabajo de Lukács sobre la vanguardia, por ejemplo, cuestiona duramente la oposición despreocupada que éste hace entre las nociones de lo sano y rebosante de fuerza por un lado, y lo enfermo y decadente por el otro, como cate-

¹⁷ Según Kundera –y Kafka mismo lo reconocía– Kafka tomó de la novela de Dickens ciertos motivos (“la historia del paraguas, los trabajos forzados, las casas sucias, la amada en una casa de campo”), algunos personajes y, en general, “la atmósfera que envuelve las novelas de Dickens: el sentimentalismo, la ingenua distinción entre buenos y malos” (89-90). De manera semejante, Kundera hizo una “transcripción lúdica” de *Jacques el fatalista* en su obra *Jacques y su amo*. La obra teatral del escritor checo no es una adaptación de Diderot: “era una obra mía, mi *variación* sobre Diderot, mi homenaje a Diderot: recompuse totalmente su novela; aun cuando las historias de amor están tomadas de las suyas, las reflexiones en los diálogos son más bien mías; cualquiera puede descubrir inmediatamente que hay frases impensables en Diderot; el siglo XVIII era optimista, el mío ya no lo es, yo mismo lo soy aún menos, y los personajes del Amo y de Jacques se entregan en mi obra a oscuros excesos difícilmente imaginables en el Siglo de las Luces” (88).

gorías para la evaluación del arte. Lukács asocia el realismo decimonónico con la salud, y la vanguardia –prácticamente desde Flaubert y Dostoievski– con la enfermedad. Esta grosera distinción parte del supuesto de que la vanguardia se caracteriza por una excesiva atención a una visión sórdida de la existencia, que exagera la soledad ontológica que caracterizaría la existencia del individuo moderno. Los tipos vanguardistas, como por ejemplo los personajes de Beckett, son casi siempre idiotas, esquizofrénicos, incapaces de establecer una relación armónica con el entorno: en otras palabras, son tipos enfermos. Esta cualidad se debe, según los argumentos del propio Lukács, a un problema de perspectiva: en las obras de vanguardia los elementos subjetivos predominan sobre la configuración objetiva, con lo cual el mundo aparece deformado y decadente. Si quiere tener una verdadera dimensión social, un arte sano y vigoroso debe, en contravía de la vanguardia, encontrar la perspectiva adecuada que permita una mirada más objetiva de la realidad (Lukács 1963, 21-57). Por esta razón, afirma Lukács, la alternativa entre el realismo de Thomas Mann y la vanguardia de Kafka revela los dos polos en los que se ha de debatir la literatura: la salud social o la enfermedad, el progreso o el formalismo. En esta alternativa se ponen de bulto preguntas fundamentales en las que lo que está en juego es la actitud del ser humano hacia la vida: “¿debe concebirse al hombre como víctima indefensa de fuerzas trascendentes, incomprensibles e invencibles, o como miembro de una sociedad humana en la cual su actividad tiene cierto papel, mayor o menor, pero en todo caso codeterminante de su destino?” (104-105).

Ahora bien, según Adorno, en los juicios de Lukács “las categorías naturales son proyectadas sobre algo socialmente mediado”, como lo es el arte. Tales categorías son, como las de Heidegger, abstractas con respecto a las obras artísticas, y en esa medida sus análisis caen en el dogmatismo y la asignación de etiquetas pretendidamente estéticas, pero en última instancia determinadas de antemano. Para Adorno, una prueba de tal dogmatismo está por ejemplo en el hecho de que “Lukács reúne bajo los conceptos de decadencia y vanguardismo –para él ambas cosas son lo mismo– cosas totalmente heterogéneas: no solamente Proust, Kafka, Joyce, Beckett, sino también Benn, Jünger, incluso Heidegger; como teóricos, a Benjamin y a mí mismo” (2003, 244-248). Esta distinción entre progreso y barbarie supone, por lo demás, que

existen formas de arte que permiten a la sociedad avanzar hacia una futura reconciliación. Desde este punto de vista, Lukács estaría obrando sobre la vanguardia como, desde el punto de vista de Kundera, Adorno se aproxima a Stravinsky: en el campo de batalla político de la literatura del siglo XX, Thomas Mann y ciertos exponentes del realismo socialista son los representantes del progreso, y Kafka y los escritores más experimentales encarnan la reacción conservadora, reacción sobre la cual la inquisición puede “incoar sus procesos”.

No obstante, tanto Kundera, como Lukács y Adorno coinciden en que el arte permite conocer la realidad. El núcleo de las diferencias entre los tres autores se encuentra, pues, en la manera en que conciben tal conocimiento. Para Lukács, el conocimiento que debe proporcionar la obra se ha de basar en una aproximación objetiva a la realidad que dé cuenta tanto de sus posibilidades abstractas como de sus posibilidades concretas, y que sepa distinguir entre ambas. Las primeras son producto de las proyecciones del sujeto, mientras que las segundas tienen como premisa la acción del sujeto en el mundo objetivo. Por esta razón, la reducción de la experiencia al tejido de posibilidades abstractas, que caracteriza las obras de Kafka, Musil, Joyce y Beckett entre muchos otros, empobrece la realidad: “la imposibilidad de diferenciar entre posibilidades abstractas y concretas, así como la reducción del mundo interior del hombre al nivel de una subjetividad abstracta, trae siempre consigo el profundo desvanecimiento de los contornos de su personalidad” (Lukács 1963, 25-27). Para Adorno, esta distinción obligaría a la obra artística a una “rígida contemplación del objeto desde afuera”, y sólo toleraría las huellas del subjetivismo como “perspectiva”. Con ello, Lukács se adhiere irreflexivamente a “un tradicionalismo cuyo atraso estético es indicio de su falsedad histórica”. En efecto, Lukács aboga por un arte que muestre sin ambages la naturaleza social del ser humano, su existencia determinada por la distinción entre sus posibilidades abstractas y concretas. Pero no parece darse cuenta de que es justamente la “soledad ontológica”, que él adscribe al arte de vanguardia, lo que es social en su configuración. En otras palabras, las categorías de decadencia, esteticismo y decadentismo, que pueden percibirse ya en Baudelaire, no son en los artistas modernos una esencia invariante del hombre, sino que son la esencia de la

modernidad. De hecho, dice Adorno, “la estatura de la poesía vanguardista casi podría someterse al criterio de si en ella los momentos históricos se han hecho esenciales como tales, si no han sido allanados hasta la intemporalidad” (2003, 248-252).

De este modo, dice Adorno, Lukács lee equivocadamente el arte moderno como si fuera la mera duplicación de una realidad cosificada. Para Adorno, la literatura no se relaciona con la realidad de un modo tan inmediato, pues “el contenido de las obras de arte no es real en el mismo sentido que la sociedad real”:

El arte se encuentra en la realidad, tiene su función en ésta, está incluso mediado en sí con la realidad de múltiples modos. Pero, sin embargo, en cuanto arte, según su propio concepto, se enfrenta antitéticamente con lo que ocurre. La filosofía ha dado a esto el nombre de ilusión estética. [...] Frente a lo meramente existente el arte mismo, si no es que lo duplica antiartísticamente, ha de ser, por esencia, esencia e imagen. Sólo así se construye lo estético; así, no meramente contemplando la mera inmediatez, se convierte el arte en conocimiento, es decir, hace justicia a una realidad que esconde su propia esencia y reprime lo que ésta expresa en aras de un orden meramente clasificatorio. Sólo en la cristalización de la propia ley formal, no en la pasiva admisión de los objetos, converge el arte con lo real. (251)

En otras palabras, los momentos sociales que determinan a las obras de arte están contenidos en éstas en tanto que negación determinada. Así, el solipsismo que Lukács achaca a la vanguardia, como si ésta fuera simplemente una teoría del conocimiento mal formada, no implica en el arte la negación del carácter objetivo de la realidad, sino una reconciliación con la objetividad alienada: el sujeto acoge el objeto como imagen en lugar de “petrificarse reificado frente a él”, tal y como ocurre en un mundo alienado. Proust, por ejemplo, descompone la unidad del sujeto al sumergirse en él, de manera que éste “acaba por convertirse en un escenario en el que las objetividades se manifiestan”. De este modo, su supuesto individualismo se convierte en un profundo antiindividualismo: “las grandes obras de arte vanguardistas hacen saltar por los aires esta ilusión de la subjetividad poniendo de relieve la fragilidad de lo meramente individual y al mismo tiempo captan en esto aquel todo del que lo individual es un momento y de lo que, sin embargo, no puede saber nada” (251-252). La obra

de arte vanguardista verdadera se convierte en el conocimiento negativo de la realidad en virtud de la contradicción entre el objeto espontáneamente asimilado en el sujeto como imagen y “el exterior realmente irreconciliado”.

Las críticas de Kundera contra Adorno deben ponerse bajo la lupa de las observaciones de éste que han sido tratadas hasta ahora. Ambos coinciden en la defensa de la autonomía estética y en el hecho básico de que las causas más profundas que rigen la historia del arte son estéticas y no políticas¹⁸. Sin embargo, la diferencia entre ambos autores se basa en el nervio dialéctico que caracteriza a Adorno y que Kundera califica de “cortocircuito”. En efecto, desde una perspectiva no dialéctica, el valor de ciertos pasajes de Stravinsky estaría en su capacidad para hacer evidente la belleza de la barbarie y, de ese modo, arrojar luz sobre nuevas dimensiones de una realidad que hasta entonces permanecían a oscuras. Sin embargo, para Adorno esta cualidad del arte de Stravinsky debe ser desplegada dialécticamente, si no se quiere caer en la simple apología del statu quo o la mera formulación provocadora. Tal despliegue implica, necesariamente, una comprensión inmanente de los elementos formales que entran en juego en la obra de arte a través de la apariencia estética. Adorno señala en *Filosofía de la nueva música* que, “como una pieza de virtuosismo de la regresión, *La consagración de la primavera* es un intento por dominarla a través de su copia, y no en el puro aban-

¹⁸ Lukács, por su parte, antepone la dimensión política del arte, peligrosamente disuelta en categorías naturales. Desde este punto de vista, las nociones de progreso y reacción son moralistas y por lo tanto dogmáticas. Aunque no es el propósito de este trabajo, cabría agregar que formas similares de “reconciliación extorsionada” son hoy comunes en muchas de las propuestas de los estudios culturales y de las lecturas politizadas del arte y la literatura. En este caso, a menudo las obras literarias son concebidas como mimesis de la identidad sexual, racial, de clase o, en general, social, y desde este punto de vista se evalúa su calidad. Estas nociones se complican, además, con el principio arbitrario de que las obras de autores marginales deben ser, por su propia naturaleza, experimentales, pues de lo contrario caerían en los paradigmas modernos occidentales. Por su exterioridad con respecto al objeto artístico, la noción de identidad es dogmática en su corrección política, y su extrapolación a las cualidades formales de la obra suele ser más el producto de los intereses políticos del crítico, que de los aspectos específicos de las obras de arte. El libro de Guillory (2001) es un excelente análisis de los supuestos ideológicos del multiculturalismo y de su incidencia en el debate sobre el canon literario que se desarrolló en la década de 1980.

dono en ella” (1962, 156; 1975, 137). En Stravinsky, el “gusto” se impone sobre la cosa misma, de manera que, mientras que los ritmos en Stravinsky evocan los rituales primitivos, en Schönberg el concepto mismo de ritmo es denunciado como abstracto (1962, 161; 1975, 143). Así, lo que Kundera señala como un intento por abarcar la historia entera de la música con el fin de hacer evidente la belleza de la barbarie es, a los ojos de Adorno, una aproximación externa y abstracta a esa barbarie.

Desde este punto de vista, el principio “dogmático” que Adorno exige en las obras literarias modernas es la obediencia, de parte del sujeto creador, a las demandas objetivas de la obra. Toda imposición arbitraria sobre el material es regresiva, en la medida en que lo fuerza a moldearse a los impulsos subjetivos del autor o del consumidor, y de este modo disuelve una relación genuina con el arte¹⁹. El supuesto dogmatismo de Adorno es, entonces, la consecuencia de una visión coherente sobre la literatura y el arte: así como la obra literaria obliga al análisis inmanente por parte del crítico y del lector, del mismo modo el artista debe someterse a la ley formal de su obra. Ahora bien, las demandas objetivas de la obra no son principios arbitrarios emanados de la obra como si se tratara de una entidad metafísica. Tales demandas provienen, fundamentalmente, del momento social que la obra incorpora bajo la forma de la negación. Es por esta razón que sería equivocado suponer que Adorno no es consecuente al ver en las disonancias de Schönberg un momento progresivo, y en Stravinsky un momento regresivo. Si la noción de disonancia se comprende dialécticamente, se puede observar que mientras que en Schönberg ella es una exigencia del material musical que pone

¹⁹ La industria cultural se vale, precisamente, de este momento regresivo, en la medida en que siempre le promete al individuo, convertido ahora en consumidor, un producto adecuado a sus deseos. Así, el individuo proyecta irracionalmente sus deseos sobre el objeto que, por otro lado, ha sido previamente catalogado y descrito por los periodistas, comentaristas y publicistas de los medios de comunicación. En esa medida, la industria cultural traiciona las pretensiones de la crítica. Adorno se ocupó de este tema muchas veces a lo largo de su carrera. Su primer escrito consistente sobre el particular es, seguramente, “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión del oído” de 1938 (1966, 17-70; 1973, 14-50). Igualmente, cabe destacar el capítulo sobre “La industria cultural” compuesto por Adorno para *Dialéctica de la Ilustración* (1944), obra escrita en colaboración con Max Horkheimer (165-212). El libro de Marc Jimenez (2001) es un sugestivo estudio sobre los análisis de Adorno acerca de la industria cultural.

en tela de juicio el concepto de ritmo, en Stravinsky es un recurso técnico para evocar lo prehistórico.

Esta distinción permite ver un último aspecto del concepto de crítica de arte de Adorno. Se ha dicho que la crítica sirve al contenido de verdad de las obras de arte. No obstante, uno puede preguntarse por el papel de la crítica en aquellas obras que, por decirlo esquemáticamente, carecen de contenido de verdad. En este caso, Adorno señala que la tarea de la crítica consiste, justamente, en separar el contenido de verdad de los momentos de falsedad de las obras. Esto indica que las obras no son ni puramente verdaderas ni puramente falsas, sino que la verdad y la falsedad de las obras se interpenetran dialécticamente. Es un hecho que la obra más lograda, por ser apariencia estética, no es más que una promesa de felicidad no realizada y, en esa medida, reproduce ideológicamente la sociedad. Pero, como se afirma en *Teoría estética*, también hay obras “de rango muy alto” que son verdaderas “en tanto que expresión de una conciencia falsa” (176). Este es el caso, como se ha visto, de las composiciones de Stravinsky, cuyas disonancias son el índice de una coacción social.

Los juicios negativos de Adorno sobre algunas obras literarias ponen en evidencia precisamente este despliegue dialéctico de la conciencia falsa que se encierra en algunas obras. Por ejemplo, en un ensayo sobre *Un mundo feliz* de Aldous Huxley²⁰, Adorno encuentra que la oposición, en el mundo administrado de la novela, entre la alienación general y la vida salvaje es profundamente ideológica, pues los dos polos contrapuestos carecen de dinamismo: la oposición entre individuo y sociedad se da en Huxley como una contradicción irreconciliable entre la naturaleza humana y la vida artificial. Huxley quiere hacer del salvaje que anhela la soledad la encarnación de la naturaleza pura que protesta contra la dura caparazón del mundo civilizado. Hay una escena de la novela que, desplegada dialécticamente, muestra cómo ese deseo de Huxley se convierte precisamente en su contrario, es decir, en una protesta en contra de la ética luterana de

²⁰ El ensayo “Aldous Huxley y la utopía” fue escrito por Adorno en 1942, durante su exilio en Los Ángeles, y publicado por primera vez en 1951. Adorno lo incluyó posteriormente en *Prismas*, que apareció en 1967.

Huxley. Se trata del pasaje en el que el salvaje John y Lenina, una mujer “civilizada” del mundo feliz, encaran el amor que sienten uno por el otro. Lenina, quien está adaptada a la satisfacción inmediata de sus deseos, se lanza sobre el salvaje pidiéndole que la posea. A pesar del amor que siente por ella, John la rechaza con odio y terror, pues no quiere mancillar el objeto de su amor. La escena se torna ridículamente mojigata cuando John golpea a la mujer desnuda y le grita que es una puta –“¡Impúdica ramera!”–, grita John, repitiendo las palabras de Otelo a Desdémona–. Con mucha agudeza, Adorno muestra que esa encarnación sublime de la naturaleza que quiere ver Huxley en John sería, a lo ojos de Freud, la imagen de un neurótico que tiene una homosexualidad reprimida. “El ‘salvaje’ insulta a la ‘puta’ como el hipócrita que tiembla de cólera santa contra aquello que él no puede hacer”, dice Adorno (1983, 106). Desde este punto de vista, la desfachatez de Lenina no es una muestra de inhumanidad, sino su contrario: la apertura a un mundo en el que el deseo sexual ha dejado de ser un tabú. Al mismo tiempo, la reacción del salvaje no es una protesta de la naturaleza en contra de la cosificación de la libido, sino el resultado de un proceso de represión que ha hecho del deseo sexual un fetiche. En su falsedad, la novela de Huxley revela la ideología de lo “eternamente humano” que, en la práctica, se ha convertido en inhumanidad. Así, la alternativa para el ser humano no es entre el estado totalitario y el individualismo puro, tal y como lo sugiere la novela. Esta perspectiva sólo funda una nueva reconciliación extorsionada en la que se anula toda dialéctica y todo impulso realmente crítico.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962.
- . *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp, 1966.
- . *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- . *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
- . *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- . *Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Taurus, 1981.

- . *Prisms*. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- . *Notes to Literature*. New York: Columbia University Press, 1992.
- . *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra, 1995.
- . *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- . *Dialéctica negativa & La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Th. W. y Walter Benjamin. *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta, 1998.
- Adorno, Th W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1988.
- . *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 1991.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981.
- Guillory, John. "La política imaginaria de la representación". *Literatura: teoría, historia, crítica* 3 (2001): 189-252.
- Hegel, G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Península, 1990.
- Heidegger, Martin. *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*. Madrid: Alianza, 2005.
- Hohendahl, Peter Uwe. *Prismatic Thought. Theodor W. Adorno*. Lincoln: Univesity of Nebraska Press, 1995.
- Jimenez, Marc. *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.
- Kundera, Milan. *Los testamentos traicionados*. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Lukács, Georg. *Significación actual del realismo crítico*. México: Era, 1963.
- . *El alma y las formas & Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.
- Weber Nicholzen, Shierry. *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*. Cambridge: The MIT Press, 1997.
- Wolin, Richard. *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption*. Berkeley: Univesity of California Press, 1994.