

VALÉRY SEGÚN ADORNO

Fernando Urueta G.

Palabras preliminares

Theodor W. Adorno escribió tres ensayos acerca de la obra de Paul Valéry: “El artista como lugarteniente”, “Museo Valéry-Proust” y “Desviaciones de Valéry”. El primero fue en origen una conferencia transmitida por la Radio Bávara, publicado luego como artículo en la revista *Merkur* [Mercurio] en 1953 e integrado en 1958 a la primera edición de *Notas sobre literatura I*. El segundo fue redactado en 1953, en memoria de Hermann von Grab, y publicado por vez primera el mismo año en *Die neue Rundschau* [El nuevo panorama]; posteriormente haría parte del volumen de ensayos *Prismas*. El tercero, con dedicatoria a Paul Celan, también se publicó originalmente en *Die neue Rundschau*, pero siete años más tarde que el anterior, y luego, en 1961, pasó a formar parte de la primera edición de *Notas sobre literatura II*. Además de estos ensayos hay numerosas referencias de Adorno a Valéry diseminadas en otros trabajos de crítica de arte y en la póstumamente publicada *Teoría estética* (1970).

En general, de esos tres escritos pueden destacarse dos asuntos muy interesantes. Por un lado, lo original y sugerente del comentario, si se tienen en cuenta las reflexiones de otros comentaristas acerca de la obra del lírico francés. La historia de la recepción de la obra de Valéry se ha movido casi con exclusividad en un ámbito netamente estético-filosófico (en los trabajos de Marcel Raymond y E. R. Curtius, por ejemplo) y, cuando ha trascendido dicho ámbito, en el de una rígida crítica de las ideologías que tiende a señalar sólo los rasgos políticamente conservadores de la estética y de la filosofía política, en cuanto tal, del discípulo de Mallarmé (como sucede, entre otros, con Albert Béguin y Pierre-Jean Jouve). Los ensayos de Adorno, por el contrario, han permitido ver que en la estética de Valéry hay también un contenido social progresista.

Por otro lado, llama la atención el hecho de que Adorno no haga referencia a la obra lírica de Valéry, a pesar de considerar su estética como una teoría progresista en casi todos los aspectos. Menciona solamente sus escritos en prosa, entre ellos la *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, *Monsieur Teste*, *Eupalinos o el arquitecto*, *Piezas sobre arte*, *Degas Danza Dibujo* y los cuadernos de notas y aforismos compilados en dos volúmenes bajo el título *Tel quel*. Si no nos equivocamos, el único poema de Valéry que Adorno nombra es *Les pas* [Los pasos], pero no para interpretarlo sino para ponerlo como ejemplo de las deficiencias de la traducción que hizo Rainer Maria Rilke al alemán de algunas obras de Valéry. Por lo demás, no sobra decir, como lo hace Adorno, que se trata de uno de los poemas más célebres y más bellos del poeta francés.

Queda claro entonces que en estos ensayos Adorno no analiza los poemas de Valéry, sino su teoría estética. “El artista como lugarteniente” es una apología de Valéry que busca rescatar el contenido de verdad social inherente a sus ideas sobre arte. “Museo Valéry-Proust” intenta superar ese carácter apologético sopesando la estética objetiva de Valéry con la estética subjetiva de Marcel Proust, aunque la dialéctica de Adorno enseña que ni la estética de aquél es simplemente objetivista, ni la de éste simplemente subjetivista. Puede decirse que “Desviaciones de Valéry” corrige los dos ensayos anteriores en virtud del completo despliegue de la crítica determinada de Adorno, pues no se trata aquí de una apología y tampoco se recurre a otros autores para dialectizar el objetivismo de la estética de Valéry. Más bien, haciendo una interpretación inmanente de los escritos de éste, Adorno hace justicia a la dialéctica entre lo regresivo y lo progresivo como pilar de la estética valeryana, y encuentra, además, que en tal estética la mayor importancia de lo objetivo es sólo aparente, ya que Valéry piensa fundamentalmente en una mediación recíproca entre sujeto y objeto en la esfera del arte.

Cabe anotar al margen que “Desviaciones de Valéry” pone en práctica la técnica del montaje según la entiende Adorno. Su concepción al respecto difiere de la concepción de montaje que Walter Benjamin pensaba utilizar para darle forma a los inacabados *Pasajes de París*. Ambos veían en la técnica formal del montaje, difundida por algunos movimientos de vanguardia, un modelo

susceptible de ser usado en la construcción de ensayos filosófico-literarios. Sin embargo, mientras Benjamin pensaba que la yuxtaposición de citas, con el mínimo comentario, podía hacer salir a la superficie un significado que se encontraba oculto, Adorno creía que una concepción semejante del montaje eliminaba al sujeto analítico de la filosofía y, junto con ello, el desarrollo teórico de los motivos filosóficos, los cuales quedarían reunidos pero sin interpretación. Siguiendo este camino, dice Adorno, la filosofía degeneraría en magia y en positivismo, en la ciega aceptación de lo dado fácticamente (Adorno y Benjamin 270-273). “Desviaciones de Valéry” es, por consiguiente, un escrito desplegado formalmente a través de un montaje de citas tomadas de Valéry, pero acompañada cada una del respectivo comentario interpretativo de Adorno.

Finalmente, vale la pena mencionar que el especial vínculo de Adorno con la obra de Valéry se debe, tal vez, al mismo Benjamin. Éste admiraba los escritos de Valéry, sobre todo sus ensayos y diálogos literarios. Los trabajos de Benjamin de la década de 1930 se apoyan constantemente en afirmaciones de Valéry provenientes de allí, y la interpretación hecha por Adorno dos décadas más tarde sigue de cerca, en muchos aspectos, lo que Benjamin expresó entonces acerca de la teoría estética del francés¹. Es más, Adorno recibió ediciones francesas de libros de Valéry que Benjamin le envió desde París. Ahora bien, a pesar de ser promovido por su amigo, el primer acercamiento de Adorno a Valéry no estuvo exento de dudas, si bien desde el principio es igualmente notorio su entusiasmo frente al nuevo descubrimiento. Adorno le manifestó a Benjamin esta actitud ambivalente en una carta fechada el 15 de octubre de 1936: “Leí a Valéry con el mayor entusiasmo y también con mucho temor. La relación entre guerra y poesía absoluta es efectivamente evidente. Sobre todo, naturalmente, en el ensayo sobre el progreso. A pesar de ello –o en virtud de ello–: ¡qué gran figura!” (154).

¹ Confróntese sobre todo dos ensayos de Benjamin: “Sobre la situación social que el escritor francés ocupa actualmente” (*Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus, 1998) y “Paul Valéry” (*Selected Writings* vol. 2: 1927-1934. Cambridge: The Belknap Press, 1999).

1

Pero lo que agudiza su pensamiento es la sumisión sin reservas al objeto, nunca el juego consigo mismo... La capacidad de ver las obras de arte desde dentro, en la lógica de su producción –una unidad de acción y reflexión que ni se esconde detrás de la ingenuidad ni volatiliza apresuradamente sus determinaciones concretas en el concepto general–, es sin duda la única forma posible de estética hoy en día. (Th. W. Adorno, “Desviaciones de Valéry”)

La prosa de Valéry puede caracterizarse, en principio, con las mismas palabras que él utiliza para describir su libro sobre el pintor Edgar Degas: parece una serie de “pequeños seres o vagos ramajes” garabateada por “un lector medio distraído” (1999, 13). Adorno precisa esta impresión al dialectizarla, pues si la prosa de Valéry formula sencilla y juguetonamente los problemas, detrás de ello hay un “pensamiento cargado al máximo”. La facilidad con que cuenta Valéry para expresar las ideas más complejas de la manera más sencilla ha implicado un gran esfuerzo del pensamiento; esa facilidad no es producto de la genialidad, ni de la distracción del lector que hace arabescos en una hoja, como querría hacerlo creer el propio Valéry. No obstante, el esfuerzo del pensamiento no se debe a simples preocupaciones estilísticas, pues no hay nada más alejado de los escritos de Valéry que la retórica vacua. Lo que hace necesario el esfuerzo del pensamiento para expresar las ideas es, precisamente, que “la transmisión perfecta del pensamiento es una quimera” (Valéry 1995, 220). La voluntad cartesiana de Valéry le impide aceptar algo sin resolver o aclarar, y para él, como sugiere Adorno, la sencillez en la expresión es un indicio del éxito del pensamiento. Valéry le impuso a su prosa un principio que, según una anotación de los cuadernos, es condición de la bella pintura: “*Divina simplicidad* ningún engaño a la vista; nada de empastes, de fondos rocosos, de luces suspendidas; nada de contrastes intensos. Me digo a mí mismo que la perfección sólo se consigue a través del menosprecio de todos aquellos recursos del efectismo” (1977, 12).

Pero el interés de Adorno por los ensayos literarios de Valéry no se finca solamente en sus cualidades formales. En realidad, lo

que le interesa es que las ideas de Valéry sobre arte –en todo caso inseparables de la forma de sus escritos– trascienden la especificidad de la obra artística a la que se refieren, trátase de la poesía de Mallarmé o Baudelaire, trátase de la obra de algún pintor, como Manet o Corot. Las ideas de Valéry superan la comprensión de la obra particular porque, paradójicamente, son el resultado de la proximidad absoluta que logra frente a lo más particular de la obra. Adorno da por descontado que el acercamiento total al objeto estético sólo puede practicarlo quien, a su vez, produce artísticamente de la manera más responsable, y de sobra es conocida la responsabilidad de Valéry en la construcción de sus poemas. Esta es una idea constante en la producción teórica de Adorno, planteada tanto en los escritos sobre Valéry como en *Filosofía de la nueva música* (1941-1948) y *Teoría estética*. Una frase de la planeada introducción a la obra póstuma lo dice de la siguiente forma: “Hegel y Kant fueron los últimos que, dicho crudamente, pudieron escribir una estética grande sin entender nada de arte” (443). Adorno consideraba que quien quiere hacer crítica o teoría del arte en la actualidad, debe enfrentar personalmente los problemas que plantea la construcción de una obra de arte, y tenía plena autoridad para afirmarlo en la medida en que él era músico compositor. Pero esta exigencia de Adorno al crítico y al teórico del arte no es un simple capricho personal, sino que está determinada históricamente.

Desde mediados del siglo XIX, lo que decide sobre la calidad del arte avanzado no son ni los intereses de la industria cultural, ni el gusto público que ella promueve por intermedio de sus agentes, los comentaristas de prensa. Tampoco deciden sobre esa calidad las grandes categorías estéticas que la filosofía del arte define *a priori*, ni los estilos e ideas programáticas que plantean los movimientos artísticos más reputados. Es más, Adorno piensa que hoy es imposible juzgar desde fuera sobre la “calidad” de las obras de arte, decir si es buena o mala una pieza musical, o bueno o malo un poema, pues lo que ahora define el “rango” de una obra, que sea o no de vanguardia, es el momento de la configuración de sus elementos particulares, el momento de la construcción inmanente (2003a, 17). A eso se debe la distinción que hace Adorno, en “El artista como lugarteniente”, entre dos caminos opuestos para llegar a intuiciones serias sobre arte (2003b, 114): uno es el camino de distanciamiento absoluto, a través del

concepto, con respecto al entendimiento específico de la obra de arte, que fue el camino que transitaron Kant, Hegel y la filosofía del arte en general hasta el Romanticismo; otro es el de quien se enfrenta disciplinadamente a los procedimientos constructivos y a las particularidades objetivas de la obra, el de quien habla de arte por oficio propio, que es el camino recorrido por la teoría estética y la crítica de arte de Valéry, de Benjamin y del propio Adorno. Valéry era consciente de que su camino era éste, y lo describe con palabras que recuerdan la noción benjaminiana de “iluminación profana”. Según el poeta francés, al verdadero artista la cotidianidad del oficio se le transforma en una especie de revelación; en virtud de una práctica lenta, pero continua y sobre todo rigurosa, en la que deben sortearse “las resistencias e insubordinaciones del *oficio*”, el artista logra “presentir el misterio mismo o la esencia” del arte (1999, 58). Lo que Valéry define aquí como el presentimiento de la esencia del objeto en virtud de la máxima concentración en el objeto, es lo que Adorno llama la “intuición teórica” de Valéry, es decir, una reflexión que trasciende la comprensión de la obra de arte particular y llega a plantear problemas artísticos generales, precisamente porque ha comprendido las obras de arte en su más plena determinación material.

Pensando en esto es que Adorno dice que Valéry “no filosofa sobre arte” -lo cual puede decirse también de Adorno-, en el sentido en que no adopta la posición de distanciamiento absoluto frente al objeto del conocimiento, tan característica de algunas filosofías tradicionales y del positivismo. Y sin embargo, por otra parte, la posición de Valéry frente a la obra de arte es para Adorno un modelo de cómo tendría que asumirse actualmente el pensamiento filosófico. Adorno expresó esto, en muchas ocasiones, diciendo que si la filosofía quiere mantener su “fuerza vinculante”, si no quiere conformarse lisa y llanamente con sobrevivir de manera autárquica en medio de un mundo cada vez más bárbaro, debe “abrir brecha en la ceguera del artefacto”, descubrir, mediante la crítica determinada del objeto, las mediaciones históricas que hablan desde el interior de él acerca de las contradicciones de la sociedad.

Esto ayuda a entender dos aspectos relacionados directamente con el tema que nos ocupa. Por un lado, cuál es el interés de un

escritor como Adorno por la obra de un escritor como Valéry, cuyo pensamiento parece tan distante del de aquél. Ese interés radica en que la teoría y la crítica de arte de Valéry manifiesta tanto un profundo conocimiento del arte moderno, como un agudo sentido para comprender la situación del individuo en la sociedad del capitalismo tardío. Por otro lado, entendemos la idea de Adorno según la cual Valéry lleva la noción del arte por el arte hasta el extremo en que trasciende sus limitaciones, en la medida en que construir la obra de arte de manera estrictamente objetiva, según lo teoriza Valéry, implica no sólo alcanzar una intuición teórica del arte, sino también ir más allá de la comprensión específica de lo artístico. En la teoría estética de Valéry la construcción requiere que el artista interprete los problemas que plantea el material en el contexto de la obra que está elaborando, y que dé una respuesta técnica a dichos problemas; pero como los procesos sociales determinan todo material y se sedimentan en él –como dice Adorno en el ensayo titulado “Sobre la situación social de la música”–, interpretar los problemas que presenta el material artístico implica al mismo tiempo una interpretación indirecta de los problemas sociales (2002, 399)². En otras palabras, la dinámica inherente a una estética como la de Valéry desplaza, según Adorno, de su lugar central la idea de belleza en-sí en que se fundaba el principio del arte por el arte, en favor del carácter de verdad y de conocimiento de las obras.

Ahora bien, contrario a lo que sucede epistemológicamente en la ciencia y en la filosofía, el arte no integra sus elementos para formular juicios (Adorno 2000, 28), es decir, el conocimiento o contenido de verdad que comportan las obras de arte no es

² En *Filosofía de la nueva música* se especifica esto de la siguiente forma: “Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el «material» mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente por la conciencia de los hombres. En cuanto subjetividad olvidada de sí misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento. Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impregnado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando nada sepan ya ni aquél de ésta ni ésta de aquél y se hostilicen recíprocamente. Por eso la del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contraponen como algo meramente externo, heterónomo, como consumidor u oponente de la producción”. (39)

lógico-discursivo (tampoco se trata, evidentemente, de si la obra construye una apariencia fiel a la imagen de la naturaleza, y menos aún de si los sentimientos que el artista “pone” en la obra son verídicos). Se trata más bien de un conocimiento no basado en el concepto, aunque sólo posible, como asegura Adorno, en la medida en que muchos elementos de las obras de arte se parecen a los conceptos. Esto que Adorno llama “elementos” podemos nosotros llamarlo *topoi*, para enfatizar que su función se repite en las obras de arte y que por ello hacen posible la especificación artística, de la misma manera que el concepto abstracto posibilita la especificación del objeto particular. Dichos *topoi*, sin embargo, no cumplen funciones exactamente iguales en todas las obras sino que deben ser corregidos de su abstracción mediante la inmersión en el contexto singular de cada obra de arte, así como el concepto debe corregirse de su propia abstracción por la mediación con la particularidad del objeto. La diferencia entre los conceptos y los *topoi* artísticos radica en que mientras los conceptos abstractos refieren inmediatamente a un objeto exterior, sólo en el cual encuentran su identidad, los elementos de la obra de arte refieren inmediatamente a sí mismos, encuentran su identidad en su propia existencia dentro de la obra, y únicamente por la mediación de la reflexión puede hallarse su relación profunda con el exterior (26).

Esta falta de referencia externa es propia del momento no conceptual del arte, y de ello se desprende que el conocimiento comportado por una obra resulte ambivalente para el pensamiento, pues el contenido de verdad de una obra de arte, según Adorno, es el desciframiento del enigma que la autorreferencialidad de sus elementos le propone al observador. En esto se funda la posibilidad y la necesidad de la estética y la crítica de arte, en que hay que descifrar el enigma, comprender la relación entre los elementos artísticos y su relación con el exterior para hacer justicia a la verdad que se manifiesta en la obra. Pero también en ello se encuentra el límite de toda crítica y de toda estética, el fracaso preestablecido del observador, ya que la reflexión esperada por la obra de arte, en cuanto *medium* del conocimiento, implica a un tiempo comprender la obra adecuadamente y dejar irresuelto el enigma. Siempre que se interpreta una obra de arte, como dice Adorno, “el enigma vuelve a abrir de repente los ojos”, y ello es lo único que les otorga autoridad a la estética y a la crítica de arte

frente al contenido de verdad y el carácter de conocimiento de las obras, pues “sólo al mantenerse ésta [la incomprendibilidad] como carácter de la cosa, la filosofía del arte se libra de cometer actos de violencia contra el arte” (2004, 461).

2

Quisiera mostrar qué contenido histórico y social alienta precisamente en la obra de Valéry, la cual se niega todo cortocircuito con la praxis; quisiera dejar claro que la persistencia en la inmanencia formal de la obra de arte no tiene necesariamente que ver con la preconización de ideas inalienables pero deterioradas y que en tal arte y en el pensamiento que de él se nutre y le equivale puede revelarse un saber de las transformaciones históricas de la esencia más profundo que en manifestaciones que pretenden tan ansiosamente la transformación del mundo que amenaza con escapárseles la pesada carga precisamente del mundo que se trata de transformar. (Th. W. Adorno, “El artista como lugarteniente”)

Según Adorno, toda la obra de Valéry gira conscientemente alrededor de esta paradoja: en cada producción artística, científica o filosófica, lo que está en juego es la satisfacción de necesidades y deseos del individuo, y sin embargo la satisfacción de esas necesidades y deseos sólo ha llegado a cumplirse luego de un proceso de Ilustración que no reflexiona sobre sí mismo y que conduce finalmente a un debilitamiento de la integridad del individuo (2003b, 114). El poeta francés lo expresa con palabras muy parecidas a las de Adorno y Max Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* (1944). Valéry dice que si, so pretexto de satisfacer plenamente sus necesidades y deseos, el individuo debe ser adiestrado sistemáticamente “con vistas a su adaptación a un futuro máximamente organizado”; si la sociedad se ordena tan rígidamente “que nuestras necesidades se encuentran previstas y satisfechas” desde antes de surgir en nuestro interior, ¿puede aún hablarse de la existencia de individuos? Se percibe más bien, dice, una tendencia histórica general a identificar exactamente a los hombres entre sí, pero ya no como individuos, sino como “elementos” indiscriminadamente sustituibles dentro de una sociedad sobreorganizada (1993, 214-216). Con acentos que recuerdan

al Friedrich Schiller de las *Cartas sobre la educación estética del hombre*, para Valéry el “hombre entero” se está muriendo. “Hombre entero” u “hombre total” llama él a la conjunción, en una persona, de todas las facultades individuales posibles, y es precisamente tal integridad del individuo la que se pierde en la época del capitalismo industrial.

En cada uno de los ensayos de Valéry se percibe la conciencia de esta tendencia histórica, mientras que su idea del arte es una crítica implícita a ella y un deseo de contrarrestarla: “Lo que llamo Gran Arte –dice Valéry en *Degas Danza Dibujo*– es simplemente arte que exige que en él se empleen *todas las facultades* de un hombre, y cuyas obras son tales que *todas las facultades* de otro se ven requeridas y deben interesarse para comprenderlas” (1999, 69). Por supuesto que Adorno no comparte una expresión como “hombre total”, ya que trae a la memoria los ecos del régimen hitleriano, pero sabe que la concepción de Valéry se dirige en sentido contrario a la concepción fascista encarnada en el mismo término. Valéry se refiere al ideal de un “hombre indiviso”, un hombre cuyas facultades sensibles e intelectuales –“facultades abstractas” dice el lírico francés– no estén fragmentadas en sí mismas y entre sí, un hombre cuyas formas de percepción y de reacción no se encuentren alienadas respecto de su propia razón, ni cosificadas según las necesidades de la producción estandarizada; en fin, un hombre que no responda simplemente al esquema del hombre impuesto por el mercado y por la división y especialización del trabajo social (Adorno 2003b, 115). Lo que resulta verdaderamente paradójico es que para Valéry ese ideal de un hombre indiviso sólo puede realizarse en virtud de una especialización absoluta del artista en su oficio (1999, 58). Adorno comparte esto como posibilidad, pero sin el optimismo de Valéry. En *Teoría estética* dice que en todo caso siempre quedará la duda sobre si la especialización absoluta en el oficio artístico cumple en su realización una intensificación efectiva de las facultades y de la fuerza estética del sujeto, o si, por el contrario, con ello sólo se ratifica su completa anulación de acuerdo con la dinámica del progreso (40). Sobre lo que no hay dudas es que en estas ideas de Valéry se manifiesta una comprensión más penetrante de la situación del arte y de la situación de los hombres en la actualidad que la de quienes teorizan y defienden la idea de un arte comprometido políticamente.

Uno de los objetivos centrales de los ensayos de Adorno sobre Valéry es, precisamente, superar la dicotomía rígida entre “arte comprometido” y “arte puro”, que no es más que otro síntoma de la cosificación del pensamiento en la medida en que concibe el oficio artístico como si de una elección simplista se tratara: o se defiende ciegamente el valor intrínseco del arte o se hace ciegamente del arte un instrumento que sirva para modificar la conciencia colectiva y, de ese modo, sea útil dentro de la disciplina revolucionaria. Siguiendo un ensayo de Adorno titulado “Compromiso”, hay que subrayar que ambas posiciones pierden validez al polarizarse: la de quien defiende un arte politizado porque no acepta que, inevitablemente, hay una separación entre sus obras y la sociedad, pues aquéllas siguen siendo construcciones formales realizadas por un sujeto, y la de quien defiende la idea del arte por el arte porque no acepta que, a pesar de la independencia, sigue habiendo relación entre sus obras y la sociedad (2003b, 394). Lo que semejante polarización implica es, más que nada, la disolución de una de las tensiones de las que vive el “arte autónomo radical”, esto es, su carácter doble en cuanto hecho social y al mismo tiempo independiente de las dinámicas de la sociedad. Aquí se llega a la comprensión de otro de los propósitos de Adorno en los ensayos sobre Valéry, como lo es el devolverle al concepto de arte autónomo el carácter dialéctico que le es inherente.

En la conocida carta de marzo de 1936, Adorno criticaba el ensayo de Benjamin titulado “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” por escamotearle ese carácter dialéctico a la obra autónoma. Benjamin hacía una separación tajante entre arte politizado y arte autónomo, otorgándole a éste inmediatamente una función contraria a la revolución. Adorno decía ser consciente del fetichismo del arte autónomo, pero decía también que el momento fetichista de la obra independiente es dialéctico (Adorno y Benjamin 134). En *Teoría estética* retoma esta idea y la desarrolla con mayor claridad. Allí dice que “el contenido de verdad de las obras de arte (que también es su verdad social) tiene como condición su carácter fetichista” (300). Aparentemente, la idea de que las obras de arte se dirijan a un público y tengan inmediatamente una función –idea en la que se basa la propuesta de politizar el arte–, es el opuesto del fetichismo de la obra de arte autónoma que quiere ser únicamente para sí

misma y no cumplir ninguna función. Sin embargo, la idea de que las obras sean para-otro y cumplan funciones es idéntica al principio de la utilidad y el intercambio de las mercancías, tras el cual se esconde la manipulación y el dominio sobre los hombres. Es en este sentido que sólo aquello que no se acomoda a la idea de la utilidad y el intercambio es capaz de denunciar y “cepillar a contrapelo”, para usar las palabras de Benjamin, lo que la sociedad capitalista ha consumado. Por eso Adorno recalca que la apariencia de ser en-sí, el fetichismo de la obra construida según su propia ley formal, es el *organon* de la verdad social del arte autónomo, mientras que el arte que no insiste con vehemencia en su propio fetichismo carece de valor estético y de valor social debido a que, en un mundo mediado en su totalidad por el fetichismo de la mercancía, no hay nada que pueda curarse voluntariamente de su propio fetichismo, ni siquiera las obras de arte que buscan hacerlo a través de intervenciones políticas. Por esta vía el arte suele caer, más bien, en la falsa conciencia de la simplificación de la práctica artística con miras a la manipulación psicológica colectiva, y por ello dice Adorno que “en la praxis de cortas miras a la que se entregan” las obras politizadas “se prolonga su propia ceguera”, es decir, la del arte politizado y la de la sociedad (301).

Adorno piensa que el mejor programa para un arte objetivo, materialista, es construir la obra siguiendo exclusivamente las leyes impuestas por el propio material, y la teoría estética de Valéry posee “esta sustancia explosiva en sus células más íntimas” (Adorno y Benjamin 134). Quien, por el contrario, le prescribe un compromiso político al arte, destruye la lógica interna por la que debe objetivarse cada obra particular, lo cual es el fundamento de su verdad social, y destruye igualmente la tensión dialéctica entre sujeto y objeto en la esfera del arte. El arte politizado, que quiere ser inmediatamente para un amplio público y cree ir así más allá del supuesto formalismo del arte autónomo (considerado equivocadamente subjetivo, por lo menos en el caso de Valéry), desemboca en el más puro formalismo al reducir la construcción de la obra de arte a la imposición de intenciones subjetivas. Quiriendo transmitir un mensaje político directo, el arte politizado llega únicamente a configurarse de acuerdo con la intención autoritaria del artista, quien sólo introduce en la obra los materiales que considera políticamente correctos. De

este modo, la idea del compromiso reduce el momento formal del arte a un simple medio del “sistema de efectos” a través del cual se busca adiestrar al receptor sobre cómo debe comportarse; por ello la noción de compromiso resulta anacrónica con respecto al desarrollo histórico de la técnica artística, ignorante frente a las transformaciones históricas del material y atrapada dentro del círculo mágico de la sociedad de mercado, uno de cuyos principios es unir la mínima exigencia objetiva de los productos con la menor competencia sensible e intelectual de los consumidores (Adorno 2003b, 117). Al igual que los productos de la industria cultural, el arte comprometido no hace justicia a la imagen posible del hombre: se conforma con dirigirse a personas formadas y deformadas por la misma industria cultural. Por el contrario, como señala Adorno, las obras en las que piensa una estética como la de Valéry les hacen justicia a los hombres precisamente porque se niegan a hablarles directamente.

3

El artista de Valéry es un minero sin luz, pero los pozos y galerías de su mina le prescriben sus movimientos en la oscuridad: en Valéry el artista como crítico de sí mismo es aquél que juzga “sin criterio”. (Adorno, “Desviaciones de Valéry”)

En una sociedad instrumentalista como lo es la sociedad actual, el artista debe, según Adorno, convertirse voluntariamente en instrumento, transformarse en ejecutor de lo que la obra de arte exige objetivamente de él, porque de lo contrario su trabajo se le reifica por completo. Lo que la estética de Valéry esperaba del artista deriva, dice Adorno, de la conciencia de esa situación, cosa que le permitió al poeta francés liberar al arte, sobre todo a la lírica, de la idea que afirma que las obras de arte son un producto del genio creador. Valéry enfatizó siempre que el objeto construido le debe muy poco a las intenciones de quien lo construye, de lo cual se desprende que su idea del artista es una respuesta polémica contra la idea del genio que puso en boga el idealismo alemán. En repetidas ocasiones dijo Valéry que a partir del Romanticismo surgió un prejuicio en contra del *artista* en tanto que artífice o artesano, una reacción frente a él basada en palabras íntimamente ligadas con la noción de genialidad, como

creación, sentimiento, emoción, entusiasmo o inspiración. Para muchos románticos (William Wordsworth, Heinrich von Kleist, Victor Hugo, entre otros) valía como una idea central lo que el pintor alemán Caspar David Friedrich decía hacia 1830, esto es, que “el sentimiento del artista es su ley”; que una pintura, o una obra de arte en general, “que no haya surgido de ese manantial sólo puede ser artefacto artesano”, y que “el arte no consiste en solucionar problemas”, pues “eso sería en todo caso hacer piezas de arte” (Arnaldo 94-95). Un siglo después, sin embargo, el artista Valéry argumenta en un sentido opuesto, y en ello coincide con Adorno. La única ley que debe cumplir el artista es, para ambos, la que le prescribe el material que ha de ser configurado. Ambos percibieron el hecho de que la disolución casi total del artesanado implicó para el arte heredar técnicas artesanales supremamente especializadas, y también que, desde que esto sucedió, el material de cada obra de arte presenta problemas que exigen una respuesta técnica certera por parte del artista. Valéry estaría completamente de acuerdo con la idea de Adorno según la cual las obras de arte no pueden ser hoy “nada más que tales respuestas, nada más que la solución de rompecabezas técnicos” que ejecuta el artista (2003a, 41)³.

³ En todo caso es necesario aclarar que sin la existencia del movimiento romántico, sobre todo del alemán, no habría sido posible para Adorno especificar la idea de la construcción inmanente, de la construcción según la interpretación de las leyes objetivas del material. Esta idea tiene uno de sus orígenes en la misma teoría temprano-romántica del arte, formulada esencialmente por Friedrich Schlegel y Novalis y estudiada sistemáticamente por Benjamin en el magnífico libro titulado *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Atiéndase, por ejemplo, a esta formulación de Novalis: “Cada obra de arte lleva en sí un ideal *a priori*, una necesidad interna para existir”. O a esta otra, también muy cercana a las formulaciones de Adorno: “Un material debe tratarse a sí mismo para ser tratado”. Asimismo pudo ser importante para la idea de Adorno de la construcción inmanente la teoría de estos románticos sobre el conocimiento objetivo. Para Novalis y Schlegel el conocimiento del objeto sólo es posible en la medida en que, como dice Novalis, “todo lo que se puede pensar, piensa a su vez”. En otras palabras, el conocimiento objetivo sólo es posible por la autoconciencia del objeto en sí mismo, cosa que implica un momento de actividad del objeto del conocimiento, así como para Adorno el material artístico es un espíritu activo en la medida en que es histórico y prescribe sus propias leyes; es *subjetividad olvidada de sí misma, espíritu sedimentado* como dicen sus palabras en la nota anterior.

Ahora bien, esa limitación voluntaria del artista a ejecutar los impulsos del material, como dice Adorno, no significa la pérdida de fuerza e integridad del sujeto estético, ya que la absoluta consecuencia objetiva en la construcción de la obra de arte exige siempre, a un tiempo, la plena conciencia y la máxima espontaneidad del artista (1962, 199). Sólo un artista enteramente consciente de su oficio está a la altura de interpretar las exigencias técnicas del material, y sólo a través de la mayor independencia y espontaneidad podrá cumplirlas. Es por eso que, según Adorno, en una estética como la de Valéry se cifra la posibilidad de una *ratio* o *racionalidad artística verdadera*, es decir, una posición correcta del sujeto frente al objeto en la esfera del arte. En la construcción artística sujeto y objeto no son polos rígidos, y ninguno de los dos debe subsumir bajo su dominio a su opuesto, pues lo que se da es más bien una relación dialéctica en la que ambos se determinan y deben desarrollarse recíproca e históricamente⁴. Valéry lo manifiesta con otras palabras, pero es esencialmente la misma idea de racionalidad: “Se trata, podríamos decir, del fenómeno que crea su observador tanto como el observador que crea su fenómeno, y hay que reconocer entre ellos una relación recíproca tan completa como la que existe entre los dos polos de un imán” (1993, 218).

Con esto último queda apenas aludido el problema de la tensión que veía Valéry entre la construcción íntegramente racional de la obra y el azar, lo imprevisible, lo arbitrario. Como lo ha señalado Adorno, Valéry era plenamente consciente de que el concepto de obra de arte racionalmente construida, comprometida únicamente con su lógica interna, no agota la idea del arte, en cuanto que las obras de arte no son el resultado de un proceso enteramente técnico-racional. Por el contrario, para Valéry son obras de arte precisamente porque se desvían de la completa racionalización, porque tienen en cuenta, como añade Adorno, lo que el desarrollo histórico de la civilización olvida, aquello que la razón instrumental busca excluir de una vez por todas, lo azaroso y

⁴ Adorno aborda esta idea en múltiples ensayos sobre música y literatura. Confróntese por ejemplo el conocido ensayo titulado “El compositor dialéctico” (2002, 205), o el también conocido “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” (2003b, 56). A propósito de la noción de racionalidad artística en la obra de Adorno ver el libro de Vicente Gómez titulado *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*.

arbitrario, es decir, lo que se escapa al cálculo estadístico. Esta es la razón por la que Adorno dice que en esa desviación está contenida la fuerza que le permite al arte afirmarse en un mundo que tiende a la racionalización total (2003b, 165-166): el arte es un intento de preservar los momentos de la verdad social que la ciencia y la técnica, en su afán por dominar la naturaleza, han dejado de lado, y pierde su sentido si se identifica inmediatamente con la racionalidad.

Sin embargo, aunque suene paradójico, Adorno piensa que el arte no puede desviarse completamente de la racionalidad si quiere liberarse de la racionalidad instrumental del capitalismo industrial. El abandono inmediato al irracionalismo implica para el arte, más que la resistencia frente a la racionalidad técnica, entregarse sin resistencia al mecanismo de la industria cultural. Además, si no se comprende que el arte posee, por su cualidad específica, un momento de clarificación racional del espíritu, no se hace más que perpetuar la “separación bárbaro-burguesa” entre racionalidad e irracionalidad, entre artificio y naturaleza, como dice Adorno. De hecho, para él las obras de arte avanzado son en sí mismas el *medium*⁵ de un pensamiento que posibilita corregir dicha racionalidad meramente instrumental, tanto por seguir una lógica objetiva en la construcción, como por comportar esos momentos que el progreso histórico racional de la sociedad ha eliminado –como el del azar, pero también como el de la mimesis o el de la no-identidad–. Por eso Adorno asegura que “los auténticos artistas de la época –Valéry a la cabeza de todos–” no se han abandonado al simple irracionalismo, ni se han resignado a obedecer el esquematismo de la producción que la sociedad industrial tiende a imponerle también al arte, sino que han sido conscientes de la reflexión que exigen las obras y por ello han fomentado su construcción técnica y racionalmente como una manera de conjurar aquel esquematismo que aboca en el irracionalismo campante de la cultura y de la sociedad en

⁵ La palabra *medium* cumple aquí la doble función que le prescribiera Benjamin en libro ya mencionado sobre *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. El arte es *medium* del pensamiento de acuerdo con la *relación* permanente de obligatoriedad que establece con un pensamiento externo, sea el de la crítica o la estética, cuando no el de la filosofía propiamente dicha. Pero también es *medium* en la medida en que el pensamiento se mueve en las obras de arte, o mejor, en la medida en que las obras de arte son en sí mismas un pensamiento que se moviliza.

general (1966, 177). Ya debe haberse hecho evidente que, para Adorno, técnica y racionalidad no significan en el arte lo mismo que significan en la ciencia o el trabajo industrial. En cuanto el arte autónomo se eleva como una esfera separada de la eficacia inmediata de la producción, de la finalidad y el beneficio inmediato, en él la técnica y la razón no participan del significado que tienen en el mundo práctico sino que poseen su propio significado en cuanto técnica y racionalidad artísticas, y a esto se debe que el arte autónomo sea en sí una oposición y conlleve por ello una crítica implícita a la sociedad industrial. Ciertamente, la producción social y la producción artística coinciden en el uso consciente de sus propios medios técnicos, pero a diferencia de lo que sucede en la ciencia o el trabajo industrial, técnica y razón no cumplen en el arte la función de dominar la naturaleza, generar un rendimiento programado y producir un ahorro de trabajo, sino esencialmente la de elaborar contextos materiales de sentido (178)⁶.

En la construcción de una obra de arte, por lo tanto, no sólo trabaja la razón atenta a responder técnicamente a las exigencias del material, ya que igualmente trabaja lo que Valéry llama “el conjunto de los accidentes, de los juegos del azar mental”, que hacen parte de “la actividad del pensamiento” como aquello que en últimas se le escapa (1993, 49). En otras palabras, los procesos mentales que no domina el pensamiento racional se introducen como azar en la construcción de la obra de arte que sigue una coherencia objetiva. Contrario a lo que comúnmente se dice, para Valéry este azar no es algo superfluo. En alguna de sus anotaciones relaciona ese conjunto de accidentes mentales con la consciencia y les otorga un papel central (1977, 66) en la medida en que, para Valéry, el trabajo del artista sólo puede llevarse a feliz término por un acto de libertad individual, un movimiento que permita al hombre ceder y actuar sin las ataduras de la voluntad⁷,

⁶ Para un desarrollo más amplio de la relación, fundamental en la obra de Adorno, entre arte autónomo y sociedad industrial, ver esencialmente el capítulo “Sociedad” de *Teoría estética*. Confróntense también los interesantes trabajos *Origen de la dialéctica negativa* de Susan Buck-Morss, *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte* de Marc Jiménez y *Marxismo y modernismo* de Eugene Lunn.

⁷ En el ensayo de *Piezas sobre arte* titulado “Las dos virtudes de un libro”, Valéry dice que “en todas las artes, y por eso lo son, la necesidad [de la relación entre

movimiento que resulta en todo caso “orientado” por esta inteligencia voluntaria. Por esa razón Adorno asegura que el azar, en la teoría estética de Valéry, significa “lo no idéntico con la *ratio*”, que en todo caso es indispensable, no sólo en la elaboración de una obra de arte en el más pleno sentido del término, sino también en la consecución de una verdadera figura de la racionalidad en la esfera del arte.

Ahora bien, para Valéry el azar que hace parte de la construcción de una obra, como señala Adorno, no proviene solamente de la subjetividad liberada, separada de la continuidad del pensamiento. El poeta francés cree que la participación de esa subjetividad contingente degenera fácilmente en una producción artística mediocre, y por eso recalca, como fuente principal del azar, las “resistencias” o “rechazos” del material a ser integrado en la obra. Para Valéry, una obra de arte cuyo material no oponga resistencia, por su simple existencia, a ser configurado por el artista, degenera en lo fácil, en lo dominado desde el principio por el sujeto, en lo conocido de antemano y que por ello termina en lo perfectamente construido (Adorno 2003b, 168). Esa falta de resistencia del material es indicio de que el artista impone sus propias intenciones por encima de la ley formal de la obra, y eso se da, según Valéry, con graves perjuicios no sólo para la supervivencia de la obra de arte como artefacto, sino también para el hombre que la produce y para quien la contempla.

Entre los factores que hacen posible a las obras de arte mantener una conexión efectiva con la vida están las tensiones materiales irresueltas en su interior, que son el producto de las resistencias del material en el momento de la construcción. Según Adorno, Valéry llega a ser consciente de que la obra pura que él esperaba, la obra perfectamente terminada, cerrada en sí misma y sin tensiones internas, al igual que las producciones de la industria cultural “está amenazada por la cosificación y la indiferencia. Con esta experiencia le aplasta el museo” (1962, 193). En los museos Valéry descubre que las únicas obras que resisten son las obras impuras, no totalmente acabadas, pues son ellas las únicas que

los elementos] que debe sugerir una obra felizmente lograda sólo puede originarse en lo arbitrario” (97).

no se agotan en la contemplación y que, por sus tensiones internas, aluden a las tensiones sociales⁸. Lo que molesta realmente a Valéry de los museos es, dice Adorno, que en ellos se cumple su propia noción de arte puro, de obras que, al no remitir a nada fuera del museo, se hacen absolutas y se ofrecen al observador como puros en-sí intuibles, y por ello consumibles, inmediatamente. Es claro que no se trata de que los museos le inflijan ese mal a las obras, pues los museos son, en buena medida, producto de la muerte del arte, o por lo menos de la pérdida parcial de su relación efectiva con los hombres. Adorno piensa que lo que afecta la vida de la obra de arte es, más bien, su propia vida perfecta que, al ocultar las manchas de las contradicciones sociales, le escamotea al arte toda su carga crítica y lo convierte en un producto más de la cultura de masas instituida (199)⁹.

⁸ También en esto se funda la posibilidad del carácter de conocimiento de las obras de arte. En *Filosofía de la nueva música* leemos que "la obra de arte cerrada no conocía, sino que hacía desaparecer en sí al conocimiento. Hacía de sí un objeto de mera «intuición» y llenaba todas las brechas a través de las cuales el pensamiento podía escapar al dato inmediato del objeto estético. Con ello la obra de arte tradicional se privó a sí misma del pensamiento, de la referencia perentoria a lo que ella misma no es. [...] Sólo la obra de arte trastornada abandona con su cerrazón la intuitividad y con ésta, la apariencia. Se plantea como objeto del pensamiento y participa del pensamiento mismo" (112).

⁹ Evidentemente, esto no significa que el arte autónomo avanzado se substraiga a la esfera de la industria cultural. También en este sentido el arte mantiene un carácter doble, en tanto que autónomo con respecto a la administración de la industria, que desea decretar *a priori* cómo debe ser todo producto para que sea vendible masivamente, y en tanto que heterónimo con respecto a la industria, que es la que en últimas hace posible su promoción y distribución. De hecho, Adorno piensa que ese carácter heterónimo es fundamental para que el arte corrija la fetichización que implica su autonomía. A este respecto, en *Teoría estética* ilustra con el ejemplo de la gran música que, "al ser tocada en un café" o al ser reproducida "en un restaurante, puede convertirse en algo completamente diferente" en la medida en que a su "expresión se añade el murmullo de quienes hablan y el ruido de los platos". Según Adorno, "la desatención de los oyentes", que se obtiene como resultado de esa subordinación de la música a fines heterónomos, es necesaria para que la música cumpla su función en cuanto autónoma, ya que "si una obra de música auténtica se extravía en la esfera social del trasfondo, puede trascenderla inesperadamente mediante la pureza que el uso mancha" (333). En otras palabras, para Adorno el arte auténtico se transforma en la negación mercantilizada del mercantilismo al sumirse en aquella *esfera social del trasfondo*, en la que se encontraban en su momento, y aún hoy se encuentran, tanto los libros de Beckett como los discos de Schönberg si se los compara con los más apetecidos productos de la cultura de masas.

Por otra parte, la facilidad que implica aquella falta de resistencia del material, esto es, el dominio de la composición de manera arbitraria, el conocimiento previo del margen de maniobra que tiene el artista y su habituación excesiva a lo que quiere hacer y a cómo lo debe hacer, disuade a los artistas, dice Valéry, de poner en uso sus "facultades abstractas" y, de acuerdo con ello, reduce las posibilidades de que el observador de la obra deba recurrir a esas mismas facultades para comprenderla (1999, 68). Esta es la razón de la vehemente insistencia de Valéry, aunque no siempre de manera explícita, en que la exclusión de los criterios objetivos en el momento de la construcción de una obra de arte (como ocurría en un amplio sector la vanguardia francesa, en las producciones del arte politizado y en las de la cultura de masas), separa cada vez más la idea del arte, de la idea de un desarrollo completo del artista y, por ese camino, de quien contempla sus producciones.

Epílogo

Una obra de arte construida según la idea de Valéry, es decir, según eso que él llamaba criterios objetivos, evoca en la acción del artista la imagen de lo que como hombres podemos ser. Adorno asegura por ello que la estética de Valéry representa, en la esfera del pensamiento, "la antítesis a las alteraciones antropológicas ocurridas bajo la cultura de masas tardindustrial", dominada por los estados totalitarios y las industrias de la cultura, que preparan el terreno para que continúe una situación de manipulación y barbarie. Según Adorno, la obra del discípulo de Mallarmé debe comprenderse en esa dirección: como resistencia contra una tendencia histórica que, en función del beneficio económico, evade la necesidad concreta de impulsar un desarrollo lo más completo posible de las personas. La noción de un sujeto indiviso, a la que Valéry refiere el concepto de obra de arte, es la imagen utópica de hombres que sólo como individuos plenos podrían ser realmente sujetos sociales. De allí que el artista Valéry, en cuanto que la ejecución de las exigencias objetivas del material requiere la participación de todas sus facultades, sea para Adorno el verdadero "lugarteniente del sujeto total y social", aquél sujeto que no se atonta, que no se deja engañar y que no se hace cómplice del envilecimiento de los hombres producida por la maquinaria social:

esos son los comportamientos sociales que se decantaron en la obra de Valéry, la cual se niega a jugar el juego del falso humanismo, del consentimiento social con la degradación del hombre. Para él construir obras de arte significa negarse al opio en que se ha convertido el gran arte sensible a partir de Wagner, Baudelaire y Manet; rechazar la humillación que hace de las obras medios y de los consumidores víctimas de la manipulación psicotécnica. (2003b, 121)

Por supuesto, semejante idea contradice una mucho más difundida según la cual Valéry es uno de los mejores ejemplos del artista que se abandona al espíritu y es indiferente a lo que pase fuera. Esta vertiente de la historia de la recepción de la obra de Valéry tuvo su origen en algunos escritores de la vanguardia francesa, incluido André Breton en un momento determinado, que asumieron como una de sus tareas de autoafirmación el desacreditar a Valéry. Pierre-Jean Jouve, por ejemplo, describía en su momento a Valéry como el personaje más destacado de la reacción política del arte en Francia. Según Jouve, la fetichización de la forma y el extremo dominio de la subjetividad ligarían a Valéry con tendencias autoritarias.

En realidad no hay motivo para sorprenderse con estas palabras, repetidas regularmente no sólo por los poetas de la vanguardia oficial sino también por los críticos más reconocidos. Albert Béguin se expresó en términos muy parecidos a los de Jouve al participar en un homenaje póstumo dedicado a Valéry en 1946. El autor de *El alma romántica y el sueño* decía que en la obra de Valéry había características que lo conectaban con el fascismo, entre ellas el que sus concepciones estéticas y políticas se opusieran abiertamente a los anhelos de libertad e igualdad, los cuales debían, según Béguin, impulsar en ese momento histórico la concreción de unas relaciones sociales justas. La oposición de Valéry a los anhelos de libertad e igualdad, sumada a su aislamiento espiritual, constituía para Béguin uno de los temas fundamentales de los escritos valeryanos: “el rechazo de la naturaleza humana” (1998, 68-69). En fin, la nota del crítico francés estaba dirigida a señalar el carácter conformista del pensamiento de Valéry, expresado en su “rechazo del compromiso y el aristocratismo de los mandarines” (77).

También en la década del cincuenta, como lo señala Adorno al escribir sus reflexiones en torno a la obra de Valéry, esa era la impresión que se imponía sobre el lugar del lírico en la tradición de la poesía francesa: a mano derecha de Baudelaire, morigerando o eliminando por completo la fuerza revolucionaria contenida en *Las flores del mal*. Había excepciones al respecto, pero el compromiso que la ortodoxia marxista le prescribía al arte se encontraba en su hora durante los años de posguerra. Adorno era consciente de esta situación, en cierto modo porque los ataques contra su propia persona, provenientes de la "izquierda radical", eran similares a los que debía soportar la recepción de Valéry. Ello explica que sus ensayos sobre éste –en realidad como todos sus ensayos– no evitaran la polémica sino que la animaran. Es claro que Adorno no cerró los ojos frente a giros de Valéry claramente conservadores, pero tampoco lo hizo frente al hecho de que el significado de su obra no se agota en esos giros. Fue muy simplificador condenar a Valéry, sin ninguna diferenciación, a la reacción estética y política. La dialecticidad de las reflexiones de Adorno resulta en este sentido muy fecunda, pues revela la supuesta estaticidad del pensamiento de Valéry como la piedra de toque de su dinamismo, su visión conservadora de los fenómenos como el motor de una conciencia, en verdad, sumamente comprensiva. A ello se refiere cuando dice que en el pensamiento de Valéry "lo progresista y lo regresivo no están diseminados, sino que lo progresista es arrancado por la fuerza a lo regresivo y la inercia de esto transformada en el propio impulso" (2003b, 158).

Siendo consecuentes con esto podemos decir nosotros que si por un lado Bégúin tiene razón cuando asegura que el conservadurismo le impidió a Valéry entregarse de lleno a buscar en la práctica la realización de ideas como las de libertad e igualdad social, por otro lado eso es falso en la medida en que fue justamente el conservadurismo lo que le permitió a Valéry comprender la situación de esas ideas en la sociedad capitalista. Él no se hizo ilusiones con respecto a la fe panhumana que parecía reinar durante los años de entreguerra, fe que se manifestaba en la utilización que los grupos nacionalistas hacían de palabras como igualdad y libertad. Si Valéry se distanció de tales ideas fue porque comprendió que se habían convertido en fetiches al servicio de la manipulación de los hombres, en una puerta que

conducía a la barbarie, y el tiempo le dio la razón¹⁰. “Mucho antes de Auschwitz, Valéry vio que la inhumanidad tenía un gran futuro” en esas ideas –así lo dice Adorno en su famosa carta de 1967 a Rolf Hochhuth–, por lo cual resulta equivocado identificar su pensamiento con una mentalidad autoritaria, cuando lo que hay en el fondo es un distanciamiento.

Finalmente, el gesto de Valéry no fue nunca el del simple *snob* que busca refugio en la cultura. Antes bien, como lo expresó más de una vez Adorno defendiendo su propia postura, el reproche contra el hombre que se preocupa seriamente por los problemas de la cultura, sin pactar con ningún poder social, parece provenir de la falsa conciencia del partido o de la industria cultural, que no dejan tranquilo a quien se aparta de ellos hasta que no deponga la fuerza crítica que le permite su posición independiente y acepte lo que uno u otra justifica y promueve. Quizá fue la independencia intelectual lo que hizo tan irritante a Valéry, pues de otro modo no se explica que se rechazara unívocamente su llamado “espiritualismo”, su noción de un arte puro, y que al mismo tiempo se omitiera malintencionadamente la certera autoconciencia crítica que alcanzó con respecto a esa noción, lo cual es parte del contenido materialista de su teoría estética. El Valéry maduro supo mejor que nadie que “nada lleva a la perfecta barbarie más indefectiblemente que una dedicación exclusiva al espíritu puro” (1999, 99).

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- . *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Rialp, 1966.
- . *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.
- . *Essays on Music*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- . *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003a.
- . *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003b.
- . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

¹⁰ Ver a este respecto el bello ensayo de *Estudios filosóficos* titulado “Informe sobre los premios a la virtud”.

- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. *Correspondencia 1928-1940*. Madrid: Trotta, 1998.
- Arnaldo, Javier (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid: Tecnos, 1987.
- Béguin, Albert. *Creación y destino II. La realidad del sueño*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000.
- Buck-Morss, Susan. *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México: Siglo XXI, 1981.
- Curtius, Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Buenos Aires: Losada, 1941.
- Gómez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2001.
- Jimenez, Marc. *Theodor Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Valéry, Paul. *Tel Quel*. Barcelona: Labor, 1977.
- . *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993.
- . *Estudios literarios*. Madrid: Visor, 1995.
- . *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor, 1998.
- . *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 1999.

