

LA AUTONOMÍA ARTÍSTICA Y LA INDUSTRIA CULTURAL EN TH. W. ADORNO

Juan Manuel Mogollón

Adorno percibió el surgimiento de la sociedad de masas no sólo como un alarmante fenómeno de deterioro cultural, sino como una situación de férreo control y reglamentación estricta. Lejos de ser el advenimiento de una sociedad igualitaria, la industria cultural fue para él, como para muchos otros teóricos pertenecientes a la denominada escuela de Frankfurt, la consecuencia irreversible de un proceso histórico de racionalización de todas las esferas de la vida social, cuyo resultado era, en su fase industrial, el perfeccionamiento técnico de los modos de dominación y explotación del individuo.

La determinación irrevocable con que Adorno vincula la sociedad de masas a un estado de adormecimiento social, le ha valido el recelo de muchos que han creído ver en su teoría la manifestación paranoide de un tipo de intelectual aristocrático que –al decir de Umberto Eco– ostenta “un desprecio que sólo aparentemente se dirige a la cultura de masas, pero que en realidad apunta a toda la masa”¹. Si bien es cierto que siempre es posible encontrar un tono aristocrático y apocalíptico en los escritos de Adorno, en varias ocasiones inducido por el momento de desgarramiento social y político en el que vivió, también es cierto que Adorno –al mismo tiempo– parece redefinir los alcances de la crítica y del arte autónomo.

A este respecto habría que citar los innumerables intentos en los que Adorno redefinía la función del arte autónomo en el mundo administrado. Para citar por ahora sólo un ejemplo, en el ensayo titulado “El artista como lugarteniente”, Adorno reivindica, en la posición de Valéry, la genuina experiencia estética del arte

¹ Ver lo que dice al respecto Umberto Eco en su libro de 1965 titulado *Apocalípticos e integrados*.

moderno. La lección de Valéry le sirve a Adorno para dejar claro que, en lo que respecta al arte moderno,

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 alimenta y le equivale, puede revelarse un saber de las transformaciones históricas de la esencia más profunda que en aquellas manifestaciones que pretenden tan ansiosamente la transformación del mundo que amenaza con escapárseles la pesada carga precisamente del mundo que se trata de transformar. (2003, 112)

En este sentido se entiende perfectamente que la propuesta teórica de Adorno, lejos de alimentar cierto resquemor apocalíptico por el futuro del hombre en la sociedad de masas, lo que hace es combatir la enfermedad a través de la enfermedad misma. En efecto, Adorno entendía el arte autónomo no sólo como un diagnóstico del problema, sino, y con mayor insistencia, como la imagen de un hombre emancipado del proceso de reificación de la sociedad moderna.

Otro ejemplo que ilustra la manera como Adorno entendió el problema de la autonomía del arte en el contexto de la industria cultural, es el de Baudelaire. Al igual que Benjamin en su ensayo precursor sobre la experiencia poética de Baudelaire, Adorno creía que en la poesía de éste se describían no sólo los síntomas de la catástrofe sobrevenida con el surgimiento de la sociedad de masas y la industria cultural, sino que había allí un aliciente para hacer ver los anhelos incumplidos de la historia. La subjetividad poética en la obra de Baudelaire era para Adorno un signo de resistencia ante la reificación y el olvido del sujeto en la sociedad moderna. El poeta empecinado en la reconstrucción de su yo poético, mediante las innumerables mediaciones formales que esto exige, experimenta, dirá Adorno, todo aquello que lo rodea como algo hostil y opresivo hasta el punto que su desarraigo y sufrimiento se convierte en el testimonio de una humanidad doliente:

La obra de Baudelaire es la primera que registró esto por cuanto, suprema consecuencia del dolor cósmico europeo, no se limitó a los sufrimientos del individuo, sino que escogió como objeto de su reproche a la modernidad misma en cuanto lo antilírico por

autonomasia y prendió la chispa poética gracias al lenguaje heroicamente estilizado. En él se anuncia ya una desesperación que aún mantiene el equilibrio en la punta de su propia paradoja. Cuando luego se agudizó hasta el extremo la contradicción entre el lenguaje poético y el comunicativo, toda la poesía lírica se convirtió en el juego del todo por el todo; no, como quería la opinión zoquete, porque se hubiera vuelto incomprensible, sino porque, gracias a la vuelta a sí mismo del lenguaje artístico, por el esfuerzo en pos de la universalidad absoluta, no disminuida por ninguna consideración sobre la comunicación, al mismo tiempo se aleja de la objetividad del espíritu, de la lengua viva, y sustituye una ya no presente por la actividad poética. (2003, 57)

El desafío que lanza Adorno al arte en general y a la literatura es una prueba más en contra de aquella crítica que se complace en destacar el pesimismo de Adorno. En efecto, en la negación artística del mundo reificado, Adorno encuentra las huellas de una humanidad doliente, y aún más, la imagen de un nuevo hombre que, consiente de dicha situación, emprende su propio camino de salvación. Destacar este aspecto de la teoría de Adorno es el propósito de este ensayo.

Con esto en mente, tal vez lo más pertinente sea comenzar por aquellos malentendidos que aún subsisten con respecto a la teoría de Adorno –en especial, aquel que afirma su oposición aristocrática a la masificación de la cultura– para luego profundizar en el problema del arte autónomo como “negación de la falta de libertad” en un mundo administrado.

En repetidas ocasiones se ha dicho que en la teoría de Adorno existe un recelo en contra de la masificación de la cultura. Pero lejos de ser su tesis la de que “la cultura tiende a decaer a medida que se difunde entre las mayorías”, su análisis de la industria cultural lo que busca es desenmascarar los mecanismos mediante los cuales la sociedad industrializada ha llegado a administrar la totalidad de la existencia humana. De ahí que el caso privativo de la industria cultural sea un fenómeno que no puede ser entendido aisladamente del proceso de racionalización y funcionalización de la sociedad moderna.

Las polémicas entorno a la industria cultural y la sociedad industrializada carecen de esta visión aproximativa al problema. “Con

la expresión tópica de sociedad de masas, que en ningún caso explica nada, sino que señala simplemente un punto ciego al que debería aplicarse el trabajo del conocimiento” (Adorno 1972, 142), “los abogados de la industria cultural” se mueven en un terreno favorable, olvidando los complejos movimientos sociales que serían, en un principio, los primeros en penetrar. Según Adorno, sería preciso derivar, a partir del movimiento social y hasta su concepto mismo de formación cultural, “un espíritu objetivo negativo a partir de ésta”, ya que lo que llamamos cultura, “se ha convertido en una pseudoformación socializada, en la ubicuidad del espíritu enajenado, que, según su génesis y su sentido, no precede a la formación cultural, sino que la sigue” (142).

Lo anterior nos recuerda además que lo que en la actual sociedad industrializada se denomina cultura, término que antiguamente “en su sentido propio no solamente obedecía a los hombres, sino que protestaba siempre contra la condición esclerosada en la cual viven” (Adorno 1964, 11), es todo aquello que, en consentimiento total y sin reservas, se adapta sin problemas a la ideología de consumo. En la sociedad de masas, dirá Adorno:

El individuo no recibe nada en cuanto a formas y estructuras de una sociedad virtualmente descualificada por la omnipotencia del principio de intercambio –nada con lo cual, protegido de cierto modo, pudiera identificarse de alguna forma, nada sobre lo que pudiese formarse en su razón literal; mientras que, por otra parte, el poderío de la totalidad sobre el individuo ha prosperado hasta tal desproporción que este tiene que reproducir en sí lo privado de forma. (1972, 154)

Lo anterior ha afectado no sólo los criterios a partir de los cuales recibimos los bienes culturales, necesarios para construir pensamiento crítico, sino que ha afectado también la formación cultural en todos sus campos; sean estos pedagógicos en las academias de formación especializada, o sean estos los de la producción artística aislada.

De acuerdo con esto apunta Adorno que

los síntomas de colapso de la formación cultural que se advierten en todas partes, aun en el estado de las personas cultas, no se agotan con las insuficiencias del sistema educativo y de los mé-

todos de educación criticados desde hace generaciones. Las reformas pedagógicas aisladas, por indispensables que sean, no nos valen, y al aflojar las reclamaciones espirituales dirigidas a los que han de ser educados, así como por una cándida despreocupación frente al poderío de la realidad extrapedagógica sobre éstos, podrían más bien, en ocasiones, reforzar la crisis. Igualmente se quedan cortas ante el ímpetu de lo que está ocurriendo las reflexiones e investigaciones aisladas sobre los factores sociales que influyen en la formación cultural y perjudican, sobre su función actual y sobre los innumerables aspectos de sus relaciones con la sociedad: pues para ellas la categoría misma de formación está ya dada de antemano, lo mismo que los momentos parciales, inmanentes al sistema, actuantes en cada caso en el interior de la totalidad social. (1964, 141-142)

La industria cultural, y la seudocultura de la que se alimenta, se encarga de eternizar esta situación, explotándola, en aras de la integración. Resultado de esto es la homogenización y la estandarización de la vida material y espiritual del hombre. En efecto, cuando Adorno empleaba el término de industria cultural no lo hacía para referirse a “una cultura que surge espontáneamente de las masas, en suma, de la forma actual del arte popular” (Adorno 1972, 9), sino que lo empleaba para referirse a “la integración deliberada de los consumidores en su más alto nivel”.

Desde el momento en que los productos materiales y espirituales del hombre perdieron su capacidad de reflejar la subjetividad humana, gracias a la razón abstracta y niveladora del principio del intercambio, el hombre ha tenido que pagar “el precio de dejar modelar sus cualidades, adquiridas desde el nacimiento, por la producción de mercancías que pueden adquirirse en el mercado” (Horkheimer y Adorno 68). La sociedad de masas, regida por el principio del intercambio, a redundado en la reificación del espíritu, y con ella, “fueron hechizadas las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo” (81).

Esto no significa, que una vez la obra de arte auténtica entra en la dinámica interna del mercado pierde, mágica e inexplicablemente, todas sus cualidades y ya no es posible recibirla de otra manera distinta a la de una mercancía fungible. Esto significa,

como apuntaba Benjamin en su famoso ensayo titulado “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, que “cuanto más disminuye la importancia social de un arte, tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva. De lo convencional se disfruta sin criticarlo, y se critica con aversión lo verdaderamente nuevo” (1973, 44). Como consecuencia:

A través de las innumerables agencias de la producción de masas y de su cultura se inculcan al individuo los cuadros normativos de conducta, presentándolos como únicos naturales, decentes y razonables. El individuo queda así determinado sólo como cosa, como elemento estadístico, como éxito o fracaso. Su norma es la autoconservación, la acomodación lograda o no a la objetividad de su función y a los modelos que le son fijados. (Horkheimer y Adorno 81-82)

No es difícil deducir de lo anterior que nunca se ha huido tanto como ahora a la posibilidad de que la cultura llegue a las masas. “Decir que la técnica y el nivel de vida más alto redundan sin más en bien de la formación cultural en virtud de que lo cultural alcance a todos es una seudodemocrática ideología de vendedor, que no lo es menos porque se tache de snob a quién dude de ello, y que es refutable mediante la investigación empírica” (Adorno 1964, 161).

Evidentemente, el aumento de la necesidad artificial de consumir productos “nuevos” ha auspiciado el correspondiente incremento de productos destinados a suplir dicha necesidad. La creciente capacidad reproductiva de los medios de comunicación y las nuevas técnicas de distribución y producción, amplían cada vez más el espectro de posibilidades para el consumidor. Siempre es posible encontrar no sólo el espacio para la exhibición y comunicación de experiencias, sino un público interesado en éstas. Pero la ampliación del mercado no compensa el analfabetismo al que han sido inducidas las masas. Basta con echar un vistazo al tipo de experiencias que se consumen diariamente. El grado de tolerancia sexual en los medios de comunicación masiva ha aumentado considerablemente por la sencilla razón de que éstos, en bien de la ampliación del mercado del entretenimiento, han explotado al máximo los instintos no sublimados de los individuos. Es muy frecuente encontrar que experiencias emoti-

vas, en vez de ser simbolizadas o representadas en la forma estética, son inducidas de manera tal que sólo es posible ver en ellas la provocación que, por medio de una imagen ya confeccionada de antemano, banaliza toda experiencia. De ahí que del espectáculo se disfrute sin pensar. En la industria cultural, nos advierte Adorno, “toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada” (Horkheimer y Adorno 182).

Decir que esto no afecta la formación intelectual y la capacidad crítica de los individuos, puesto que éstos tienen aún la opción de elegir en el bombardeo mediático productos culturales destinados al cultivo del espíritu, sería negar la capacidad que tienen los medios de maniobrar no sólo lo que se transmite, sino también la frecuencia e intensidad con que se hace. De tal suerte, la contrariedad que surge en la era de reproductibilidad técnica está en el hecho de que con el incremento de la capacidad de producción y distribución no se ha ensanchado a su vez el espectro de posibilidades de educación, sino que, por el contrario, el nivel cultural de los individuos, y en consecuencia, su autonomía, no ha crecido de manera proporcional a las nuevas posibilidades técnicas.

De ahí que sea importante hacer una diferenciación entre el concepto de técnica empleado según criterios artísticos y el concepto de técnica empleado por la industria cultural. De acuerdo con Adorno, “el concepto de técnica que reina en la industria cultural no tiene en común más que el nombre con aquello que vale en las obras de arte. Éste se refiere a la organización inmanente de la cosa, a su lógica interna. Al contrario, la técnica de distribución y de reproducción mecánica permanece siempre al mismo tiempo exterior a su objeto” (1964, 13). Para argumentar lo anterior, bastaría solamente aducir que la industria cultural se establece en un sistema económico sólido que se rige por el principio de utilidad burgués. De esta manera, el mismo principio de libre competencia que asegura el enriquecimiento propio, es el que se encarga de enfrentar a los individuos como compradores y consumidores. Lo anterior no sólo propicia una dinámica competitivamente destructora, sino que establece toda una red de condicionamientos sobre los cuales deben operar, si quieren sobrevivir, los productos culturales.

Vale la pena citar aquí un fragmento del *cahier de dolénces* que Umberto Eco recopila en su libro *Apocalípticos e integrados*, y que sintetiza de manera perfecta, aún a pesar del escepticismo de Eco frente a la crítica reaccionaria de la cultura de masas, lo dicho anteriormente. “Los *mass media*, inmersos en un circuito comercial, están sometidos a la «ley de la oferta y la demanda». Dan, pues, al público únicamente lo que desea o, peor aún, siguiendo las leyes de una economía fundada en el consumo y sostenida por la acción persuasiva de la publicidad, sugieren al público lo que debe desear” (65). Al imponer modelos de identificación y proyección, reconocibles de inmediato por quién los consume como aceptables, la industria cultural impide un verdadero proceso de formación que sería, en cualquier caso, el que exige el desarrollo pleno de la subjetividad humana. Otra cosa sería pensar que las masas, olvidadas y circunscritas al proceso alienante del trabajo, pudieran, gracias a las nuevas técnicas de producción y distribución, acceder a niveles de fruición más exigentes que redundaran en la autoconformación de una conciencia crítica. Sin embargo, aún a pesar de esta posibilidad, la integración en una dinámica feroz de consumo que involucra a miles de millones de personas, ha obligado a la utilización y uso de dichas técnicas para la reproducción en serie, los montajes, la circulación extensa de productos convertidos en mercancía y la nivelación de estos a una medida media. La sociedad de masas y la industria cultural, lejos de lograr la tan pretendida democratización de la cultura, lo que se ha conseguido, de manera deliberada, es que “las mismas necesidades sean satisfechas con bienes estándares” (Horkheimer y Adorno 166).

Esta “tendencia apasionada a superar la singularidad de cada objeto acogiendo su reproducción”, fue descrita por Benjamin como la pérdida del aura en el arte. Tal vez ningún crítico de la cultura haya comprendido mejor que él este problema. Una lúcida acotación de Benjamin al respecto basta para captar el sentido de su crítica: “quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo* ha crecido tanto que incluso, por medio de la reproducción, le ha ganado terreno a lo irrepetible” (1973, 25). La anterior cita de Benjamin nos descubre además la primera característica de la producción en serie: el primado de lo efímero. La

obra dispuesta desde un comienzo a ser reproducida, lejos de encontrar su fundamentación en una experiencia auténtica del individuo, digna de ser transmitida generación tras generación, se inscribe en una práctica distinta que es la del derecho a ser consumida y olvidada rápidamente.

No es un misterio que la homogenización del gusto y la producción según una medida adecuada al nivel de fruición de las masas, ha servido, en el contexto de los regímenes totalitarios, para despertar una sensibilidad empobrecida por un espíritu nacionalista y anti-individualista. Incluso cuando esta medida es aplicada por tendencias liberales que defienden la libertad de producción y consumo, amparada bajo la política mercantilista que pretende satisfacer las necesidades del consumidor, el resultado es la eliminación de la diferencia y de los distintos niveles de fruición, tan necesarios para el asentamiento de una postura crítica.

Ante tal situación de empobrecimiento y de profunda crisis, corroborada por el surgimiento de los regímenes totalitarios: el exterminio nazi y la barbarie soviética, por citar solo algunos, Adorno encontró en la experiencia estética del arte moderno no sólo el testimonio de los horrores vividos por una humanidad doliente, sino que encontró también, en la autonomía de éste, una firme protesta en contra de dicha situación.

Es precisamente en este punto donde la tarea del creador y del crítico converge. La reflexión sobre el papel que juega el arte autónomo en la sociedad administrada, se concibe entonces como algo que atañe un compromiso ético y político, circunstancia que, por demás, obedece al hecho histórico de la división del trabajo, del lugar asignado a la actividad intelectual y a la distinción entre individuo y sociedad. En el caso particular de Adorno, muy al contrario de aquellos que atribuían la renuencia de éste a toda acción política inmediata a un esteticismo lenitivo, "lo que hacía que la retirada de Adorno a la estética fuera todavía política en su sentido más profundo era su convicción de que el arte verdadero contenía un momento utópico que exigía una futura transformación social y política" (Jay 147).

Siempre es posible reparar, con cierta desconfianza, en la posición ventajosa del crítico o del artista que, con aparente desdén, parece

desentenderse desde arriba de los problemas más terminantes que aquejan su sociedad. Este gesto de rechazo parece ser aún más culposo en un momento que exige soluciones políticas urgentes si de no caer en la barbarie y destrucción total se trata. La culpa se agrava, naturalmente, si dicho crítico comparte una tradición marxista que manifiesta la necesidad de una transformación radical de las condiciones materiales de existencia. ¿Cómo explicar entonces que el artista y el crítico parezcan afirmar más contundentemente su compromiso social, precisamente cuando más alejado se encuentra su arte y su crítica de su sociedad? ¿No es esta salida de la política a la estética una forma de evadir la responsabilidad social del escritor y de caer así en un esteticismo que parece cobrar derechos de nacimiento, casi a manera de un privilegio aristocrático?

Adorno expresó tal situación paradójica de la literatura en una frase memorable para la crítica: “es de bárbaros seguir escribiendo poesía lírica después de Auschwitz” (2003, 406). Bien entendida, lejos de ser ésta una invitación a la acción política y un olvido de lo que concierne al espíritu, en ella se encuentra expresada, fuera de toda ambigüedad, la miseria y el empobrecimiento de todo arte que se niegue a afrontar, abiertamente, dicha encrucijada. Para el teórico marxista de origen judío –que no permanece ajeno a la experiencia del exterminio nazi– incluso la búsqueda de la libertad es una especie de fatalidad. Pero, en todo caso, muy distinta del optimismo soviético, su raigambre marxista lo obliga a oponer a la brutalidad actual, la imagen de un hombre distinto, difícilmente comparable a la imagen idílica propuesta por el marxismo soviético, que tuviera en cuenta los anhelos incumplidos de la historia.

Tal vez sea conveniente traer a colación en defensa de lo anterior, la polémica que entabla Adorno en contra de las declaraciones hegelianas que pregonan el fin del arte como manifestación suprema del espíritu. En el ensayo titulado “Compromiso”, Adorno anota, precisamente que:

El sufrimiento, la conciencia de la aflicción como dice Hegel, también exige la continuación del arte que él mismo prohíbe; casi en ninguna otra parte sigue encontrando el sufrimiento su propia voz, el consuelo que no lo traicione enseguida. Los artistas más

importantes de la época se han atenido a esto. El radicalismo absoluto de sus obras, precisamente los momentos proscritos como formalistas, les confiere la terrible fuerza de la que carecen los poemas inútiles sobre las víctimas. (2003, 406)

Ejemplo de lo último sería “la llamada elaboración artística del desnudo dolor físico de los derribados a golpe de culata que –en opinión de Adorno– contiene, se tome la distancia que se tome, la posibilidad de extraer placer de ello” (407). Algo no muy lejano a lo que Benjamin denominó “la estetización de la guerra”. Contrario a esto, el verdadero arte, que no hace caso omiso al sufrimiento humano, se aleja de éste, mediante las innumerables mediaciones formales que esto requiere, para encontrar las imágenes de un mundo diferente. Aunado a lo anterior, debe quedar claro también que la actitud del artista ante el dolor humano no es la de quien se ha propuesto fraguar la imagen de un hombre ajena a la realidad social al volver su mirada hacia un pasado idílico, sino la de quien se ha cuestionado bajo que circunstancias la relación del hombre con el sistema lo ha reducido a ser una víctima de éste y hasta que punto es preciso elaborar una imagen del hombre que se oponga, si es preciso superándolas, a dichas condiciones.

Hay que anotar entonces que la salida de Adorno hacia el arte autónomo obedecía, ante todo, a su descubrimiento de éste como un tipo de experiencia desde la cual era posible plantear los problemas que había traído consigo el proceso de la racionalización moderna. El arte cumplía una función crítica en la medida en que éste era capaz de revelar la situación de “dominio ciego y nueva barbarie” a la que había sido empujado el hombre desde la modernidad misma. Para Adorno, la racionalidad que se había encargado de establecer, desde los inicios de la modernidad, la explotación y el dominio como únicas formas de garantizar las relaciones entre los hombres y entre éste y la naturaleza, planteaba a su vez, a través del arte modernista, una forma diferenciada de racionalidad capaz de confrontar dichas prácticas alienantes. Es precisamente por su valoración del arte moderno como una forma de experiencia diferenciada y autónoma, no regida por las leyes de la mercancía, que Adorno podrá plantear una crítica a los problemas de la racionalidad moderna. No de otra manera puede ser entendido el vínculo de la teoría de Adorno con la experiencia estética moderna.

Tal vez en ninguna otra parte se exprese con mayor precisión la exigencia de autonomía artística, que en la poesía lírica. Tradicionalmente, la poesía ha sido aquel espacio reservado exclusivamente para la interioridad del sujeto. Incluso poetas como Valéry o Mallarmé, que concibieron la poesía como un acto de despersonalización al enfatizar que ésta estaba hecha preponderantemente con palabras y no con sentimientos, advertían que –al decir de Valéry– “el gran arte es aquel que reclama para sí todas las facultades de un hombre y cuyas obras son tales que todas las facultades de otro tienen que sentirse llamadas y ponerse a contribución para entenderlas” (cit. en Adorno 2003, 115). Éste autor, que representa para Adorno la imagen del verdadero poeta lírico, fue conciente del proceso de alienación llevado a cabo por la división del trabajo en la sociedad burguesa. Su poesía misma es una respuesta a ésta. De acuerdo con Adorno, la poesía de Valéry “apunta al hombre indiviso, aquel cuyos modos de reacción y facultades no están disociadas ellas mismas, enajenadas las unas de las otras, cuajadas en funciones aprovechables, según el esquema de la división del trabajo” (115).

En la forma estética, en el énfasis del procedimiento espiritual, en la búsqueda de una forma adecuada que exprese las cualidades constantes del sujeto (imaginación, memoria, entendimiento, sensibilidad), está el esfuerzo del sujeto por constituirse como tal en un mundo que le ha negado dicha posibilidad.

Sólo aquí se descubre completamente el contenido de verdad objetivo y social de Valéry. Él representa la antítesis a las alteraciones antropológicas ocurridas bajo la cultura de masas tardoindustrial, dominada por los regímenes totalitarios o consorcios gigantescos, y que reduce a los hombres a aparatos receptores, puntos de referencia de los *conditioned reflexes*, y prepara por tanto la situación de dominio ciego y nueva barbarie. El arte que él propone a los hombres tal como éstos son significa fidelidad a la imagen posible del hombre. La obra de arte que exige lo máximo de la propia lógica y de la propia exactitud así como de la concentración del receptor es para él símil del sujeto dueño y consciente de sí mismo. (Adorno 2003, 120-121)

En su “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, Adorno expresaba la anterior situación ejemplificada por Valéry, no como la disociación entre poesía y sociedad, sino como la consumación de

un proceso en el que el artista toma finalmente conciencia de su posición en la sociedad mediante la negación estética de ésta. De ahí su recelo a considerar la autonomía del arte como un mero esteticismo. Las palabras que Adorno dedica a la poesía lírica en este ensayo son tal vez la mejor forma de comprender qué significa la autonomía estética y pueden resumirse, ostensiblemente, en el siguiente fragmento:

Ustedes sienten la poesía como algo contrapuesto a la sociedad, algo totalmente individual. Su afectividad insiste en que así debe seguir siendo, en que la expresión lírica, sustraída a la gravedad objetual, conjura la imagen de una vida libre de la compulsión de la praxis dominante, de la utilidad, de la presión de la autoconservación tenaz. Sin embargo, esta exigencia a la poesía lírica, la de la palabra virgen, es en sí misma social. Implica la protesta contra una situación social que cada individuo experimenta como hostil, ajena, fría, opresiva, y la situación se imprime en negativo en la obra: cuanto más inflexiblemente se resiste la obra, sin inclinarse ante nada heterónimo y constituyéndose enteramente según su propia ley. Su distancia de la mera existencia se convierte en medida de la falsedad y maldad de ésta. En la protesta contra ella el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la supremacía de las cosas es una forma de reacción a la reificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres, el cual se extendió a partir del comienzo de los tiempos modernos y desde la revolución industrial se ha desarrollado hasta convertirse en la fuerza dominante de la vida. (2003, 52-53)

La reivindicación de la propuesta modernista que hace Adorno, expresada como acabamos de ver en la posición de Valéry, es de un talante muy distinto a la experiencia estética planteada por el romanticismo. Aunque puedan aparentemente tener puntos en común, en el sentido de que ambas comparten su crítica al proceso de racionalización de la vida moderna, fue en la experiencia estética del arte moderno, y no en estética idealista, en donde Adorno creía haber encontrado una forma de dar solución al problema con el que se había topado desde la *Dialéctica de la Ilustración*. Dicho problema consistía en encontrar una formulación legítima para una crítica a la racionalidad moderna que no impidiera, a su vez, la posibilidad de hallar una solución a través del medio mismo de la razón. Esta solución al problema que Adorno creyó encontrar en la experiencia estética del arte

moderno, pretendía corregir la forma ilegítima de hacerlo que había planteado hasta entonces la estética idealista o romántica. El error romántico en su crítica de la racionalidad moderna había consistido en identificar la deformación de la razón emprendida por el capitalismo, deformación que había dado al traste con los sueños de emancipación de la ilustración, con la razón misma. Según Christoph Menke en su libro titulado *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, desde dicha posición romántica la racionalidad moderna termina por producir un tipo de razón subjetiva que recae en crisis y paradojas imposibles de solucionar. De esta manera, la experiencia estética planteada por el idealismo, “produce siempre lo contrario de lo que quisiera, dominación y mito en lugar de libertad e ilustración. Y, en esa insoluble aporía de la razón subjetiva, termina la racionalización moderna” (280).

De ahí que la experiencia estética del arte romántico hubiese querido solucionar el problema, erradamente, acudiendo a las presuntas facultades irracionales del individuo como la única manera de solventar las aporías que planteaba la razón moderna. Sin embargo, dicha salida sólo perpetraba la condición de la que quería escapar. La tendencia romántica hacia la unidad entre arte y religión es un ejemplo de ello. Según Menke, que estudio este problema a la luz de la propuesta de la experiencia estética moderna de Adorno, éstas “son concepciones remitificadoras que describen el funcionamiento diferenciado de nuestras prácticas y discursos como algo irremediabilmente aporético porque lo someten a las leyes de una razón subjetiva para postular luego, más allá de esta razón, plagada de contradicciones, una forma de experiencia que, por su naturaleza transracional, se escapa de los problemas” (284-285). En otras palabras, el papel así atribuido a lo estético terminaba siendo ese más allá desde el cual se pretendía, falsamente, solucionar las aporías de la razón moderna.

A diferencia del modelo romántico, Adorno ve en la experiencia estética del arte moderno no una forma de escapar a las aporías de la razón moderna, sino la única manera capaz de plantear los problemas que traía consigo la racionalidad moderna. Según esta nueva puesta en perspectiva del problema que hace Adorno, el carácter aporético de la razón no precede a la experiencia esté-

tica, sino que le sigue, en el sentido de que es sólo a partir de ésta que podemos darnos cuenta de él.

En su concepción moderna del arte Adorno entiende cómo éste sirve de catalizador para el surgimiento de problemas que no podrían presentarse ni ser pensados sin la experiencia estética. El arte no resuelve aporías diagnosticadas con anterioridad a la experiencia estética, sino que confronta las prácticas y los discursos no estéticos con una experiencia crítica ante la cual éstos se convierten en aporéticos o inextricablemente dialécticos. (Menke 286)

Se trata entonces de comprender como la experiencia estética soberana y autónoma del arte moderno, sigue una lógica propia que en vez de integrarse al proceso de reificación moderna, lo que logra es negar éste mediante un proceso de diferenciación. Un concepto no restringido de razón, es decir, no subordinado a los procesos de racionalización moderna, debe tener como base la complementariedad diferenciada entre la razón cognitivo-instrumental y la razón práctico moral y estética. Esto no implica, sin embargo, que la experiencia estética deba ser subordinada a los procesos no estéticos, perdiendo su autonomía, sino, al contrario, que ésta interactúa con ellos de manera que provoca una apertura sin la cual sería imposible entender los problemas mismos de la racionalización moderna. Esto prueba, para Adorno, que la relación entre la experiencia estética y los discursos no estéticos, no es una relación de reconciliación, sino de tensión y crisis permanente.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. "La industria cultural". *Communications* 3 (1964).
- . *Filosofía y superstición*. Madrid: Alianza-Taurus, 1972.
- . *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984.
- . *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Adorno, Theodor W. y Walter Benjamin. *Correspondencia (1928-1940)*. Madrid: Trotta, 1998.

Juan Manuel Mogollón

- Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973.
- Eco, Uco. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Ediciones 62, 2004.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.
- Jay, Martin. *Adorno*. Madrid: Siglo XXI, 1984.
- Menke, Christoph. *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Visor, 1997.
- Zamora, José Antonio. *Theodor W. Adorno: pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta, 2004.

