



UNIVERSIDAD
ANTONIO RUIZ DE MONTOYA
LA UNIVERSIDAD JESUITA DEL PERÚ

Facultad de Filosofía y Ciencias Políticas

La reconciliación estética como consecuencia del desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte en las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX en la *Teoría Estética* de Theodor Adorno

Tesis que para optar el grado de Licenciado en Filosofía presenta el alumno:

BENJAMÍN LUIS ALCARRAZ BULEJE

2015

LIMA, PERÚ



*[Para mi mamá/papá, por su querer/magia;
para Mijael y José, por su amor/soporte;
para mi Allison, por vivir/nosotras]:*

A little misery is good for the soul.

Jack "Kalo" Kalloway en la voz de su madre (Mrs. Kalloway).
It's a Good Life, If You Don't Weaken.

Me he vuelto harto escéptico acerca de valores que antaño se me antojaban inconvencibles; el concepto de la amistad es uno de esos valores que ha perdido para mí gran parte de su sentido. ¿Qué fuerza genuina hay en la amistad, si basta para distanciarse, enfrentar problemas distintos durante cierto tiempo, para que todo lo que antes mantenía vivo el afecto se enfríe y se desnaturalice? En suma, la amistad es un inmenso egoísmo: se tiene un amigo mientras ese amigo refleja los mismos problemas que lo afectan a uno; mientras es una especie de espejo complaciente. Pero cuando el amigo se aleja, recobra su individualidad, se torna verdaderamente otro, entonces, precisamente cuando la amistad debería cumplir todo su sentido, es cuando se derrumba, y se reduce a una fría relación que espanta y que, en suma, es mejor romper y terminar...

Julio Cortázar, carta a Luis Galiano.
Cartas 1937-1954.

Agradecimientos

Ante todo, debo agradecer de manera muy especial, enfática, efusiva e intensa a mi familia. Antes que nada, a mi mamá/papá. A ella, por su valor, coraje, fuerza, organización y por su extremo poder para valorar sus espacios propios de realización; por su hermoso *pragmatismo*. Y por resaltar que un hombre también puede ser una madre; una mujer. A él, por su cariño, sensibilidad, ternura, comprensión y cariño (y no, no es redundancia, es nuestra verdad); por su precisa *cercanía*. Y por entender que algún día seré papá; uno igual a ti, lector.

A Mijael, por su constante compañía, por su sonrisa sincera. Y porque siempre estaremos uno al lado del otro; como jugando, creciendo a nuestros modos y a su ritmo. A José, porque aprendí de su silencio, de su distancia. Porque siempre lo recordaré. Incluso, al vivir juntos.

A Allison, por todo; por todas las veces que aprendí de tu furia, tu esfuerzo, tu gran talento e inteligencia. Por darme realidad y paso firme. Y no pedir nada a cambio. Por permitirme ver un mundo que se comparte de manera fiel y directa. Por no juzgar; por permanecer juntas. A Giovanna, por ser de las pocas personas que me hace recordar el sentido de la amistad, de la reciprocidad; y que no basta la presencia para sentirse querido/a. Que en la distancia también se pueden crear lazos amicales y de hermandad; por su compañía.

A Esen, por enseñarme mucho con sus palabras y su acción, aunque no lo merezca. Por ser parte de mi familia-extensa; por encontrarme y no dejarme ir. Por indicar mis debilidades. Porque amo su Fotografía. Y porque es el único compañero de la carrera de Filosofía a quien puedo considerar un amigo y un hermano, a la vez. A Mariana, por ser la primera persona que me enseñó qué es la Fotografía y porque nunca la olvidaré. Por su tacto, su ímpetu, su coraje. Por parecerse a ella misma; es decir, por su Cine. Por ser una maestra; un gran ejemplo.

A ella; especialmente, a *Claudia*. Especialmente, a ella. Porque justo el día que voy a entregar mi tesis (hoy; sí, hoy) soñé que caminábamos, que viajábamos juntas y que las

bromas que nos solemos hacer no han cambiado. Que nada cambia y que su presencia siempre estará aquí. [Que la extraño].

A Óscar, quien analizó, tradujo mi resumen y lo convirtió en un *abstract*, del cual me siento orgulloso (más por él que por mí). Una empresa no tan fácil de llevar a cabo, pero que él realizó con exactitud, precisión y responsabilidad. Por ser aquello que enuncia, un buen amigo. Y porque nunca sabrá que aparece en estas páginas. Principalmente, por esto último.

Finalmente, quiero agradecer a dos personas a quienes admiro a nivel intelectual-académico y personal-familiar. A Julio del Valle. Un excelente docente, con una grata sensibilidad y una habilidad superior. Una de las pocas personas a quien podré admirar siempre. Porque, como una vez le dije, entre tímidos es fácil re-conocernos. Apreciarnos. Y a Raschid Rabi. Un referente y una gran persona, con un gran sentido del humor y con una bondad inmensa. Una de las pocas personas a quien podré apreciar siempre. Sin el cual mi epígrafe no tendría el sentido que adquiere y el valor que le doy. Porque compartimos luchas, viñetas y recuerdos. Memorias.

También, debo agradecer, en este momento, a Soledad Escalante, mi asesora de tesis. Y a ustedes, por no aparecer de manera explícita en estos agradecimientos; especialmente, a ustedes.

Resumen: El tema de investigación de este trabajo es la *reconciliación estética* como consecuencia del desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte en la *Teoría Estética* de Theodor Adorno. Asimismo, la pregunta gira en torno a examinar en qué medida dicha reconciliación es posible. Por eso, es preciso indicar que tal desciframiento es la solución del carácter enigmático de la obra de arte; esto es, el porqué una obra de arte muestra algo a la vez que lo oculta. No obstante, tal desciframiento es un proceso que implica tres etapas donde será necesario analizar y distinguir, ya que, por separado, dan origen a cada uno de los capítulos de este trabajo. Así, en la primera etapa, será oportuno examinar los dos contextos de aparición del enigma. Por un lado, en la 'teoría crítica' de la Escuela de Frankfurt. Y, por otro, dentro de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. Mientras que en la segunda etapa, se estudian dos nociones de mimesis en relación a dos razones que le son inherentes a cada una de estas. En este sentido, la mimesis como adecuación es la manera en cómo se representa fiel e inmediatamente la realidad por medio de la obra de arte. En cambio, la mimesis como razón crítica es la dinámica reflexiva que se establece entre el sujeto y la realidad a través de, por ejemplo, un cuadro. Y con la tercera etapa se busca explicitar el desciframiento del enigma por medio del *contenido de verdad* de las obras de arte, el cual es entendido en un sentido estético; es decir, un proceder donde conjugan tanto la reflexión filosófica (por medio de conceptos) y la percepción artística (el primer contacto por medio de los sentidos) para configurar una verdad de índole crítica frente al caos moderno.

Finalmente, al descifrar el enigma, al hallarle una solución, se da una consecuencia, que se desprende del proceso antes descrito, a través de la *reconciliación estética*; es decir, se da la posibilidad de una convivencia entre la relación sujeto-objeto que se establece de forma dinámica, aunque cada cual va manteniendo sus propias particularidades y características. Y donde dicha reconciliación genere el desarrollo de una *utopía negativa* que implique un primer distanciamiento de la realidad, de donde surge, para volver a ella de manera crítica (y, por tanto, estética), optando por la posibilidad de una convivencia donde no exista la objetividad ni la subjetividad como tal, sino una constante tensión –dialéctica- entre el sujeto y el objeto.

Abstract: The research topic of this thesis is the *aesthetic reconciliation* as a consequence of deciphering the enigmatic character of the artwork in the *Aesthetic Theory* of Theodor Adorno. For that purpose, the question focuses on examining to what extent such reconciliation is possible. Therefore, it should be pointed that this decipherment is the solution to the enigmatic character of the artwork; that is, why a work of art shows something while hides it. However, such decipherment is a process that involves three stages which will be necessary to analyze and distinguish, because separately they give rise to each of the chapters of this thesis. Thus, in the first stage, it will be appropriate to consider the two contexts of appearance of the enigma. On the one hand, the 'critical theory' of the Frankfurt School. And, on the other, within the artistic vanguards of the early twentieth century. While in the second stage two notions of mimesis in relation to two reasons that are inherent to each of these are studied. In this sense, the mimesis as adequacy is the way how to represent faithfully and immediately reality through the artwork. Instead, the mimesis as critical reason is the reflexive dynamics established between the subject and reality through, for example, a painting. And the third stage looks for making explicit the decipherment of the enigma by the *truth content* of artworks. Which is understood in an aesthetic sense; that is, a course which combines both philosophical reflection (through concepts) and artistic perception (the first contact through the senses) to set up a truth of critical nature opposite modern chaos.

Finally, deciphering the enigma, finding a solution, a consequence arises, which follows from the above described process, through the *aesthetic reconciliation*; that is, the possibility of coexistence occurs within the subject-object relationship dynamically established, although each one will maintain its own particularities and characteristics. And where this leads to the development of a *negative utopia* that involves a first distancing from reality, from which arises, to return to her critically (and, hence, aesthetically), opting for the possibility of coexistence where there is no objectivity or subjectivity as such, but a constant tension -dialectic- between subject and object.

Tabla de contenidos

Introducción.....	i
CAPÍTULO I: La primera etapa del proceso de desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte: aparición del enigma	1
1.1. El enigma como interpretación filosófica.....	4
1.2. Los contextos de aparición del enigma.....	8
1.2.1. La “teoría crítica” de la Escuela de Frankfurt.....	10
1.2.2. El arte vanguardista	20
1.2.2.1. Un quiebre representacional en la relación entre el sujeto y el objeto 23	
1.2.2.2. El discurso de lo nuevo y la total experimentación.....	28
CAPÍTULO II: La segunda etapa del proceso de desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte: la mimesis.....	35
2.1. La mimesis como noción filosófica-artística.....	40
2.1.1. La mimesis como asimilación: mito y naturaleza.....	43
2.1.2. La mimesis como razón crítica.....	48
Capítulo III: La tercera etapa del proceso de desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte: el contenido de verdad [y la reconciliación estética]	55
3.1. Una verdad inintencional.....	58
3.2. Una verdad estética.....	64
3.2.1. Una verdad artística	69
3.2.2. Una verdad filosófica.....	71
3.3. La reconciliación estética	73
Conclusiones	80
Bibliografía	84

INTRODUCCIÓN

*If the children don't grow up,
our bodies get bigger but our hearts get torn up.
We're just a million little gods causin' rain storms,
turnin' every good thing to rust.*

Wake Up - 5:33.

Una de las primeras veces que escuché el *Funeral* de Arcade Fire descubrí que la música, el arte en general, puede con-moverte; es decir, puede desplazarte del simple estadio de solo ‘escuchar, ver’ para vincularte con una nueva forma de experimentar todo aquello que puede ser creado y tocado; percibido y admirado. Este desplazamiento, este salirse del lugar, este mirar más allá, característica propia de las artes vanguardistas del siglo XX, implica una necesidad de permitir la entrada de la reflexión crítica y de la evocación en el proceso y quehacer artístico. Por eso, no existe nada más bello que dos sonidos que empiezan a juntarse, para (re)vivir aquellos momentos que uno nunca entenderá o volverá a sentir en la lejanía, sino en la presencia del arte en nuestra propia sensibilidad, en nuestra propia praxis y realidad. Por eso, no existe nada más bello que recordar que la primera vez que escuché el *Funeral* de Arcade Fire fue en la casa de Esen; mi hermano.

Así, nuestra preocupación como se puede intuir de lo leído anteriormente, el porqué de este trabajo, surge bajo la necesidad de analizar la disyuntiva que hay entre los vínculos que se pueden establecer entre el Arte y la Filosofía (así y con sus mayúsculas). Con la finalidad de examinar la actual problemática existente entre la relación sujeto-objeto.

De este modo, nuestro tema de investigación, específicamente, es la *reconciliación estética* como consecuencia del desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte en las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX en la *Teoría Estética* de

Theodor Adorno. Asimismo, la hipótesis central de este trabajo es que tal desciframiento es la solución del carácter enigmático de la obra de arte; esto es, el porqué una obra de arte muestra algo a la vez que lo oculta. Y como tal, posibilita concebir la relación sujeto-objeto bajo un fundamento de verdad estético.

Sin embargo, como solución del enigma esta implica un proceso donde se pueden distinguir tres etapas. En la primera etapa, se examina el surgimiento del enigma dentro de dos contextos específicos. Por un lado, en la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt para designar al enigma como un proceder que se inscribe dentro de la actividad filosófica. Y, por otro lado, en las artes vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Es en este segundo contexto donde Theodor Adorno halla un carácter reflexivo del arte que es característico de su época.

En la segunda etapa, se analiza la representación artística de la realidad por medio de la noción de dos mimesis acordes a racionalidades que le son inherentes a cada una de estas. Así, se estudia la mimesis como adecuación donde la obra de arte representa la realidad de manera fiel e inmediata. Mientras que la mimesis como razón crítica establece una relación dinámica y reflexiva entre la realidad y, por ejemplo, un cuadro pictórico.

Finalmente, en la tercera etapa, el desciframiento como solución del enigma se hace explícito en el *contenido de verdad* de las obras de arte, el cual es entendido en un sentido estético; es decir, donde la reflexión filosófica y la percepción artística se conjugan para dar paso a una verdad de nueva índole. Y esto en la medida en que ya que no puede asumirse una verdad que esté, solamente, ligada a conceptos, puesto que se necesita, por ejemplo, de la imagen artística para darle una dimensión crítica a esta que antes no tenía.

Así, después de haber dado fundamento de verdad a la relación sujeto-objeto se examina la *reconciliación estética* que vendría a ser la consecuencia dentro del proceso de desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte en el contexto artístico mencionado anteriormente. En este sentido, hay un momento de reconciliación en la relación existente entre el sujeto y el objeto, que se da de manera dinámica y crítica (y, por ende, estética) donde cada cual va manteniendo sus características y particularidades propias. Y donde esto posibilite el desarrollo de una *utopía negativa* a través de una

convivencia donde la objetividad y subjetividad absoluta no exista, sino donde se despliega una constante tensión –dialéctica- que hace posible el desarrollo de espacios más justos y menos dominantes, opresivos.

Asimismo, como la solución del enigma se da por medio de un proceso de tres etapas nuestro esquema de trabajo se divide en tres capítulos donde se examina cada una de estas de forma separada aunque haciendo explícito los mutuos vínculos. Así, en el primer capítulo abordaremos la aparición del enigma. En el segundo, las dos nociones de mimesis artísticas. Y, finalmente, en el tercero se examina la vinculación que hay entre el *contenido de verdad* y la configuración de la *reconciliación estética* para hacer posible el desarrollo de espacios donde la relación entre el sujeto y el objeto se desarrolle en constante tensión; es decir, a través de una *utopía negativa*.

Para lograr ello, nuestra intención primordial es analizar una serie de nociones, por ejemplo, en el caso de la contextualización del enigma y de la mimesis, para abordar la noción de estética en un aspecto específico y adorniano; es decir, en un *contenido de verdad* que permita la existencia de un vínculo entre el Arte (percepción y creación artística) y la Filosofía (reflexión y análisis filosófico).

A su vez, las fuentes utilizadas han ido desde libros del propio Theodor Adorno, y de otros miembros de la Escuela de Frankfurt, a artículos en publicaciones periódicas, álbumes y referencias históricas de diversa índole.

Asimismo, las dificultades que surgieron en la realización de este trabajo se hacen evidentes en esta introducción. Esto tiene que ver con la poca claridad expositiva y argumentativa del filósofo alemán, en el cual nos basamos, principalmente, para la realización de este trabajo de investigación. Por eso, nuestra necesidad de plasmar los planteamientos estéticos adornianos por medio de un esquema interpretativo (es decir, el proceso de tres etapas) que nos permita trabajar una serie de elementos y nociones necesarias para abordar la *reconciliación estética* en sí. Sin embargo, esta dificultad que, en un primer momento, se manifestó peligrosa, luego se convirtió en una iniciativa para ahondar y ‘traducir’ las nociones usadas por Theodor Adorno donde ya no basta la lectura

crítica de sus libros, sino intentar entender el porqué de su forma no-sistemática de escribir y entender la filosofía.

Finalmente, en relación a los alcances logrados, queremos hacer explícito que nuestra mayor intención ha sido, por medio de las diversas reflexiones y análisis, fundamentar que la relación del sujeto y el objeto, en el contexto moderno-artístico, contiene un sentido estético donde se hace necesario vislumbrar la construcción de un ‘mundo mejor’ que aquel en donde vivimos. Esperamos que esto quede claro a lo largo de las siguientes páginas. O por lo menos se intuya que a eso apuntamos con extrema sinceridad y emoción.



CAPÍTULO I

LA PRIMERA ETAPA DEL PROCESO DE DESCIFRAMIENTO DEL CARÁCTER ENIGMÁTICO DE LA OBRA DE ARTE: APARICIÓN DEL ENIGMA

En este primer capítulo, se examina el surgimiento del desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte, el cual, en su totalidad, consta de tres etapas. Para eso, en primer lugar, se establecen los contextos en donde aparece el enigma, tanto en la 'teoría crítica' de la Escuela de Frankfurt, como en el desarrollo de las características más resaltantes que comparten las diversas vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX.

En cambio, en el segundo capítulo de este trabajo se examina la etapa correspondiente al análisis de las relaciones miméticas-artísticas en torno a la representación de la realidad; es decir, se examinan dos nociones de mimesis para entender el vínculo que se puede establecer entre el sujeto y el objeto. Y que en uno de los casos va más allá del simple impulso por copiar fielmente la realidad. Finalmente, en el último capítulo se investiga la tercera etapa del proceso de desciframiento. Gracias a esto, por un lado, se da solución al enigma por medio de la noción de *contenido de verdad*. Un término que acuña Theodor Adorno en el libro que nos sirve de base para realizar nuestra investigación: *Teoría estética*. Por otro lado, a su vez, se posibilita una nueva manera de entender la relación sujeto-objeto, que en el segundo capítulo se habían establecido por medio del examen de dos mimesis diferenciadas.

En este sentido, la estética adorniana configura un nuevo modo de adentrarnos en dicha relación donde se hace necesaria tanto la reflexión conceptual propia de la filosofía, como la primaria percepción que uno experimenta a través del arte. Con estas dos disciplinas, enlazadas entre sí, surge la posibilidad de una *reconciliación estética* que es un tema que se vislumbra a la hora de abordar las artes vanguardistas.

Precisamente, al indicar que el desciframiento implica un proceso de tres etapas donde se vinculan una serie de factores como la aparición del enigma, la mimesis, el *contenido de verdad* y, junto con este, la reconciliación estética (en última instancia) lo que deseamos es hacer notar la limitación que puede haber al trabajar el *contenido de verdad* como si fuese solamente la solución del carácter enigmático. Esto, ya que como última etapa del proceso, deja de lado una serie de temas importantes en torno a los planteamientos estéticos de Adorno. Como, por ejemplo, la posibilidad de una reconciliación de índole estética. Teniendo en cuenta, dentro de este proceso, el surgimiento de una *utopía negativa*. Temas que analizaremos en las siguientes páginas y, específicamente, en los dos últimos capítulos.

Así, todo esto se hace posible puesto que en, primera instancia, las vanguardias que estudiaremos tienen como propósito dar forma artística a las catástrofes, la guerra, angustia del mundo moderno mediante la ruptura representacional que hay entre el sujeto y el objeto. De esta forma, en segunda instancia, al tener en cuenta este panorama, al final se vislumbra la posibilidad de configurar una *reconciliación estética* que se manifestó en un arte que critica la realidad y la vida misma de ese tiempo.

Después de este breve resumen de la investigación en su totalidad, que era necesario para dar a entender el esquema de trabajo que seguiremos en cada uno de los capítulos, ahora pasaremos a involucrarnos directamente con los diversos temas y componentes que van a ser examinados en este primer capítulo. Por eso, el objetivo principal conlleva a establecer los dos contextos en donde aparece el carácter enigmático de la obra de arte.

Así, en primer lugar, se indica la importancia que cobra el enigma como herramienta filosófica, ya que permite interpretar la realidad sin la pretensión de darle un sentido unívoco a esta. Por el contrario, el enigma, en su aparición y extrañeza, le permite al filósofo acercarse a su entorno por medio de un nuevo proceder al tomar elementos aislados y fijarlos dentro de una historia para así poder enfrentarse ante una problemática cualquiera.

De este modo, en el primer subcapítulo se resalta la importancia que cobra el enigma dentro de los planteamientos filosóficos, puesto que es una nueva forma de entender el quehacer filosófico desligado, como se verá más adelante, de toda pretensión científica o de cualquier esfuerzo por buscar y/o encontrar conceptos universales, absolutos. Asimismo, este apartado es importante, porque a partir de esta configuración, los dos contextos de aparición del enigma, tanto en el nivel filosófico como en el artístico, tendrán un carácter vital como primera etapa del desciframiento del enigma.

En segundo lugar, se analizarán los dos contextos de aparición del enigma de manera separada. Por un lado, el enigma como herramienta filosófica se inscribe dentro de la tradición de la 'teoría crítica', de la cual Theodor Adorno bebe y se ve influenciado. Este acercamiento le permitirá no solo hallar una serie de elementos y nociones para criticar a diversos autores y postulados filosóficos 'tradicionales', sino que le posibilitará dar un giro a la 'teoría crítica' hacia el tratamiento estético de los problemas de la filosofía.

Por otro lado, la inscripción del enigma dentro de las vanguardias es un tema que Theodor Adorno analiza explícitamente en su *Teoría Estética*. En este libro, el filósofo alemán concibe la imagen de que las obras de arte tienen una particularidad que le es inherente: su carácter enigmático. Asimismo, él indica que dicho carácter tiene una solución que es el *contenido de verdad*. Sin embargo, por el momento, es importante no solo examinar a qué se refiere Adorno cuando habla del enigma del arte, sino también analizar las características más resaltantes de los diversos ismos vanguardistas, ya que él mismo las pone a juicio por medio de una serie de críticas que va formulando.

Y es, en este punto, donde resalta la importancia del enigma en su nueva configuración: en su aparecer, decir 'algo', y desaparecer, ocultar lo 'dicho'. Así, sobre esta cuestión, se examinarán los siguientes temas: 1) el quiebre en las representaciones artísticas en torno al sujeto y el objeto; 2) el discurso de lo nuevo y la (total) experimentación.

1.1. El enigma como interpretación filosófica

En *Actualidad de la Filosofía*, Theodor Adorno hace un llamado para que se enfrente y se analice la ‘tradición’ filosófica desde un matiz distinto. Por eso, empieza haciendo una caracterización del proceder actual de la filosofía:

Quien hoy elija por oficio el trabajo filosófico, ha de renunciar desde el comienzo mismo a la ilusión con que antes arrancaban los proyectos filosóficos: la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento [del concepto] [...] La filosofía que a tal fin se expende hoy no sirve para otra cosa que para velar la realidad y eternizar su situación actual (Adorno 1991: 73).

Tanto la realidad como el pensamiento, es decir, la reflexión mediante conceptos universales, son instancias que si bien se vinculan no necesariamente se determinan una a la otra. Por eso, el pensamiento no puede agarrar la totalidad de lo real, ya que en este procedimiento pueden darse dos escenarios distintos: 1) o se distorsionan los elementos particulares de cada uno en la subsunción, en la identidad; 2) o se pasa a establecer un estadio superior donde hay una jerarquización del pensamiento en torno a la realidad. De este modo, esta última llega a ser un ‘elemento’ subordinado de todo aquello que se pueda pensar conceptualmente de forma uniforme y cerrada. Y donde la historia, dentro de espacios específicos, no cobra ningún papel en el quehacer filosófico.

Por eso, dentro de este horizonte, Theodor Adorno plantea el enigma como nuevo proceder dentro de la filosofía. Y esto, en la medida en que el enigma se halla vinculado a la interpretación de la realidad ya no por medio de un sistema lógico-conceptual, sino desde una historia específica en sí misma contradictoria y, a veces, incoherente para el ser humano. No obstante, antes de entrar al tema del enigma mencionemos, por medio de una cita, las características más resaltantes de la interpretación en sentido filosófico:

El texto que la filosofía ha de leer es incompleto, contradictorio y fragmentario, y buena parte de él bien pudiera estar a merced de ciegos demonios; sí, quizás nuestra tarea es precisamente la lectura, para que precisamente leyendo aprendamos a conocer mejor y a desterrar esos poderes demoniacos. Por otra parte, la idea de interpretación no exige la aceptación de un segundo mundo, un trasmundo que se haría accesible mediante el análisis del que aparece (Adorno 1991: 88).

De este modo, la interpretación tiene dos momentos: 1) la lectura de una realidad contradictoria (y en este caso sin pretensión a tener un sentido universalmente válido); 2) y

su propia especificidad dentro de la historia misma. Esto último, se entiende en la medida en que Theodor Adorno busca acercarse a la realidad, pero desde una perspectiva histórica determinada, contextualizada. Así, no busca establecer ningún vínculo con realidades alternas, superiores o distintas ('un segundo mundo') de aquella en la que el propio humano se siente, vive y contempla. El sujeto está ahí, pero su estar se configura en una pertenencia fundada dentro de una serie de hechos y situaciones en las cuales participa de manera activa en cuanto ser viviente, pensante y creativo¹.

Sin embargo, aquí surge una pregunta: ¿cómo se interpreta la realidad por medio del enigma? ¿Qué tiene de particular el enigma para que llegue a concebirse como una herramienta (de interpretación) filosófica? ¿Por qué el enigma y no el azar, por ejemplo? Para responder a esta serie de preguntas nuestro siguiente análisis tiene que concentrarse en la función de solución que tiene el enigma dentro del quehacer filosófico:

[...] la función del solucionar enigmas es iluminar como un relámpago la figura del enigma y hacerla emerger, no empeñarse en escarbar hacia el fondo y acabar por alisarla. La auténtica interpretación filosófica no acierta a dar con un sentido que se encontraría ya listo y persistiría tras la pregunta, sino que la ilumina repentina e instantáneamente, y al mismo tiempo la hace consumirse. Y así como las soluciones del enigma toman forma poniendo los elementos singulares y dispersos de la cuestión en diferentes órdenes, hasta que cuajen en una figura de la que salta la solución mientras se esfuma la pregunta, la filosofía ha de disponer sus elementos, los que recibe de las ciencias, en constelaciones²

¹ Dos citas del mismo escrito dan a entender específicamente la crítica inherente a esta postura en torno al enigma. Por un lado, a la tradición metafísica, Adorno examina que: "La idea del Ser se ha vuelto impotente en filosofía; no más que un vacío principio formal cuya arcaica dignidad ayuda a disfrazar contenidos arbitrarios" (1991: 74). Asimismo, en *Dialéctica Negativa*, este filósofo dirá que: "El fundamento del Idealismo filosófico, el dominio de la naturaleza, ha perdido la certeza de su omnipotencia sin otra causa que su misma expansión desmedida durante la primera mitad del siglo XX: la conciencia de los hombres trató en vano, por una parte, de acortar distancia con aquella certeza, a la vez que el orden de las relaciones humanas seguía siendo irracional; por otra parte, fue la misma grandeza de lo alcanzado la que hizo medir su insignificancia con respecto a lo inalcanzable. Universal es el presentimiento y el miedo de que el dominio de la naturaleza contribuye cada vez más con su progreso a la calamidad de lo que querría proteger [...]" (1992: 71). Sobre este último tema es importante tomarlo en cuenta, ya que después, en el segundo capítulo, se examinará, por medio de la noción de mimesis como adecuación (de la realidad), la problemática que hay en torno a la relación sujeto-objeto. Y como se van dando una serie de mecanismos para dominar la naturaleza, a la vez que esta domina al propio ser humano. Y la última cita pertenece al libro *Actualidad de la Filosofía*, donde Theodor Adorno rescata la idea de la necesidad de interpretar la realidad desde una historia propia, determinada: "En tanto [la filosofía científica] ha perdido la relación con los problemas históricos de la filosofía, han olvidado que sus propias constataciones están inextricablemente anudadas en cada uno de sus supuestos con los problemas históricos y con la historia del problema, y que no se pueden resolver con independencia de aquéllos" (1991: 76).

² Esta es una noción heredada de Walter Benjamin y la cual Adorno explica de la siguiente forma: "Si la componente sintética sobrevive sin negación de la negación, pero también sin entregarse al principio supremo de la abstracción, ello se debe a que los conceptos se presentan en constelación, en vez de avanzar en un proceso escalonado de concepto en concepto superior, más universal. La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio" (1992: 165). De esta

cambiantes o, por decirlo con una expresión menos astrológica y científicamente más actual, en diferentes ordenaciones tentativas, hasta que encajen en una figura legible como respuesta mientras la pregunta se esfuma (Adorno 1991: 88-89).

Así, la solución del enigma no se concibe como una respuesta última ni coherente en su propio hermetismo. Más bien, hay una discrepancia constante entre la pregunta del propio enigma y su solución que se da mediante un 'juego' de figuras aisladas que se complementan en sus diversas mezclas o ensamblajes. Por eso, la solución se da mientras desaparece; es decir, hay una clara intención de que el enigma, para Theodor Adorno, no debe entenderse en su propia finitud, sino en sus múltiples posibilidades. El enigma no puede, en este sentido, llegar a 'consumirse', sino que necesita una constante reactivación. Y esto se da mediante la usual actividad del filósofo dentro de su propio devenir histórico.

Asimismo, con esta característica hay un doble movimiento que se da entre la aparición del enigma y su propia desaparición. No obstante, aquí cobra un nuevo significado, ya que la aparición no implica que el enigma no vuelva a darse, sino que es la constante 'manifestación' la que lleva consigo su muerte instantánea y fugaz. De este modo, se abre una serie de nuevas formas de adentrarse dentro de un problema 'x'. Ya no se lo mira desde una sola perspectiva. Al contrario, uno se puede enfrentar a una realidad desde distintas posiciones y por medio de diversas actividades.

Así, es en este círculo donde el enigma se inscribe como herramienta filosófica de interpretación de la realidad, la cual necesita una solución, pero no en su carácter definitivo, sino más bien, en su persistente apertura. Por eso, el enigma, y esto quedará más claro cuando pasemos al tema de las vanguardias, se acerca a la realidad a la vez que se aleja de ella³. Dentro de esta dinámica es que su aparecer y desaparecer se configura como un (nuevo) proceder filosófico, en la medida en que hace posible su reactivación para entender y dar solución al enigma dentro de la realidad, dentro de la sociedad.

cita es importante rescatar dos datos importantes: 1) la imposibilidad de pensar un concepto en su universalización, sino en su particular. Por eso, la 'micrología' se refiere a una mirada o a un proceder de las partes dentro de un campo o estadio determinado, específico en palabras de Adorno; 2) y la constelación no se aferra a una clasificación ni a un determinismo unívoco. No puede ser 'sellada' ni se le puede dar un sentido conceptual unívoco, sino lo contrario; es decir, particular.

³ Esta dinámica es importante tenerla en cuenta cuando, al final, abordemos la noción de utopía negativa en el último capítulo.

En resumen, se puede concebir al enigma por medio de las siguientes características: 1) su composición que se da entre el aparecer (manifestarse ante nosotros) y el desaparecer (apagarse, consumirse ante nuestros ojos en la solución); 2) que está ligado a la interpretación de todo aquello que carece de sentido en su fragmentariedad y en su propia contradicción y que su forma de ser solucionado se da por la ‘iluminación’ de una figura que ha sido construido a través de una serie de combinaciones de elementos dispersos entre sí. No obstante, el enigma ligado a la interpretación no le es propio, solamente, a un análisis filosófico, ya que también en sus escritos sobre arte, como *Teoría Estética*, encontramos una serie de reflexiones dignas de ser tomadas en cuenta:

Carece de sentido cualquier representación que no interprete. Aunque algunas clases de arte, el drama y, hasta cierto nivel, la música exigen que se los represente o interprete para que lleguen a ser lo que son – norma que guarda todo aquel que tenga muchas tablas y conozca la diferencia cualitativa entre lo que se exige en el escenario o en la orquesta y las partituras o los textos-, lo que realmente trae a la luz es sólo la forma de proceder de cada obra aun en los casos en que la obra no haya de ser representada [...] (Adorno 1990: 168).

De esta forma, se puede ver como el arte también requiere de la interpretación en su propia constitución y, especialmente, en su representación. Esto, en la medida de que el sujeto ‘observa, siente’ no puede ser entendido de manera instantánea o rápida; es decir, el que contempla no se halla en una posición privilegiada respecto al arte, sino que se encuentra dentro de una actividad que necesita algo más que la simple observación o el primer instante de encuentro entre un cuadro, una melodía y uno mismo.

Ese plus es la interpretación donde uno se mueve dentro del aparecer y el ocultamiento del enigma. Es en esta dinámica en donde la interpretación se rige bajo una mirada histórica de la problemática que encierra la representación. A la vez que escapa de todo intento por hallarle un sentido objetivo a la experiencia vivida frente a algo que se nos da de manera diversa, heterogénea y fragmentaria en sus elementos y posibilidades.

Esta mirada y acercamiento desde los fragmentos, Adorno la analiza de la siguiente manera:

Si la interpretación sólo llega a darse verdaderamente por composición de elementos mínimos, entonces ya no tiene parte alguna que tomar en los grandes problemas en sentido heredado [por ejemplo, en torno a la cuestión de la totalidad], o sólo de manera tal que haga cristalizar en un hallazgo concreto la cuestión total que antes ese hallazgo parecía representar de forma simbólica (1991: 90-91).

Precisamente, esta mirada o esta forma en que la interpretación aborda el enigma conlleva un concretización del problema subyacente; es decir, el proceder microscópico, ‘micrológico’, implica un acercamiento de la realidad misma ya no desde un estadio superior o divino, sino que, ahora, hay una vinculación extrema, cercana entre el sujeto y el objeto, entre el ser humano y la realidad en sí. Dentro de esta nueva perspectiva, la historia, como hemos mencionado anteriormente, cobra un papel vital, puesto que permite que la relación entre estos elementos se haya inscrita dentro de un contexto determinado y único.

Así, en este subcapítulo al analizar el enigma como herramienta filosófica se han indicado una serie de características que le son propias y que permiten contemplar su peculiaridad en torno al quehacer filosófico. Teniendo esto como base ahora se pasará a establecer los dos contextos en los que aparece el enigma. No obstante, aquí ya se han hecho algunas referencias a esto. Por ejemplo, al examinar el enigma dentro la ‘tradición filosófica’ se fijaron aquellos componentes que lo hacen distinto de otros modos de hacer y crear filosofía. Y en este sentido, se podría anunciar la inscripción del enigma dentro de la ‘teoría crítica’, ya que se desliga de una tradición a la cual crítica (valga la redundancia) y mira con recelo por sus pretensiones universalistas y/o solamente objetivadoras. Y en torno al enigma dentro del arte solo hemos usado una cita, sobre este tema, ya que más adelante se trabajará esto a profundidad. Nuestra intención era indicar que el enigma no solo es una ‘propiedad’ original de la filosofía, sino que también está vinculado al arte (y, específicamente, a las vanguardias artísticas).

1.2. Los contextos de aparición del enigma

Al ya haber indicado y analizado las características fundamentales del enigma, ahora pasaremos a abordarlo desde dos contextos específicos. Así, en primer lugar, el enigma se circunscribe en la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt, puesto que de ella recoge y asume una serie de componentes que lo hacen compatible con tal herencia y/o

influencia. Asimismo, es dentro de este panorama en donde Theodor Adorno circunscribirá sus diversas reflexiones sobre problemas diversos, aunque dándole un giro artístico a varios de los planteamientos que el propio Horkheimer trazaba en su texto programático: *Teoría tradicional y teoría crítica*. No obstante, tenemos que resaltar que nuestro propósito es hacer un esbozo general de esta teoría a través del análisis de sus elementos más representativos.

En cambio, el segundo contexto de aparición del enigma se da dentro de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. Es aquí donde el carácter enigmático de la obra de arte cobra valor, ya que hay una nueva manera de entender y expresar, manifestar, el arte, a diferencia de décadas anteriores. Para esto haremos un análisis de las características más resaltantes de los diversos movimientos vanguardistas.

Asimismo, haremos explícito las críticas que el propio Theodor Adorno formula a dichos movimientos. De este modo, se trabajará el tema de la ruptura existente en la representación artística entre el sujeto y el objeto, puesto que este es un primer momento crítico de lo que más adelante se analizará en torno a la *reconciliación estética*; es decir, las artes vanguardistas, en un primer instante, se relacionan con la realidad de forma crítica, ya que se desligan de toda representación armónica o bella, para dar paso a la representación mediante la deformación, lo 'feo', la no-armonía, el caos e incluso el inconsciente. Y esto, en última instancia, permite que dicha reconciliación aparezca como un estadio crítico de la realidad, pero que, a su vez, haga posible un 'mundo justo'. Como bien lo hemos indicado líneas arriba, esto último lo analizaremos, con mayor detenimiento, en el tercer capítulo.

Además, el segundo tema a trabajar es el discurso de lo nuevo (la novedad en sí) que es propio a las diversas vanguardias. Y junto con este, se analizará la (total) experimentación como proceder típico de los artistas de esta etapa. Tanto uno como el otro lo que encierran, en sí, es una serie de problemáticas y paradojas que Theodor Adorno expresará en muchas de las críticas y reflexiones que formula en su *Teoría Estética*.

De este modo, el inscribir la aparición del enigma dentro de estos dos contextos determinado nos permite hacer una tipificación del cómo este procede tanto en un ámbito filosófico como artístico, ya que hay una serie de tradiciones a las cuales se encuentra vinculado. Así, dentro de la ‘teoría crítica’, el enigma se nutre de una nueva forma de conocimiento, a diferencia de la tradición filosófica, a la cual crítica Horkheimer (y el mismo Adorno, también). Y de las vanguardias, dicho enigma adquiere su propia particularidad; es decir, dentro de los diversos ismos este se va estableciendo como una característica distintiva de las obras de artes.

1.2.1. La ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt.

En 1937, Max Horkheimer en la Revista de Investigación Social publica el artículo *Teoría tradicional y teoría crítica*, “un trabajo que, a la luz del tiempo transcurrido y por el modo como finalmente se ha denominado a toda la Escuela, constituye una suerte de manifiesto de la corriente frankfurtiana” (Entel; Lenarduzzi 2005: 53). Con este escrito Horkheimer hace un ejercicio dialéctico entre una serie de autores para establecer un nuevo modo de hacer teoría no tradicional, que la que se estaba dando bajo postulados de carácter universal. Dejando de lado, en esta habitual forma de proceder, a una serie de componentes históricos que deberían ser tomados en cuenta en el análisis de la realidad.

No obstante, como se hará notar en las semejanzas que se dan entre el enigma y la ‘teoría crítica’, en la cual el primero se inscribe, existen una serie de mutuos vínculos que es necesario hacer explícito. En este sentido, hemos decidido dividir el análisis de la siguiente manera. En primer lugar, se examinará la génesis de la ‘teoría crítica’ dentro de las influencias hegelianas y marxistas, específicamente. En segundo lugar, se hará un balance de las características más resaltantes en la división entre ‘teoría tradicional y teoría crítica’. Finalmente, se indicará el giro artístico que brinda Theodor Adorno a la ‘teoría crítica’, de la cual se siente influenciado y conmovido.

Así, tanto Martin Jay, en su libro *La Imaginación Dialéctica*, como George Friedman, en *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*, analizan la problemática que

hay en torno a las influencias iniciales en las cuales se hayan alineados los diversos miembros de la Escuela, ya que no es posible tildarlos de solo ‘marxistas’ o ‘hegelianos’. Esto, en la medida en que las nuevas interpretaciones que ellos ofrecen a raíz de las lecturas que hacen de estos filósofos dan una serie de nuevos giros a su primarios acercamientos.

Asimismo, también movidos por la intención declarada de no asimilarse bajo un solo esquema o forma de pensar. Por el contrario, su pretensión siempre era desvincularse a aquellos moldes y pensadores ‘tradicionales’ que habían hecho de la filosofía una actividad de la cual era necesario sospechar o investigar a profundidad. Incluso, haciendo uso de nuevos métodos y estableciendo diálogos entre diversas disciplinas. Como se podrá notar en esta investigación donde hay un vínculo entre la filosofía y el arte para dar pie a un nuevo modo de proceder a través de la estética.

Sin embargo, todo lo dicho hasta ahora se entenderá más adelante. Por el momento, que el anterior párrafo sirva a manera de breve introducción. Aunque, para ilustrar la problemática que hemos mencionado en las primeras líneas, una cita de Martin Jay es ilustrativa:

Rastrear los orígenes de la Teoría Crítica hasta su verdadera fuente exigiría un análisis exhaustivo del fermento intelectual de la década de 1840, quizá la década más importante en la historia intelectual alemana del siglo XX. Fue entonces cuando los sucesores de Hegel aplicaron por primera vez sus enfoques filosóficos a los fenómenos políticos y sociales de Alemania, que estaba entrando en un proceso de rápida modernización. Los denominados hegelianos de izquierda fueron naturalmente eclipsados muy pronto por el de más talento entre ellos, Karl Marx (1984: 83-84).

De la última cita, se hace evidente que en los antecedentes de la ‘teoría crítica’ los dos soportes que permiten una serie de reflexiones a los diversos miembros de la Escuela de Frankfurt son tanto Hegel como Marx. Sin embargo, determinarlos de manera exacta y unívoca, sin dar pie a nuevas interpretaciones, dejaría de lado la reactivación que hacen los miembros de la Escuela al encontrarse frente a estos dos filósofos alemanes. Asimismo, surge un problema que se expresa por medio de dos preguntas: 1) ¿cuáles son los elementos que toma la teoría crítica de Hegel?; 2) ¿cuáles en torno a Marx? Sobre el segundo, por la época en la que la Escuela de Frankfurt se estaba desarrollando (1923-

1950)⁴, varios de sus miembros, incluyendo al propio Theodor Adorno, se distancian de los marxistas ortodoxos puesto que:

La Escuela de Frankfurt, por consiguiente, tuvo una doble finalidad: rescatar la investigación social marxista de manos de los marxistas vulgares y liberar a la ciencia social de los weberianos. El nombre *Institut für Sozialforschung* [Instituto de Investigación Social] situó convenientemente a los frankfurtianos respecto a su doble propósito. Pudieron proclamarse marxistas porque cumplían con los imperativos de Marx y pudieron presumir de científicos sociales comprometidos con la investigación social (Friedman 1986: 35).

De este modo, se hacía patente la lejanía de aquellas teorías que no habían sido re-activadas⁵, sino que, por el contrario, permanecían estancados en una visión unidimensional a la hora de analizar o abordar un problema. En este sentido, las críticas que la Escuela de Frankfurt hace al sistema marxista giran “[...] sobre el proletariado en cuanto sujeto revolucionario y por esto se llega a cuestionar la inevitabilidad de la crisis fatal del capitalismo”. Y “[...] acerca de la virtud del progreso y la racionalización social (y, en consecuencia, de la razón misma) significó la ruptura social y profunda con Marx” (Friedman 1986: 51).

Así, en estos párrafos hemos delineado, de manera general, los elementos marxistas de los cuales se apropia la Escuela de Frankfurt para postular su teoría crítica. Asimismo,

⁴ “En la época de la Escuela de Frankfurt, el capitalismo occidental, con Alemania como uno de sus representantes más destacados, había entrado en una etapa cualitativamente nueva, dominada por monopolios en expansión y una creciente intervención gubernamental en la economía. Los únicos ejemplos reales de socialismo disponibles para los hegelianos de izquierda habían sido unas pocas comunidades utopistas aisladas. La Escuela de Frankfurt, por otra parte, tenía a la vista, para examinarla la ambigua experiencia de la Unión Soviética” (Jay 1984: 86). De similar manera, sobre el tema del ‘impacto marxista’ en la Escuela, otro autor lo expresará bajo la siguiente fórmula: “Con posterioridad a la Revolución rusa y a la domesticación de los social-demócratas alemanes, el marxismo presentaba dos opciones políticas, ambas desagradables para la escuela. Por una parte, la ortodoxia marxista-leninista, que rápidamente cayó en manos de Stalin. Por otra parte, la socialdemocracia triunfante, burocrática y reaccionaria. Ser marxista de modo cabal significaba, a los ojos del mundo, estar objetivamente alineado con Moscú [...] Entonces fue prudente políticamente que la escuela evitase un marxismo patente. El motivo no fue apaciguar a la burguesía sino trabajar para la salvación del marxismo, verlo renacer en la acción política humana” (Friedman 1986: 34). Y esto último se intentó hacer posible mediante la conexión explícita que exigía Horkheimer en su ‘teoría crítica’ donde reflexión, teoría en sí, y praxis, acción, se vinculaban en pos de la transformación de la sociedad actual. No obstante, ligado a aquellos sectores de la sociedad donde el individuo había sido desplazado por el avance tecnológico o por aquellos postulados desligados de la realidad.

⁵ La siguiente cita de Jay brinda una nueva interpretación en torno a la re-lectura de Marx: “En su intento por alcanzar una nueva perspectiva que pudiera tornar la nueva situación inteligible, en un marco que fuera todavía fundamentalmente marxista, los miembros de la Escuela de Frankfurt tuvieron la fortuna de haberse formado filosóficamente fuera de la tradición marxista [...] Horkheimer, que fijó el tono de toda la obra del Institut, antes de quedar fascinado por Hegel y Marx se había interesado por Schopenhauer y Kant” (1984: 87-88). De similar modo, Theodor Adorno antes de interesarse por estos dos filósofos se inclinó en sus estudios de juventud hacia la filosofía kantiana y kierkegaardiana.

nuestra intención era proponer una lectura multi-dimensional del problema de las influencias, ya que quedarnos con un solo rubro dejaría de lado los diálogos internos que hay entre diversos pensadores. De este modo, no se puede denominar a la Escuela de Frankfurt como solo marxistas ni hegelianos⁶. Ello incurriría en un error, puesto que dejaría de lado a aquellos pensadores⁷ que también dejaron huella en estos filósofos alemanes.

No obstante, nos falta examinar la otra fuente: Hegel. Al respecto, Herbert Marcuse en su libro *Razón y Revolución* indica que los orígenes de la teoría social (crítica) se remontan al pensamiento de Hegel por medio del trabajo filosófico de Marx (Cfr. 1986: 248). Es gracias a Hegel que la naturaleza de la teoría crítica se encuentra vinculada con la sociedad, puesto que es desarrollada dentro de un marco histórico determinado; es decir, a través de la mirada racional de la realidad, el filósofo se halla apto para tener una visión y comprensión más clara de las contradicciones de la sociedad misma. O en palabras del propio Marcuse, en el libro antes mencionado:

[...] Hegel adoptó el punto de vista de que la filosofía surge de las contradicciones omnicomprensivas en que se encuentra sumida la existencia humana. Este origen ha configurado la historia de la filosofía como historia de las contradicciones básicas, contradicciones entre 'espíritu y materia, alma y cuerpo, creencia y entendimiento, libertad y necesidad' [...] (1986: 48-49).

Al respecto, la autora Soledad Escalante menciona que:

[...] diremos que la teoría de Marx sería, en esta perspectiva, una crítica en el sentido de que todos los conceptos constituyen una negación de la totalidad del orden existente, lo que significa que el empleo reflexivo del método dialéctico revelaría que la voluntad individual presupone una sociedad libre, y que,

⁶ “Sin embargo, juzgar que la Escuela de Frankfurt es hegeliana no es más satisfactorio que considerarla marxista. La escuela se mantuvo, es verdad, en la tradición que se origina en Hegel. Pero, hasta cierto punto, todo el pensamiento alemán puede interpretarse desde esta perspectiva. Todos somos jóvenes hegelianos” (Friedman 1986: 52).

⁷ Para complementar esta idea la siguiente cita explica cuáles son aquellas otras fuentes en las cuales se basa la Escuela de Frankfurt, más allá del marxismo. Incluso, es a partir de estas nuevas lecturas en donde el marxismo va perdiendo campo en la crítica inherente que se le hace: “Es más fácil impugnar la verdad del marxismo en varios planos. Sin embargo, la Escuela de Frankfurt no cuestionó a Marx en sus aspectos más obviamente más vulnerables, como las predicciones erróneas; más bien puso en tela de juicio la esencia de su doctrina. Los frankfurtianos habían leído a Nietzsche y por ello sabían que mantener la adhesión a la razón ya no resultaba fácil. Habían leído a Heidegger, de modo que se vieron obligados a cuestionar la identidad simple que Marx había establecido entre lo óptico y lo ontológico. Por Freud conocían la diferencia entre liberación política y liberación psíquica. Por otra parte, habían observado a Lenin, sospechado de Stalin y aborrecido el carácter reaccionario de la socialdemocracia” (Friedman 1986: 37).

por tanto, la verdadera liberación individual requiere la liberación de la sociedad, su transformación (1989: 19-20).

Así, las mutuas vinculaciones entre Marx y Hegel se examinan por medio de una necesidad de volcar la realidad hacia un nuevo estadio donde la crítica de esta se vuelva un método constante y dinámico de reflexión. Sobre este punto, Theodor Adorno adoptará la dialéctica hegeliana dándole una nueva interpretación por medio de su noción de dialéctica negativa⁸. No este es un tema que se hará más evidente, en el segundo capítulo, al trabajar la temática en torno a la relación sujeto-objeto y, específicamente, sobre la mimesis. Y esto en relación al tercer término de la dialéctica hegeliana que propiamente es denominado superación (*Aufhebung*).

Sin embargo, cómo se le podría denominar a la Escuela de Frankfurt, si líneas arriba hemos hecho explícito la imposibilidad de encasillarlos en un solo 'logo', esquema y/o influencia. Para resolver este dilema, y siguiendo la lectura de Marcuse, la siguiente cita es aclaratoria:

A causa de éstas [en relación a la crítica hecha a Kant en torno a que el 'es' y el 'debería' son inseparables] y otras semejanzas con Hegel sobre cuestiones tales como la naturaleza de la razón, la importancia de la dialéctica y la existencia de una lógica sustantiva, resulta tentador caracterizar a la Teoría Crítica como no más que un marxismo hegelianizado (Jay 1984: 91).

De la misma forma, como Marcuse establece un nexo entre Marx y Hegel en torno al surgimiento de la teoría social (crítica), asimismo se puede concebir a estos dos filósofos como las primeras influencias que adquiere la Escuela de Frankfurt en el desarrollo de sus diversas reflexiones. Así, se hace notar, por ejemplo, tanto en Horkheimer como en

⁸ Sin embargo, la siguiente cita que habla sobre Hegel, da algunas pistas de aquello a lo que nos referimos en torno a la dialéctica negativa adorniana: "El modelo dialéctico representa, y por lo tanto es, 'la verdad' de un mundo permeado por la negatividad, un mundo en el que todo es algo distinto de lo que 'realmente' es, y en el que la oposición y la contradicción constituyen las leyes del progreso" (Marcuse 1986: 54); es decir, la dialéctica adorniana se funda bajo la premisa de que una serie de conceptos opuestos, contradictorios entre sí, no pueden convertirse en uno solo en la realización de un estadio superior o tercer momento, a la manera hegeliana. Por el contrario, dichos opuestos se mantienen constantemente en tensión en su mutua dinámica. Lo que posibilita que sus particularidades se mantengan en los 'choques' que hay, por ejemplo, entre lo feo y lo bello. Que son dos temas que se hacen patentes en las vanguardias artísticas que analizamos en este texto. En este caso, la armonía de ambos componente tendría como consecuencia que lo feo se desligue de sí mismo para establecer una supra-belleza. Aunque también puede darse lo contrario, ya que en el afán por hipostasiar o superar la contradicción se postule una ultra-fealdad. En ambos sucesos lo que ocurre es que hay una necesidad por resolver lo que a nuestros ojos se muestra como irreconciliable, por medio de la violencia que implica el concepto de identidad.

Adorno la importancia de la dialéctica⁹ como método para investigar e interpretar la realidad. Es por medio de esta dinámica en que una serie de problemas se volverán más claros o ‘evidentes’, ya que exige la contraposición de dos términos o conceptos distintos entre sí.

A raíz de esta evaluación mutua, y de pretensiones históricas, es que la teoría se vinculará junto con una praxis humana en su devenir y desenvolvimiento en sociedad. No obstante, para no explayarnos más de lo debido recogeremos, a través de cuatro momentos, aquellos aspectos que la Escuela de Frankfurt toma de Hegel. De esta forma:

El primero es la crítica de la teoría hegeliana de la identidad, en la cual la dialéctica hegeliana es rebatida porque, a la larga se compone de positividad y unidad antes que de radical negatividad y falta de armonía [...] El segundo momento es la crítica al uso hegeliano del concepto de razón, en la cual se ponen reparos al tratamiento hegeliano de la razón como instrumentalidad y como instrumentalidad astuta. A continuación llega, en tercer lugar, un juicio crítico sobre la fe expresa de Hegel en la ineludibilidad dialéctica de la historia, cuestionando la idea del fin de la historia. Finalmente, [...] la Escuela de Frankfurt critica la interpretación hegeliana de la solución histórica y sus verdaderas prescripciones sociales y políticas (Friedman 1986: 53).

Es necesario indicar, otra vez, que Theodor Adorno criticará la noción de superación como tercer instante en donde dos conceptos opuestos llegan a concordar, puesto que para este filósofo, por el contrario, lo que hay es una permanente negatividad de nociones contradictorias entre sí¹⁰. Tensión que implica una serie de dinámicas que no pueden limitarse a la intención de buscar una síntesis adecuada para expresar la armonía de ambos componentes. Por el contrario, la síntesis o superación, pervierte las diferencias particulares dando pie a una sumisión bajo la apariencia de unidad de un término en relación a otro; es decir, bajo la noción de ‘civilización’, por ejemplo, no se puede permitir que la ‘barbarie’ esté incluida en ella. En este caso, la civilización no es un estadio superior

⁹ Sobre el tema de las vinculaciones entre los postulados hegelianos y marxistas, Jay menciona que: “En verdad, la naturaleza misma tiene un elemento histórico, en el sentido dual de que el hombre la concibe de modo distinto en momentos distintos y que activamente trabaja para cambiarla. El verdadero materialismo, aseguraba Horkheimer, es así dialéctico, involucra un proceso dinámico de interacción entre el sujeto y el objeto. Aquí Horkheimer retornaba una vez más a las raíces hegelianas del marxismo, que habían sido oscurecidas en el siglo anterior. Como Marx, pero a diferencia de muchos autores denominados marxistas, se rehusó a hacer de la dialéctica un fetiche, como un proceso objetivo fuera del control del hombre” (1984: 102).

¹⁰ “Incluso la lógica dialéctica de Hegel, adoptada por la Teoría Crítica, no negaba simplemente la lógica formal. El *aufheben* hegeliano significaba tanto preservación como trascendencia y cancelación. Lo que Horkheimer rechaza era la completa identificación de la razón y la lógica con el poder limitado del *Verstand* [es decir, del entendimiento, el cual Hegel había entendido como una facultad inferior de la mente]” (Jay 1984: 114).

de la barbarie, puesto que ello implicaría que, incluso, en esta habría algo de bárbarico en su realización interna, lo cual es paradójico. Por eso, es mejor establecer las diferencias y mantenerlas, más que buscar una solución unívoca.

Después de examinar los orígenes de la ‘teoría crítica’, ahora indicaremos las características más relevantes en torno a la división que hace Horkheimer en torno a lo que denomina ‘teoría tradicional’ y asimismo sobre la importancia que adquiere la praxis dentro de la ‘teoría crítica’.

Por ‘teoría tradicional’ se entiende a las teorías que intentaron despojarse de lo situacional, lo concreto y determinado, para arribar a lo que se consideraba como universales (Cfr. Entel; Lenarduzzi 2005: 53). No obstante, esto también ocurre, especialmente, en el ámbito científico. O en palabras de Horkheimer:

En la investigación corriente, teoría equivale a un conjunto de proposiciones acerca de un campo de objetos, y esas proposiciones están de tal modo relacionadas unas con otras, que de algunas de ellas pueden deducirse las restantes. Cuanto menor es el número de los principios primeros en comparación con las consecuencias, tanto más perfecta es la teoría. Su validez real consiste en que las proposiciones deducidas concuerden con evento concretos. Si aparecen contradicciones entre experiencia y teoría, deberá revisarse una y otra vez. O se ha observado mal, o en los principios teóricos hay algo que no marcha. De ahí que, en relación con los hechos, la teoría sea siempre una hipótesis. Hay que estar dispuesto a modificarla si al verificar el material surgen dificultades. Teoría es la acumulación del saber en forma tal que este se vuelva utilizable para caracterizar los hechos de la manera más acabada posible. Como meta final de la teoría aparece el sistema universal de la ciencia. Este ya no se limita a un campo particular, sino que abarca todos los objetos posibles (1974:223).

Así, la diferencia más resaltante entre la ‘teoría tradicional’¹¹ y la ‘teoría crítica’ es que la primera se desvincula de la realidad, y del movimiento social, en su pretendida independencia al respecto de esta. Por eso, primero, se establecen los principios para, luego, hallar alguna concordancia con un hecho concreto; es decir, la teoría se instituye dentro del sistema científico como un componente desligado, en un primer momento, de la realidad misma, la cual solo es útil para verificar lo planteado por medio de una serie de proposiciones. De esta forma, se “[...] describe el concepto de teoría surgido en la filosofía

¹¹ Teoría que surge con el comienzo de la filosofía moderna con Descartes quien en el *Discurso del método* afirma al respecto de la deducción lo siguiente: “esas largas cadenas de razones tan simples y fáciles de que los geómetras acostumbran a servirse para llegar a sus más difíciles demostraciones, me habían dado ocasión de imaginarme que todas las cosas que pueden caer bajo el conocimiento de los hombres se siguen unas a otras de la misma manera, y que sólo con abstenerse de recibir como verdadera ninguna que no lo sea, y con guardar siempre el orden que es menester para deducirlas unas de otras, no puede haber ninguna tan alejada que finalmente no se alcance, ni tan oculta que no se descubra” (1974: 56).

moderna como un acumulación de saber, dispuesto de tal modo que pueda utilizarse para investigar los hechos del modo más completo posible” (Cortina 2008: 40).

En contraposición con esta postura, la teoría crítica es:

[...] un comportamiento humano que tiene por objeto la sociedad misma. No está dirigido solamente a subsanar inconvenientes [como en el caso de las ciencias], pues para él estos dependen más bien de la construcción de la sociedad en su conjunto. Si bien se origina en la estructura social, no está empeñado, ni por su intención consciente ni por su significado objetivo, en que una cosa cualquier funcione mejor en esa estructura (Horkheimer 1974: 239-240).

De este modo, mientras que en la ‘teoría tradicional’ la relación entre las proposiciones deducidas y la realidad se da por medio de una necesidad de adecuar la teoría con eventos concretos, en la ‘teoría crítica’ es en la realidad misma de la cual surge esto y a la cual apunta no solo como eje central dentro de las reflexiones, sino, principalmente, en su propia transformación¹². En esta medida, la teoría exige algo más que la deducción y la asimilación entre dos ámbitos que se entienden como independientes. Y ese plus es la praxis entendida como un vuelco hacia los problemas que subyacen en la realidad. Sin embargo, no es un acto que se entiende como el simple hecho de dar rienda suelta a nuestros impulsos. Más bien, requiere una praxis humana consciente dentro de una historia determinada. Por eso, “cada parte de la teoría supone la crítica y la lucha contra lo establecido, dentro de la línea trazada por ella misma” (Horkheimer 1974: 259).

En esta misma línea, Martin Jay afirma que:

Praxis y razón eran en efecto los dos polos de la Teoría Crítica, como lo habían sido para los hegelianos de izquierda de un siglo antes. La interacción y tensión entre ellos contribuía enormemente a la sugestividad de la teoría, aunque la primacía de la razón nunca estuvo en duda [...] [No obstante] El énfasis sobre la *praxis* se acordaba bien con el rechazo, por parte de la Escuela de Frankfurt, de la teoría de identidad de Hegel (1984: 118-119).

¹² Sobre esta nuevo factor dentro de esta teoría, Horkheimer lo explica del siguiente modo: “Pero el comportamiento conscientemente crítico es inherente al desarrollo de la sociedad [...] El juicio acerca de la necesidad del acontecer, tal como este último se ha dado hasta ahora, implica aquí la lucha por transformar una necesidad ciega en otra plena de sentido. Pensar el objeto de la teoría como separado de ella falsea la imagen y conduce a un quietismo o conformismo” (1974: 259).

Y justo en este punto queremos volver al enigma para hacer notar cómo este se inscribe dentro de la ‘teoría crítica’ frankfurtiana. Al respecto, una cita de Theodor Adorno es reveladora e ilustrativa:

El gesto transformador del juego del enigma, y no la mera solución como tal, da el prototipo de las soluciones, de las que sólo dispone la praxis materialista. A esa relación la ha denominado el materialismo con un término filosóficamente acreditado: dialéctica. Sólo dialécticamente me parece posible la interpretación filosófica [...] Sólo en la aniquilación de la pregunta se llega a verificar la autenticidad de la interpretación filosófica, y el puro pensamiento no es capaz de llevarla a cabo partiendo de sí mismo. Por eso trae consigo a la praxis forzosamente (1991:94).

Para contestar al enigma, en su aparición y desaparición, ya no basta con hacer referencia a un corpus conceptual que la entienda o la clasifique, sino que, siguiendo la dinámica que establece la ‘teoría crítica’¹³, es significativo ir a la acción misma; es decir, hallar una posible respuesta a partir de la praxis como interpretación y como transformación.

Así, se nota como es que el enigma se asienta dentro de una dialéctica¹⁴ que le es inherente para relacionarse con la sociedad de manera crítica: en su cercanía (aparición) y lejanía (desaparición). Dejando de lado los ‘a priori’ o aquellos fundamentos primeros donde el sujeto se encuentra desvinculando de los componentes y estadios históricos desde los cuales puede partir para pensar racionalmente su entorno. Y esto porque “la teoría crítica responde, pues, a un interés extracientífico y su desenvolvimiento implica un acto valorativo consciente que no busca el establecimiento de verdades neutrales, no comprometidas, sino de verdades inscritas en [un] determinado momento histórico” (Escalante 1989: 30).

¹³ Se podría argüir que tanto la ‘teoría tradicional’ como la ‘teoría crítica’ son totalmente opuestos entre sí. Pero una aclaración del propio Horkheimer más bien nos lleva a pensar en que ambas teorías comparten algunas características: “Su oficio [de la ‘teoría crítica’] es la lucha, de la cual es parte su pensamiento, no el pensar como algo independiente que debería ser separado de ella [como ocurre con el sistema universal de la ciencia]. En su comportamiento tienen cabida, ciertamente, muchos elementos teóricos en el sentido habitual [‘tradicional’]: el conocimiento y pronóstico de hechos relativamente aislados, juicios científicos, planteo de problemas que, por sus intereses específicos, difieren de los corrientes, pero presentan la misma forma lógica” (1974: 248). Y en otra parte del mismo texto se nos dice que: “La teoría crítica de la sociedad comienza igualmente con determinaciones abstractas, en la medida en que trata la época actual caracterizándola como una economía basada en el cambio” (1974:255).

¹⁴ Este mismo proceder se encuentra como método de redacción en el libro de Horkheimer *Teoría tradicional y teoría crítica* ya que “la Teoría Crítica, como su nombre indica, se expresó en cambio a través de una serie de críticas de otros pensadores y tradiciones filosóficas. Su desarrollo se produjo así a través del diálogo, su génesis fue tan dialéctica como el método que pretendía aplicar a los fenómenos sociales” (Jay 1984: 83).

Así, en resumen, el enigma dentro de la ‘teoría crítica’ comparte con esta una serie de características que le son propias: 1) vinculación entre teoría y praxis; 2) análisis histórico de una realidad contradictoria en sí misma; 3) compromiso con una historia determinada; 4) y la imposibilidad de hallarle una solución definitiva o unívoca a los conflictos o fenómenos sociales, como lo harían los científicos y los filósofos (tradicionales) ligados a un proceder deductivo.

No obstante, cuál es el giro estético que brinda Adorno para vincular este enigma filosófico, epistemológico, con un proceder donde el arte cobra importancia para pensar y reflexionar la realidad misma. Otro miembro de la Escuela de Frankfurt nos brinda las herramientas necesarias para solucionar este dilema, a la vez que hace posible entrar de lleno a las vanguardias artísticas del siglo XX:

[...] la Teoría Crítica llega a entenderse a sí mismo sólo como la forma reflexiva de la pretensión redentora inherente a la obra de arte. La *Teoría Estética* en la que trabajó Adorno los últimos años de su vida servirá a esta tarea de elevar la Teoría Crítica a un nuevo nivel epistemológico: busca cumplir la función de descifrar la lógica cognoscitiva subyacente al arte y conectarla a la Teoría Crítica de la sociedad [...] Si la reflexión filosófica y –especialmente- la investigación científica no son capaces de escapar a la sospecha de complicidad con el proceso civilizador de la cosificación, entonces el monopolio del conocimiento crítico ha de recaer finalmente en el ámbito de la experiencia estética [...] Y finalmente, en cierta medida como última consecuencia, obligará a la Teoría Crítica a reconocer sin ambages que el potencial cognitivo de la obra de arte es superior al de la reflexión teórica (Honneth 2009: 120-121).

Ya no basta la filosofía ni su propio quehacer conceptual, puesto que a esta se le escapa una serie de problemas o elementos que el arte sí puede llegar a captar o manifestar. Por ejemplo, el inmediato acercamiento y percepción que se da entre un cuadro, una melodía, y el espectador. En el arte es posible vislumbrar que en dicha relación ‘inmediata’ se esconde un valor de verdad, pero este es un tema que trabajaremos en el tercer capítulo de este escrito, al respecto del *contenido de verdad*. Aunque es necesario indicarlo para que se tenga en cuenta.

En este sentido, el plus epistemológico al cual se refiere Honneth está vinculado con el deseo de Theodor Adorno de hallar en los análisis estéticos una nueva forma de reflexión desligada de la sola conceptualización. De este modo, se establece que el arte también puede tener un nivel ‘epistemológico’ adecuado para examinar una serie de

problemáticas. No obstante, con la diferenciación de que se va más allá de la epistemología al plantear la estética como una disciplina igual de valiosa que esta. Por eso, es vital examinar el enigma dentro de un contexto artístico determinado. Ello facilita comprender que el enigma no solo se inscribe dentro de una tradición epistemológica, sino que dentro del arte adquiere una serie de nuevas formas y características que en la ‘teoría crítica’ no son tan evidentes, ni resaltan a primera vista.

Así, teniendo como telón de fondo esta cita de Honneth, ahora, pasaremos a analizar la aparición del enigma dentro de las artes vanguardistas, porque es aquí donde este adquiere un significado particular.

1.2.2. El arte vanguardista

La *Teoría Estética* es un libro de objetivos mayores, puesto que analiza una serie de nociones y problemáticas que no, necesariamente, se ciñen solo al tratamiento de las artes vanguardistas. Por ejemplo, en dicho texto se examina el concepto kantiano de objetividad ligado al juicio del gusto estético¹⁵ y otros temas. No obstante, en esta parte del trabajo nos concentraremos en aquellos apartados del libro de Theodor Adorno donde se examinan una serie de tópicos ligados al enigma dentro de las artes vanguardistas.

Como indicamos líneas arriba, la imposibilidad de teorizar de manera uniforme el enigma adquiere en el arte un rasgo fundamental en su condición particular frente a otras actividades. No obstante, si bien el enigma dentro del campo filosófico es la posibilidad de enfrentarse a la realidad contradictoria ejerciendo un poder mediante el juego de las partes y las figuras mínimas y aisladas, en el arte adquiere otros valores:

Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas [...] El carácter enigmático, bajo su aspecto lingüístico, consiste en que las obras dicen algo y a la vez lo ocultan. Ese carácter tiene algo de las

¹⁵ Similar indicación la tienen Entel y Lenarduzzi: “La *Teoría Estética* no constituye estrictamente una teoría de la vanguardia (como la que, por ejemplo, elabora Bürger) sino una teoría de alcance más general. Pero contiene mucho de los planteos fundamentales para interpretar como las vanguardias artísticas al cuestionar la ‘autonomía’, la categoría obra, el genio, etc., permiten comprender lo que ha sido el desarrollo del arte burgués y, a la vez, muestran una de las características fundamentales del arte nuevo: la *autoconciencia estética* [es decir, su carácter auto-crítico y también al respecto de la realidad, la sociedad]” (2005: 184).

imitaciones de un payaso; si se está dentro de las obras, si se les acompaña internamente en su despliegue, se hace invisible, pero si se sale fuera, si se rompe el pacto con su inmanencia, entonces vuelve y se aparece como un espíritu (Adorno 1990: 162).

Así, el rasgo fundamental que se establece en el enigma del arte es la representación artística que el sujeto no puede captar de manera inmediata, puesto que necesita un segundo momento de contemplación-reflexiva; es decir, la mirada, el primario acercamiento, denota que hace falta un cuestionamiento interno al acercarnos a una obra de arte. Y especialmente si frente a nosotros nos encontramos con un Dalí, un Picasso, etc. Es dentro de este período en donde se exige algo más al espectador que la sola contemplación pasiva frente a un cuadro, una melodía, un libro. Ese plus se entiende como una necesidad inherente que la propia obra exige en su manifestación. Por eso, las obras de arte muestran, dicen¹⁶, algo a la vez que lo ocultan, desaparecen, como bien lo indica el propio Theodor Adorno. Y esta representación por medio del objeto artístico es la característica distintiva frente a un enigma ligado a la filosofía.

De este modo, uno puede notar que hay una serie de semejanzas entre, lo que podemos llamar, el ‘enigma filosófico’ y el ‘enigma artístico’. Ambos comparten un mismo fundamento: la imposibilidad de darle sentido de manera total y unívoca a un fenómeno o problema social (e incluso artístico). Asimismo, tienen un comportamiento dinámico entre aquello que aparece en su representación y aquello que se nos escapa mediante el desvanecimiento; es decir, el enigma no puede ser captado bajo un solo esquema o concepto¹⁷, puesto que requiere de una serie de yuxtaposiciones en su desarrollo interno. Esto último se entiende mejor en el tercer capítulo cuando se da solución al enigma por medio del *contenido de verdad*, puesto que es en este donde converge tanto el proceder filosófico como la percepción inmediata del arte.

¹⁶ Sobre el carácter lingüístico del arte, la siguiente cita explica qué es lo que se entiende con este término: “El concepto de *écriture* fue relevante en los primeros debates sobre el arte plástico, movido ciertamente por los dibujos de Klee, que parecen garabatos [deformaciones de una escritura legible]. Esta categoría de lo moderno arroja una viva luz sobre lo pasado; toda obra de arte es escritura, no sólo las que se presentan como tal; una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por esa pérdida” (Adorno 1990: 167).

¹⁷ Una apreciación respecto de la obra de Picasso tiene similares matices con lo expresado en torno al enigma: “La pintura no puede ser ‘explicada’ enteramente con palabras. Pero las palabras constituyen, a veces, indicaciones útiles, ayudan a esclarecer incomprensiones y pueden darnos, al menos, un vislumbre de la situación en la que los mismos artistas se han encontrado. Yo creo que la situación que ha conducido a Picasso a sus diversos ‘hallazgos’ es muy típica del arte moderno” (Gombrich 1987: 484).

Por eso, dentro de este doble juego es que el enigma no puede ser comprendido¹⁸ ni se le puede dar una ‘solución universal’. Por el contrario, el contacto que uno tendrá con este se da por medio de su constante inauguración y apertura entre dos actividades distintas. En el caso de este trabajo, entre la filosofía y el arte. Así, esto posibilita ver y reflexionar un problema ‘x’ desde diversas perspectivas y prismas. En este sentido, “cada obra de arte es un enigma, pero sólo porque sigue siendo enigmática ante la derrota preestablecida de quien la considera” (Adorno 1990: 163).

No obstante, este ‘enigma artístico’ también se encuentra en vinculación con la interpretación. Característica que comparte con el ‘enigma filosófico’. Así, lo explica Theodor Adorno:

En las representaciones que no hacen esto, que interpretan el en-sí de las obras, a cuyo servicio se vanagloria de estar una tal ascesis, se convierte en presa de su mudez. Carece de sentido cualquier representación que no interprete. Aunque algunas clases de arte, el drama y, hasta cierto nivel, la música exigen que se los represente o interprete para que lleguen a ser lo que son [...] (1990: 168).

Sin embargo, siguiendo lo dicho en las primeras líneas de este capítulo, la interpretación¹⁹ debe ser entendida en su cercanía a un contexto histórico. Y ello significa que interpretar es estar comprometido con una dinámica que no hace posible el entendimiento total o la absoluta desaparición del enigma. Al contrario, el enigma se fija por una serie de mutuas y constantes mediaciones donde aquello que se nos da, aquello que se nos aparece, está inserto en una dialéctica que no se disuelve en la realización de un solo concepto o idea. Esto último implicaría la muerte del enigma en su propia solución definitiva; es decir, hermética. De esta forma, “las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte” (Adorno 1990: 172).

¹⁸ Al respecto Theodor Adorno señalará que: “Conocimiento quiere decir comprensión adecuada de la cosa y necio desconocimiento de su enigma en una sola pieza, a la vez que neutralidad frente a lo oculto. Quien en el dominio del arte se mueve por la pura comprensión, lo convierte en algo evidente, lo que, en definitiva, es el arte” (1990: 164).

¹⁹ Pero en este punto se podría criticar que el carácter interpretativo que conlleva el enigma puede ser solo un medio técnico para hallarle un sentido a la obra de arte; es decir, que detrás de la interpretación no hay una razón que la sustente. Por eso, “aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa carencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete” (Adorno 1990: 171).

Así, al ya haber establecido el lugar que ocupa el enigma dentro del ámbito artístico, en los siguientes apartados pasaremos a analizar las características más resaltantes que comparten las diversas vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. Esto nos permitirá establecer los impactos que ocurren con la inserción del enigma dentro de un contexto, ahora, artístico. De esta forma, se verá que gracias a la ruptura que provoca el enigma en su indeterminabilidad en la relación representacional entre el sujeto y el objeto da, como consecuencia, una nueva forma de exponer dicha relación ya no mediante lo bello, sino en cuanto ruptura, quiebre, crisis y deformación. Y sobre esta característica hay una similar dinámica que se encuentra emparentada con el discurso de lo nuevo y la experimentación. De esta manera, aunque lo que se intenta alcanzar en la siguiente sección del trabajo es una empresa ardua, nuestro objetivo es hacer un mapeo general de aquellas temáticas que Adorno critica directamente en su *Teoría Estética*.

1.2.2.1. Un quiebre representacional artístico en la relación entre el sujeto y el objeto

En este apartado, empezamos con el tema de la ruptura que se da en la representación entre el sujeto y el objeto que hacen las diversas vanguardias artísticas, porque es el primer momento de crítica que se desarrollan para hacer frente a un caos moderno. En este sentido, el segundo momento se da por medio de la *reconciliación estética* entre el sujeto y el objeto que permite la apertura de espacios donde la dinámica entre estos se da de manera diferenciada y bajo nuevos aspectos. Sin embargo, para que dicha reconciliación se establezca es necesario analizar el panorama donde el ejercicio reflexivo frente a la realidad se hacía explícito por medio de los manifiestos, por ejemplo, y en la obra misma.

No obstante, dicha reconciliación es un tema que trabajaremos en el último capítulo, aunque es necesario crear los vínculos entre la crítica que establecen las artes vanguardistas en sus diversas manifestaciones y la posibilidad de la realización de un 'mundo justo' a través del planteamiento y desarrollo de la *reconciliación estética*.

Ahora, volvamos al tema en sí de esta sección de nuestro trabajo. Por eso, a manera de introducción, la siguiente cita nos da una idea general del problema en cuestión:

Pero ¿qué es lo que debe experimentar un pintor y por qué no se ha de contentar con sentarse ante la Naturaleza y pintar lo mejor que sepa? La respuesta parece consistir en que el arte ha perdido su estabilidad, porque los artistas han descubierto que la sencilla exigencia de que deben 'pintar lo que ve' es contradictoria en sí misma (Gombrich 1987: 471).

La imitación inmediata de la realidad en la pintura se hace innecesaria frente a un contexto moderno donde la mirada artística se encuentra centrada en un caos y deformación que requiere ser expresada. En este sentido, el expresionismo²⁰, por ejemplo, abogará por la representación por medio del grito y la angustia. En cambio, el surrealismo, se vinculará a una liberación de la representación a través del juego inconsciente. En este sentido, ya no es viable expresar la relación entre el sujeto y el objeto por medio de los cánones de belleza del Romanticismo, el cual “no es otra cosa que la expresión de la nueva sensibilidad burguesa” (Nieto; Morán 1983: 355). Asimismo:

El arte oficial burgués nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se prepara a defenderlo de cualquier ataque [...] El arte oficial, pues, aun manteniendo a menudo una apariencia realista, no podía ser más que antirrealista o pseudorealista, en cuanto que su función ya no era la expresión de la verdad, sino el ocultamiento de la misma (De Micheli 2000: 45).

En una situación opuesta se encuentran las artes vanguardistas, las cuales critican directamente este arte burgués, puesto que en los diversos artistas hay una exigencia por escapar a los moldes clásicos y expresar una nueva sensibilidad. Una nueva forma de abordar y representar la realidad a través de la ruptura, el *shock* y el impacto; es decir, en

²⁰ Tanto Theodor Adorno y la Escuela de Frankfurt harán una serie de observaciones a este movimiento artístico, en particular. Por lo que no podría argumentarse que hay una simpatía evidente de estos hacia el expresionismo alemán. Por el contrario, hay una postura crítica al respecto. “De este modo, para la Escuela de Francfort, el sistema estético del expresionismo, particularmente popular en la Alemania de su juventud, era, en última instancia, falso”. Ello en relación a que “aunque la espontaneidad de la creatividad subjetiva fuera un elemento necesario en el arte genuino, sólo podía realizarse a través de la objetivación” (Jay 1984: 292); es decir, lo que le critican al expresionismo es su pretensión ultra-subjetiva que intenta desligarse de toda forma o componente objetivo en sus planteamientos y manifestaciones. En el mismo punto, Adorno dirá que: “La falta de resonancia social no es la única culpable del hundimiento del expresionismo. Es también su imposibilidad de mantenerse en el punto de la subjetividad, en su reducción de lo accesible y en el rechazo total. Así termina por ser algo muy pobre, el grito, o ese gesto impotente y desamparado, literalmente el *da-da*” (1990: 48).

relación sujeto-objeto se va dando un nuevo vuelco con la aparición de las artes vanguardistas.

De este modo, los ismos no exhiben una vinculación ni un emparentamiento fácil de asimilar entre el espectador y la obra de arte. Más bien promueven lo opuesto: que en la cercanía y en la primera impresión, el sujeto se encuentre des-ubicado, pasmado y conmovido, puesto que no llega a entender qué es aquello que está frente a él. Es arte se preguntan. La deformación, lo feo, también puede ser arte, se vuelven a preguntar. Y ante la negativa de encontrar una respuesta frente al dilema que se le ha impuesto, lo único que queda es seguir observando aquello que no comprenden en primera instancia.

Por eso, dentro de la modernidad, el arte vanguardista exige una inversión de reflexión y participación. En esta medida, el sujeto se vuelve un ser activo frente a un arte que le reclama algo más, que la simple mirada o el simple acercamiento instantáneo. Gracias a esto, la ruptura se constituye como un momento crítico fundamental para esquivar toda pasividad y postular una reacción²¹ frente a la realidad vivida en sociedad.

Sin embargo, “el movimiento dialéctico de la modernidad se vuelve irónicamente, en contra de su primer promotor, la burguesía. Pero no se detiene ahí: al final, todos los movimientos modernos están encerrados en este ambiente [...]” (Berman 1989: 73). Este propio ensimismamiento en sus fuentes básicas trae consigo el problema de que la realidad necesita un cambio y un viraje en su pensar. Así, por ejemplo, en el campo artístico se da que:

Los expresionistas sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia y la pasión, que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y la belleza en el arte solo podían nacer de una

²¹ Sobre este punto, un autor postula una tesis interesante: “El postmodernismo, si es que quiere decir algo, será mejor referirlo a estilos o movimientos de la literatura, la pintura, artes plásticas y la arquitectura. Concierno a aspectos de *reflexión estética* sobre la naturaleza de la modernidad. Aunque a veces ha sido sólo vagamente denominado, el modernismo es, o fue, una visión diferenciable de esas distintas áreas y podría decirse que ha sido desplazado por otras corrientes de una modalidad postmodernista” (Giddens 1997: 52). Sin embargo, ¿es Adorno un moderno o un postmodernista? Nuestra opinión es que él se asemeja más a un pensador moderno que a uno que intenta desligarse inmediatamente de toda ‘verdad absoluta’. Su intención no es crear un ‘situacionismo relativo’ ni tampoco una serie de verdades contextualizadas. Por el contrario, critica a aquellos sistemas que se desligan de la realidad, de lo concreto, en su pretensión universalista o relativista; es decir, su objetivo no son los universales, sino los fragmentos que escapan a dicha visión: Los particulares, los mínimos, los micro-organismos vivientes.

renuncia a ser honrado [con la infelicidad vivida]. [...] Ellos querían afrontar los hechos desnudos de nuestra existencia y expresar su compasión por los desheredados y los contrahechos (Gombrich 1987: 475).

Asimismo:

La cultura de los cien años últimos, la del ‘movimiento moderno’, ha triunfado sobre una sociedad que en su estructura social (la economía, la tecnología y las bases ocupacionales) sigue siendo burguesa. La cultura se ha hecho autónoma y autodeterminada (Belle 1977: 51).

Con esto, han surgido tres cambios que son importantes indicar en nuestra investigación: 1) existe diversos grupos de artistas que se congregan (por medio de un movimiento, una escuela o ismo); 2) una burguesía mayoritariamente desprestigiada; 3) y la influencia de los protagonistas de la cultura antagónica (moderna) en diversos establecimientos y manifestaciones artístico-culturales²².

Así, el discurso moderno de las vanguardias se funda como crítica de la tradición de la cual surgen y, a la vez, se distancia de este. Esto viabiliza una nueva forma de representar artísticamente la realidad, la naturaleza, la sociedad, por medio de la ruptura en torno a lo siempre-bello. Incluso hay un quiebre que se manifiesta en la deformación en la propia representación, ya que se hace uso de nuevas herramientas, técnicas y temáticas donde la primacía recae dentro del impacto que provoca el caos, dentro del sufrimiento experimentado en la desproporción o dentro de la alteración del mundo real por medio de los sueños.

En este sentido, el hombre moderno se ha configurado como un ser artístico en donde se concentra la reflexión y la sensibilidad corporal; es decir, se va desarrollando un arte en conexión con la vida misma. Y esto se logra en la medida en que sus propias capacidades son desligadas de todo brillo hermoso o real. Ya no se busca lo real en sí mismo, sino la creación. O en palabras del propio Adorno:

²² Asimismo, Bell resalta las mayores características y aportes fundamentales del modernismo: 1) labor con formas y material no familiares; 2) su negativa inclusiva (revuelta contra lo establecido, ira contra el orden social); 3) la primacía de la imaginación (del yo absoluto e infinito); 4) un arte en movimiento (ligado a la aparición de una serie de inventos que ya no permitían concebir un mundo ordenado, de un mundo en sí mismo) tiene como intención ‘abrumar’ al espectador; 5) énfasis en el presente o en el futuro; 6) la posibilidad del desarrollo del posmodernismo (que lleva al modernismo a sus últimas consecuencias); 7) la muerte de una visión burguesa del mundo: ordenada, racionalista, etc. (Cfr. 1977: 56-59).

[...] tras el hundimiento de lo sensible [de lo solo real], lo manifiesto se hace abstracto. Este rasgo esquivo del arte, desde Rimbaud hasta el moderno arte de vanguardia, está muy determinado y se ha modificado tan poco como el estrato fundamental de la sociedad. Lo moderno es abstracto gracias a su relación con lo que ha existido; inalcanzable por su encanto, no puede decir lo que todavía no existe y, sin embargo, tiene que luchar contra la afrenta de lo siempre igual [...] (1990: 37).

Con esta cita, este filósofo alemán quiere indicar que la relación que existe entre arte y realidad²³ se vuelve disocial; es decir, el arte se vuelve abstracto, porque no se vincula de manera fidedigna con la realidad en la cual se inserta. Arte abstracto, en este sentido, es toda aquella representación donde no hay una intención de copiar fielmente e idénticamente lo exterior del arte, sino lo contrario: buscar en la distorsión e ‘imperfección’ la particularidad de las manifestaciones artísticas.

La siguiente cita resume lo explicado en esta parte del trabajo, a la vez que indica el quiebre entre el sujeto y el objeto analizado líneas arriba, pero teniendo en cuenta que después será posible una *reconciliación estética* entre estos dos componentes:

El arte del siglo XX, especialmente con las experiencias vanguardistas y sus antecedentes, no brinda una imagen reconciliada del mundo, una imagen bella. Por lo tanto, las obras de arte se ‘desestetizan’ [producen una ruptura con los cánones de la tradición], si se quiere como respuesta a un doble movimiento: un mundo contemporáneo percibido como ‘decadente’ y la creciente presencia de las industrias culturales que tenderían a imitar el mundo como existe (Entel; Lenarduzzi 2005: 185).

No obstante, qué hace el artista dentro de este mundo en crisis: ¿pinta, compone, etc.? No es acaso esta la verdadera praxis propia del creador, su propio darse en sociedad de manera tal que sus obras no sean entendidas ni percibidas como objetos para, solo, contemplar. Más bien:

La existencia de esta alma revolucionaria se hará evidente cada vez que un artista de vanguardia encuentre con sus propias raíces un terreno histórico nuevamente propicio, es decir, capaz de devolver la confianza que, no en la evasión, sino en la presencia activa dentro de la realidad, es la única salvación (De Micheli 2000: 51).

Así, en esta sección hemos analizado las implicancias inherentes a la representación artística que las diversas vanguardias artísticas realizaron en la primera mitad del siglo XX.

²³ Asunto que Berman también critica: “Aun así [a pesar del elemento crítico de arte en su posición frente a la realidad], me parece que no sabemos usar nuestro modernismo, hemos perdido o roto la relación entre nuestra cultura y nuestras vidas. Jackson Pollock imaginó sus pinturas goteadas como bosques en los que los espectadores podrían perderse (y por supuesto encontrarse); pero hemos perdido principalmente el arte de integrarnos a la pintura, de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y el pensamiento de nuestra época. Nuestro siglo produjo un arte moderno espectacular, pero pareciera que hemos olvidado cómo comprender la vida moderna generadora de este arte” (1989: 76).

Esto en cuanto la imposibilidad de plantear un modelo bello en la relación sujeto-objeto, puesto que, más bien, se postula una reflexión crítica que parta de la deformación de una realidad y de un hombre, incrustado en una época de persistentes guerras, de avances tecnológicos y de nuevas formas de experimentar-se. Sobre este último punto, es que el siguiente apartado trabajará las dos últimas características más resaltantes de las artes vanguardistas.

1.2.2.2. El discurso de lo nuevo y la total experimentación

La noción de lo nuevo dentro de la *Teoría Estética* se encuentra frente a la tradición de la cual se influye, a la vez que se desliga de esta. Por eso, aquí es importante tomar en cuenta dos elementos: el discurso de lo nuevo y la experimentación. En este sentido:

Ningún artista debe proceder siempre ‘porque sí’, y nada importa tanto como reconocer el papel que incluso los experimentos aparentemente extravagantes o excéntricos han desempeñado en el desarrollo de proyectos nuevos que ahora hemos llegado a dar por admitidos (Gombrich 1987: 470).

Este proceder reflexivo, no inmediato, permite al artista de los diversos ismos vincularse con nuevas modos de expresar su arte. Ya sea a través del *collage*, del montaje, de las referencias al arte ‘primitivo’ (africano, oceánico)²⁴. También, por medio de los cadáveres exquisitos, en el caso surrealismo, o en el uso mínimo y ‘básico’ de figuras geométricas en la pintura, como se da en el cubismo.

No obstante, “nada daña más al conocimiento teórico del arte moderno que reducirlo a semejanza con el más antiguo. Su especificidad se escapa si usamos el esquema ‘todo esto ya ha sido’” (Adorno 1990: 34). De este modo, si relacionamos lo antiguo con lo moderno, lo nuevo en sí, resaltando solo las semejanzas, lo que ocurre es que hay una asimilación que deja de lado las diferencias entre una y otra. Por eso, habría que poner en evidencia las distinciones entre diversos artes, más que compararlas mediante las

²⁴ La siguiente cita nos ayuda a afirmar la ruptura que hacen los ismos al respecto de su tradición, incluso llegando a utilizar elementos de otros continentes: “Ni la ‘fidelidad a la naturaleza’ ni ‘la belleza ideal’ que fueron los temas gemelos del arte europeo, parecían haber preocupado a aquellos artesanos primitivos, pero sus obras poseían justamente, lo que el arte europeo dijérase que había perdido en su prolongada carrera: expresividad intensa, claridad de estructura y una espontánea simplicidad en su realización técnica” (Gombrich 1987: 473).

similitudes que uno puede encontrar en el contraste. Sin embargo, cuál es la relación entre la tradición y lo nuevo. Es acaso, este último solo una modificación aparente para denominar a un arte que no puede ser encasillado bajo los moldes que ya se estaban desarrollando. ¿Es la novedad un engaño o una verdadera sensibilidad que va surgiendo en los inicios del siglo XX? Theodor Adorno en *Teoría Estética* responde a la pregunta de la relación entre lo antiguo y lo nuevo de la siguiente forma:

Lo nuevo no es una categoría subjetiva, sino que está impuesto por la cosa misma que no puede retornar a sí, libre de heteronomía, más que por ese camino. La fuerza de lo antiguo es la que empuja hacia lo nuevo porque necesita de ello para realizarse en cuanto antiguo [...] La razón es que lo antiguo, que este arte conserva, anula la diferencia específica de lo nuevo, mientras que la reflexión, que ya no es inmediata, no es indiferente ante el ensamblaje de lo antiguo con lo nuevo. En la cumbre de ola de lo nuevo es donde se refugia lo antiguo, pero en su ruptura, no en su continuidad (1990: 37-38).

Así, la relación instituida entre lo antiguo y lo moderno se da mediante un puente, una serie de comunicaciones mediadas donde la noción “[...] de lo ‘nuevo’ torna la tradición objeto de sospecha y negación. Esto no se refiere a los cambios de estilos, sino a la de la tradición en cuanto tal, es decir la ‘ruptura’ como principio estético” (Entel; Lenarduzzi 2005: 186). Asimismo, la caracterización interna de lo moderno ligado a lo nuevo recoge la peculiaridad de un arte que se enfrenta a la realidad, no por medio de su politización, sino manteniendo sus propios rasgos; es decir, permaneciendo como arte, pero en un mutuo nexo con la vida, la sociedad y los nuevos sucesos.

En este sentido, el arte de las vanguardias configura una nueva relación atípica: el que contempla no le basta un segundo para captar lo que se manifiesta ante él. Tampoco le basta una sola mirada ni un solo ‘toque’. Por el contrario, la necesidad de que se conozca y se haga partícipe del rol reflexivo de este arte implica un compromiso en la medida en que se llega a entrar en un cuadro; en la medida en que uno es partícipe; en la medida en que se vuelva cercana la representación a través de la ruptura y quiebre que provoca una pintura, un poema (o un manifiesto). Dentro de estos modos de expresión, el sujeto se entiende como lejano en la cercanía que provoca el objeto; es decir, la fascinación del lenguaje reflexivo y deforme de los ismos propugnan un ‘segundo momento’ de empatía en que el espectador y la obra en sí lleguen a revelar que lo escindido era necesario para promover una apertura a nuevos estadios, lejos de la crisis del mundo moderno. Lejos del caos, de la guerra, del conflicto y la presunta ‘racionalidad’ que ha vuelto al hombre su propio medio

e instrumento técnico para la realización del progreso y del bienestar. Dicho momento se hace manifiesto en la *reconciliación estética* que permite entablar la relación sujeto-objeto en otras dimensiones y bajo una tensión constante que no elimina las diferencias, sino que las mantiene en sus propias dinámicas.

De esta forma, lo que aparece en el panorama de la primera mitad del siglo XX no es un arte de lo bello, ni mucho menos armónico, sino disocial, disonante y donde la ruptura se vuelve un fundamento para la representación artística. Ruptura que se da no solo en los medios, sino en los fines que busca enunciar. Incluso, también, en el ámbito social se da este mismo impulso:

La reflexión de la vida social moderna consiste en el hecho de que las prácticas sociales son examinadas constantemente y reformadas a la luz de nueva información sobre esas mismas prácticas, que de esa manera alteran su carácter constituyente. [Por eso] lo que es característico de la modernidad, no es el abrazar lo nuevo por sí mismo, sino la presunción de reflexión general en la que naturalmente, se incluye la reflexión sobre la naturaleza de la misma reflexión (Giddens 1997: 46).

No obstante, sobre este último punto, si la reflexión examina la misma reflexión, acaso no se cae en una paradoja. Nosotros queremos dar una respuesta negativa a esta impresión, puesto que es el propio Theodor Adorno, que desde su ataque a la modernidad, quien permite prolongar su crítica incluso al carácter reflexivo que ofrecen los diversos ismos. Así, él encuentra una paradoja peligrosa en estos, ya que:

Es verdad que el lenguaje de los *ismos* encierran un tácita contradicción cuando aparentemente expulsan del arte su carácter involuntario por medio de la reflexión y de la decisión, aun cuando esta objeción es sólo formalista si se trata de aquellos movimientos, como el expresionismo y el surrealismo, en los que el *ismo* era una nota denigrante y convirtieron la producción involuntaria en su programa de deseo (1990: 41).

En el caso del surrealismo, Theodor Adorno vislumbra la imposibilidad que hay entre un arte que propugna los libres deseos y formas por medio del inconsciente, a la vez que su modo de proceder está configurado bajo la idea ‘común’ de un manifiesto que explica aquello que va a ser creado. Dicha paradoja entre la reflexión, como explicación, y la creación libre también se hace evidente en el rasgo arquetípico que tienen los ismos de esta época: salirse de todo esquema conceptual-lógico en pos del juego indeterminado de las formas, los colores y los primarios impulsos e instintos.

Sin embargo, especifiquemos qué es la experimentación, aunque con lo dicho uno ya tiene una idea general de lo que se refiere Theodor Adorno con este término. Aunque, es mejor ir al autor mismo para no perder el sentido que él da, pero teniendo en cuenta la noción de lo nuevo que subyace al deseo de experimentar:

Cuando el impulso artístico no se le ofrece nada seguro ni en la forma ni en el contenido, los artistas que quieren producir algo se ven impulsados objetivamente a los experimentos. Pero el concepto de los mismos se ha modificado cualitativamente, y esto resulta ejemplar para la categoría de lo moderno. [...] [En las vanguardias] el sujeto artístico practica métodos cuyo resultado real no puede prever (1990: 39-40).

Así, la correspondencia entre lo nuevo y la experimentación se dan mediante la posición de un sujeto-artista al cual la inestabilidad actual lo mueve a crear una serie de obras de las cuales no espera nada más que su realización; es decir, en las vanguardias, la seguridad que ofrece un mundo en armonía, o en una paz aparente, no son factores a tomar en cuenta para que el artista pueda llegar a experimentar más allá de los límites de la razón o de la 'lógica'. Lo que se busca o desea se da por medio de la intromisión del desbalance y de un artista libre frente a sus herramientas y sus modos de expresar aquello de lo cual no, necesariamente, sabe qué va a ser (y/o hacer). Dicha libertad es el sello auténtico de un quehacer que se desvincula de toda certeza ineludible o invariable, para ubicarse dentro de un estadio donde la permanencia, la estabilidad como tal, pierden el carácter creativo que ahora necesita ser buscado en la constante búsqueda y afirmación de la libertad (estética) como eje central para la creación.

Esto último se da por dos motivos especialmente. En primer lugar, porque los experimentos vanguardistas, teniendo conocimiento de la tradición anterior, se vuelcan hacia otros 'mundos' y continentes. Beben de otras fuentes y pensadores en la medida en que su apetito por la novedad no se satisface con un solo discurso ni recurso. Más bien, es la sobre-alimentación lo que les permite abocarse a expresar aquello que no había sido pintado, relatado o puesto en acción por medio de la representación. Y el segundo motivo se vincula con el halo reflexivo que hay detrás la obra artística, en esta época. Cada objeto, cada cosa o institución creada tiene detrás de sí todo un poder donde el sujeto ya no se puede sentir estable ni cómodo. Por el contrario, se exige la participación en la 'teoría' y en

el ‘enigma’ del arte: en su aparecer (por medio de figuras y conceptos) y en su propia eliminación. Y es a través de esta dinámica que el arte se funda correlativamente con la humanidad, con la vida misma y con la sociedad a la cual critica y de la cual necesita un cierto desprendimiento para reconciliarse con esta.

Finalmente, queremos hacer notar que incluso la noción de lo nuevo, al igual que una serie de términos y conceptos, es atacada por Theodor Adorno, puesto que esta al volverse un recurso siempre típico²⁵, es decir, siempre usado reiterativamente por los artistas, puede llegar a perder su carácter de ruptura y apertura a nuevas experiencias y procedimientos. Así, lo indica este filósofo:

Cuando se ha agotado la posibilidad de innovaciones y sólo se sigue buscando mecánicamente en la línea de la repetición, entonces hay que cambiar la dirección innovadora para hacerla llegar a una dimensión nueva. Se puede estancar lo nuevo, ya que es abstracto; se puede cambiar en lo siempre igual. La fechitización nos expresa la paradoja de todo arte, paradoja que no es obvia: el que una obra ya hecha deba existir a causa de sí misma. Y es precisamente esta paradoja el nervio del nuevo arte. Lo nuevo es, de necesidad, algo querido y, sin embargo, en cuanto que es lo otro, sería lo no querido (1990: 38).

Así, en este capítulo se ha abordado la primera etapa del desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte, el cual, en su totalidad, consta de tres etapas. De este modo, se ha examinado la aparición del enigma, como herramienta interpretativa e histórica, dentro de dos contextos específicos, pero mutuamente vinculantes y complementarios entre sí. En este sentido, en un primer momento, se analizó cómo se inserta el enigma dentro de un estadio filosófico. Al respecto de la importancia que adquiere inscribirlo dentro de la tradición de la ‘teoría crítica’, el cual influencia de manera notable a Theodor Adorno en varia de sus reflexiones y críticas. Ello nos permitió no solo designar a este filósofo como un miembro (y heredero) de la Escuela de Frankfurt, sino también como un ‘deudor’ de esta. Así, el enigma dentro de los postulados frankfurtianos se entiende como herramienta que posibilita la reflexión desligada de toda pretensión deductiva-científica o de todo

²⁵ Y ello también puede estar relacionada, en nuestros días, con la pretensión clara de ir las raíces, a lo *viejo*, bajo el molde de la novedad. Por eso, no es tan extraño la primacía en la escena musical de grupos que vuelven a los 70’s (Velvet Underground, el Bowie de *Ziggy Stardust*, etc.) como The Strokes, Kings of Leon, Arcade Fire, o a los 80’s (Depeche Mode, The Cure, Joy Division, Pixies, etc.) como Interpol, The Killers, MGMT. E incluso al blues pre-movimiento hippie (Willie Dixon, Johnson, B.B. King, etc) en la figura de grupos como The White Stripes, The Black Keys, The Red Krayola. Sin embargo, no es una contradicción hacer de lo *viejo* algo nuevo. Lo paradójico es no establecer los vínculos o puentes entre una tradición pasada y una renovación que se vuelve patente en el discurso y, especialmente, en la melodía, en el ritmo, en el sonido en sí; es decir, no hacer explícito los nexos vinculantes y hacer pasar como ‘totalmente’ nuevo algo que se liga con una tradición ya dada en etapas anteriores.

intento por hallar una solución unívoca a un problema o fenómeno social (y también artístico). Esto gracias a que el enigma, dentro de este contexto, tiene un carácter no solo ligado a la praxis humana, sino que se vincula a un alto contenido histórico.

En un segundo momento, se examinó que el enigma dentro de las artes vanguardistas de la primera mitad siglo XX tiene similares características con lo expresado en torno a la 'teoría crítica'. No obstante, su más representativa peculiaridad es que su objeto ya no es, solo, el análisis reflexivo de la realidad, sino que, ahora, es la obra de arte la que cobra vigor en esta sección del trabajo. Así, el enigma se vuelve constituyente de la obra, puesto que es en esta en donde surge aquello que se expresa y calla por medio del lenguaje artístico. Y al igual que en el anterior contexto también la interpretación tiene un papel especial para concebir la relación que se establece entre el sujeto y el objeto.

No obstante, para hacer más clara la inserción del enigma dentro de los ismos, se optó por hacer un breve análisis de las características más resaltantes de estos movimientos: 1) el quiebre representacional; 2) y el discurso de lo nuevo y la experimentación. En torno al primer elemento, se vio como aquello que se expresa en su 'indeterminabilidad', por medio del doble movimiento del enigma en su darse manifiestamente y ocultarse a su vez, configura una nueva forma de re-crear la relación entre el sujeto y el objeto.

Y sobre la segunda característica, se hizo explícito los cambios establecidos en torno a la tradición, su herencia, para configurar que lo nuevo como ruptura hace posible que el impulso artístico se mueva hacia la experimentación de aquello que, incluso, no se sabe hacia dónde se dirige; es decir, donde el sentido no es examinado, sino que hay una búsqueda constante de nuevas formas, métodos, etc.

En el siguiente capítulo, se trabajará la segunda etapa del desciframiento del carácter enigmático de las obras de arte en torno a las relaciones miméticas que existen para representar artísticamente la realidad, la sociedad, lo exterior al sujeto-artista. Para esto, se hace un análisis de dos nociones de mimesis ligadas a racionalidades que le son propias e inherentes. Así, en primer lugar, se examina la mimesis como adecuación; es

decir, como el proceder artístico que copia directamente de la realidad fiel e inmediatamente todo aquello que es 'necesario' para representarla. Como se ve esta clase de mimesis está muy emparentada con aquellas prácticas donde el sujeto busca hacer un retrato fidedigno de la realidad. En segundo lugar, se estudia la mimesis como racionalidad crítica. Y aquí cobra importancia el carácter reflexivo, que ya hemos estado adelantando y evaluando en este primer capítulo, que se da a través de las mediaciones implicadas en la relación sujeto-objeto, puesto que el artista ya no busca copiar lo exterior de sí de la manera más precisa y exacta sino que el crear se basa en aquello que subyace a la misma representación; es decir, la mimesis, en esta instancia, se da por una serie de convergencias y vinculaciones mediáticas donde el artista puede llegar a criticar a la sociedad en la que vive y no ser sólo un espectador pasivo. Y esto no solamente se logra a través del ejercicio de un quehacer crítico, sino también, tomando en cuenta, la experimentación a la cual se aboca el artista vanguardista ante un caos que no se le presenta de manera bella o armoniosa.

CAPÍTULO II

LA SEGUNDA ETAPA DEL PROCESO DE DESCIFRAMIENTO DEL CARÁCTER ENIGMÁTICO DE LA OBRA DE ARTE: LA MIMESIS

En el capítulo anterior analizamos la primera etapa dentro del proceso que implica el desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte: el enigma. Y la contextualizamos dentro del ámbito filosófico y, especialmente, en relación al campo artístico. Por eso, en un primer momento, exploramos los alcances que tiene el enigma como herramienta que puede hacer uso el filósofo (y filósofa) para adentrarse en los problemas de la realidad por medio de la interpretación. Asimismo, se hizo hincapié en el valor histórico que conlleva el enigma dentro de su propia indeterminabilidad; es decir, que dentro de la propia imposibilidad de darle una solución adecuada o unívoca a este, se posibilita ver o contemplar otras alternativas o matices que permiten no, necesariamente, resolver el enigma, pero sí configurar otros modos de tratarlo tomando en cuenta su particularidad.

Sin embargo, el enigma se inscribe dentro de dos contextos determinados. Por un lado, se encuentra influenciada por la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt, de la cual Theodor Adorno es miembro y en la cual este filósofo verá una serie de fuentes a las cuales volverá para re-activar sus reflexiones personales. Dentro de este contexto, el enigma comparte una serie de características con aquella teoría propugnada por Max Horkheimer que se pueden numerar de la siguiente forma: 1) crítica a los sistemas filosóficos ligados a pretensiones universalistas o cientificistas; 2) necesidad de ligar la teoría con la acción, la praxis en sí; 3) y la praxis se entiende como posibilidad para transformar la realidad presente²⁶. Empero, dicho enigma no solo se puede ceñir al campo filosófico, puesto que el

²⁶ Asunto que es oportuno recalcar, ya que en la última sección del tercer capítulo de este trabajo se analizará la reconciliación estética que se da entre el sujeto y el objeto. Sin embargo, esta no se puede dar sin que medie la necesidad de hacer una serie de cambios en la realidad actual. Esto se entiende en la medida en que tanto praxis como transformación viabilizan la aparición de un ‘nuevo’ estadio donde se pueda vivir con

giro estético que brinda Theodor Adorno a esta noción, nos proporciona hacer un análisis desde las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX. Y teniendo en cuenta que el *plus* que agrega este pensador a la ‘teoría crítica’ ciñe la reflexión de un problema filosófico, social, desde una perspectiva ya no epistemológica sino, ahora, artística.

Por otro lado, se investiga el segundo contexto de aparición del enigma dentro de las artes vanguardistas. En estas, Theodor Adorno percibe un distintivo peculiar: el carácter enigmático de las obras de arte, el cual comparte componentes comunes con la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt. No obstante, con la diferencia de que ahora el objeto de análisis ya no, solo, es la realidad, sino la misma obra de arte. Es en esta donde recae ahora aquella indeterminabilidad que se expresaba en el ‘enigma filosófico’; es decir, un cuadro, un fotograma, un poema a la vez que dice ‘algo’, oculta aquello que manifiesta en un primer momento.

Esta dinámica en relación al sujeto que contempla, o crea, y el objeto que se nos da ocurre un doble movimiento dentro de aquello que puede ser percibido, ‘entendido’, y lo otro que se escapa dentro de su propia desaparición. Así, el enigma permite, como en el contexto anterior, imaginar que la interpretación cumple una función importante para volver hacia la realidad de manera reflexiva. En este sentido, en el arte también se pueden dar espacios donde el ser humano puede llevar a cabo un juicio crítico respecto al entorno en donde se mueve, vive, siente y crea. Dejando de lado su pasividad y dando paso a una acción consecuente con la percepción y la apreciación artística en su acercamiento a una melodía, una pincelada o un regocijo expresado en un poema.

De esta forma, para hacer más patente la inclusión del enigma dentro de los diversos ismos, se examinaron una serie de características fundamentales que denotan aquello que el enigma formula: la distinción en la relación sujeto-objeto mediante la imposibilidad de concebir una cosa o fenómeno desde un solo matiz o perspectiva, ya que el enigma en su propia indeterminabilidad concede la oportunidad de reflexionar, la

mayor justicia. Aunque con el dato agregado de que las relaciones se dan de manera diferenciada; es decir, manteniendo tanto el sujeto como el objeto sus diferencias específicas.

realidad, la sociedad, desde la propia interpretación; es decir, en cuanto nos acercamos a lo exterior del sujeto de manera histórica y particular.

Sobre este punto, se hizo un breve análisis del quiebre representacional en la relación sujeto-objeto desligado de toda pretensión de forjarla mediante la figura de lo bello o la armonía. Asimismo, se estudió el discurso de lo nuevo y la experimentación como modos de proceder que el artista tiene para acercarse y desligarse de la tradición del cual se alejan en sus propios fines y objetivos.

Así, el primer capítulo abre la problemática del enigma no solo alrededor de su aparición, sino, también, en torno a la posibilidad de una *reconciliación estética* que es un asunto característico que se puede intuir de las vanguardias. Dentro de esta misma lógica, los demás capítulos van estableciendo en su desarrollo los componentes necesarios para que dicha reconciliación tenga ese carácter filosófico-artístico. Igualmente, al indicar que el desciframiento implica un proceso que vincula una serie de factores como la aparición del enigma, la mimesis, el *contenido de verdad* y la *reconciliación estética*, en última instancia, lo que pretendemos es explicar todo lo dicho desde una secuencia a tomar en cuenta.

De esta forma, en un primer momento, se determina la aparición del enigma dentro de dos contextos específicos; es decir, se lo especifica dentro de espacios apropiados para hacer un análisis más preciso de lo que se entiende por noción de enigma y cuáles son sus alcances respectivos. En un segundo momento, al ya haber establecido los territorios propios del enigma, se pasa a examinar las relaciones que este posibilita en su desarrollo tanto filosófico y artístico. Ello en torno a una serie de nexos que se dan a través de la mimesis en la representación fiel, o crítica, de la realidad. Y, finalmente, habiendo establecido la forma más adecuada en que se deben dar las relaciones entre el sujeto y el objeto en el arte, se pasa a asentar un *contenido de verdad* que especifique de qué modo deben fundirse dicha relación. Esto se da por medio de la noción de estética, en la cual convergen tanto el proceder conceptual y reflexivo de la filosofía, como el quehacer perceptivo e inmediato del arte. Finalmente, este último tema nos permite analizar el cómo y por qué la *reconciliación estética* permite una vinculación diferenciada entre el ser

humano y la naturaleza, puesto que no se la plantea en términos epistemológicos, solamente, sino en cuanto incluye este nuevo carácter de verdad. Asimismo, esta habilita una nueva perspectiva donde el sujeto y el objeto encuentran momentos de coherencia temporal, aunque dando espacios propios, diferenciados, para la realización de ambas en sus respectivos ámbitos.

En resumen, podemos representar dicho proceso de la siguiente manera: 1) el enigma (la contextualización del problema inherente a las relaciones entre el sujeto-objeto dentro del campo filosófico y artístico); 2) la mimesis (de las relaciones existentes entre el sujeto y el objeto que se pueden dar por medio de la representación fidedigna o reflexiva de la realidad); 3) el *contenido de verdad* (necesario en cuanto estética para posibilitar una nueva relación ya no solo crítica, sino en cuanto filosófica-artística); 4) y, finalmente, la *reconciliación estética* (en cuanto los alcances e influencias que se pueden establecer en su desarrollo partiendo de las dos etapas mencionadas anteriormente y, especialmente, de la posibilidad de una nueva relación). No obstante, estos son temas que no trabajaremos aquí, pero que, de todos modos, anunciamos para que quede claro cuál es el proceso y secuencia al cual pertenece la mimesis.

Ahora, volvamos, después de esta introducción ilustrativa y necesaria, al capítulo a desarrollar en este apartado. Así, en este, analizaremos la segunda etapa del desciframiento del enigma, donde la mimesis se hace necesaria al caracterizar el primer momento de la relación que se da entre el sujeto y el objeto. Sin embargo, la mimesis es una noción que se resiste a ser entendida o conceptualizada de forma unidimensional en el libro *Teoría Estética* de Theodor Adorno. Por eso, hemos decidido trabajar con dos significados, o interpretaciones, que tiene esta noción, los cuales guardan una relación directa con una racionalidad determinada, inherente.

Asimismo, cada una de estas mimesis se halla emparentada con una forma de hacer arte: 1) la mimesis como adecuación se emparenta con aquello que las vanguardias le critican al Romanticismo (y otras etapas históricas del arte); 2) mientras, que la mimesis como razón crítica es más cercana al proceder propio de pintores, escritores, y poetas, de las artes vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Teniendo esto como panorama

general, se entenderá el porqué, siguiendo la línea argumentativa del primer capítulo, esta segunda mimesis es la más apropiada para entender la problemática subyacente dentro de las manifestaciones artísticas de los diversos ismos de esta etapa. De este modo, ello, en su conjunto, nos permite establecer la mimesis como una noción filosófico-artística, dejando de lado cualquier parcialidad en el análisis e intentado ver la problemática del razonamiento de esta noción en sus diversas configuraciones y características.

Así, el primer significado de la mimesis, insertada en una racionalidad instrumental, permite copiar de la realidad (lo exterior) todo lo necesario para crear un objeto artístico. En esta medida, se relaciona con ella de manera inmediata y donde el fin a alcanzar es lograr la representación más fiel de la naturaleza, la sociedad, por ejemplo.

Por eso, se analizará la relación que hay entre la naturaleza y el mito, la cual se encuentra expresamente analizada en el *Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración* del libro de Horkheimer y Adorno titulado *Dialéctica de la Ilustración*, ya que es en este texto donde se instaura la noción de una mimesis en cuanto asimilación, en cuanto solo copia fiel y 'exacta' de lo exterior al sujeto. Es en esta relación entre mito y mimesis donde el hombre va creando una serie de mecanismos para su auto-conservación, incluso llegando al límite de su propia destrucción. Entonces, la mimesis tiene el papel de solo mediar entre el ser humano y la naturaleza, para lo cual reproduce las diversas características que tiene el mito y que supuestamente se han superado bajo la apariencia de la razón ilustrada. Por eso, la mimesis permite la copia de la sociedad en cuanto esta se encuentra dentro de un estado de barbarie; es decir, en la medida en que el sujeto se ha vuelto su propio instrumento adecuado para ser utilizado para fines egoístas en pos de la sobrevivencia del más fuerte, el más apto. De esta forma, la sociedad ha hipostasiado la lógica dominante de la razón instrumental incluso en el arte, puesto que solo se busca hacer, o re-crear, una representación donde las mediaciones, la reflexión en sí quede anulada totalmente.

En cambio, el segundo significado de la mimesis está relacionado a una racionalidad estética (y como tal a una racionalidad crítica). Esta no solo permite que toda obra de arte se vincule con la realidad, sino que va más allá de la mediación que en la mimesis de carácter instrumental se da inmediatamente donde el artista copia lo exterior de

sí de tal forma que una serie de procesos subyacentes o implícitos son dejados de lado en la elaboración de un producto artístico. Además, en este nuevo estadio la mimesis ya no cumple la función de repetir lo otro de sí, sino que vincula de forma resaltante la problemática existente entre el sujeto y el objeto, puesto que hace evidente las mediaciones existentes entre estos y entre otros elementos; es decir, interpreta las estructuras socio-económicas y culturales. Así, esta mimesis no solo manifiesta, hace pintar, escribir o fotografiar, las injusticias sociales por las cuales está viviendo la humanidad, sino que tiene una postura crítica respecto a estas. Posibilitando, en dicha empresa, que el sujeto vuelque su actividad hacia lo exterior de sí. Y, especialmente, en torno a los problemas que ocurren en la sociedad.

2.1. La mimesis como noción filosófica-artística

El término mimesis tiene dos significados, en *Teoría Estética* y especialmente en la *Dialéctica de la Ilustración* como hemos señalado anteriormente, opuestos y necesarios donde cada uno de estos está implicado en una racionalidad determinada. No obstante, esta noción no es propiedad exclusiva de Theodor Adorno, puesto que se pueden rastrear en la historia del arte una serie de reflexiones en torno a la problemática que esta implica en su uso y conceptualización. Por ejemplo, se podría nombrar la importancia que cobra la figura de Platón sobre este tema, por ejemplo, a través de su *República*²⁷. Aunque también Walter

²⁷ Al respecto ver el libro de Erwin Panofsky, que aparece en la bibliografía, titulado *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*. En este sentido, la siguiente cita de este texto es ilustrativa: “Platón, que fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las Ideas ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas, no logró, sin embargo, juzgar éstas ecuánimemente. De hecho, sería ir demasiado lejos el querer definir la filosofía platónica como absolutamente ‘antiartística’ y pretender que ella hubiera negado completamente al pintor y al escultor la facultad de contemplar las Ideas; porque así como Platón distingue en todos los aspectos de la actividad humana, y especialmente de la filosofía, entre un modo verdadero de ejercitarla y uno falso, entre uno recto y uno no recto, cuando habla de las artes figurativas, contrapone a los representantes –tan frecuentemente criticados– de la *μιμητική τέχνη*, que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, a aquellos artistas que –en la medida que ello es posible en una actividad que actúa en la realidad empírica– tratan de hacer valer la Idea en sus obras y cuyo trabajo incluso puede servir de ‘Paradigma’ para el del legislador [...]” (1998: 13). Así, se puede contemplar en las últimas oraciones de esta cita una clasificación similar a la que hará Theodor Adorno en su *Teoría Estética* y que es asunto de este capítulo examinar.

Benjamin es un filósofo influyente para Theodor Adorno por la cercana empatía que sentían mutuamente²⁸.

Sin embargo, la mimesis adorniana tiene dos interpretaciones o variantes que se contraponen entre sí, pero que se vinculan a racionalidades particulares en cada caso. Así, por un lado, la mimesis como asimilación, como adecuación de la realidad, de lo exterior al propio arte en su alteridad, en el sentido de copiar exteriormente de sí mismo, está vinculada a una racionalidad instrumental y técnica; es decir, la mimesis involucra la relación inmediata que hay entre lo artístico y la realidad, pero sin detenerse en un análisis profundo de esta, puesto que actúa de manera mecánica en la realización y tratamiento de la obra de arte. En este sentido, copia aquello que se da en la realidad por medio de una 'visión' desligada de toda intención reflexiva o crítica. Por eso, deja de lado, las injusticias que expresa o podría llegar a manifestar la obra de arte para dar paso a una representación que se da bajo la apariencia de una razón (científico-mítico) que ha adquirido rango primario frente a otras actividades. Y esto, incluso llegando al extremo de no entender el porqué ocurre de esta forma.

Asimismo, esto no imposibilita que esta mimesis tenga un halo de razón en su proceder mismo. Así, se analizará la relación que existe entre el mito y la naturaleza en cuanto la representación artística que se hace de la realidad (exterior) se encuentra emparentada con estos dos componentes. Todo ello bajo la participación de una mimesis que representa solamente, sin mediación alguna, lo muerto y como tal el estado de lo bárbarico (donde la opresión del ser humano por sí mismo se realiza, paradójicamente, al convertir a la naturaleza en objeto de nuestros deseos de poder; es decir, en el intento que realiza el hombre que al ser gobernador de lo exterior de sí ha ampliado su rango de dominación hacia el mismo: el mismo se ha vuelto su propia pieza de uso y cambio).

²⁸ Theodor Adorno no solo adopta de Benjamin la noción de constelación, campo de fuerzas y verdad inintencional (la cual explicaremos en el tercer capítulo), sino que se pueden rastrear ciertos vínculos en la mimesis benjaminiana, aunque con matices diferenciados: "De este modo, el lenguaje sería el uso supremo de la facultad mimética: un medio al que las capacidades anteriores de percepción de lo semejante han pasado de forma tan completa que ahora el lenguaje representa el medio en que las cosas ya no entran en relación unas con otras de modo directo, como antes sin duda sucedía, en el espíritu del sacerdote o del vidente, sino en sus esencias, en las sustancias fugaces y sutiles, en fin, sus aromas. En otras palabras: la escritura y el lenguaje son aquello a lo que la clarividencia le ha cedido sus viejas fuerzas en el curso de la historia" (Benjamin 2007: 212).

Por otro lado, la segunda mimesis ligada al fenómeno estético va más allá de representar lo exterior de ella misma, ya que es en este nuevo estadio donde la razón, vinculada a esta noción, es una razón de carácter y de instancias reflexivas. Por eso, es una razón que no utiliza métodos repetitivos para convertir al sujeto en un instrumento de análisis, comparación y cuantificación, sino que busca lo contrario a este proceder. Busca la mediación reflexiva de una representación que ya no se concibe como parte de una razón solo técnica, sino, más bien instructiva, como crítica.

Además, la mimesis como adecuación utiliza métodos que tienen que ver con la capacidad que tiene la razón deshumanizada, sin ninguna relación con el ser humano, para crear una serie de instancias donde el diario acontecer de cada uno se parece a un trabajo mecánico y autómatas. Por eso, la mimesis como racionalidad crítica es una racionalidad distinta a la instrumental, porque fija los elementos y límites necesarios para emprender una crítica a la realidad que se muestra injusta, desigual y opresora. Es en estas características en las que se vincula con los modos, formas y actividades que usa las vanguardias en su ataque con y contra la realidad en la que viven; es decir, se alejan de ella en un tono crítico y necesario en la medida en que no se puede expresar la angustia, el desastre ni la guerra, sino que en cuanto ruptura, en cuanto una no-armonía por medio de lo no-bello. Así, dentro de varios vanguardistas lo que se esconde, o da implícitamente, es una nueva sensibilidad que se expresa por medio de una mimesis como razón que crítica aquello que se emparenta a la barbarie, a la crisis y al horror del mundo moderno. En este sentido, esta razón crítica, que es un término heredado de la Escuela de Frankfurt, es una razón que es supervisora, jueza, de la razón instrumental; de la razón que objetiva al hombre y lo vuelve una pieza añadida dentro de la constitución de un paradigma ilustrado.

Así, la mimesis no puede ser entendida como un término ligado solo a las artes o cuyas implicancias estén reducidas al ámbito filosófico. La mimesis es estético en dos sentidos. En primer lugar, porque permite la mediación entre el sujeto y el objeto (donde prima este último sobre el primero) de una forma que escapa a la representación fidedigna de la realidad. En segundo lugar, esta mimesis garantiza la posibilidad de una noción de racionalidad que no tenga como valor máximo la identificación del sujeto y el objeto en un

estadio superior. En este sentido, dicha mimesis se inscribe en una racionalidad no idéntica; es decir, donde es imposible fijar un estatuto claro y perpetuo donde las relaciones del sujeto y el objeto se mantienen como inalterables o fijadas en un estadio mayor que estos. Y esto último, en torno al carácter convergente de la estética: filosofía y arte, puesto que aquí se mantienen en tensión permanente respetando sus particularidades, propias del concepto filosófico, como de la percepción sensible-artística.

2.1.1. La mimesis como asimilación: mito y naturaleza

Adorno, junto con Horkheimer, en el *Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración*, del libro *Dialéctica de la Ilustración* tratan el tema de la conversión de la razón en mito como el regreso a aquel escenario que se había superado gracias al surgimiento de la Ilustración. La razón al intentar emanciparse del mito lo que ha conseguido es adquirir una serie de características de este en su formulación, aplicación y desarrollo; es decir, la razón se ha vuelto mítica: reiterativa en su proceder y mágica en sus alcances. De este modo, estos filósofos hacen notar la importancia que tiene el porqué volver a Homero para explicar esta razón opresora:

No hay obra, sin embargo, que sea testimonio más elocuente de la imbricación entre mito e ilustración que la de Homero, texto base de la civilización Europea. En Homero, poema épico y mito, forma y contenido, no sólo divergen simplemente, sino que más bien se enfrentan recíprocamente (Horkheimer; Adorno 1997: 99).

Es en la *Odisea*, según la cita anterior, donde dos conceptos o procesos opuestos entre sí llegan a emparentar, puesto que mito, como preservación del estatuto de la realidad actual, como la Ilustración, en cuanto intento de liberar al hombre de todo complejo dependiente por medio de una razón emancipatoria, se vuelven uno y lo contrario entre sí. Y esto hace posible una nueva racionalidad que se vincula a la naturaleza en la medida en que intenta ser su dueña. Aunque, al final el hombre se convierta en su propio dueño. Por eso:

Solo la adaptación consecuentemente manipulada a la naturaleza pone a ésta bajo el poder del físicamente más débil. La *ratio* que reprime a la mimesis no es sólo su contrario. Ella misma es mimesis: mimesis de lo muerto. El espíritu subjetivo, que disuelve la animación de la naturaleza, solo domina a la naturaleza

'desanimada' imitando rigidez y disolviéndose él mismo en cuanto animado (Horkheimer; Adorno 1997: 109).

Con esta cita, queda aclarada la relación que intentamos precisar en esta parte del trabajo. La mimesis solo copia de la naturaleza aquello que se le presenta, manifiesta, dejando de lado la mediación existente entre el sujeto y el objeto. Sin esta mediación la mimesis solo asimila de lo exterior aquello que la naturaleza es: barbarie como destrucción del ser humano, aunque también como la perpetuación de dicho estadio. Sin embargo, hay que notar que Adorno no desvincula la razón y la mimesis, no analiza esta última como un elemento irracional dentro de la creación de una obra de arte. Más bien mimesis y razón se emparentan, aunque en este caso, bajo la determinación y opresión que el hombre ofrece para ejercer presión sobre la naturaleza; sobre sí mismo. De esta forma, en *Teoría Estética*, Theodor Adorno dirá que las obras “[...] por medio de la mimesis, se entregan a la cosificación, su principio de muerte” (1990: 178), ya que la representación fiel de la realidad provoca que el artista se convierta solo en un ‘medio’ pasivo que recibe, exactamente, todo aquello que él mira desligado de cualquier intención de cambiar aquello que se le presenta a sus ojos, a su cuerpo.

En este sentido, Odiseo al permanecer vivo por varios años gracias a su astucia e inteligencia, y a través del uso de varios sacrificios y tretas, tiene un elemento paradójico en su actuación, puesto que:

El dominio del hombre sobre sí mismo, que fundamente su autoconciencia, es virtualmente siempre la destrucción de *sí mismo* a cuyo servicio se realiza, pues la sustancia dominada, oprimida y disuelta por la autoconservación no es otra cosa que lo viviente sólo en función del cual se determina el trabajo de la autoconservación, en realidad, justamente aquello que debe ser conservado (Horkheimer; Adorno 1997: 107).

El hombre al volverse contra sí ha realizado un acto mágico, un rito, ya que al sobreponer su existencia frente a la de la naturaleza ha hipostasiado su propia vida como principio rector y en cuanto negación de esta; es decir, se ha vuelto su propio objeto de culto y no se ha librado de aquello que criticaba del mito, de la naturaleza: la fuerza que lo obliga a depender y estar emparentado con las fuerzas ‘oscuras’ de las divinidades y, en este caso, de la naturaleza. En este sentido, el ser humano se ha vuelto su propia naturaleza a la cual acusaba de proferirle males y una serie de daños.

De este modo, es importante, analizar cómo el sujeto en relación con la naturaleza se ha pervertido en pos de una libertad racional que en realidad no existe. Teniendo en cuenta este tema, la noción de mimesis como asimilación o adecuación se vuelve más comprensible, puesto que evidencia la relación inmediata, en cuanto movimiento circular que se repite, que hay entre el artista y la sociedad y la naturaleza, por ejemplo. Este último punto lo vamos aclarar con la siguiente cita:

El dominio se paga con auto-dominio sobre sí mismo, que pone las bases del yo burgués y solipsista de la filosofía burguesa. La precariedad de la individuación estriba en el comportamiento que imita la naturaleza para dominarla (Estrada 2006: 248-249).

Así, la razón al dominar la naturaleza se ha dominado así mismo; es decir, el sujeto portador de la razón se ha visto dominado por otro sujeto, puesto que ha proyectado sus impulsos de determinarlo todo bajo una razón técnica vinculada hacia sí mismo, hacia su propia opresión. En este sentido, “la razón imita las cosas a las que domina y cosifica en cuanto toca” (Estrada 2006: 252). Por eso, la mimesis copia directamente de la naturaleza y en cuanto sujeto dominante, y dominado, se relaciona con los objetos cosificándolos, quitándoles sus características propias en pos de una armonía y belleza aparente. Asimismo, es una copia que no pasa por ninguna mediación, por ninguna reflexión, sino que el hombre al volverse hacia lo exterior ha transformado tal conversión en su propio principio de auto-dominación y auto-regulación.

Por eso:

La Ilustración disuelve la fusión mítica del hombre con la naturaleza y la proyección animista de la propia subjetividad sobre el mundo, pero se ha convertido en mito, reduciendo al hombre a animal que lucha por su propia autoconservación. El pensamiento cuantificante e identificador, desde el cual es posible apoderarse conceptualmente del mundo se revela en última instancia como incapaz de sustraerse al dominio que ha generado (Estrada 2006: 251).

Sobre este punto, la mimesis es entendida, aquí, como un “hacerse igual a la cosa misma” (Gómez 1988:110). Y al hacerse igual no, solo, ratifica la racionalidad de la naturaleza, su carácter dominante e instrumental, sino que es un primer indicio necesario para una posterior reflexión donde la mediación no existe en esta mimesis. Asimismo, hay un traslado directo de la naturaleza a la obra de arte en torno al contenido de esta. Esto en

la medida en que es posible violentarla y conservarla bajo una administración humana. Aunque esto implique, también, administrar en términos cuantitativos al propio ser humano. Así, mito y mimesis (instrumental) tienen una férrea vinculación, puesto que imitar inmediatamente se realiza, siguiendo a Adorno y Horkheimer, en un escenario donde la destrucción del ser humano se ha vuelto el principio de su propia libertad para autodestruirse. Dentro de esta paradoja es que se establece esta primera noción de mimesis ligada a una naturaleza que aún se mantiene en su estado mítico (mágico).

Asimismo, esto nos lleva pensar el estado de barbarie bajo esta caracterización donde el ser humano al imitar a la naturaleza, y al intentar destruirla, lo que ha ocasionado es su propia cosificación: se ha vuelto el objeto de alguien más. Así, la mimesis en sentido instrumental implica dos momentos: 1) la salida del sujeto hacia lo exterior para auto-conservarse, para sobrevivir al igual que Odiseo; 2) y la irrealidad de un mundo sin opresión; es decir, la permanencia de un estado siempre-barbárico.

Por otro lado, “el poder mimético se manifiesta de la forma más drástica en la praxis de la representación artística precisamente como imitación de [lo que pudiéramos llamar] las gráficas de lo representado” (Adorno 1990: 168); es decir, la obra de arte imita lo exterior de sí para hallar una estructura histórica en su realización. Así, la obra no puede copiar de la nada algo que no se ha vivenciado o se esté formando, incluso bajo la apariencia de la barbarie. En este sentido, la obra de arte se va formando históricamente en sus representaciones racionales: míticas o no-míticas.

Por eso, sobre lo dicho por Adorno, hay que resaltar dos temas importantes. Por un lado, la imitación es un principio para que el ejercicio del artista se logre. No obstante, esta imitación debe estar vinculada a algo fuera de él: la naturaleza. Aunque, en este estadio, se encuentre en una racionalización que al suplantar los mecanismos míticos ha contribuido a repetirlos bajo la apariencia de la razón.

En *Dialéctica de la Ilustración* es preponderante esta visión donde la mimesis como actividad que se vincula a las cosas directamente pierde toda posibilidad para suplantar la razón dominante. Tal razón donde las relaciones determinantes se dan entre el sujeto como

cosa y donde el sujeto es visto como dador de sentido (como dominador). La mimesis, en este estadio, se entrega a la cosa para adquirir sus propios moldes; es decir, tiene como función principal repetir inmediatamente los procesos que la razón instrumental ha hipostasiado como principios universales. Así, “el principio de inmanencia, que declara todo acontecer como repetición, y que la Ilustración sostiene frente a la imaginación mítica, es el principio del mito” (Horkheimer; Adorno 1997:67). Por eso, razón y mimesis se encuentran unidas bajo la caracterización de un mito que no ha desaparecido, sino que se ha transformado así mismo en razón.

No obstante, si analizamos la mimesis en cuanto ‘irracional’ eliminamos toda pretensión posterior que tendrá para ir contra el mito; es decir, a pesar de que la mimesis solo copie de la naturaleza lo necesario para elaborarse, esto no significa que sea irracional. Más bien el componente racional que tiene el mito provoca que la mimesis se incline instantáneamente hacia la naturaleza. Esto por dos motivos. El primero, es que la mimesis aborda el tema de las relaciones en su inmediatez, en una inmediatez que no aborda a profundidad la relación sujeto-objeto, sino que maneja dicha relación en cuanto afinidad, y no en cuanto intencionalidad. El segundo motivo es que dicha afinidad nos da a entender que la relación no implica una valoración recíproca del arte por la naturaleza. No es dialéctica en este sentido, puesto que la relación se mantiene pasivamente, sin crear ninguna tensión elaborada o más dinámica. De este modo, “la realidad social es la que obliga al arte a esto. Aunque se opone a la sociedad, no puede adoptar un punto de vista que esté más allá de ésta” (Adorno 1990: 178).

Así, en este apartado se ha analizado el tema de la mimesis ligado a una racionalidad instrumental que irremediablemente lo convierte en actividad necesaria para copiar la naturaleza y su barbarie. Hacemos mención a la naturaleza, aunque puede confundirse con el término realidad-social, ya que esta nos permite examinar la relación que hay entre el mito y la razón. Tanto la mimesis como aplicación de una racionalidad instrumental, como los mecanismos que la razón ha configurado para salvaguardarse de la influencia mítica son formas para designar una misma cuestión: una relación inmediata, que por su escasez de mediaciones no puede proponer una salida al tema de la barbarie en la civilización actual. Al respecto, “el arte expresaba no sólo el sufrimiento de los hombres

causado por la injusticia social, sino también el de la naturaleza que tan cruelmente aquéllos han dominado” (Jay 1988: 148).

2.1.2. La mimesis como razón crítica

El papel de la mimesis si bien establece que haya una relación inmediata con la naturaleza y, especialmente, con la realidad, esta no se limita a dicho aspecto. Ahora, la relación arte, sociedad, naturaleza, se vuelve más problemática y complicada de examinar. En este caso, examinaremos la mimesis como racionalidad crítica en cuanto esta implica, en sus mediaciones, una serie de elementos que subyacen a la manifestación del arte. Como tal, es una relación que en su dialéctica expresa lo característico de la estética: la necesidad de ir hacia un más allá de los propios conceptos y, a su vez, vincularse con nuevas actividades. Por ejemplo, con el arte mismo. Así, la mimesis “solo en su reorientación es capaz de operar como *corrección del quid pro quo* en el que incurre la razón instrumental” (Gómez 1988: 111).

Donde tal corrección solo se hace posible en la medida en que se constituya como fundamental la relación sujeto-objeto²⁹, pero no en su inmediatez, sino en sus diversas mediaciones. Estas mediaciones nos permitirán aclarar la importancia (y primacía) que tiene el objeto, como tal, dentro de esta dialéctica estética.

Por eso, la dialéctica se “inclina al contenido como a algo que está abierto, que no ha sido decidido de antemano por su andamiaje, es decir: protesta contra el mito. Mítico es lo siempre igual, como al fin ha sido estilizado en la legalidad formal del pensamiento” (Adorno 1992: 62). La dialéctica pervierte el mito y lo vuelve hacia su desigualdad, hacia aquello que escapa dentro de sus influencias; es decir, la dialéctica no solo permite examinar la relación sujeto-objeto, sino, también, ver las limitaciones de la filosofía misma en su alteridad, en su volverse hacia lo otro: el arte. De este modo, La filosofía en este

²⁹ En el siguiente capítulo también analizamos la relación que hay entre el sujeto y el objeto, pero en un sentido estético (en cuanto la primacía del objeto artístico sobre el sujeto y todas las implicancias al respecto). Aquí más bien lo analizaremos en un sentido dialéctico. Hay que tomar en cuanto que la misma estética implica un movimiento dialéctico. Aunque, en este segundo capítulo no abordaremos dicho carácter, puesto que será analizado en el apartado sobre la verdad inintencional.

aspecto tiene que relacionarse con otros ámbitos del pensamiento. En este sentido, la dialéctica de Adorno es *negativa* por la posibilidad que hay de ir hacia lo otro como fragmentado, desconocido. Por eso, “*Mimesis*, en tanto que ‘modo de comportamiento’ diferenciado, no puede sino coincidir con la idea de un *pensar dialéctico* [...]” (Gómez 1988: 120). Sin embargo, dicho dinamismo dialéctico debe ser entendido en su negatividad constante. Esto es, en la propia imposibilidad de pensar en una identidad que se pueda construir entre el objeto y el sujeto, puesto que, más bien, ambos componente siempre se mantienen en mutua tensión (y dilatación).

Sobre este punto, la autora Susan Buck-Morss, en el libro *Origen de la dialéctica negativa: Theodor A. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, examina el papel que tiene el objeto dentro de los planteamientos dialécticos del filósofo alemán quien es el autor central de nuestra investigación. Ella menciona que el objeto, a parte de su no-identidad consigo mismo, no es idéntico con el sujeto cognoscente. Estas no-identidades, Adorno las formula en la noción, heredada también de Walter Benjamin, de verdad inintencional. (Cfr. 1991: 168-172). No obstante, por el momento, haremos hincapié solamente a la dialéctica existente entre el sujeto y el objeto. Esta relación es necesaria analizarla para pasar a la siguiente etapa del proceso del desciframiento del enigma: el *contenido de verdad* (y a su vez, a la *reconciliación estética*).

Así, la relación que hay entre el sujeto y el objeto se explica de la siguiente manera:

En efecto, no se los puede dejar de pensar como separados; pero la *ψευδος* de la distinción se manifiesta en que ambos se encuentran mediados recíprocamente: el objeto mediante el sujeto, y, más aún y de otro modo, el sujeto mediante el objeto. Tan pronto como es fijada sin mediación, esa separación se convierte en ideología, precisamente en su forma canónica (Adorno 1993: 144).

Tanto el objeto como el sujeto mantienen su propia constitución en la tensión constante que va creando su mutua relación. Una tensión que implica dos momentos: 1) lejanía (diferenciación); 2) y cercanía (convergencia). Al estar dentro de esta dinámica tanto el objeto como el sujeto no pierden sus propias características. Más bien, se da lo contrario, puesto que, por un lado, el objeto se mantiene como exterior al sujeto, como algo dado o conformado. Y, por otro lado, el sujeto tiene (o debería tener) una postura en relación con el objeto. Adorno lo explica de esta manera:

La primacía del objeto significa, antes bien, que el sujeto es a su vez objeto en un sentido cualitativamente distinto y más radical que el objeto, puesto que aquello que es conocido por la conciencia y sólo por ella también es sujeto. Lo sabido a través de la conciencia debe ser un algo, pues la mediación se refiere a lo mediado. A su vez el sujeto, paradigma de la mediación, es el ‘cómo’, y nunca, en cambio contrapuesto al objeto, el ‘qué’ (1993: 148).

No obstante, la noción de mimesis, y la primacía del objeto en esta, no equivale a la eliminación o anunciación de la pasividad del sujeto, sino que el sujeto es analizado en cuanto *real* y *empírico* en el proceso de objetivación del arte. En este sentido, el momento mimético estético que el arte lleva en sí es un universal que es alcanzable a través de los sujetos particulares (Cfr. Gómez 1988: 116-117).

De similar forma, “el sujeto de la experiencia filosófica era el ser humano empíricamente existente, material y transitorio –no un puro entendimiento sino un cuerpo humano que siente, un ‘trozo de naturaleza’” (Buck-Morss 1991: 179). Esta concepción del sujeto escapa a lo que en la mimesis de la racionalidad instrumental se pretendía: un sujeto que se ha convertido objeto de sus propios fines para alcanzar una satisfacción entendida como necesaria. La importancia que cobra el valor histórico-concreto es un tema que ya se vislumbraba dentro de la aparición del enigma, pero que aquí es analizado en relación al sujeto mismo. En esta medida, este sujeto adorniano se vincula con la realidad a la cual pertenece, pero no como un utensilio, sino en cuanto *soma*, en cuanto cuerpo que se constituye y se configura a través de una historia que le es cercana y trágica a la vez.

En esta parte del trabajo, hay que reiterar que aquí solo esbozamos una serie de nociones que en el siguiente capítulo trabajaremos, pero igual era necesario abordar aquello que ya enunciamos aquí: la relación sujeto-objeto. Por eso, tanto este pequeño apartado debe ser entendido en relación con lo que a continuación, en el siguiente capítulo, se trabajará en torno a la verdad inintencional (del objeto).

Asimismo, “Adorno encuentra plenamente realizado este momento dialéctico de alienación propio de lo estético en nuestro tiempo de ‘dialéctica de la ilustración’, de dominio [...]” (Gutiérrez 2005: 299); es decir, la alteridad, la extrañeza frente al otro equivale en este momento a la forma en cómo se van dando las mediaciones entre el artista

y la naturaleza. En este sentido, en torno a la mediación entre el sujeto y el objeto, es valiosa indicar, que al respecto de la racionalidad subyacente en esta mimesis, la referencia a un término trabajado por Estrada quien hace la diferencia entre razón subjetiva y objetiva. Esta última, es la que nos importa, puesto que es una racionalidad de fines y no de medios como en el caso de la razón instrumental. A la vez que “es un principio inherente a la realidad y el hombre inteligente es el que sabe situarse en ella, reconociendo realidades subjetivas que son determinantes para él” (Estrada 2006: 253).

Esta racionalidad es una razón del objeto particular-concreto. Esto en cuanto dialéctico y mediada con una totalidad que es entendida en su carácter socio-económico (y especialmente, cultural). Por eso, el objeto es más que sí mismo, ya que necesita de la reflexión conceptual para ser entendida. Además, este concreto al estar insertado en una historia en movimiento es la promesa de un futuro diferente (Cfr. Buck-Morss 1991: 160-168). Por eso, su devenir “[...] le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser [...] Solo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello³⁰” (Adorno 1990: 12). Además, el origen desde la nada no existe, sino que hay que ver la creación en su proceso histórico, en sus contradicciones y opuestos, en su transitoriedad, en su proseguir en una historia en movimiento.

En este sentido, la alteridad que provoca el objeto en esta mimesis estética-crítica, hace que el arte no sea solo arte “[...] sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él” (Adorno 1990: 13-14). Así, el arte no busca su propia identidad en relación a una realidad dada, sino que la niega en la medida en que la imita, pero pintando, ilustrando, lo no-idéntico (lo reprimido y que es fuerza vital de las contradicciones y opresiones) que se encuentra en dicha realidad. “Y precisamente al ser artefactos [las obras de arte], productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su sentido” (Adorno 1990: 14). Además, el arte se desliga de la realidad

³⁰ Y aquí volvemos a reiterar lo que anteriormente se había expresado, en torno a la transformación que conlleva la unión de la teoría y la praxis dentro de la ‘teoría crítica’, puesto que en esta parte del texto se expresa la necesidad de ir hacia un otro mundo: una realidad que sea (¿más?) justa. Hacia esto, apunta la cita de Susan Buck-Morss, aunque también, en cierta medida, la del propio Theodor Adorno.

incomunicándose de ella, apartándose, pero volviendo para criticarla, puesto que ha encontrado elementos necesarios para ello en su *interpretación* y análisis.

Esta es la diferencia con la mimesis entendida en cuanto asimilación. Una obra de arte no puede, solamente, representar una realidad, una escena o suceso, sino ser fuente de reacción crítica en la medida de que se ha apartado de su fuente primaria. De esta forma, el arte necesita de su no-arte, de lo otro, de la realidad, de la sociedad, para exaltarlo y convertirlo en verdadera experiencia estética, puesto que tanto la no-identidad como la heterogeneidad se necesitan para formar un criterio de la obra de arte que hable no solo del todo, y este es un aporte de Walter Benjamin, sino de las partes, de los fragmentos marginados. El ser-otro permite hablar de diferenciación en la toma de materiales no vistos antes para una creación de mayor alcance. Es unirse a la realidad y salirse de ella; es decir, criticarla.

Así, la obra de arte, en cuanto ser en sí, quiere lo otro (en su diferenciación constante) para afirmarse y alejarse de ella misma. Este es el papel que la estética ve como característica auténtica de la esta mimesis crítica. Por eso, “es la realidad la que debería imitar la obra de arte. El hecho de que las obras de arte estén ahí nos indica que lo no existente puede ser. La realidad de las obras de arte demuestra la posibilidad de lo posible” (Adorno 1990: 167-168). Y esta posibilidad, cierra todo hecho de convertir a las obras de artes en mercancías, en fetiches de consumo industrial, ya que, de esta forma, serían convertidos en simples medios. Una obra no debe satisfacer un placer inmediato ni debe servir como objeto sin conexión a una realidad, a un hecho social, puesto que así se llega al peligro de convertir el arte en un simple utensilio técnico al servicio del ser humano no-creador de sí mismo.

De este modo, para Adorno, el arte no es una afirmación evidente de la mera contemplación, sino que ella mismo nos hace pensar, en esta nueva racionalidad crítica y objetiva, ya sea a través de un acercamiento sensitivo como en un análisis crítico más detallado de la realidad. Asimismo, la transformación real de la historia donde unos juegan ser los más fuertes y otros se contentan con este panorama, donde hay injusticia,

dominadores y oprimidos, solo se puede dar actuando sobre las formas de la experiencia, dentro de las cuales el arte es la más intencionalmente expresiva (Cfr. Mandado 1994: 50).

Así, en este capítulo hemos analizado el tema de la mimesis desde dos perspectivas opuestas, pero correlativas. Por un lado, la mimesis como asimilación lleva a examinar la relación mito-naturaleza donde se va configurando una racionalidad instrumental que al ser prolongación de la subjetividad se vuelve contra sí misma; es decir, la razón no se autocritica, sino que se vuelve herramienta y método para la dominación y la barbarie que en un principio no postulaban como uno de sus fines. Por otro lado, la mimesis en cuanto ligada a una racionalidad crítica (sobre las expresiones de crueldad e injusticia) está insertada dentro del ámbito estético, ya que no solo la mimesis es entendida en cuanto actividad, en cuanto primer momento de representación, sino que sobrepasa esta limitación para adentrarse en la sociedad misma y criticarla.

En el siguiente capítulo analizaremos el tema del contenido de verdad de las obras de arte, por un lado, como solución del enigma. Aunque, por otro lado, como la tercera etapa del proceso del desciframiento del enigma de las obras de arte. Este término nos permitirá comprender las relaciones que hay entre la filosofía y el arte, como diferentes, y la continua convergencia de ambos para dar paso a la estética como tal. No solo eso, puesto que también analizaremos la importancia de la primacía del objeto sobre el sujeto para la constitución de una verdad en sentido estético. Así, en torno a este tema es importante recalcar las conexiones que hay entre la mimesis y el contenido de verdad, ya que este no solo implica una relación existente entre el sujeto y el objeto sino que la verdad, como anunciamos líneas arriba, se halla en el objeto y no en los impulsos aislados de los sujetos.

Asimismo, al abordar el contenido de verdad uno encontrará una serie de vinculaciones que al parecer se repiten, pero que, en realidad, en esta nueva etapa adquieren otros significados; como la noción de estética. Y esta, en último término, posibilitará el surgimiento de la *reconciliación estética*, ya no como como quiebre y ruptura de las representaciones que se dan en la relación sujeto-objeto, sino en la medida en que posibilite una convivencia diferenciada (filosófica y artística) de estos componentes a través de una *utopía negativa*, la cual dentro de su dinámica, dentro la dialéctica que

ejerce en torno a la realidad misma, a la vez que se aleja críticamente de ella hace oportuno ir hacia otro mundo: un mundo justo, digámoslo así.



CAPÍTULO III

LA TERCERA ETAPA DEL PROCESO DE DESCIFRAMIENTO DEL CARÁCTER ENIGMÁTICO DE LA OBRA DE ARTE: EL CONTENIDO DE VERDAD [Y LA RECONCILIACIÓN ESTÉTICA]

En el capítulo anterior nos ocupamos del tema de la mimesis, la cual es el segundo componente dentro del proceso de desciframiento del carácter enigmático de la obra de arte. Por eso, examinamos la noción de mimesis desde dos perspectivas diversas en relación a racionalidades determinadas. Por un lado, la mimesis como adecuación a la realidad de forma inmediata, en cuanto copia ‘fidedigna’ y no mediada, responde a una razón instrumental que le es inherente. Y es en el libro *Dialéctica de la Ilustración*, que Theodor Adorno escribe junto con Horkheimer, donde se examinan los mecanismos míticos y mágicos por los cuales esta mimesis se va implantando en la sociedad y especialmente bajo las diversas manifestaciones culturales.

Por otro lado, la mimesis relacionada a una razón auto-crítica no solo es contraria a la primera, sino que se circunscribe dentro de un proceder de apertura a lo otro; es decir, esta mimesis se encuentra mediada por la presencia de la alteridad misma en sus diversas figuras, como la sociedad, por ejemplo, lo cual implica una nueva forma de relacionar arte y exterioridad. En esta medida, ya no basta la sola aplicación o asimilación de la realidad en la obra de arte, la sola copia, sino que se necesita ir más allá de ese proceder, para dar paso a una nueva dimensión de la razón en cuanto estética; en cuanto implica no solo un producir artístico exclusivo, sino también abierto a lo otro, a la filosofía que le es extraña y cercana a la vez en su configuración y en su exterioridad.

Ahora, en este capítulo, tras explicar la noción de mimesis, en sus dos configuraciones, pasaremos a examinar la siguiente etapa dentro del proceso del

desciframiento del enigma de la obra de arte: el *contenido de verdad*³¹. Donde este último vendría a ser la solución del carácter enigmático de la obra de arte y que, a su vez, como consecuencia, posibilita que la *reconciliación estética* en la relación sujeto-objeto se realice. Para eso, es necesario establecer un agregado de verdad para que dicha relación no se entienda solamente en un sentido mimético, sino estético. En esta nueva dinámica, es necesario acercarnos al objeto mediante el efecto reflexivo de la filosofía y la percepción inmediata del arte. Con estos dos componentes, convergiendo en la noción de estética de Theodor Adorno, lo que, en un primer momento, se manifestó, por medio del arte, como ruptura, ahora, se da bajo la figura de la reconciliación. No obstante, dicha reconciliación es una que se instaura bajo una *utopía negativa*; es decir, un espacio (o serie de espacios) que se realiza en la medida en que se critica la realidad actual estableciendo otras dinámicas justas y donde no haya un afán de establecer verdades absolutas, sino de mantener diferencias.

Así, en el primer subcapítulo, se analiza la noción de verdad inintencional que Susan Buck-Morss examina. Esta autora al trabajar dicho tema, aunque refiriéndose al libro *Dialéctica Negativa* del propio Theodor Adorno, indica la importancia del regreso al propio objeto, más allá de las teorías subjetivistas o idealistas, dentro de los análisis culturales y filosóficos. Aquí lo inintencional refiere a una verdad en donde el sujeto no se acerca o busca la verdad intencionalmente, sino que sucede lo contrario. El objeto, el material artístico en nuestro caso, está dado de antemano en la realidad con un sentido y vida que el sujeto no le otorga de por sí. De este modo, se rompe la ilusión de un sujeto dador de sentido y de verdades, puesto que exige una mayor complejidad dentro de la relación sujeto-objeto.

³¹ Como breve introducción a este capítulo es necesario indicar el análisis que hace Vicente Gómez sobre el tema del contenido de verdad: “El avance que para Adorno supone la estética de Hegel respecto al formalismo estético de Kant consiste en su intento de hacer justicia al carácter autónomo de la obra de arte, a su contenido (*Inhalt*), al momento de ‘lo-no-yo’ del que la obra es portadora. Así, al menos, debe ser. Hegel es el primero que confiere al arte un contenido de verdad. El arte participa en el proceso o automovimiento de la realización de la razón en el mundo, es una de las figuras en que la verdad se manifiesta. La estética hegeliana avanza en este sentido sobre la posición de Kant. Para Hegel, el espíritu de la obra de arte no está fuera de ella, sino que es ‘objetivo’, tal como se expresa en la definición de lo bello como la ‘manifestación sensible de la Idea’. Pero Adorno pretende liberar este avance hegeliano del Idealismo Absoluto, cifrando en ello la tarea de la constitución de una teoría estética no anacrónica, material y dialéctica” (1988: 89). Sobre este último punto a lo largo de este capítulo remarcaremos el carácter histórico y dialéctico del arte tanto en la relación sujeto-objeto, como en la constitución propia del arte en relación a su no-identidad.

En el segundo subcapítulo, al ya haber delineado la noción de verdad en cuanto referida al objeto mismo, se problematiza en torno a dos nociones que deben ser comprendidas en su diferenciación y, especialmente, en su convergencia en una sola. Nos referimos al tema de la verdad estética, la cual recoge la necesidad de la vuelta hacia el objeto, pero donde confluyen dos formas exclusivas, por sus singularidades, más no excluyentes, de entender o de llegar a un contenido verdad. Por un lado, en la verdad artística, tanto la percepción, la sensibilidad y la propia constitución del arte en torno a su propio lenguaje, configuran una verdad como interioridad; como verdad de la propia obra de arte: en su método, devenir y elementos constitutivos propios. En cambio, la verdad filosófica que se acerca a la obra de arte, en su extrañeza y como lo otro de sí, solo lo logra mediante el uso de conceptos y, por eso, lo hace de forma exterior. Aquí es útil hacer la aclaración que tiene dicha noción que presentamos y examinaremos a lo largo de este capítulo, ya que la verdad es la reflexión que se hace en/desde el arte o sobre el arte.

En este sentido, la diferencia que existe entre una verdad artística y una verdad filosófica es la que se da ya no en los métodos particulares para pensar una obra de arte, sino en los acercamientos mismos que hay en torno a ella. Por eso, Theodor Adorno no rechaza la importancia de la reflexión conceptual en torno al problema del arte moderno, ni exalta la sola expresión de la sensibilidad para que el arte se vuelva realmente valedero o importante. Más bien, se analiza ambas verdades en la tensión constante que crean en sus cercanías y lejanías. Por eso, es necesario hacer la distinción entre estos, pero a su vez hacer notar su mutua convergencia en la noción de estética³² que Theodor Adorno postula

³² La noción estética fue usado por primera vez por Alexander Baumgarten en su texto *Reflexiones filosóficas en torno al poema*. Sin embargo, qué es específicamente la Estética, para este autor, ya que esto nos puede brindar algunos vínculos históricos y teóricos entre las reflexiones que hace este filósofo con las de Theodor Adorno. Así, la Estética para Baumgarten se da mediante la siguiente proposición: “Por consiguiente, las cosas conocidas (νοητα) deberán serlo por una facultad superior como objeto de la lógica, las cosas percibidas (αισθητα) deberán serlo como objeto del conocimiento propio de la percepción (επιστημησ αισθητικη) o ESTÉTICA” (1999: 77-78). Asimismo, de forma similar como Theodor Adorno vincula la filosofía y el arte en su estética, Baumgarten tiene la siguiente indicación: “[...] se considera muy difícil que la filosofía y la poesía puedan permanecer alguna vez en una misma morada, puesto que aquélla persigue sobre todo la distinción de los conceptos, algo que ésta no cuida por estar fuera de su ámbito. [...] Pero si alguien es muy perito en una y otra parte de la facultad cognoscitiva y ha aprendido a aplicar cualquiera de los dos a su propio contexto [como en el caso del mismo Baumgarten y de Adorno], en verdad se inclinará a pulir una de ellas sin detrimento de la otra [...]” (1999: 32).

en su libro capital, *Teoría Estética*, a través de varios pasajes, aunque especialmente en la sección dedicada explícitamente al *contenido de verdad*.

Así, para instaurar la convergencia entre la filosofía y el arte, lo cual no implica una mutua identidad ni una unión permanente entre estos, es necesario ese espacio o momento estético donde se conjugan tanto el proceder de la reflexión conceptual y la experiencia sensible que implica todo acercamiento y manifestación artística. Este es el último apartado de este capítulo. Por eso, haremos una revisión, como en los subcapítulos anteriores, al concepto de verdad incluido en esta relación y que se halla de manera explícita en la *Teoría Estética* de este filósofo alemán.

Asimismo, en la última sección de este tercer capítulo se examina el cómo se efectúa la *reconciliación estética*, para lo cual es necesario establecer un *contenido de verdad*, en sentido estético, para que la relación sujeto-objeto se conciba por medio de la mediación que provoca la reflexión conceptual y el acercamiento artístico. Dentro de esta tensión, la posibilidad de una *utopía negativa* se vuelve oportuna para volver a aquello que las vanguardias artísticas postulaban, en un primer momento, mediante la ruptura, la deformación, lo no-lógico. Así, se da una vuelta hacia la intención que motivó a los ismos a romper con su tradición y con toda aquella relación que se establezca mediante la armonía o lo siempre-bello.

3.1. Una verdad inintencional

Al ocuparnos, en primer lugar, de esta noción analizada por Susan Buck-Morss, en su libro *Origen de la dialéctica negativa: Theodor A. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, queremos resaltar la resistencia que encuentra el propio Adorno a todo sistema filosófico con carácter universal, por ende, que se conciba como un todo-cerrado. Asimismo, esto se vincula, necesariamente, con las relaciones subyacentes a todo procedimiento entendido en su inmediatez; es decir, la identidad que se postula en una dialéctica sujeto-objeto condiciona a ambos elemento y los elimina en su realización. Asimismo, no hay posibilidad de que la relación mencionada se realice, a plenitud, si no es

bajo la figura y la preponderancia de una idea o concepto regulador que los abarque o los subsuma. Por eso:

Si el sistema debe estar realmente cerrado, sin tolerar nada fuera del ámbito de su jurisdicción, se convierte en una infinitud y por tanto en algo limitado, estático, por más dinámicamente que se le conciba. Su autosuficiencia, de la que Hegel estuvo orgulloso, lo paraliza. Dicho simplídicamente, los sistemas cerrados tienen que estar acabados (Adorno 1992: 35).

De esta forma, un sistema autosuficiente, como el que indica el autor, no permite la manifestación o la presencia del objeto no solo por la no-identidad que hay entre el objeto y el sujeto, sino por el carácter cerrado que no permite otras posibilidades más allá que la primacía del sujeto (la subjetividad) o la del objeto (una objetividad científica)³³. Hacia esto, va la crítica que hace Theodor Adorno a cualquier sistema que postule la identidad como máxima o ley racional sintética-superior³⁴, puesto que ve en esta una inclinación a la dominación del propio ser humano bajo la apariencia de la verdad entendida como un todo que se autoregula alejándose de nosotros mismos; es decir, donde los métodos y mecanismos para su realización se construyen de tal forma que el sujeto se encuentra lejos del objeto o donde el objeto solo es un medio del sujeto y, por ende, un elemento de segundo nivel. En este sentido:

sólo hay una forma de sistema adecuada al mundo: la que, en cuanto contenido, logra escapar a la hegemonía del pensamiento; pero la unidad y la armonía son a la vez la torcida proyección de un estado que ha perdido todo antagonismo y que está satisfecho con las coordenadas de un pensamiento dominador y represivo (Adorno 1992: 32).

Este sistema 'quebrado', en relación a los predominantes, es hostil a la separación que hay entre el sujeto y el objeto, ya que promueve diversas mediaciones que se mantienen en una tensión dialéctica constante. Donde, por un lado, el sujeto mantiene sus propias expresiones y particularidades. Y, por otro lado, el objeto también, pero el cual adquiere nuevo sentido que examinaremos más adelante.

³³ Martin Jay lo formula de esta manera: “[...] Adorno era hostil a la separación absoluta entre el sujeto y el objeto, especialmente cuando tal separación ocultaba la dominación encubierta del objeto por el sujeto, su modelo alternativo no entrañaba la unidad perfecta de los dos conceptos [...]” (1988: 56).

³⁴ Sobre este punto es interesante y aclaratoria la siguiente cita: “De por sí toda obra de arte busca identidad consigo misma, esa identidad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra pretensión identificadora” (Adorno 1990: 14).

Además, hay que resaltar que la verdad inintencional recoge el carácter objetivo de su surgimiento, puesto que es, desde el propio objeto, donde la verdad se halla ya no como prolongación de un deseo o petición subjetiva. De este modo, la misma no identidad entre el objeto y el sujeto cognoscente mediados por una serie de procesos lógicos expresa la no intención de la verdad. Esta peculiaridad resalta la extrañeza del objeto en relación del sujeto, ya que la sola identidad desaparece dando paso a la propia vida de los fenómenos culturales (Cfr. Buck-Morss 1991: 168-170). Así, la alteridad del objeto, como señala la autora, vislumbra la posibilidad de un nuevo estadio que había sido ignorado en el afán por hallar la verdad sobre y por el objeto y no en el mismo. Dicha novedad si bien requiere que la verdad aparezca en la propia no-identidad de las relaciones, a su vez sugiere la especificación y el desarrollo del objeto de la obra de arte. Cuando nos acercamos al objeto no, exclusivamente, hacemos referencia a una serie de unidades materiales o, también, corporales, sino a lo que subyace al devenir del propio objeto dentro de la historia, dentro de una historia determinada, pero no por ello, estancada e inmóvil.

Así, en el objeto producido artísticamente, por ejemplo, una pintura surrealista o un grito expresionista³⁵, no solo se plasma la percepción y la sensibilidad particular del pintor, sino algo más de lo que quiso expresar a través de los colores, la forma y, especialmente, el contenido que necesariamente no tiene que hacerse explícito, porque el observador (no tan pasivo), también, participa de la elaboración del propio objeto en cuanto arte. Así, se puede analizar la importancia del objeto por tres características esenciales: 1) su carácter histórico (sus influencias y su propio momento temporal); 2) su alteridad propia frente al sujeto; 3) y, ligado a esto último, la participación del receptor, del observador, del lector, en la configuración y manifestación de una obra de arte.

Por eso, este Theodor Adorno indica que:

La preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como forma inconsciente de escribir la historia, como anámnesis de lo subordinado y reprimido, quizá también de lo posible. La preeminencia

³⁵ “El doble carácter de las obras de arte, como realidades autónomas y como fenómenos sociales, permite que los criterios presenten una gran oscilación: las obras autónomas caen fácilmente bajo el veredicto de lo socialmente indiferente y aun de lo horriblemente reaccionario, pero las otras, las que de forma clara emiten juicios sobre la sociedad, llegan a negar el arte y por tanto a sí mismas” (Adorno 1990: 324).

del objeto, como potencial de cuanto existe frente al dominio, se manifiesta en el arte como su libertad frente a los objetos (1990: 337).

En esta última cita, es necesario resaltar la diferenciación que hay entre un objeto estético y 'los objetos', en general, puesto que en el primero se reproduce interiormente una historia en cuanto barbarie, o como posibilidad a un estado contrario, mientras que su contraparte dicha tendencia no se realiza, necesariamente. Así, Theodor Adorno al recalcar lo estético del objeto asienta sus bases sobre una historia que se regenera en cuanto una memoria que se da a conocer: una historia de opresión. Además, el arte le da al objeto una nueva característica que lo hace distinto a los demás 'objetos': su penetración en la historia de forma subterránea converge con un sujeto que se mueve dentro de dicha historia. Sin embargo, no queremos indicar que este arte, en sentido moderno como lo indica Adorno en la última cita textual, se inscribe dentro de un arte comprometido, a la manera de la propaganda fascista o militar en general³⁶, sino que se mueve dentro de una historia concreta. Para aclarar esta última parte el propio filósofo menciona que:

Aun la más sublime obra de arte ocupa un lugar determinado en relación con la realidad empírica al salirse de su camino no de una vez para siempre, sino en forma concreta, en forma inconscientemente polémica frente a la situación en que se halla esa realidad en una hora histórica (Adorno 1990: 15).

De esta forma, si bien la verdad inintencional está constituida en una no intencionalidad respecto del sujeto, no, por eso, debe ser entendida como una fuente vacía e independiente de los diversos aspectos que la constituyen. Esto en especial a los diversos contenidos e implicancias culturales que se halla en esta verdad. Así, en el origen de los elementos inintencionales se encuentra que:

La estructura socioeconómica mediatizaba toda la producción geistige [espiritual] y por lo tanto se expresaba a sí dentro de los artefactos culturales al lado de (y a menudo en contradicción con) la intención subjetiva de sus creadores. Los fenómenos geistige no se agotaban por lo tanto en un análisis de la psicología subjetiva (Buck-Morss 1991: 173).

³⁶ Para comprender mejor esta idea la siguiente cita da una serie de elementos a tomar en cuenta: "Propaganda para cambiar el mundo: ¡qué absurdo! La propaganda hace de la lengua un instrumento, una palanca, una máquina. Fija la constitución de los hombres, tal como ha llegado a ser bajo la injusticia social, al mismo tiempo que los pone en movimiento. [...] La propaganda manipula a los hombres; al gritar la libertad se contradice a sí misma. La falsedad es inseparable a ella" (Horkheimer; Adorno 1997: 300).

En otras palabras, los productos culturales, léase las obras de arte en nuestro caso, al volverse hacia la estructura de la sociedad viran hacia un aspecto objetivo, dejando de lado toda vinculación inmediata con el sujeto y ello también en relación al carácter histórico del arte que antes señalamos líneas arriba. Tanto la historia inconsciente y las diversas estructuras sociales que el arte representa son los momentos de su plena realización exterior. Ya no basta la sola imagen del artista y su percepción aislada de la realidad, sino que el artista mismo desde su creación se halla en la realidad de manera significativa.

Así, el artista puede crear en la medida en que su quehacer se circunscriba dentro de un proceso histórico, social y económico. Sin embargo, formularlo así podría traer ciertos mal-entendidos. Aunque, Theodor Adorno concibe la concretización de los productos culturales gracias a las historias subyacentes en su creación; es decir, una creación desde la nada es una creación donde el propio creador no participa dentro del ámbito de la objetividad, sino de manera aislada. Y como tal no expresa las contradicciones de una sociedad donde el ser humano se ha vuelto su propia presa, su propio dominador. Así, la verdad inintencional que tiene su residencia en el objeto implica una revisión interior de los procesos activos que se dan dentro del desarrollo de la estructura socio-económica y donde el sujeto no desvirtúa dichos procesos al darle un sentido o una comprensión única y cabal del asunto.

Por eso, al respecto del papel del sujeto en el ámbito artístico, Adorno mencionará que:

Anteriormente, la forma tradicional de enfrentarse con las obras de arte, forma que tiene su importancia para la explicación de las mismas, era la de la admiración: las obras de arte son así en sí mismas, no para el que las contempla. Lo que de ellas venía hacia él y le arrebató era su verdad, lo mismo que en los tipos kafkianos, en quienes la verdad sobrepuja a cualquier otro aspecto. No eran meros instrumentos de un goce de orden superior. La relación con el arte no era la de la posesión del mismo, sino que, al contrario, era el observador el que desaparecía en la cosa. Por el contrario, las obras modernas atropellan a cualquiera como locomotoras de cine. [...] Quien tiene respecto del arte esa relación genuina en la que él mismo desaparece, nunca considera el arte como objeto (1990: 25).

Si bien en el primer capítulo de este trabajo analizamos algunas características del arte moderno al abordar el tema del enigma de la obra de arte, es conveniente, ahora en este espacio, examinar esta última cita que agrega otros rasgos de las vanguardias del siglo

XX. De este modo, estas añadiduras brindarán nuevas luces en torno al tema que en este subcapítulo se está abordando. En este sentido, Theodor Adorno hace un deslinde entre el arte tradicional y el arte moderno para explicitar el papel que tenía el sujeto en ambos contextos. Donde en el arte moderno, la admiración, no solo es un estado de ánimo frente al objeto, sino un modo de comportamiento, al igual que la mimesis, donde uno es empujado, llevado, hacia el objeto (como locomotoras de cine). La admiración, que aquí menciona este filósofo, es la manera en cómo el objeto artístico me afecta, pero, en el caso del arte moderno, de manera directa; es decir, el objeto me produce afecciones en su atropello. Aunque uno no lo retrotrae a su propia esfera de vida, o de conocimiento, sino que es la obra de arte quien realiza esa acción sobre nosotros. Esto a su vez posibilita que el arte vuelva a aparecer como posibilidad de otra realidad a la vivida:

El punto de placer que ofrece la obra de arte, aunque es una protesta contra el universal carácter de mediación de las mercancías, tiene también un cierto carácter de mediación: quien desaparece en la obra de arte queda así dispensado de la miseria de una vida siempre demasiado mezquina (Adorno 1990: 26).

Finalmente, “aunque Adorno estaba convencido de que la verdad yacía en el objeto, y no en el entendimiento que se esforzaba por conocerlo en el pensamiento, aún en ese caso no era intencional” (Buck-Morss 1991: 175). Con esta cita queda más clara la noción de verdad que subyace no solo en el *Dialéctica Negativa*, sino, especialmente, también en *Teoría Estética*. Sin embargo, para que esto se haga más evidente examinaremos el objeto de la obra de arte que vendría a ser lo concreto en sí que en Adorno adquiere un nuevo significado, puesto que se desliga de cualquiera pretensión materialista o empírica para dar paso a un objeto que es más que sí mismo. Aunque, para esto, se necesite de la reflexión conceptual para ser entendida. Además, este particular concreto al estar insertada en una historia en movimiento es la promesa de un futuro diferente (Cfr. Buck-Morss 1991: 160-168). Este último punto, lo analizaremos cuando abordemos la noción de *reconciliación estética*.

En este subcapítulo, al analizar la noción de la verdad inintencional hemos establecido las bases por las cuales se ha de partir para entender a qué se refiere Adorno cuando en su *Teoría Estética* habla del contenido de verdad de las obras de arte. Así, debe quedar clara la relación que hay entre verdad, no-intencionalidad, y objeto. En realidad, estos tres elementos configuran una pretensión de verdad que escapa al imperativo

subjetivo de dar sentido a los objetos, ya que este filósofo postula el camino contrario: ir del objeto, desde él, no ir hacia el objeto.

3.2. Una verdad estética

En este apartado, analizaremos la noción de estética que en Theodor Adorno vendría a ser la conjugación de la filosofía y el arte en pos de una mejor interpretación de las obras de arte. Así, luego esclareceremos esta noción que en sí aborda dos momentos reflexivos: la filosófica y la artística. Estos, serán trabajados en apartados distintos, ya que si bien se pueden entender de maneras distintas se necesitan mutuamente. Sin embargo, antes de entrar a analizar la noción de verdad estética, Theodor Adorno empieza el apartado sobre el carácter enigmático con la siguiente sentencia: “En última instancia las obras de arte son enigmáticas por su contenido de verdad, no por su composición” (1990: 171). En el primer capítulo de este trabajo, el tema del enigma solo giró en torno a su significación y aparición dentro dos contextos específicos. Siendo uno de ellos: las artes vanguardistas, para lo cual, analizamos tanto las dicotomías que había, por ejemplo. Por eso, ahora, examinaremos el vínculo existente entre el enigma, el contenido de verdad y su solución.

No obstante, antes, volvamos a la cita anterior. En ella se pone énfasis en la particularidad que tiene este enigma. ¿Por qué es un enigma? Adorno entiende este término en su alteridad y extrañeza; es decir, el enigma implica dos instantes. El primero tiene que ver con su aparición y, el segundo, con su mutua desaparición. Esto, en relación a lo que las obras de arte muestran algo a la vez que lo ocultan. Así:

El espíritu del arte es la alienación del pensamiento, su apertura a lo extraño, la mimesis, y no el espíritu idealista, la autoconciencia. Por eso Adorno no dudará en considerar la experiencia estética como una experiencia de extrañeza, enigmática [...] (Gutiérrez 2005: 299).

Antes de seguir con el tema del enigma y la apertura a lo extraño que se da en dos ámbitos diferenciados, y donde se da la convergencia de arte y filosofía, es necesario analizar una noción que aparece en la última cita. Para Theodor Adorno:

Espíritu es eso, lo que se manifiesta, que no es más elevado que la manifestación, pero tampoco es idéntico a ella, es lo que en su facticidad no tiene carácter fáctico. Por él las obras de arte, cosas entre las cosas, se tornan en algo diferente de lo cósmico y llegan a serlo precisamente por el hecho de ser cosas, no por su localización espacio-temporal, sino por su inmanente proceso de cosificación que las convierte en igual a sí mismo, en lo idéntico a sí mismo. Si no fuera así apenas podría hablarse de su espíritu, de lo que sencillamente no tiene carácter de cosa (1990: 120).

La obra de arte no se queda en su carácter de cosa, sino que contiene un espíritu (que se expresa a través de su manifestación). Aquí se hace notar la importancia que tiene el factor bivalente del arte en Adorno. Por un lado, el enigma se abre a una serie de alternativas en la medida de su manifestación y su ocultamiento. Ello no solo hace posible una apertura hacia la filosofía, lo exterior del propio arte, sino una distinción en su interioridad: en torno a lo cósmico y el espíritu. Por ese carácter espiritual, digámoslo así, es que el arte no solamente se vuelve una cosa, un culto de producto industrial, sino que se sobrepasa su propia facticidad. Gracias a su no-facticidad, a su espiritualidad, es que las obras de arte no solo se pueden manifestar como algo más allá de la sola presencia de una sola cosa, sino que se pueden mostrar en cuanto presencia artística; es decir, que se dan ante nosotros bajo la apariencia de la escritura, de la pintura o del fotograma.

Si el arte se hubiese quedado en su dimensión de cosa solo habría dado muestras de una exterioridad sin importancia que puede ser perceptible más allá de los sentidos. El espíritu le da un *contenido de verdad* que el arte en su estado de cosa no podría tener. Por eso, Adorno indica la diferenciación del arte con lo cósmico: el arte es arte por su espiritualización, por su diferenciación y apertura frente a lo nuevo y extraño.

Además, el momento dialéctico del enigma no puede ser entendido de forma unívoca; es decir, bajo un régimen conceptual que atrape su sentido de manera total. A su vez, la percepción solo llega a implicarse en los instantes sensoriales del arte, puesto que su pretensión no es la misma que la del discurso reflexivo. En el arte el concepto y lo no-conceptual tienen cabida, pero de manera conflictiva, puesto que la primera no basta para la interpretación a pesar de que: “Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada en la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico” (Adorno 1990: 174).

Con esta cita se hace notar la dinámica por la que se va insertado lo estético dentro del *contenido de verdad*. Las obras de arte no solo son apariencia, como tal la aparición a la cual hacíamos referencia al hablar del enigma, e inmediatez. Asimismo, “el arte necesita la filosofía. Aquel ‘algo más’ que son las obras de arte, su contenido de verdad oscuro, impreciso, es lo que las obliga a remitirse a la filosofía, para que exponga la verdad *in nuce* que contienen [...]” (Gutiérrez 2005: 307).

De este modo:

El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética. Aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa carencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete (Adorno 1990: 171).

Así, queda explícito cuál es la solución del enigma de la obra de arte. No obstante, hay que recalcar que dicha solución, como se indicó en el primer capítulo de este trabajo, no se formula ni se expresa de manera unívoca. Más bien media entre la apertura de lo extraño y la posibilidad de contemplar nuevas perspectivas en el acercamiento que propicia dicho enigma. En este sentido, la reflexión filosófica persigue la comprensión entre una verdad y una falsedad que no se determinan del todo y que son mediatos en sí mismos. Y donde el arte no se basta para su interpretación, para descifrar el enigma, puesto que necesita de la extrañeza del lenguaje filosófico para solucionar el enigma. Descifrar y solucionar el enigma son dos figuras que se hayan conectadas, ya que “no hay que disolver el enigma, sino sólo descifrar su configuración y ésta es tarea de la filosofía del arte” (Adorno 1990: 164). Y para descifrar dicho enigma es necesario el *contenido de verdad*.

Sin embargo, con esta noción, este filósofo no intenta darle sentido al enigma. No pretende convertir el arte en un sistema cerrado, sino en un espacio de constante tensión; es decir, en la convergencia que se da entre la filosofía y el arte se percibe la no-conclusión definitiva del desciframiento. Descifrar no implica una solución exclusiva ni final, sino todo lo contrario, puesto que el arte necesitará de la filosofía para reflexionar lo percibido (y los materiales propios del quehacer y del producto artístico), al igual que la filosofía necesitará la percepción para la formulación y desarrollo de conceptos y reflexiones. Por

esta tensión, por esta mutua dialéctica, el enigma siempre se hallará abierto, no solo a múltiples interpretaciones y acercamientos, sino a posibles soluciones desde una perspectiva, eso sí, estética.

Así, la obra de arte no puede ‘mentir’, a pesar de que sea apariencia, ya que esta contiene una verdad que se atestigua en la concretización de la misma obra de arte –en su construcción y destrucción- (Cfr. Adorno 1990: 171-173). No obstante, hay que aclarar que el contenido de verdad está ligado hacia aquello que determina si una obra de arte es falsa o verdadera. En esto coincide con la verdad filosófica en la medida en que:

La comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Nada se comprende si no se comprende su verdad o falta de verdad, y éste es el tema de la crítica. [...] La teoría del arte no puede ser algo externo al arte, sino que ha de entregarse a sus leyes dinámicas. Si las obras de arte ignoran su toma de conciencia, se vuelven herméticas. Las obras de arte son enigmáticas por ser la fisiognómica de un espíritu objetivo que nunca es transparente a sí mismo en el momento de su manifestación (Adorno 1990: 172).

Por eso, la convergencia entre filosofía y arte hay que buscarla en aquella característica que posee el arte especialmente como lenguaje *sui generis*. Aunque teniendo en cuenta un tema que ya hemos mencionado anteriormente: lo no-idéntico, la constante negatividad que se da en las mutuas mediaciones, ya que esta no-universalidad engloba al sujeto en un colectivo al cual pertenece históricamente y que lo traspasa en la contemplación y, especialmente, en la admiración. De esta forma, se habla de personas dentro de un proceso social des-configurado donde la mimesis y la realidad culminan en objetividad, en *contenido de verdad* que se va descifrando en un mundo dispar. Sin embargo, la verdad al ser negación de la existencia, de su aparente simpleza, en el arte no es algo hecho por el hombre, sino que hace referencia a algo no-existente y “se transforma en eso otro que la razón identificante, al reducirlo a lo material, llama naturaleza” (Adorno 1990: 176).

Así, el contenido de verdad, y es algo que nos faltaba señalar, se presenta ante nosotros como un plural, y no tanto como un concepto elevado y superado por sí, que escapa a la identificación unívoca, puesto que intenta alcanzar aquello que no se ha hecho a través de la creación humana. La pretensión de la verdad estética no es la de universalizarse de forma total, sino que en cuanto perteneciente a un estadio de alternancia,

de alteridad, procura des-ocultar la verdad de la sola experiencia y sensibilidad artística con la ayuda del quehacer filosófico en este proceso.

Así:

Esta apertura de lo estético a lo filosófico significa al mismo tiempo la apertura de lo filosófico a lo estético en aras de la teorización de una idea invertida de racionalidad. En este sentido la aproximación adorniana entre la estética y la filosofía tiene una función eminentemente crítico-epistemológico (Gómez 1988: 91).

Por eso, finalmente, “[...] el arte adquiere ‘contenido de verdad’ cuando se aleja de la propaganda y niega su papel de ‘producto’, es decir en la medida en que es innovación, violentación del sistema semántico heredado” (Mandado 1994: 52). En este sentido, a la estética no le toca el papel, siguiendo a Theodor Adorno, copiar simplemente de la realidad en su quehacer creativo, como ocurre en una racionalidad instrumental, o de intentar describir una realidad como dada de antemano, como no cambiante. La estética tiene una función, si esta palabra es la más adecuada, de doble alejamiento: 1) del arte hacia la filosofía; 2) y del arte hacia la realidad. No obstante, alejamiento aquí se entiende como la necesidad que tiene cada actividad peculiar para perfeccionar su ámbito crítico y, especialmente, epistemológico, en relación a lo exterior del arte y a lo otro de la propia filosofía. Es en este mutuo devenir donde una noción de estética adquiere mayor grado de verdad en relación a la novedad y extrañeza del enigma. Asimismo, en este subcapítulo hemos delineado la pretensión que plantea Theodor Adorno para que la interpretación de las obras de arte no se pierda en la inmediatez de la sensación y la percepción, o en las limitaciones del lenguaje conceptual, ya que la estética incorpora ambos elementos, tanto al arte como a la filosofía, en la solución del enigma:

Arte y filosofía son distintos, están separados, pero según Adorno convergen en una determinada conducta dialéctica que les es común: la conciencia de la no identidad, la prohibición de la identificación (Gutiérrez 2005: 305).

Por eso, al iniciar con la verdad estética planteamos la importancia de esta noción dentro de la aparición y constante desaparición del enigma. Si bien, aquí, se ha mencionado algunos rasgos de la reflexión filosófica y artística es mejor abordarlos en apartados separados.

3.2.1. Una verdad artística

Esta verdad está caracterizada por la inmediatez y la manifestación directa de las expresiones dentro de la experimentación de la obra de arte. No obstante, el arte no solo se limita a este aspecto, ya que:

Más que decir la verdad –con palabras- el arte la muestra –la *dice* sin conceptos-. Precisamente porque no es conceptual sino que procede de la dimensión expresiva/mimética de la conciencia, el arte no pone entre él y la verdad –la cosa - al concepto, que sería un intermediario que efectivamente ayudaría a precisar los límites de lo pensado, a pensarlo *stricto sensu*, pero que también –como mediación que es– establecería una separación con la cosa pensada, con la verdad (Gutiérrez 2005: 306-307).

Por eso, es una verdad interna, inmanente e inmediata, que surge en sus mismas posibilidades, pero que no encuentra en su proyección el mejor medio para su realización. La no-conceptualización del arte permite configurar aquellos espacios que el concepto sí se ocupa. Como bien menciona Gutiérrez, tanto la expresión y la mimesis son dos formas características de la verdad artística. A través de estas la verdad se muestra, aparece ante nosotros como espectadores bajo diversas manifestaciones que podemos percibir, sentir y admirar. Sin la inmediatez del arte, obra caería en dos graves problemas. El primero, sería que para apreciarla haría falta una serie de referentes que eliminarían la ruptura o el asombro frente a algo que se nos muestra de forma directa. El segundo, sería que la filosofía al acercarse al arte solo tendría a un objeto vacío de significados, más allá del que la propia filosofía le da bajo la forma de un concepto o una definición. Por eso, la importancia de la interioridad del arte no recae su sola manifestación, sino en las implicancias que hay en ella, ya sea en el ámbito perceptivo o en la forma de expresarnos con y por el arte.

De la última cita, dos nociones saltan por su importancia en torno al tema de la verdad artística. La primera tiene que ver con el tema de la mimesis, la cual hemos analizado en capítulos anteriores, mientras que la segunda es la que analizaremos ahora y tiene que ver con lo que Adorno denomina expresión. Para este filósofo en su *Teoría Estética*:

La expresión es algo intrasubjetivo, es la figura de ese conocimiento que, al preceder de la polaridad sujeto-objeto, no la reconoce como definitiva. Pero el arte es secular en el sentido de que trata de llevar a efecto el conocimiento en el estado de polaridad como acto del espíritu, del para-sí. La expresión estética es la objetivación de lo inobjetivable, de tal modo que mediante ésta se convierte en un inobjetivable de segundo grado, en lo que la obra de arte, dice, que no es la imitación del sujeto. [...] Es expresivo el arte cuando habla en él algo objetivo por la mediación del sujeto: tristeza, energía, deseo. La expresión es el rostro doliente de las obras (Adorno 1990: 150).

Expresar (un sentimiento) a través del arte no es concebir al arte como un medio para un fin propio. Lo expresivo para este filósofo es la capacidad que tiene el sujeto para dar a conocer sus propios impulsos a través de un carácter objetivo. A ello se refiere Adorno cuando habla de la objetivación de lo inobjetivable; es decir, lo objetivado no es expresión psicológica ni anímica, y por lo tanto, particular, sino que exige un lenguaje donde el sufrimiento, la alegría y el éxtasis, por ejemplo, se vuelven componentes constitutivos de la objetividad de aquel que se expresa. En este sentido, la verdad artística no es una verdad de forma aleatoria ni solo perceptiva sin ningún valor de verdad propia, sino que implica una serie de cualidades no inmediatas, pero sí objetivas. La objetividad, en este caso, no tiene que concebirse como una fórmula matemática o como una manera de manifestar mi sensibilidad, sino que Adorno le da a las sensaciones expresadas el valor de poder ser analizadas más allá de la mera duplicación de un sujeto que siente. Por eso, son objetivas las expresiones. Mejor dicho, por eso, la expresión estética es una objetivación (de lo que no puede ser objetivado: la alegría, la tristeza, el deseo, etc.).

Así, teniendo claro la noción de expresión en Theodor Adorno, ahora volveremos al tema eje de este subcapítulo, la verdad artística. En torno a la cual, se dirá que:

La estética dialéctico-material tiene como objeto, pues, el contenido de verdad objetivo de la concreción artística. Su ámbito viene dado, según Adorno, por una doble tensión de la que su objeto es portador: de un lado, por la relación concreta en la obra de arte entre espíritu y sociedad, o entre arte y no-arte (Gómez 1988: 93).

De este modo, en la verdad artística aparece el instante fugaz de la manifestación, pero que no es mediada por alguna reflexión conceptual. Por eso, es artística, puesto que en este estadio “la visión estética es inmediata y por ello ciega [...]” (Gutiérrez 2005: 309). No obstante, esto no implica que relacionemos el arte inmediatamente con una irracionalidad inherente a este. Al contrario, Adorno postula que:

El arte sirve de justificación al conocimiento conceptual porque, aunque desdoblado en sí mismo, realiza lo que el conocimiento espera en vano de la relación sin imágenes entre el sujeto y el objeto: que una aportación subjetiva llegue a desvelar algo objetivo. [...] El arte lleva a cabo esa aportación por su propia finitud y al precio de su carácter apariencial (1990: 152).

Ahora pasaremos al análisis de la noción de verdad filosófica. En este caso, las referencias y comentarios a esta son más específicas, puesto que una verdad artística es concebida usualmente como irracional; es decir, la pregunta que surge es cómo la aparición inmediata puede tener algún carácter de verdad, incluso, dentro los planteamientos estéticos. Aunque, la respuesta la podemos resumir en que el carácter de verdad del arte es su propia inmediatez y su manifestación. A esto nos referíamos cuando mencionábamos el tema de la mostración de la verdad que en las artes es más patente: el arte se muestra y al mostrarse a nosotros no se da bajo la apariencia de un sentido o un ultra-sentido, sino bajo la forma de un enigma. La inmediatez, la aparición del enigma, predica un arte que ya no se entiende como irracional o como solo perceptivo, sino en la medida que su verdad es el aparecer de forma inmediata al individuo. Por eso, el arte también ‘piensa/razona’, en la lógica adorniana.

3.2.2. Una verdad filosófica

Ligado a la última oración expresada anteriormente un autor dirá que:

Apartar al arte de toda reflexión, relegándola así al ámbito de lo simplemente irracional, significa para Adorno sancionar su socialización y explotación por parte de la industria de la cultura. Mostrar la participación del arte en el concepto y en la racionalidad es por ello una de las tareas primordiales de la obra póstuma [en referencia, a libro *Teoría Estética*]. La reflexión no deberá considerarse como un añadido extrínseco al objeto, sino como una reflexión realizada por el objeto mismo (Gómez 1988: 85).

La incorporación de la reflexión filosófica, en esta parte del proceso de desciframiento, es el desarrollo del concepto dentro de la verdad como solución del enigma. Así, hay que distinguir dos momentos. En primer lugar, la estética, a la que nos hemos referidos, es el momento crucial en el que el enigma es resuelto en la convergencia del arte y la filosofía. Sin embargo, tal conjunción necesita del concepto filosófico en su progresión. Y esto implica, finalmente, que la inmediatez de la aparición, el mostrarse del arte, convivirá dialécticamente con su par: la filosofía. No hay una superación de los diversos estadios ni una eliminación total de estos. Más bien, se mantiene una cierta

tensión que permite no solo la constante vinculación, sino la posibilidad de la diferenciación entre la forma de proceder de la filosofía y del arte:

El contenido de verdad no es algo que pueda identificarse inmediatamente. Como únicamente es conocido por mediaciones, es mediato en sí mismo. Lo que trasciende lo fáctico en la obra, su contenido espiritual, no está cosido a los datos sensibles singulares aunque se constituya por medio de ellos. Este es el carácter mediato del contenido de verdad (Adorno 1990: 173).

Así, “convergentes en el contenido de verdad, lo que hace la filosofía –el concepto– es desplegar la verdad que está oscura e inmediatamente en el arte [...] (Gutiérrez 2005: 307). Por eso, en el concepto, la mediación es rasgo distintivo de la reflexión filosófica. La filosofía, en relación al arte, especifica aquellos momentos sombríos del aparecer del enigma y su respectivo ocultamiento. La verdad filosófica no solo tiene la función esclarecedora, sino que es decisiva, puesto que:

El contenido de verdad de las obras no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es commensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica (Adorno 1990: 175).

De este modo, en resumen, podemos tipificar la verdad filosófica de la siguiente manera: 1) como esclarecedora, verificadora de la verdad o falsedad (de la apariencia de las obras de arte); 2) y en cuanto su reflexión implica la conceptualización de aquellos momentos artísticos apreciados como inmediatos (la expresión, la mimesis, etc.).

De esta forma, en los apartados anteriores hemos analizado, en primer lugar, la noción de verdad inintencional, la verdad del objeto desligado de toda pretensión subjetiva, la cual subyace en la convergencia que hay entre filosofía y arte en el contenido de verdad. La reflexión en ambos estadios no surge desde el concepto, como algo externo a él, sino que nace desde el mismo. En este sentido, tanto la manifestación del arte como su conceptualización tienen como base el objeto en sí. Por eso, en un segundo momento, examinamos la noción de verdad estética que Adorno trabaja en su libro *Teoría Estética*. La utilización de este término permite entender la convergencia existente más allá de sus vínculos; es decir, la noción de verdad estética hace explícito los mutuos aportes que hay entre la verdad artística y la verdad filosófica. En especial, de la primera hacia la segunda. Teniendo como telón de fondo lo dicho anteriormente, ahora pasaremos a analizar dos

nociones que son vitales para entender las siguientes con-secuencias que se dan a partir de dar solución al enigma de la obra de arte. Una vendrá a ser la *reconciliación estética*, mientras que la otra es aquello que hemos indicado en capítulos anteriores como la *utopía negativa*.

3.3. La reconciliación estética

En esta última sección, de este tercer capítulo y del trabajo en su totalidad, se examinará el tema de la *reconciliación estética*, la cual no es trabajada de forma amplia por los diversos autores hasta ahora leídos, sino de manera aislada. Algunos hacen referencia al aspecto utópico de algunos de los planteamientos estéticos de Theodor Adorno, mientras que otros hablan de una sociedad del futuro. Sin embargo, en este apartado trabajaremos la noción de reconciliación entre la naturaleza y el hombre en cuanto estética; es decir, en cuanto posibilidad de que se produzca algo no existente desde la existencia de las relaciones que se dan entre el sujeto y el objeto. Esto último en relación a la dinámica que se establece de forma utópica-negativa, bajo la noción de *contenido de verdad* y sus diversas implicancias, entre el alejamiento crítico de la realidad actual y la oportunidad de un ‘mundo nuevo’.

En este sentido, tanto el capítulo sobre la mimesis como el que se está trabajando aquí son de vital importancia, puesto que el primero permite configurar una relación representacional de no-identidad, no dominante ni dominadora entre el sujeto y el objeto, mientras que el apartado sobre el *contenido de verdad*, siguiendo la lógica de alteridad, permite vislumbrar una verdad en cuanto reflexión filosófica-artística. Y esto en cuanto al cómo deben relacionarse tanto el sujeto y el objeto. Ya no a través de una serie de conceptos, sino, también, por medio del acercamiento inmediato que ofrece el arte en su desarrollo y contemplación.

No obstante, hay que empezar en sí con el eje central de este apartado a través de una cita donde se establecen los componentes que se dan en torno a la reconciliación

estética³⁷ y que, a su vez, vislumbra las vinculaciones que existen con las artes vanguardistas ya examinadas:

La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que pulsa las teclas del piano en busca de un acorde virgen, nunca oído aún. Pero ese acorde ya existía, las posibilidades de combinaciones son limitadas, propiamente todo está ya escondido en el teclado. Lo nuevo es anhelo de lo nuevo, apenas es ello mismo: tal es su constante mal. Lo que se siente como utopía es sólo la negación de lo existente y depende de ello [...] Ni la teoría ni el arte mismo pueden hacer concreta la utopía; ni siquiera en forma negativa. Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable, la utopía [...] Y es que hoy la posibilidad real de la utopía –el que la tierra, por el estado de las fuerzas de producción, pudiera ser aquí, ahora e inmediatamente el paraíso– se une por su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total (Adorno 1990: 51).

En esta cita, este filósofo alemán relaciona una serie de términos importantes a analizar en sus nexos: 1) lo nuevo (de las vanguardias); 2) la utopía como negación absoluta de la realidad; 3) y la realidad actual como catástrofe, crisis. Sin embargo, cómo se da la concordancia entre estos componentes para que surja la utopía negativa. ¿Son instancias separadas? ¿O más bien en sus mutuas posibilidades de re-encontrarse es donde se hace posible aquello que se manifiesta a través del arte por medio de lo nuevo?

En este sentido, lo nuevo (como se ha visto en el primer capítulo) hace viable la siempre aparición de nuevas experiencias y sensibilidades en su propio darse ante el sujeto. Asimismo, a la experimentación que es típico de las artes vanguardistas. Así, el discurso de lo nuevo ejerce un rol vital dentro de la aparición de la reconciliación, ya que es su propio estigma y designio; es decir, que la novedad se expresa por medio de aquello que se nos manifiesta y de lo cual no se tiene conocimiento verídico ni se comprende el sentido de, por ejemplo, un cuadro. Por eso, toda aquella actividad que incorpore el tratamiento de nuevos estadios, sensaciones o efectos, permite que la utopía se vuelque incluso en su carácter ilusorio, en su ser inexpresable, hacia la realidad, a la cual caracteriza desde su posición artística en cuanto desastre, caos y barbarie.

En este sentido:

³⁷ No obstante una cita de Martin Jay nos abre el camino para concebir el tema de la reconciliación como un tema recurrente o más bien tratado de forma distinta por los diversos miembros de la Escuela de Frankfurt: “El otro punto antípoda de la Teoría Crítica, la reconciliación utópica de sujeto y objeto, esencia y apariencia, particular y universal, tenía connotaciones muy diferentes. La *Vernunft* [razón] implicaba una razón objetiva que no estaba constituida solamente por los actos subjetivos de hombres individuales. Aunque se hubiera transformado de ideal filosófico en un ideal social, todavía guardaba huellas de sus orígenes metafísicos” (1984: 119).

El énfasis sobre la fantasía especialmente como ésta encarna en las grandes obras de arte, y el interés en la *praxis* fueron así las dos expresiones cardinales de la negativa de la Teoría Crítica a eternizar el presente y omitir la posibilidad de un futuro transformado (Jay1984: 138).

No obstante, dicha negatividad no debe concebirse como un impulso egoísta, ni unilateral, que tiene el individuo, en este caso el filósofo, para criticar la realidad en la que vive. Más bien, en su llevarlo a su extremo total es en donde lo negativo puede realmente entrar dentro de las injusticias que se dan en sociedad, a la vez que se aleja de toda pertenencia, permanencia, en dicho panorama. Así, no se busca contemplar el presente en su propio devenir, sino que es el sujeto el que interviene de manera crítica y directa dentro de este.

Asimismo, el sujeto, ahora, se relaciona con la realidad, el objeto, indicando aquellos momentos discordantes que ocurren dentro de la privación de las libertades y de la justicia misma. De este modo, la reconciliación estética tiene ese halo, ya que implica una doble dinámica. Por un lado, el arte despliega la negatividad absoluta de lo existente en sus propias obras y en el enigma que le es inherente. Por otro lado, se necesita aquello que no se vincule necesariamente a lo artístico; es decir, en cuanto esta reconciliación está afianzada en el *contenido de verdad*, estética, necesita de la reflexión conceptual en su proceder. Como se ha podido apreciar esta es una dinámica entre opuestos que se mantiene constantemente a lo largo de este trabajo de investigación. Y, en esta medida, se entiende la relación que hay entre la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt y la fantasía, incluso ligado a la *praxis* y al enigma propio de las artes que se dan bajo la noción de lo nuevo.

O en palabras del propio Horkheimer:

Este pensar [teórico-crítico] tiene algo en común con la fantasía, a saber: que una imagen de lo futuro, que surge por cierto desde la más profunda comprensión del presente, determina pensamientos y acciones, aún en los períodos en que la marcha de las cosas parece descartarla y dar fundamento a cualquier doctrina antes que a la creencia en su cumplimiento. Pero no es propio de este pensar lo arbitrario y lo sospechosamente independiente, sino la tenacidad de la fantasía. Dentro de los grupos más avanzados, es el pensador teórico quien debe implantar esa tenacidad (1974:251).

Así, en esta cita, se contempla el valor que cobra la fantasía en torno a la posibilidad de pensar un futuro. O por lo menos a través de su imagen. Esto con Theodor

Adorno cobrará una serie de similitudes que se caracterizan de la siguiente forma: 1) acercamiento reflexivo a una realidad entendida en su distorsión; 2) el carácter negativo en torno a pensar dicha realidad; 3) y la oportunidad a que aparezca un ‘mundo mejor’ al actual. Todos estos elementos dan como resultado la aparición de la *utopía negativa*, la cual hace viable una nueva forma de entender las relaciones paradigmáticas entre el ser humano y la sociedad (entre el sujeto y el objeto) ya no por medio de la permanencia del horror, de la barbarie ya explicada líneas arriba, sino mediante una inserción negativa del propio sujeto en la realidad; es decir, de manera crítica y comprendiendo la tensión que se mantiene entre el sujeto y el objeto, en la medida en que el primero ‘piensa’ aquellos mecanismos que se están dando en la actualidad. Y posibilitando la apertura de un paradigma donde ya no se da la explotación del propio cuerpo como impulso vital para el establecimiento de una lógica dominante. En este sentido, dicha utopía es negativa, en cuanto el sujeto niega la realidad en la que vive a través de una postura reflexiva en donde converja el proceder filosófico y la percepción artística, a la vez que abre la opción para que se desarrollen otros espacios de mejor convivencia entre dicho sujeto y el objeto.

Otro autor indica algo similar sobre este tema:

En este sentido, la fantasía es una manifestación del retorno de las cualidades reprimidas. La facultad de la fantasía es importante por su insistencia en la utopía. En su forma auténtica no puede imaginar la destrucción o el horror porque son tanáticos y la fantasía existe antes del momento tanático. Como tal, es la negación de la realidad. Exigiendo la utopía de modo irracional, insiste en la reconciliación entre sus exigencias y el mundo (Friedman 1986: 276).

Como ya se ha mencionado, el halo negativo que se mueve dentro de la utopía promueve la búsqueda de nuevos horizontes para que la crítica filosófica-artística medie sobre la razón calculadora. Y ello por dos motivos. En primer lugar, por medio del quiebre representacional que ejecutan los vanguardistas del siglo XX, lo que sucede es que la ruptura, la deformación, se vuelve fundamento para edificar no solo el conflicto³⁸, sino, también, la reconciliación. Y, en segundo lugar, porque al ya haber examinado la relación

³⁸ “En el caso concreto de la **vanguardia artística**, la convicción de que el arte está destinado a resolver los conflictos de la sociedad industrial suele ser el motor de su rápida progresión. [...] Esta progresión pasa casi siempre por una **revuelta y reforma** de la práctica tradicional del arte, culpable de la disociación entre ese arte y la sociedad que lo consume. Reconciliar el arte con la vida, como se decía en los años veinte y treinta, constituye en definitiva el objetivo prioritario de las vanguardias [...] La guerra de 1914, la Gran Guerra, fue el desencadenante más probable de esta concepción progresista y conformista del arte moderno [...]” (Nieto; Morán 1983: 396).

sujeto-objeto mediante una disolución de la armonía, de lo siempre bello, el arte vira hacia la filosofía para complementarse en la re-acción que provocan en su absoluta negatividad.

Asimismo:

El arte no es sólo el pionero de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino igualmente la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello. Denuncia como mentirosa a una producción por la producción misma, opta por una praxis más allá del trabajo. *Promesse du bonheur* [promesa de felicidad]³⁹ quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella, la felicidad estaría por encima de la praxis. La fuerza negativa en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad (Adorno 1990: 24).

No obstante, cuál es esta promesa que nos indica este filósofo mediante la negatividad absoluta del arte en relación a la sociedad actual; es decir, ¿si bien la relación sujeto-objeto implica un momento de ruptura, de quiebre representacional, ello se limita a este aspecto? Dos posibles respuestas: 1) o somos felices, pero no libres; 2) o somos libres, pero no felices. En este punto, lo trabajado anteriormente en torno al carácter interpretativo que tiene el enigma nos es útil, puesto que la relación sujeto-objeto implica una dialéctica que se da por medio de la permanencia de las mediaciones. Así, el sujeto adquiere una serie de nuevos caracteres del objeto, a la vez que se queda con los suyos propios. Y lo mismo sucede en el contacto que se va dando entre el objeto, que tiene sus propias historias subyacentes, y el sujeto, que a estas instancias ya no se concibe como dador de sentido, sino como receptor. Y dentro de estos ‘choques’ surge el factor reflexivo que facilita la promesa de la *felicidad*. Sin embargo, esta se encuentra sujeta a condiciones de libertad que no se dan en la praxis actual, en el estado en donde se vive bajo la lógica de la razón instrumental-técnica. De este modo, finalmente:

[...] una sociedad es libre en un sentido enfático sólo si sus miembros son capaces de encontrarse no coercitivamente a sí mismos y a los demás, de tal modo que puedan relacionarse con la naturaleza en cierta medida al margen del punto de vista del control técnico, esto es, preferentemente dispuestos a una

³⁹ Otro miembro de la Escuela de Frankfurt, también, analizará esta promesa vanguardista como utopía ligada al carácter crítico que esta implica. Aunque con un matiz distinto: “Pero cuando llegamos a la época de Baudelaire, que repitió esta *promesse de bonheur* por el arte [de los surrealistas], la utopía de la reconciliación con la sociedad ya tenía un gusto amargo. Una relación de opuestos había surgido a la existencia: el arte se había convertido en un espejo crítico, que mostraba la naturaleza irreconciliable de los mundos estético y social. El costo doloroso de esta transformación moderna aumentaba cuanto más se alienaba el arte de la vida y se refugiaba en un intocable autonomía completa” (Habermas 1989: 139). Asimismo, Walter Benjamin dirá que: “En otras palabras, en la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la redención. Con la representación del pasado que la historia hace asunto suyo ocurre de igual modo. El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención” (1995: 48).

actitud de entrega comunicativa. Una relación mimética con la naturaleza, en donde las cosas puedan ser evaluadas no como objetos preparados para la intervención manipuladora, sino como estímulos para experiencias sensibles, constituye así el presupuesto de una sociedad emancipada de la represión de los instintos individuales y del poder social (Honneth 2009: 116).

Así, si seguimos la lógica secuencial que se ha desarrollado en el proceso del desciframiento a través de los diversos capítulos, lo que se da es una serie de nexos vitales para que la *reconciliación estética* llegue a realizarse. De esta forma, en primer lugar, se examinó la aparición del enigma dentro de dos contextos específicos para hacer explícito los elementos que lo componen. En este punto, se hizo un análisis de la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt, como de las artes vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Esto, con el fin de poder inscribir al enigma dentro de estas perspectivas: tanto en la filosofía como en el arte. Asimismo, delimitábamos sus propios panoramas en donde se desarrolla. Luego, se examinaron dos mimesis que responden a racionalidades que le son esenciales: 1) la mimesis como adecuación (como representación fiel de la realidad); 2) y la mimesis como racionalidad crítica (estética, en sus propias mediaciones).

Y, en este tercer capítulo, al haber establecido los dos contextos en los que surge el enigma y al haber examinado las relaciones miméticas ya determinadas, se investiga el *contenido de verdad*. Por eso, en primer lugar, se indica la importancia que cobra el objeto en su primacía frente a un sujeto que ya no es dador de sentido, sino que se emparenta de manera propia: el objeto, ahora, tiene vida propia, lo cual favorece a que en este se medie una serie de componentes históricos y sociales en su manifestación. Luego, en segundo lugar, se analizó la relevancia que tiene el *contenido de verdad* como solución del carácter enigmático de la obra de arte, por medio de la noción de estética, ya que esto posibilita concebir la *reconciliación estética* de la relación sujeto-objeto desde una perspectiva doble. En un primer momento, desde una cercanía sensorial e inmediata, aunque también reflexiva y ligado a una representación de lo no-bello, es decir, de lo feo, lo deforme, etc. Asimismo, desde una perspectiva histórica concreta y donde la interpretación permite la participación de muchas maneras de entrar a un problema o fenómeno socio-cultural. Y, en un segundo momento, mediante la lejanía y la viabilidad de una utopía que se expresa en su total negatividad. En una negatividad de una realidad que al trastocarse dentro del principio racional instrumental ha pervertido la libertad del ser humano. Por eso, hay que mirar, contemplar, tocar, lo exterior a uno mismo de tal manera que la primaria inmediatez

del cuerpo de paso a una relación más mediada por la crítica y el asombro ante un mundo que se nos derrumba en su propia lógica dominante.

¿Y la fantasía? Eso es lo que nos queda: buscar la mejor medida para que una melodía toque fuertemente cada una de nuestras partes y de nuestras sensibilidades. Al parecer, nos queda volver al arte. Ya no para contemplarla, sino para expresar en ella todo aquello que se nos escapa en una vida llena de rutinas y hábitos. Así, la música podría ser aquella gran manifestación donde se esconde la verdad que tanto esperamos: nuestra libertad⁴⁰. Incluso, podríamos pensar el tema de la utopía, ya no desde un acercamiento estético, sino en otros niveles y confluencias; es decir, desde nuestros propios contextos y realidades:

¿Qué es la utopía en los Andes? Despejemos un equívoco. En el habla corriente utopía e imposible son sinónimos: ideas que jamás podrían realizarse, desligadas del tráfico cotidiano, cuando más inverosímiles más ajustadas a la definición. El término utopía es un neologismo pero, a diferencia de muchos otros, disponemos de su partida de bautismo. Nació en 1516: fecha de publicación de un libro de Tomás Moro titulado *Utopía*. Otro equívoco pretende vincular ese libro con el país de los incas. Ese año Pizarro no había siquiera pisado la costa peruana y Moro, cuando redacta su obra, no tiene como referencia una sociedad existente, sino por el contrario a un lugar que no tiene emplazamiento alguno, ni en el tiempo ni en el espacio. Su libro no trata de una tierra feliz, sino de ciudad que está fuera de la historia y que resulta de una construcción intelectual; país de ninguna parte, que según algunos era una suerte de modo ideal útil para entender, por contraste, a su sociedad, y según otros un instrumento de crítica social que permitiera señalar los errores y deficiencias de su tiempo (Flores Galindo 1994: 22).

Theodor Adorno se inscribe dentro de esta última postura y puede que se encuentren vínculos de discusión entre ambos autores, pero ese es un trabajo que amerita mayor tiempo, dedicación y precisión; especialmente, esto último. Por el momento, es mejor dejar la cita en el aire, aunque resaltando la importancia que tendría pensar esta idea (la *utopía*) en una realidad específica y cercana; en el Perú.

⁴⁰ (<http://www.arcadefire.com/the-suburbs-video/>)

CONCLUSIONES

1. La reconciliación estética es la consecuencia del desciframiento del enigma de la obra en las artes vanguardistas, de la primera mitad del siglo XX, puesto que al hallar solución a dicho enigma en el *contenido de verdad* se hace preciso examinar lo que, en un primer momento, los diversos ismos mostraron como el quiebre, o la ruptura, en la relación sujeto-objeto, hombre-naturaleza, en sus diversas representaciones; es decir, después de dar forma artística a la catástrofe, a la guerra, al grito, a la angustia del hombre moderno, hay un momento posterior, que implica la posibilidad de un estadio(s) donde tanto el ser humano, el sujeto, y la naturaleza, léase objeto, llegan a convivir de manera diferenciada; es decir, manteniendo sus particularidades y sin que haya una primacía dominadora de uno sobre otro.

2. En este sentido, tal estadio(s) se plantea como *utopía negativa*, puesto que hay un doble movimiento dialéctico en torno a la realidad actual, e injusta, de la cual surge y, a su vez, se distancia de forma crítica para hacer posible el avistamiento de un ‘nuevo mundo’. Asimismo, esto permite la realización particular tanto del sujeto como del objeto. Sin embargo, en tanto estética la relación entre el ser humano y la naturaleza ya no es planteada solamente en un sentido epistemológico sino más bien, en uno donde convergen tanto el proceder reflexivo-conceptual propio de la filosofía y el acercamiento sensible-expresivo del arte.

3. No obstante, el desciframiento como solución del enigma involucra un proceso donde se pueden distinguir tres etapas, las cuales dan origen a tres capítulos para examinarlos por separados y hallar sus mutuos vínculos. Así, en la primera etapa, se establecen dos contextos en donde surge el enigma de la obra de arte. En la segunda, se analiza las relaciones miméticas que se dan en la representación artística. Y finalmente,

una tercera etapa donde se examina aquel *contenido de verdad*, que es, también, la solución del enigma, que subyace en una mimesis racional crítica. Este último elemento posibilitará fundamentar la reconciliación en un sentido estético. Y se podrá establecer o indicar la aparición de una *utopía negativa*.

4. De este modo, en la primera etapa, se analiza el aparecer del enigma que le es característico al arte vanguardista de la primera mitad del siglo XX, el cual se da dentro de dos contextos determinados. El primer contexto, se inscribe dentro de la ‘teoría crítica’ de la Escuela de Frankfurt, del cual Theodor Adorno se ve influenciado y al que recurre para designar al enigma como un proceder filosófico, en cuanto interpretación de los sucesos, hechos o problemas, que se dan en la sociedad humana. Y donde no es posible hallarle un sentido unívoco, sino más bien hay un doble movimiento dialéctico: 1) de cercanía histórica, particular (aparición de la representación en un cuadro, un fotograma, etc.); 2) y de alejamiento crítico (ocultamiento de lo representado).

5. Asimismo, el segundo contexto se inscribe dentro de las manifestaciones artísticas que se dan en las diversas artes vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Y es ahí donde Adorno encuentra un elemento crítico no solo del mismo quehacer artístico, sino de sus planteamientos programáticos (manifiestos y escritos), puesto que, ahora, el artista se encuentra en extremo vínculo con la vida y/o la realidad. En este sentido, arte y vida si bien no son uno solo se encuentran más emparentados.

6. En la segunda etapa, se considera la problematización de las relaciones miméticas en torno a la representación artística de la realidad, la sociedad, lo exterior al sujeto. Así, se plantean dos mimesis vinculadas a racionalidades determinadas que le son inherentes. A la primera de estas, la designamos con el nombre de mimesis como asimilación, la cual copia inmediatamente, directamente, de la naturaleza, la realidad, lo necesario para representarla fielmente. Por lo que se relaciona con el objeto cosificándolo, quitándole sus características propias en pos de una relación armoniosa aparente; es decir, prima el uso de la razón instrumental donde el pintar, por ejemplo, se vuelve una actividad técnica desligada de cualquier regulación reflexiva. En esta medida, tal copia no pasa por ninguna mediación, sino que el hombre al volverse hacia lo exterior ha transformado tal giro en su propio principio de auto-dominación, se vuelto su propio objeto; es decir, el hombre se ha

dominado a sí mismo al representar lo exterior de sí de manera fija, quieta, y siendo fiel a una realidad, donde prevalece el principio de dominación de la naturaleza por el ser humano y por sí mismo.

7. En cambio, la segunda forma de mimesis que está ligada a una racionalidad crítica, la cual es afín a las artes vanguardistas, es entendida como la relación mediada por una serie de elementos (de historias) que subyacen en el objeto artístico-cultural mismo. En tal relación, una obra de arte puede no solo plasmar/representar una realidad, una escena o suceso, sino ser fuente de reacción crítica en la medida de que se ha apartado (negativamente) de su fuente primaria: la realidad misma. De este modo, la mimesis como razón crítica implica una relación entre el sujeto y el objeto que no se da inmediatamente, 'fielmente', sino más bien exige un acercamiento al contexto particular de donde surge la representación artística. Asimismo, requiere una lejanía crítica de su lugar de origen para examinar los problemas subyacentes en dicha representación.

8. En la tercera etapa se establece un *contenido de verdad* necesario para la mimesis como racionalidad crítica, el cual a su vez es la solución del enigma de la obra de arte. En este sentido, dicho contenido se da por medio de la noción de verdad estética, donde conjugan la verdad conceptual de la filosofía y la verdad inmediata del arte. A través de esto, se fundamenta la *reconciliación estética* como la posibilidad a que se vaya desarrollando o dando una *utopía negativa*, la cual permite concebir la relación que se da entre el sujeto (el artista, el espectador) y el objeto (naturaleza, sociedad) ya no en términos solo epistemológicos sino también artísticos. De esta forma, ya no basta con indicar los momentos reflexivos dentro de la problemática que implica tal relación, sino también, fijarnos en aquellos instantes donde el cuerpo, la percepción, la sensibilidad en sí, juegan un papel importante para determinar una nueva vinculación entre el sujeto y el objeto, ya no en su carácter dominador-excluyente, sino en una forma diferenciada y particular.

9. Finalmente, en este trabajo las diversas reflexiones y análisis permitieron fundamentar la relación entre el sujeto y el objeto, en el contexto moderno-artístico, en un sentido estético donde se hace necesario vislumbrar la realización de un 'mejor mundo' que aquel en donde vivimos. En esto último, recae la importancia que se le puede dar, hoy en día, a lo dicho en este trabajo, pero sin dejar de lado, como hemos hecho explícito, las

mutuas vinculaciones que hay entre el proceder propio de la filosofía y el quehacer-sensible artístico.



BIBLIOGRAFÍA

- **Adorno, Theodor.** (1990) *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- **Adorno, Theodor.** (1991) *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- **Adorno, Theodor.** (1992) *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus.
- **Adorno, Theodor.** (1993) *Consignas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- **Adorno, Theodor.** (1995) *Sobre Walter Benjamin*. Cátedra: Madrid.
- **Adorno, Theodor.** (2010) *Miscelánea I: Obra completa 20/1*. Madrid: Akal.
- **Auerbach, Erich.** (1996) *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- **Baumgarten, Alexander G.** (1999) “Reflexiones filosóficas en torno al poema”. **En:** Mateu Cabot (ed.). *Belleza y verdad. Sobre la estética entre la Ilustración y el romanticismo*. Barcelona: Alba, pp. 7-22.
- **Bell, Daniel.** (1977) *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza.
- **Benjamin, Walter.** (1971) *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Montevideo: Monte Ávila.
- **Benjamin, Walter.** (1995) *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- **Benjamín, Walter.** (2007) *Obras*. Libro II, vol. 1. Madrid: Abada.
- **Benjamin, Walter.** (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México DF: Ítaca.
- **Berman, Marshall.** (1989) “Brindis por la modernidad”. **En:** Casullo, Nicolás (ed.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur. 2da ed., pp. 67-91.
- **Buck-Morss, Susan.** (1991) *Origen de la dialéctica negativa: Theodor A. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*. México D. F.: Siglo XXI.
- **Cabot, Mateu** (1993) “De Habermas a Adorno: sentido de un retroceso”. **En:** *Estudios Filosóficos*. Revista trimestral, N° 121, vol. XLII, 1993, pp. 451-478.

- **Cortina, Adela.** (2008) *La Escuela de Fráncfort: Crítica y utopía*. Madrid: Síntesis.
- **De Micheli, Mario.** (2000) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- **Del Valle, Julio.** (2003) “La inspiración poética y la ficción platónica”. **En:** Areté. Revista semestral, N° 1, vol. XV, pp. 83-115.
- **Descartes, René.** (1974) *El discurso del método*. Buenos Aires: Aguilar.
- **Entel, Alicia; Lenarduzzi, Diego; et al.** (2005) *Escuela de Frankfurt: razón, arte y libertad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- **Escalante, Soledad.** (1989) *Teoría crítica y sociedad industrial avanzada: El problema de la racionalidad en Weber, Marcuse y Habermas*. Lima: PUCP.
- **Estrada Díaz, Juan Antonio.** (2006) “El nihilismo axiológico según Adorno y Horkheimer”. **En:** *Pensamiento*. Revista trimestral, N° 233, vol. 62, 2006, pp. 245-271.
- **Flores Galindo, Alberto.** (1994) *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte.
- **Friedman, George.** (1986) *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- **Giddens, Anthony.** (1997) *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza.
- **Giddens, Anthony y Turner, Jonathan (ed.).** *Social Theory Today*. California: Stanford University Press.
- **Girara, René.** (2001) *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa.
- **Gombrich, Ernst.** (1987) *Historia del Arte*. Madrid: Alianza.
- **Gómez, Vicente.** (1988) *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra.
- **González Soriano, José Antonio.** (2002) “La teoría crítica de la Escuela de Frankfurt como proyecto histórico de racionalidad revolucionaria”. **En:** *Revista de Filosofía*. Revista trimestral, N° 2, vol. 27, pp. 287-303.
- **Gutiérrez Pozo, Antonio.** (2005) “El concepto fenomenológico de la estética dialéctica de Adorno: una comprensión crítica de la estética en debate con Hegel y Heidegger”. **En:** *Pensamiento*. Revista trimestral, N° 230, vol. 61, pp. 287-310.
- **Habermas, Jürgen.** (1989) “Modernidad: Un Proyecto Incompleto”. **En:** Casullo, Nicolás (ed.). *El debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires: Punto Sur. 2da ed., pp. 131-144.

- **Honneth, Axel.** (2009) *Crítica del poder*. Madrid: Machado Libros.
- **Horkheimer, Max.** (1974) *Teoría Crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- **Horkheimer, Max y Adorno, Theodor.** (1997) *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- **Huhn, Tom (ed.)** (2004) *Cambridge Companion to Adorno*. Cambridge: Cambridge University Press.
- **Jay, Martín.** (1984) *La imaginación dialéctica: Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.
- **Jay, Martin.** (1988) *Adorno*. Madrid: Siglo XXI.
- **Lyotard, Jean-François.** (1987) *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- **Lyotard, Jean-François.** (1998) “Lo sublime y la vanguardia”. **En:** *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Ed. Manantial, pp. 95-110.
- **Mandado Gutiérrez, Ramón E.** (1994) *Theodor W. Adorno, (1903-1969)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- **Mansilla, H.C.** (1970) *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*. Barcelona: Sex Barral.
- **Marcus, Judith y Tar, Zoltan (eds.)**. (1984) *Foundations of the Frankfurt School of Social Research*. New Brunswick: Transaction Books.
- **Marcuse, Herbert.** (1986) *Razón y Revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Madrid: Alianza.
- **Nieto, Víctor; Morán, José Miguel; et al.** (1983) *Historia del Arte*. Madrid: Santillana.
- **Panofsky, Erwin.** (1998) *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra.
- **Ripalda, José María.** (1996). *De angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- **Wellmer, Albrecht.** (1993) *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor.