

Desmagificación y resto estético en la teoría crítica de la sociedad

Demagnification and Aesthetic Rest in the
Critical Theory of Society

*Agustín Lucas Prestifilippo**

RESUMEN

Las tesis acerca del carácter aporético del proceso de modernización que desarrolla la teoría crítica de la sociedad conectan el concepto de modernidad con el de dominación. La dialéctica a la que está sujeta la Ilustración consiste en un movimiento de autonegación que vuelve a la cultura diferenciada un fenómeno problemático. La genealogía crítica de la cultura moderna se ocupa de diferenciar un aspecto en el que, como en la ciencia y en la moral, también se deja ver esta aporía, a saber: en el comportamiento del sujeto consigo mismo que suscita el arte. Sin embargo, según la perspectiva de Adorno, en la orientación del sujeto hacia lo bello artístico, la modernidad hace experiencia de sí misma reflexivamente. La diferencia que el arte *es* la explica Theodor Adorno a partir del modo en que se da, en el arte, el proceso de *desmagificación* (*Entzauberung*) que caracteriza, según la hipótesis de Max Weber, al proceso de racionalización moderna en sus distintas manifestaciones. De su extraña participación en este proceso, el arte logra dar un ejemplo, por su negatividad, a partir del cual la modernidad puede recuperar su fuerza de oposición al dominio. En este artículo nos proponemos reconstruir los aspectos de esta *participación estética* en la teoría crítica de la sociedad de Adorno.

PALABRAS CLAVE: Theodor W. Adorno, racionalidad, diferenciación social, resto estético, dialéctica negativa.

ABSTRACT

The theses about the aporetic nature of the process of modernization developed by the critical theory of society link the concept of modernity with that of domination. The dialectic the Enlightenment is subject to consists of a movement of self-negation that turns differentiated culture into a problematic phenomenon. The critical genealogy of modern culture concerns itself with differentia-

* Conicet-Instituto de Investigaciones Gino Germani, Universidad de Buenos Aires.
Correo electrónico: <alprestifilippo@gmail.com>.

ting an element that, like in science and morality, also displays this aporia in the subject's behavior vis-à-vis him/herself sparked by art. However, from Adorno's perspective, in the subject's orientation to artistic beauty, modernity experiences itself reflexively. The difference that art is, is explained by Theodor Adorno based on the way the process of *desmagification* (*Entzauberung*) comes about in art, which, according to Max Weber's hypothesis, characterizes the different manifestations of the process of modern rationalization. Based on its unusual participation in this process, art manages to provide an example —due to its negativity— based upon which modernity can recover the strength of its opposition to domination. In this article, the author proposes to reconstruct the aspects of this aesthetic participation in Adorno's critical theory of society.

KEY WORDS: Theodor W. Adorno, rationality, social differentiation, aesthetic rest, negative dialectic.



INTRODUCCIÓN

El fenómeno de la diferenciación social ha sido destacado como un pilar central en las teorías sociológicas de la modernidad, desde Georg Simmel, Émile Durkheim y Max Weber hasta Talcott Parsons y Niklas Luhmann (Alexander y Colom, 1990). La particularidad de la teoría crítica de la sociedad, que se remonta a Karl Marx, consiste en plantear un concepto de sociedad que se distingue internamente en dos niveles, de manera que es posible reconocer el fenómeno de la diferenciación como resultado del proceso de modernización cultural —cuyo resultado es la autonomización de órdenes de valor especializados en ámbitos de saber diferentes (Habermas, 1987: 251 y ss.)— y, a la vez, ser capaz de identificar desde

una perspectiva crítica los fenómenos de des-diferenciación que resultan de la selectividad dominante del patrón capitalista de modernización social –cuyo corolario es la emergencia de padecimientos subjetivos de fenómenos de injusticia (Bernstein, 2005)–.

Quizá las reflexiones contenidas en *Dialéctica de la Ilustración* presenten de manera ejemplar ese doble nivel que distingue la teoría crítica de la sociedad cuando aborda los fenómenos de la modernización; duplicidad que se expresa en una inversión paradójica en su contrario de los potenciales de emancipación contenidos en el proceso de diferenciación. Allí, Theodor Adorno y Max Horkheimer elaboran la hipótesis de una imbricación entre mito e ilustración que se fundamenta en una curiosa genealogía del lenguaje. La desmagificación (*Entzauberung*), que Max Weber subrayaba como un motivo decisivo en sus trabajos sobre la racionalización de las imágenes religiosas del mundo implica, en la interpretación de Adorno y Horkheimer, inevitablemente una disociación de las funciones semánticas y semióticas del lenguaje, las cuales se diferencian en “signo” (*Zeichen*) e “imagen” (*Bild*). Como corolario de este desdoblamiento en el lenguaje, la modernización cultural produce una “división del trabajo” entre lo práctico-moral, lo cognoscitivo y lo estético-expresivo, a la que ambos le adjudican una relevancia decisiva para su diagnóstico del capitalismo desarrollado.

La lectura histórico-filosófica de la modernización capitalista en términos de *Entzauberung* la extraen Adorno y Horkheimer de la “tipología y sociología del racionalismo” a la que Weber hace mención en su estudio histórico-universal de las religiones de salvación. Si bien algunas traducciones al castellano han entendido el concepto *Entzauberung* como “desencantamiento”, esta interpretación no hace justicia al sentido que Weber (1983) le adjudica a esta noción, puesto que para él significa una tendencia creciente a suprimir las representaciones y prácticas mágicas que operan en las actitudes frente al mundo. El despojo de la magia representa, junto con el

grado de sistematización de las representaciones de lo divino, uno de los criterios más significativos para evaluar el estadio de racionalización en el que se encuentra una religión.

Sin embargo, el proceso de diferenciación que describen las tesis de *Dialéctica de la Ilustración* incluye una asimetría que quisiéramos abordar aquí con un cuidado que no siempre se tuvo en sus reconstrucciones conceptuales (Honeth, 2009: 69). Nos referimos a la torsión interna del proceso de racionalización que representa, para esta perspectiva teórica, el arte moderno y su experiencia. La hipótesis que quisiéramos desarrollar en este trabajo sostiene que en la teoría crítica de la modernidad de Adorno, el fenómeno de la diferenciación artística presenta una singularidad en relación con la lógica –y destino– de los ámbitos diferenciados de la cultura capitalista que se expresan en los lenguajes cognoscitivos y práctico-morales. Esa *diferencia* que el arte representa responde al modo singular en el que se da, según las reconstrucciones histórico-filosóficas de Adorno sobre la negatividad estética, el fenómeno de la desmagificación.

Sostendremos que para la teoría crítica de Adorno el uso del lenguaje que el arte hace posible se diferencia del resto de los ámbitos de la cultura moderna por el carácter rememorativo que el lenguaje adquiere. “El arte es”, dice Adorno, “*mnemosyne*” (Adorno, 2003b: 194). En la medida en que “la separación entre signo e imagen es inevitable” (Adorno y Horkheimer, 2006: 23), la *repetición* que efectúa el arte no puede entenderse como una duplicación de integración “simbólica” de signo e imagen. Sin embargo, el regreso artístico supone una conservación, en la cual la magia se presenta, pero de forma *transformada*.

Para fundamentar esta afirmación, desarrollamos nuestro análisis en tres pasos: 1) reconstruimos, al interior de las tesis histórico-filosóficas de *Dialéctica de la Ilustración*, las fases de este proceso de desmagificación en el caso de la racionalización del arte; 2) analizamos el contenido de la afirmación adorniana de que el arte representa un resto inasimilable en

el proceso acumulativo de la modernización capitalista; 3) por último, extraemos algunas consecuencias a manera de conclusión para la formulación de una perspectiva crítica de las sociedades capitalistas desarrolladas.

DESMAGIFICACIÓN (*ENTZAUBERUNG*) DEL ARTE

El proceso de separación del arte está atravesado, en su totalidad, por el proceso mismo de ilustración (Adorno, 2009: 84). No es posible comprender la diferenciación estética, finalmente, mediante la categoría de autonomía del arte, sin incluirlo como un momento en el proceso de racionalización. ¿De qué modo participa el arte en la racionalidad moderna?; ¿existe algo así como una “racionalidad del arte”? (Seel, 1985: 265 y ss.). El *locus* donde Adorno procura dar respuesta a estas interrogantes es en el análisis de los medios técnicos y de los procedimientos formales que estructuran a las obras: “En esta necesidad inalienable del incremento de la técnica [...] radica el esencial entrelazamiento del arte con el proceso de ilustración” (Adorno, 2009: 85).

Durante el proceso de ilustración, las formas de relación del sujeto con la naturaleza son conducidas hacia el punto en el cual la razón logra someter, a partir de una reducción conceptual, la “multitud de las cualidades” de los procesos naturales que afectan, con su carácter “difuso”, su propia identidad en proceso de constituirse. El temor ante lo desconocido es el estremecimiento frente a la posibilidad de que la identidad emergente del individuo se pierda ante la afección de un exterior excesivo y desbordante. Sin embargo, el despertar del sujeto supone también un proceso de consolidación de su unidad a partir de una progresiva expulsión de aquellos elementos que lo incluían en el contexto de lo que pretendía separarse. “Cuanto menos afinidad tolera el sujeto a las cosas, tanto más irreverentemente identifica” (Adorno, 2003a: 264).

Precisamente, las prácticas y las representaciones que configuran los rituales mágicos hacen presente, en la reconstrucción ontogenética y filogenética que traza *Dialéctica de la Ilustración*, un punto histórico-filosófico en el cual el sujeto había comenzado ya a desprenderse de sus formas de comportamiento presubjetivo con lo “difuso”, y en este sentido, por lo tanto, no se desemboca en un anacronismo al denominar a esta instancia “sujeto”; sin embargo, *todavía no* ha logrado configurar el recinto de la subjetividad como una inmanencia radicalizada. A esto se refieren Adorno y Horkheimer (2006: 17) cuando sostienen que en el mundo de la magia “pensamiento y realidad no están radicalmente separados”. Las prácticas y las representaciones que configuran los rituales mágicos hacen visible una fase híbrida en el proceso de modernización cultural.

El ritual mágico forma parte de una etapa en la cual los individuos le adjudican poderes demoníacos a las fuerzas de la naturaleza, cuya potencia sobrepasaba desmesuradamente la capacidad de la resistencia humana. A esta fase de la prehistoria del sujeto *Dialéctica de la Ilustración* la denomina animista. El mago aparece en este contexto como la figura que garantiza a la comunidad la conjuración de esas fuerzas diabólicas y, de esta forma, la preservación de su seguridad. Así, la magia nace como respuesta al imperativo de la autoconservación que moviliza la emergencia del sujeto racional. Sin embargo, el modo en que el mago logra esta conjuración incluye a la magia dentro de las prácticas y representaciones que la razón requiere dejar en el pasado, con el fin de lograr constituirse como unidad discordante (Früchtl, 1986: 53 y ss.).

¿En qué consiste esta modalidad del ritual mágico?

En el comienzo de la existencia humana, el *maná* aparece como un grito, una exclamación, híbrida y difícil, ante todo aquello que emerge como extraño, cambiante y difuso: “El *maná*, el espíritu movente, no es una proyección, sino el eco de la superioridad real de la naturaleza en las débiles almas de los salvajes” (Adorno y Horkheimer, 2006: 21). Un sentimien-

to cuasirreligioso posiciona a lo extraño más allá de lo familiar, incluso convirtiendo lo inexplicable en algo sagrado y atemorizante. De esta forma, Adorno y Horkheimer describen la experiencia de la naturaleza externa por parte del primitivo. El grito de terror ante lo extraño “fija la trascendencia de lo desconocido frente a lo conocido, y con ello convierte el estremecimiento en sagrado” (Adorno y Horkheimer, 2006).

Desde el momento en que el *maná* deja de ser un grito para transformarse en nombre, para luego ocupar la función de signo, se presenta la estructura básica del sujeto: que se configura en el movimiento simultáneo de separarse *de*, pero *aún* manteniéndose en contacto *con*, una alteridad. El desplazamiento de la naturaleza hacia la religión nace del estremecimiento que produce lo otro. La percepción religiosa marca la transición del lenguaje expresivo en el que se le otorga un nombre a las cosas hacia el lenguaje significativo, en el que se le otorga un significado a los nombres. Allí donde el objeto pasa a figurar como un lugar donde reside el poder del *maná*, el lenguaje expresa esta contradicción “de que una cosa sea ella misma y a la vez otra distinta de lo que es, idéntica y no idéntica” (Adorno y Horkheimer, 2006). En este sentido, los nombres “no eran considerados como meros signos de las cosas” (Adorno y Horkheimer, 2006: 16); su vínculo con el objeto no se rige de modo convencional o arbitrario sino, por el contrario, a partir de la semejanza (*Ähnlichkeit*).

El mago realiza una práctica mimética en la que se pretende aplacar los poderes de los demonios a partir de una asimilación con ellos, “lo que le acontece a la lanza del enemigo, a su pelo, a su nombre, le sucede al mismo tiempo a su persona” (Adorno y Horkheimer, 2006). El mago se identifica de forma temporaria con el poder de los demonios. Como representante de un sujeto en conflicto por su identidad, el individuo realiza prácticas mágicas con el fin de aplacar las fuerzas amenazantes que experimenta, las cuales incluyen tanto a sus pulsiones como al entorno, vale decir, tanto a la naturaleza interna como a la externa. Sin embargo, aún la noción pri-

mitiva del sujeto individual se caracteriza por su estructura fluida y abierta, determinada por situaciones *particulares*: “No era uno y el mismo espíritu el que practicaba la magia; variaba de acuerdo con las máscaras del culto, que debían asemejarse a los diversos *espíritus*” (Adorno y Horkheimer, 2006).

Por medio de hechizos y puestas en escena, el sujeto emergente expresa su deseo de sobrevivir. El espacio donde esto sucede es temporario e imaginario, un ambiente escénico de movimientos y máscaras. En este sentido la magia es una forma de representación (*Vertretbarkeit*): “Todo ritual contiene una representación (*Vorstellung*) del acontecer, así como del proceso concreto que ha de ser influido por el embrujo” (Adorno y Horkheimer, 2006: 14). El mago traza un círculo en el que se incluye, y durante el tiempo que dure su *performance*, él es el demonio. Esta forma de la mimesis, realizada en comunidades tribales, apunta a proteger al grupo de un contexto hostil y de los enemigos internos representados por las enfermedades y perturbaciones. En la medida en que el sujeto hace uso del círculo mágico con el fin de conjurar el poder del demonio, y en tanto que su comportamiento mimético pretende influir sobre la naturaleza, la relación del mago con ella está orientada por el criterio de su manipulación.

Sin embargo, el objeto de la magia siempre es específico y concreto. El sujeto reconoce a la naturaleza en *sus* propios términos, contrarrestando el poder que percibe a partir de su imitación. El comportamiento representacional del mago no identifica a la naturaleza como un objeto de conocimiento sino que muestra el proceso de su identificación con ella como una alteridad específica. La mimesis realizada durante la fase mágica del sujeto pone en acción una asimilación a un otro imaginario y concreto, como puede ser el poder del viento, la enfermedad desconocida o el enemigo ausente. Los gestos siempre se adaptan a la situación singular, y al hacerlo, la subjetividad del mago se disuelve en la identificación con el otro. El individuo que teme se transforma en el objeto a temer, evidenciando el temor. Esta práctica de mimesis mágica tra-

baja con las “múltiples afinidades entre lo existente” (Adorno y Horkheimer, 2006: 16), las cuales, a diferencia del trabajo de identificación que ejecuta el concepto, dan cuenta de “diferencias” (*Unterschiede*).

En el ritual del sacrificio, la práctica y la representación de la magia producen una forma de sustituibilidad (*Vertretbarkeit*). En el sacrificio se sustituye a la víctima real por un animal que lo representa, de manera que el ritual mágico es ya “un paso hacia la lógica discursiva” (Adorno y Horkheimer, 2006). Sin embargo, a diferencia de la “fungibilidad universal” de la ciencia positiva en la que el objeto pasa a volverse indiferente ante las abstracciones formales de los conceptos, en el ritual mágico del sacrificio se procede a partir de una sustituibilidad “específica” (*spezifische Vertretbarkeit*): “Pero el carácter sagrado del *hic et nunc*, la unicidad del elegido, que adquiere el sustituto (la cierva que se habría de sacrificar por la hija y el cordero por el primogénito), lo diferencia radicalmente; lo hace –incluso en el intercambio– insustituible. La ciencia pone fin a esto” (Adorno y Horkheimer, 2006).

El escenario de la etapa histórica de la mitología coloca al sujeto como héroe y estafador de la naturaleza deificada. Al mismo tiempo que se doblega ante lo divino, logra realizar la astucia de la razón. El espacio imaginario, aunque específico y concreto, del mago es reemplazado por un contrato, un acuerdo mitológico entre el héroe y los dioses: a la vez que ellos exigen lo que el sujeto debe hacer; el héroe hace lo que tiene que hacer según sus propios objetivos. El héroe homérico coloca al sujeto ante la paradoja de evadir el contrato por medio de su cumplimiento.

El sujeto emerge a partir de la mitologización de la naturaleza, por medio de la organización de la experiencia dentro de un sistema racional. El modo en el que ahora el sujeto emergente se vincula con la naturaleza ya no se caracteriza por la búsqueda de su apaciguamiento, sino que adquiere el rasgo racional del engaño. El pasaje del mundo de la magia hacia el mitológico coincide con el pasaje de una asimilación al poder

de las fuerzas naturales a una identidad articulada sobre la base del poder social.

En la topografía del mito, cada dios tiene asignado su lugar y su función. A su vez, las divinidades amenazantes son reemplazadas por las religiones de la luz y de sus mitos solares y patriarcales: “Las divinidades olímpicas no son ya directamente idénticas a los elementos; ellas los simbolizan solamente” (Adorno y Horkheimer, 2006: 14). Finalmente, las representaciones de la naturaleza en elementos que testimonian los principios *hilozoicos* desembocan en la filosofía platónica en la que son identificados con las ideas: “[...] la exuberante ambigüedad de los demonios míticos se espiritualizó enteramente en la pura forma de entidades ontológicas. Mediante las ideas de Platón, finalmente, también los dioses patriarcales del Olimpo fueron absorbidos por el *logos* filosófico” (Adorno y Horkheimer, 2006: 11).

Como decíamos, en la reconstrucción adorniana de la génesis de la autonomía estética, también se da constitutivamente un sometimiento de la “exuberante ambigüedad” de los procesos naturales que caracteriza al proceso de modernización cultural presentado por *Dialéctica de la Ilustración*. “La belleza no es el comienzo platónicamente puro, sino que ha llegado a ser en el repudio de lo antes temido” (Adorno, 2003b: 76). Al “lugarteniente” de esa dominación en el arte Adorno lo denomina *construcción*. El principio constructivo en el arte “es la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, de los que se apodera, igual que del sujeto” (Adorno, 2003b: 91). La construcción se diferencia “por la sumisión incondicional no simplemente de todo lo que le llega de fuera, sino de todos los momentos parciales inmanentes” (Adorno, 2003b). Precisamente por ello, “la construcción es”, en el arte, “la prolongación del dominio subjetivo” (Adorno, 2003b).

El principio constructivo produce en el objeto estético una espiritualización de sus momentos particulares. “En las obras de arte, el espíritu se ha convertido en su principio constructivo” (Adorno, 2003b: 180). Adorno determina negativamente el

espíritu estético partiendo de una serie de diferenciaciones. El espíritu del objeto artístico no puede ser pensado como aquello, un sentimiento o una idea, que el autor ha introducido en ella. A su vez, tampoco puede ser entendido como una visión del mundo (*Weltanschauung*), vale decir, como el índice de los problemas que determinan una específica época histórica. Si así fuera, dice Adorno, todas las obras de arte que fueran portadoras de la misma visión del mundo tendrían también un mismo contenido espiritual. Tanto las ideas y sentimientos del autor, como las visiones del mundo que en una obra de arte se tematizan, forman parte del material de las obras. Para Adorno, el problema de estas interpretaciones acerca del espíritu de las obras es que asumen que lo espiritual puede capturarse como un momento aislado (una idea, un sentimiento, una visión del mundo). Por el contrario, el concepto de lo espiritual en el arte es relacional.

Como en el pensamiento discursivo, el principio que permite objetivar a las obras de arte, esto es, diferenciarlas como objetos estéticos del resto de los objetos, es el de la lógica de la consecuencia. Dichas obras adquieren la unidad de su *forma* tanto de la antítesis determinada con la mera empiria como a partir de la unidad de sus elementos particulares. La autonomía del arte se logra allí donde el objeto artístico ya no se encuentra en una situación de dependencia en relación con los materiales, sino que ellos son mediados por el proceso de configuración que les otorga un lugar y un valor, siendo este último siempre una relación entre diferentes, en la estructura de la obra. El principio constructivo es el momento que tiende a la configuración de la obra de arte como una totalidad cerrada. Las obras configuran así una “conexión estructural” (*Strukturzusammenhang*) dentro de la que los distintos momentos particulares entran en una relación mutua, la cual es recíproca y produce una conexión de sentido (*Sinnzusammenhang*). Al entrar en relación se produce una transfiguración en la que “se superan los momentos materiales o los momentos sensibles de la obra de arte” (Adorno, 2009: 221-222). En esta conexión estructural

cada momento particular, debido a la lógica de la consecuencia, debe mostrarse como necesario en la estructuración del todo. Los materiales, que aislados carecen de sentido, adquieren su determinación espiritual, su sentido, mediante la construcción que los incluye en relaciones necesarias. El principio constructivo es la espiritualización del objeto, cuyo resultado es una obra de arte que “se experimenta inmediatamente como algo pleno de sentido”. En esto consiste el devenir *sígnicas* (*zeichenhaft*) de las obras de arte, o lo que es lo mismo, su *linguisticidad* (*Sprachlichkeit*) (Adorno, 2009: 105).

Las obras de arte repiten para Adorno la escena arqueológica que planteaba *Dialéctica de la Ilustración* de un sujeto luchando con el exterior y consigo mismo en la búsqueda de la constitución de su propia identidad a partir de la significación de lo extraño y del disciplinamiento de su propio mundo pulsional. El arte participa de la secularización de lo sagrado que las prácticas y representaciones mágicas atribuían a la potencia desmesurada de la naturaleza. En ambos casos aquello que posibilita la diferencia artística es la coherencia interna de la obra: “La *logicidad* es la fuerza del arte que lo constituye de la manera más enérgica como un *ser sui géneris*, como naturaleza segunda” (Adorno, 2003b: 206).

La participación estética en la racionalidad aleja a la teoría crítica de Adorno de todo y de cualquier noción ingenua del arte como una instancia sencilla y natural: los objetos artísticos no pueden concebirse sin falsear a su verdad como *retour à* (Adorno, 2003b: 165). La articulación de los elementos particulares que ingresan en el objeto que pretende ser reconocido como estético, sin embargo, no procede por medio de repertorios convalidados, como por ejemplo, los saberes, usos y reglas que pueden sintetizarse bajo la categoría de estilo: “[...] el concepto de construcción, en realidad, no significa más que el esfuerzo de extraer puramente de la cosa [...] justamente esa objetividad que antes, en otro tiempo, había estado garantizada por las formas válidas fijadas para los artistas, sea de manera real o de manera presunta” (Adorno, 2003b: 194).

En este sentido, cabe comprender la lógica propia del arte en términos de negatividad. Aquí los procesos de negación que produce la obra, y que la diferencian como objeto artístico, pueden sintetizarse bajo el momento *experimental* de la misma (Adorno, 2003c: 263). Cada obra es el resultado de un proceso de experimentación con y del lenguaje, que pone en ejecución procedimientos y hace uso de repertorios de saberes, convenciones y tradiciones heredadas. Sin embargo, la inclusión de éstos y de “formas válidas fijadas” ingresan en las obras como momento de una mediación constructiva que las distancia de sus contextos de origen y las posiciona en nuevos contextos relacionales en los que son transformadas completamente.

El presupuesto de este trabajo de extrañamiento que produce el principio constructivo con los elementos disponibles es la *libertad* del sujeto estético. El arte participa del proceso de modernización cultural puesto que, como en el caso de los valores de lo verdadero y de lo bueno, lo bello supone la emergencia de un sujeto que logra liberarse de las ataduras de la restricción convencional, adquiriendo así su “libertad y soberanía” (Adorno, 2009: 203). En este sentido, la autonomía del arte puede comprenderse a partir del momento en que “el problema de la construcción se vuelve absoluto” (Adorno, 2009). El sujeto artístico ya no se supedita a la norma sino que se posiciona en una situación de “libertad para el objeto” (Adorno, 2009).

El proceso de racionalización que caracteriza a la ilustración estética impide la utilización de reglas y procedimientos artísticos convencionales. La construcción en el arte supone “que el material se haya purificado de preformaciones” (Adorno, 2009: 202). “Para el arte ya no hay otras normas que las que se forman en la lógica de su propio movimiento y que puede cumplir una conciencia que las respeta, produce y cambia” (Adorno, 2003c: 260). De ahí que todas las formas, convenciones estilísticas y procedimientos heredados del pasado que recibe la obra de arte, lo que Adorno denomina

“preformaciones”, no pueden ingresar a su “interior” sin que medie un proceso de articulación técnica que las sintetice en nuevas conexiones de sentido: “La obra sólo puede acogerlas comprendiéndolas, amoldándose a ellas y modificándolas. No se pinta con colores, no se compone con sonidos, sino con relaciones cromáticas y sonoras” (Adorno, 2003b: 262).

La racionalidad estética sustrae a los elementos convencionales como recurso de certeza y garantía de logro, haciendo de la obra artística una tarea reiterativa. La obra de arte “se constituye a través del aquí y ahora”, vale decir, “a través de sus configuraciones específicas” (Adorno, 2009: 376). En la medida en que ya no sea posible abrevar de manera automatizada en aquellas fuentes de sentido, el objeto estético deberá confrontarse siempre de nuevo con la tarea de procurar sus construcciones por y desde sí mismo. A esta situación Adorno la describe con la metáfora de un tanteo en la oscuridad en la que el arte debe habituar su mirada (Adorno, 2003c: 261).

Ahora bien, ese proceso de articulación comienza, como si dijésemos, desde abajo. El dominio que se ejerce sobre el material para articularlo por completo “no es un tipo de dominio que, de algún modo, se impone al material como algo extraño, por medio de restricciones, voluntad de estilo, o cualquier otra cosa de esta índole, sino de una articulación que crece a partir de la cosa misma [...] a partir de la lógica misma del material” (Adorno, 2009: 193). Los criterios de esa espiritualización de los códigos históricos devenidos materiales sólo pueden ser buscados en sí mismos: “En el material está sedimentada la historia. Sólo quien sea capaz de distinguir en el material lo adecuado históricamente y lo irremediablemente anticuado producirá de una manera que haga justicia al material” (Adorno, 2003c: 262).

Adorno aborda la participación del arte en el proceso de racionalización a partir de la mediación que las obras de arte establecen entre las partes y el todo. Para estudiar estas relaciones, propone adoptar una perspectiva dual que, al mismo tiempo, puede ser diferenciada a su interior. Por un lado, a) desde el punto de vista de la unidad de la obra destaca los

conceptos de construcción y espíritu estético. El proceso de diferenciación del arte consiste en la manipulación de la naturaleza y en la secularización de lo sagrado, lo cual se expresa en la relación entre la conexión estructural del todo y los elementos materiales devenidos valores significativos. Sin embargo, la dialéctica de la ilustración, en cuyo proceso los momentos de rechazo de las prácticas mágicas se invierten en nuevas formas de sometimiento, produce en lo bello una inversión de esta inversión. Observado desde el punto de vista de la totalidad, la unidad ejerce una violencia a lo plural; al mismo tiempo, percibido desde la perspectiva de los elementos particulares, el proceso de diferenciación estética adquiere una nueva significación; y b) desde el punto de vista de los elementos particulares, vale decir, de los materiales, la unidad estética no solamente produce una mutilación de su pluralidad incommensurable, sino que, simultáneamente, en la interpretación de Adorno, la síntesis estética realiza una forma de redención. La integración de los elementos particulares, “lo difuso de la obra de arte”, genera en ellos la posibilidad de una existencia que, de otra forma, “desaparecería sin dejar huella” (Adorno, 2003b: 249). En este sentido, la unidad estética “hace justicia” (Adorno, 2003b: 254) a la heterogeneidad de los elementos particulares: “La articulación es la salvación de lo plural en lo uno” (Adorno, 2003b: 253). Por su duración y organización, lo uno estético salva a los elementos particulares de “la naturalidad mala de lo contingente y caótico” (Adorno, 2003b: 248). Aun cuando “lo plural ha de temer a la unidad”, sin ésta, eso plural “se evaporaría” (Adorno, 2003b: 249). En estos términos explica Adorno el doble carácter de la racionalidad estética, esto es, que ejerza violencia contra la “naturaleza” y ofrezca, a su vez, el marco de su salvación.

Sin embargo, la pluralidad incommensurable de los particulares produce también efectos sobre la unidad estética: c) la otra cara de la perspectiva de los particulares consiste en describir cómo repercute su presencia en el contexto de la obra. Cuando Adorno pone en evidencia esta perspectiva,

denomina “impulsos individuales” (*Einzelimpulsen*) a los materiales con los que trabaja el objeto artístico. El desplazamiento del concepto apunta a subrayar el carácter dinámico de los elementos particulares al interior de la obra, así como los efectos que este dinamismo produce en las pretensiones de sentido de la misma. ¿Cuáles son esos efectos y qué consecuencias tienen para la diferenciación estética?

Los impulsos individuales de la obra son aquello heterogéneo que “necesita” la unidad con el fin de articularse en una conexión de sentido. Esta necesidad se fundamenta en el hecho de que los elementos particulares, tomados de forma aislada, presentan por sí mismos una suerte de *incomplitud* (*Unvollständigkeit*). Sin embargo, estos impulsos tienden a oponerse a las pretensiones de totalización dentro de las cuales se les busca incluir: “Al mismo tiempo que miran anhelantes y necesitados a la unidad [...] quieren apartarse de ella” (Adorno, 2003b: 248). Los momentos individuales entendidos como impulsos son “centros de fuerza” que al mismo tiempo que “impulsan hacia el todo”, lo hacen “por necesidad, pues están preformados por él” (Adorno, 2003b: 238), de manera que los impulsos individuales también “se niegan a amoldarse a la totalidad prepensada latentemente” (Adorno, 2003b).

La tendencia a la disgregación implícita en los momentos individuales se contrapone a la preformada para complacer las pretensiones de la unidad. Las fuerzas contrapuestas que tensionan el todo y las partes hacen de la obra de arte una “divergencia” que “desgarra al sentido” (Adorno, 2003b: 238). Esta reciprocidad de perspectivas antagónicas define al objeto estético como un objeto *in actu*:

El carácter procesual de las obras de arte se debe a que ellas en tanto que artefactos, algo hecho por los seres humanos, tienen de antemano su lugar en el “reino propio del espíritu”, pero para llegar a ser idénticas consigo mismas necesitan lo que no es idéntico a ellas, lo que les es heterogéneo, lo que no está todavía formado. La resistencia de la alteridad contra las mismas, a la que empero están vinculadas, las mueve a articular su propio lenguaje formal, a no dejar nada sin forma (Adorno, 2003b: 236).

En este sentido, la unidad del arte figura como una imposibilidad, puesto que aspira a la identidad de lo idéntico y de lo no-idéntico. La síntesis estética se revela así como una tarea paradójica, que espera integrar “momentos incompatibles, no idénticos, en fricción” (Adorno, 2003b). Cuando Adorno pretende representar alegóricamente este movimiento, acierta en elegir la figura de Penélope, quien en el poema homérico deshace de noche aquello que teje durante el día.

EL ARTE MODERNO COMO RESTO ARCAICO

La paradoja en la que se ubica la unidad del objeto estético revela, a su vez, el lugar aporético que ocupa el arte en el proceso de racionalización moderna. El arte se sirve de los medios de la racionalidad, resulta de una liberación del sujeto que coincide con la soberanía que testimonia en lo cognoscitivo y en lo práctico-moral. Somete a sus materiales de manera similar al modo en que la ciencia domina conceptualmente a la naturaleza externa y en el que la filosofía moral exige del sujeto su represión interna. La determinación del arte que realiza la teoría social de Adorno desplaza toda y cualquier noción prerracional o irracional del arte: “el arte es alérgico a la recaída en la magia”. Sin embargo, la forma de participación de éste en la racionalidad lo diferencia de las otras figuras de la razón, como la ciencia, la moral y el derecho, que la cultura moderna habilita. Ese modo viene caracterizado por la *negatividad* que impide la reconciliación entre las partes y el todo de la obra. Leído desde el punto de vista del objeto artístico, los impulsos individuales hacen valer, en la medida en que se oponen a una integración sin fricciones en la unidad de la obra, la “herencia mágica” del arte. Representan para el principio constructivo, lugarteniente de la racionalidad en el arte, la alteridad desconocida que sacralizaba el mago. “Una vez que el comportamiento estético se apartó de las prácticas mágicas antes que toda objetivación y aunque fuera

de manera indeterminada, tiene desde entonces algo de *resto*" (Adorno, 2003b: 435). De allí que para Adorno el arte moderno, entendido no en un sentido histórico sino como categoría estructural, se presente como algo extemporáneo en el concierto plural de la cultura actual. A continuación analizamos en detalle la manera en la que el arte se presenta para la modernidad a partir del abordaje de la interpretación que realiza Adorno de un caso particular, el lenguaje musical de Gustav Mahler.

Adorno comienza sus reflexiones sobre el caso de Mahler tomando en consideración las reacciones que su obra produjo en "el gusto siempre depurado de los académicos del arte musical". Sus obras "[...] se sintieron, desde su primera aparición, como chocantes. El odio contra él con resonancias antisemitas no fue muy distinto de aquel contra la nueva música. El *shock* que produjo se descargó en la risa, en un malicioso no tomarlo en serio que reprime la certeza de que, no obstante, algo tiene" (Adorno, 2003d: 165).

Aquello que produce extrañamiento y odio puede reconocerse en el uso del lenguaje musical que se hace presente en las obras de Mahler. Adorno encuentra en su caso específico un modo ejemplar de reflejar la relación contradictoria y difícil que el arte sostiene con el proceso de modernización. En el lenguaje de Gustav Mahler es posible rastrear la dialéctica de la ilustración estética.

Sin embargo, a primera vista la obra de Mahler no pareciera evidenciar un uso radicalmente nuevo, drásticamente experimental del lenguaje musical, de tal forma que la confrontación con el mismo se volviese incomprensible. Adorno describe este movimiento como un *persistir en lo familiar*: "La estructura de los acordes de Mahler corresponde totalmente a la armonía de las tríadas; los puntos de gravedad tonal son evidentes por doquier, en ninguna parte se cierra la puerta al idioma tonal usual" (Adorno, 2003d: 166). Aquello que produce el *shock* en las apreciaciones de su obra es, más específicamente, la forma particular en que se hace uso de las convenciones.

Dicha modalidad podría entenderse como *negación determinada*, puesto que Mahler logra la disonancia como resultado de una serie de procedimientos formales a partir de los cuales lo familiar del diatonismo es extrañado y transformado en otra cosa. Tales procedimientos pueden ser sintetizados bajo la estrategia artística del contraste. Adorno lo describe como pequeñas operaciones de manipulación, desajuste y sabotaje del lenguaje tonal tradicional. Entre los elementos del lenguaje tonal Mahler realiza juegos de oscilación –énfasis en uno, intercalación de otro que no se destaca– con el modo mayor y el menor, de forma que entre sus diversas combinaciones logra “enardecer la tonalidad desde dentro” (Adorno, 2003d). De esta forma, a partir de la práctica de la manipulación de los medios tonales, que consiste en “resaltar algunos, elevarlos a idea hipertrofiada, endurecerlos como vehículos de expresión” (Adorno, 2003d: 168), logra “trastornar el equilibrio” del lenguaje (Adorno, 2003d: 167).

La tarea de alternar de múltiples maneras los tonos mayores y los menores hace que los límites entre las categorías se vuelvan un problema. Entre ambos tipos se produce una serie repetida de variaciones en las que ambas categorías ni se aparecen como nítidas distinciones ni se difuminan por completo en sus diferencias, sino que por el contrario “ambas flotan” (Adorno, 2003d: 169). La flotación es la consecuencia “de un intento una y otra vez repetido y una y otra vez frustrado” (Adorno, 2003d).

En este contexto, Adorno interpreta la operación mahleriana del contraste entre los tonos a partir del hilo histórico-filosófico de la dialéctica de la ilustración: “Desde hace mucho tiempo neutralizado en la sintaxis del lenguaje musical occidental, sedimentado como elemento formal, el menor sólo se convierte en sigla de la tristeza” (Adorno, 2003d: 172). Esa función la cumple el menor en el contexto de una sintaxis que lo neutraliza. Sin embargo, la expresión de lo triste que éste representa sólo es posible en la medida en que se lo interpreta en relación con el mayor que lo desplaza. Precisamente por eso, “su

esencia es ser desviación; aislado ya no produciría ese efecto". El contraste entre lo menor y lo mayor presenta en el lenguaje musical el conflicto entre el elemento particular y la generalidad. En las reacciones del menor al mayor, lo particular aparece en lo general "como lo no integrado, no asimilado, por así decir aún no asentado" (Adorno, 2003d). Sin eso general de lo que se desvía, no sería posible comprender a lo particular como tal. Solamente en referencia a eso general que niega, se destaca lo menor. A su vez, lo menor tensiona a lo general, de manera que las distintas interpolaciones en menor dentro de pasajes en mayor operan como extranjerismos en la lengua del diatonismo, negando las pretensiones de eso general a integrarlo como propio. La relación del tono menor con el mayor se asemeja a "lo asimilado y sin embargo no del todo autóctono" (Adorno, 2003d: 173). Esto determina al lenguaje musical de Mahler como quebrado.

La interrupción que producen estas intercalaciones en el continuo del lenguaje musical suspende a su vez el dominio del material que constituye a todo lenguaje. Esa puesta entre paréntesis del sometimiento problematiza las separaciones constitutivas del proceso de diferenciación que caracteriza a la dialéctica de la ilustración. A la cesura de lo quebrado Adorno la identifica con una relación que entabla la música de Mahler con lo arcaico (Adorno, 2003d: 164). Las desviaciones, posibilitadas por el instrumental de los medios artísticos, colocan al lenguaje musical bajo la luz de la interrogación. La relación de tensión entre los tonos fractura la unidad musical, volviendo evidente el carácter constitutivo de esos conflictos.

En este sentido es que el lenguaje musical de Mahler funciona para Adorno como un "medio de representación" en el que reflexiona sobre sí mismo, sobre sus presupuestos no tematizados, así como sobre su relación con la cultura en general. Lo no domesticado de la música de Mahler hace recordar "a las víctimas del progreso, incluidas las musicales; aquellos elementos del lenguaje que habían sido excluidos del proceso de racionalización y de dominación del material" (Adorno,

2003d). El anacronismo de Mahler se ubica en la rememoración estética que se expresa en el lenguaje vuelto sobre sí mismo, cuestionando así el automatismo de la repetición en la cultura tecnificada del capitalismo (Duarte, 2007: 50 y ss.).

Uno de los momentos de esa rememoración reflexiva se ubica en la indagación acerca de la división entre la música popular y la música elevada. En este sentido, Adorno interpreta los préstamos de la canción popular y de sus formas musicales en la obra de Mahler. Aquí, nuevamente, las intromisiones son incorporadas a la manera de citas “entre comillas invisibles por el lenguaje artístico al que se las arrastra y quedan como granos de arena en el engranaje de la construcción puramente musical” (Adorno, 2003d: 179). Y si bien la fractura entre ambas expresiones culturales no puede ser disuelta, puesto que aquello que se impone en esta tensión sigue siendo, al interior de la obra de Mahler, el lenguaje artístico elevado, su inclusión en el recinto del lenguaje pone en fricción su inmanencia, revelando las tensiones constitutivas del uso del lenguaje artístico. La perspectiva exterior desde la que el lenguaje de Mahler se observa a sí mismo permite hacer evidente aquello que el lenguaje requiere excluir para constituirse como tal: “En Mahler lo inferior no encarna lo elemental y el mito, nada natural. [...] Lo inferior es en él más bien lo negativo de la cultura que ha fracasado. La forma, la medida, el gusto, en fin, la autonomía de la forma que sus mismas sinfonías persiguen, llevan el estigma de la culpa de quienes excluyeron de esas cosas a los demás” (Adorno, 2003d: 185).

Es precisamente en este movimiento de regresar rememorativamente al punto en el que el lenguaje y el sujeto despiertan por medio del sometimiento de la alteridad, interna y externa, en donde Adorno encuentra el motivo último de las expresiones de odio que se reconocen en las apreciaciones contemporáneas de su obra. En ella se presenta la transgresión de lo que denomina tabú mimético, esto es, la obra de Mahler hace experiencia de la transgresión de aquella prohibición de la que nos habla en *Dialéctica de la Ilustración* acer-

ca del “olvido” de sus condiciones de generación. Aquello que se olvida, al modo de una represión, es lo que para el primitivo fue una de sus primeras experiencias ante la naturaleza desbordante. Nos referimos, claro, al estremecimiento que causa el terror ante la alteridad radical. Por eso, los procedimientos formales del uso del lenguaje musical mahleriano reproducen una forma de comportamiento que se contrapone a la soberanía del sujeto y que consiste en ubicarlo en ese punto en el cual el sujeto y su lenguaje se exponen ante lo otro. A esto se refiere Adorno con la meditación mahleriana sobre los animales. Permítasenos citar *in extenso*:

La música se comporta como los animales; como si la compenetración con el cerrado mundo de éstos quisiera reparar algo de la maldición de la oclusión. Mediante la imitación sonora de su conducta, brinda una voz a los carentes de habla, se arredra ella misma y osa asomarse de nuevo con precaución de liebre, lo mismo que un niño miedoso se identifica con el más pequeño de los cabritos de la cajita del reloj, que escapa al malvado lobo. [...] En los animales la humanidad se aprehende a sí misma como naturaleza inhibida y a su actividad como historia natural cegada: por eso medita Mahler sobre ellos. Como en las fábulas de Kafka, la animalidad es para él la humanidad tal como aparecería desde un punto de vista de la redención que la misma historia natural impide adoptar. Lo que provoca en Mahler el tono de cuento de hadas es la semejanza entre animal y hombre. Desconsolada y consoladora a la vez, la naturaleza con memoria de sí misma se desprende de la superstición de la diferencia absoluta entre ambos (Adorno, 2003d: 154-155).

Cabría leer este pasaje con precaución, puesto que una lectura apresurada podría hacer decir a la interpretación de Adorno que el uso del lenguaje musical de Mahler produce un acceso inmediato a la experiencia asemántica de una naturaleza purificada de la diferencia entre cultura y naturaleza. Esto es, que interpretaría este pasaje como la expresión de un neorromanticismo estético que daría la espalda al proceso de diferenciación que constituye a la razón moderna y a las distintas instituciones de la sociedad en la que ella se encarna.

Por el contrario, las operaciones de desbaratamiento del lenguaje que produce la obra de Mahler interrumpen el dominio de la naturaleza no porque de esta forma sea posible retroceder hacia una naturaleza más acá del dominio de la mediación artística, sino porque aquí la naturaleza aparece en relación con “aquellos de lo que quería alejarse” (Adorno, 2003d: 161). En esto consiste la estrategia del contraste: diversas formas del desvío del tono menor del mayor. Dichas estrategias producen una negación del lenguaje musical, pero ésta se encuentra determinada por el mismo objeto que se niega. Son los procedimientos formales de construcción de la obra aquello que conduce al movimiento de negación de la unidad de la misma: “En esa relación con la empiría, las obras de arte salvan, neutralizando, lo que una vez los seres humanos experimentaron literal y completamente en la existencia y lo que el espíritu expulsó de ésta. Participan en la Ilustración porque no mienten: no fingen la literalidad de lo que habla desde ellas” (Adorno, 2003b: 15).

La ausencia de una repetición literal de la experiencia del terror ante la naturaleza amenazante nos permite comprender con precisión qué significa aquí la herencia mágica del lenguaje artístico. En los pasajes de *Dialéctica de la Ilustración* dedicados al problema del arte se explicitan con detalle las afinidades y las diferencias que el objeto estético mantiene con el mundo de la magia.

La primera de las determinaciones que permite realizar una analogía entre la praxis artística y la del mago se detiene en la separación entre la obra de arte y la realidad empírica: “La obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen leyes particulares” (Adorno y Horkheimer, 2006: 73). Del mismo modo en que, en el momento del ritual, el mago trazaba un círculo cerrado dentro del cual se llevaba a cabo el hechizo del *maná* heterogéneo y fluido, así también la obra de arte traza un límite que la diferencia del resto de los signos que circulan en la

sociedad. Tanto en el arte como en la magia se produce una lógica propia que no puede reducirse al exterior del que se autonomizan.

A su vez, las prácticas y las representaciones del mago funcionan “en acto”. Esto es, ambos dan lugar a formas de la reflexión acerca de las relaciones entre el sujeto y sus materiales. Mientras que en el caso del ritual, el mago escenifica un *performance* en el cual se asemeja al poder que pretende conjurar y que amenaza a la comunidad de la que forma parte, en la obra de arte, tal como pudimos analizar con el ejemplo del lenguaje musical de Mahler, aquello que es interrogado es el lenguaje en su relación con el mundo. La interrogación artística asume la forma de una genealogía: en la negatividad del arte, éste rememora aquello que se ha expulsado en el camino de su diferenciación.

En el mundo de la magia la práctica reflexiva consistía en el uso de máscaras que simulaban el comportamiento de los demonios poderosos: “[...] las máscaras de los cultos [...] eran un contenido, imitación del miedo, que difundían en torno a sí como expiación” (Adorno, 2003b: 70). La escena de la imitación de miedo a lo sagrado era también el momento de un reconocimiento: el de los límites del poder del sujeto para enfrentar la fuerza de los procesos naturales. Por eso las máscaras presentan la particularidad de ser “figuras mixtas”: “[...] pero como desde el principio las imágenes de la naturaleza terrible las calman miméticamente, las máscaras, los monstruos y los semianimales arcaicos se parecen ya a algo humano” (Adorno, 2003b: 75-76). Aun cuando fuesen ya parte de la razón ordenadora que somete la naturaleza al imperio del sujeto, estas figuras “son terribles porque recuerdan la fragilidad de la identidad humana” (Adorno, 2003b).

En el arte, ese retorno del lenguaje sobre sí mismo es el resultado de un proceso complejo de negación, que comienza rechazando la validez inmediata de las preceptivas tradicionales para luego, a partir de la elaboración de procedimientos formales que aspiran a organizar la obra de arte, desembocar

en tensiones con los elementos particulares que desbordan las pretensiones de sentido implícitas en la construcción. La *procesualidad estética* es el resultado “de un intento una y otra vez repetido y una y otra vez frustrado”. En el reiterado proceso de diferenciación artística, la obra, que siempre está por venir, también recuerda, como las máscaras del mago, la fragilidad del sujeto y su lenguaje.

La relación del arte con la magia, el modo específico en que el arte participa en el proceso de desmagificación que caracteriza a la dialéctica de la Ilustración, se da solamente a manera de “herencia”. Vale decir, que el comportamiento mimético del mago *se conserva en el objeto estético de forma modificada*. Esa diferencia la encuentra Adorno en las pretensiones de relación con su exterior que mueven a la magia y al arte de manera diferencial. Mientras que el hechizo del mago pretende intervenir en la naturaleza para producir un apaciguamiento de las fuerzas demoníacas de lo sagrado, la obra de arte renuncia a la influencia directa: “La renuncia a la locura de la intervención inmediata del espíritu, que retorna intermitente e insaciablemente en la historia de la humanidad, se convierte en la prohibición de que el recuerdo del arte se dirija inmediatamente a la naturaleza. La separación sólo puede ser revocada mediante la separación” (Adorno, 2003b: 78).

PALABRAS FINALES:

DIFERENCIA ESTÉTICA Y TEORÍA CRÍTICA DE LA SOCIEDAD

En la dialéctica de la ilustración, el arte se presenta como un resto no digerible por la teleología de la modernización. En este sentido, Adorno sostiene: “Una Ilustración irreflexivamente coherente tendría que repudiar al arte”. Las obras de arte hacen presente un resto que excede la espiritualización y que impide configurarse a sí mismo como una unidad cerrada: “El impulso de salvar el pasado como viviente, en lugar de utilizarlo como material de progreso, se satisfizo sólo en el

arte" (Adorno y Horkheimer, 2006: 86). El odio "con resonancias antisemitas" que suscitaba las obras de Mahler puede comprenderse por esta modalidad *específica* en que el arte participa de la racionalidad moderna. Los objetos estéticos producen un *shock* por el modo en que, en su recinto, lo familiar se vuelve extraño. Ellos son, entre los signos de la cultura moderna, como "lo asimilado y sin embargo no del todo autóctono". Esa singularidad estética descansa en la aporía que es el arte "entre la regresión a la magia literal o la cesión del impulso mimético a la racionalidad cósica" (Adorno, 2003b: 79). Es por ello que las tesis adornianas sobre la diferenciación estética no pueden ser asimiladas, como se sostiene desde la teoría de sistemas, a un proceso general replicado en el resto de los sistemas parciales de la sociedad (Luhmann, 2005, 224 y ss).

El proceso de la ilustración estética es así interpretado por la teoría social de Adorno como un *pliegue* al interior de la modernización cultural que permite asumir una mirada *crítica* de las derivas patológicas de la modernización social capitalista. El arte moderno aparece como un resto que hace visible el inconsciente rechazado en las sociedades capitalistas desarrolladas. Cabría preguntarse en este contexto, ¿sobre la base de qué concepto se justifica el estatuto reticente del arte moderno en la teoría adorniana de la modernidad?

Una cifra interpretativa para precisar conceptualmente el modo paradójico en que el arte forma parte del proceso de modernización cultural la ofrece el concepto crítico de *aura estética*, que Adorno reconstruye en su discusión con las tesis de sociología del arte de Walter Benjamin (Adorno y Benjamin, 1995). La herencia mágica que carga el arte moderno, aquello que lo convierte en un resto arcaico en el concierto diferenciado de la razón, dice esta hipótesis, no puede ser pensado por fuera de esta categoría en el arte: "En la obra de arte se cumple una vez más el desdoblamiento por el cual la cosa aparecía como algo espiritual, como manifestación del *maná*. Ello constituye su *aura*" (Adorno y Horkheimer, 2006:

73). Una perspectiva que se preocupase por esclarecer las bases normativas de la teoría *crítica* de la sociedad, ante la vista de los desarrollos contemporáneos de la *crisis* del capitalismo, podría atender a estos señalamientos mencionados por el mismo Adorno.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2003a). *Negative Dialektik (Gesammelte Schriften [GS] 6)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor (2003b). *Ästhetische Theorie (GS 7)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor (2003c). *Kulturkritik und Gesellschaft I/II (GS 10.1/2)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor (2003d). *Die musikalischen Monographien (GS 13)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor (2009). *Ästhetik (1958/1959) (Nachgelassene Schriften [NS] IV 3)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor y Walter Benjamin (1995). *Brief-Wechsel (1928-1940)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor y Max Horkheimer (2006). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer.
- ALEXANDER, Jeffrey y Paul Colomby (editores) (1990). *Differentiation Theory and Social Change*, Columbia: Columbia University Press.
- BERNSTEIN, Jay M. (2005). "Suffering Injustice: Misrecognition as Moral Injury in Critical Theory", *International Journal of Philosophical Studies* 13 (3): 303-324.
- DUARTE, Rodrigo (2007). *Teoria crítica da industria cultural*. Belo Horizonte: Universidad Federal de Minas Gerais.
- FRÜCHTL, Josef (1986). *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriff bei Adorno*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- HABERMAS, Jürgen (1987). *Teoría de la acción comunicativa*, vol. I, "Racionalidad de la acción y racionalización social". Madrid: Taurus.

- HONNETH, Axel (2009). *Crítica del poder*. Madrid: Antonio Machado.
- LUHMANN, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*. Ciudad de México: Herder.
- SEEL, Martin (1985). *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt: Suhrkamp.
- WEBER, Max (1983). *Ensayos sobre sociología de la religión*, vol. I, Madrid: Taurus.