

Entre el arte y la filosofía: discusiones y aproximaciones a la obra de Theodor Adorno ¿Hacia una estética del silencio?.

Romina Emilce Rodríguez.

Cita:

Romina Emilce Rodríguez (2013). *Entre el arte y la filosofía: discusiones y aproximaciones a la obra de Theodor Adorno ¿Hacia una estética del silencio?. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/764>

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI 1 a 6 de Julio de 2013, Mesa 81: La teoría crítica en la actualidad de las ciencias sociales, Título de la ponencia: Entre el arte y la filosofía: discusiones y aproximaciones a la obra de Theodor Adorno: ¿Hacia una estética del silencio?, Autora: Romina E. Rodríguez (CONICET-UNGS-UBA).

El presente trabajo se propone discutir la idea de una promesa de felicidad quebrada y la imagen de una posible humanidad liberada, en dos obras de Theodor Adorno referidas a su proyección sobre el arte pero no menos a su relación con la praxis política y al papel de la filosofía, a saber: *Teoría de la nueva música* y *Teoría estética*.

Trabajaremos las obras del autor desde los conceptos de arte, filosofía y praxis política, a fin de exponer los límites de la estética negativa de Adorno, que oscilan entre la inmediatez que la filosofía no puede restituir ligada a su lenguaje conceptual, sustrayéndosele la verdad que aparece en la experiencia estética, y lo absolutamente inexpresable y velado que expresan las obras de arte auténticas. Éstas últimas (la música particularmente) carecen de una función social explícita, y ahí radica la función de su negatividad crítica. La experiencia de felicidad que el arte promete no se correspondería con la praxis política, y sólo de manera aporética y destellante, solitaria y aislada de la humanidad, podría sobrevivir su potencialidad emancipatorio, en la renuncia y alejamiento de todo lo humano. Las obras de arte se sustraen del mundo identificado, de la extrema violencia en la incomunicación, por ello constituyen una promesa de felicidad quebrada.

Sobre lo expuesto anteriormente ersará el desarrollo del trabajo, y se estructurará de la siguiente manera: en primer lugar haremos hincapié sobre la música dodecafónica de Schönberg y en qué medida conserva un grado de autonomía y potencial revolucionario, en segundo lugar demostraremos en qué sentido la práctica composicional es modelo para la práctica filosófica, y cuál es el papel de la música y la filosofía desde este punto de vista, y finalmente problematizaremos la cuestión de la praxis política en el autor tan debatida y controversial en relación con lo anteriormente desarrollado.

Una posibilidad de lo imposible: la composición musical de Shönberg

La apertura al consumo de la música entendida ahora como mercancía disponible y la falta de exigencias en el proceso compositivo, dado que la forma de cada obra es pauta suficiente para dicho proceso, convirtieron a la música en “[...] algo neutralizado, privado de su propia sustancia crítica, un espectáculo indiferente”¹. La armonía y la repetición de lo incansablemente igual son el sustento de la actualidad musical. La estructura musical y el contenido de las obras actuales dejan poco lugar para la reflexión y la crítica, y su punto culmine “[...] es el vaciamiento mismo de la música en virtud del

¹ Adorno, Th. W., *Filosofía de la nueva música*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 18.

desmoronamiento objetivo de la idea de expresión”², ya que el artista se ha convertido en un mero ejecutor y el hacer música está al servicio de intereses capitalistas.

Bajo estas circunstancias es que Theodor Adorno encuentra en la música de Shönberg una posibilidad de autonomía y un potencial revolucionario. La reacción que se desarrolló desde el plano de la música frente a la industria cultural y frente al paulatino desmoronamiento de todos los criterios de buena o mala música fue la atonalidad. Si la música intentaba agradar o empatizar con el nuevo público, que ahora accedía a la misma a partir de su masificación, producto del mercado capitalista, se convertía en su cómplice encubriendo sus propósitos. Por ello la ‘nueva música’ debía presentar las antinomias sociales al interior de su propia estructura pagando el precio de su aislamiento social, pero preservando su autonomía. Si la teoría había mostrado ya insuficiencias para poder cambiar las condiciones sociales, si como menciona Adorno en *Dialéctica Negativa*, había pasado ya el momento de la filosofía³, el arte en general y la música en particular, podían mostrarnos un haz de libertad asumiendo el peso de su incomunicabilidad. En ese sentido, la música se cristalizaba en un modelo para la filosofía, por su carácter de negatividad crítica, en la medida que era un producto social surgido de la sociedad, pero se alejaba de ella desde su propia constitución, elaborando así, una suerte de resistencia y crítica frente a las desigualdades que la sociedad presentaba. Al mismo tiempo, como la relación que se establecía entre la música y las fuerzas sociales no se evidenciaba de manera inmediata, el papel de la filosofía crítica, sería precisamente interpretar dicha relación.

La rigidez de la nueva música, su hermetismo y radicalidad, gracias a lo cual conserva su contenido de verdad, hacen que “hoy día las únicas obras que cuentan son las que ya no son obras”⁴. El propio material sustrato de la obra, es espíritu sedimentado socialmente por la conciencia de los hombres, éste penetra en la obra e impone sus propias leyes de movimiento en una relación immanente con el artista.

Frente al carácter de apariencia de la obra de arte burguesa producto de la incansable reconciliación que presenta, la ‘nueva música’ de Shönberg desmiente la pretensión de reconciliar lo universal con lo particular. En sus piezas “nada queda en ellas de las convenciones que garantizaba la libertad del juego”⁵. El conocimiento que despliega a partir de la negación de la apariencia y del juego, se revela en el contenido de la música misma. En este contenido es que se expresa el dolor no transfigurado del hombre, su impotencia, en donde se destruyen las mediaciones y su lenguaje se transforma en gestos de shock, registrando la historia de la humanidad mejor que ninguna otra forma.

Respecto al carácter individualista de Shönberg, Adorno sostiene que la soledad que manifiesta su composición musical, no hace más que mostrarnos cómo lo social ha penetrado en su música, ya que en la sociedad los individuos se encuentran aislados, atomizados, y en la adopción de ese estilo aparece la sociedad desgarrada. En su aislamiento e incomunicabilidad la obra resguarda

² Adorno, Th., *Op. cit.* p. 25.

³ Adorno, Th., *Dialéctica Negativa- La jerga de la autenticidad*, Trad. Ed. Alfredo Brotons Muñoz, Ed. Akal, Madrid, 2011, p. 15.

⁴ Adorno, Th., *Op. cit.* p. 36.

⁵ Adorno, Th., *Ibid.* p. 45.

su autonomía, ya no como puro dato concreto sino yendo mucho más allá de él, en su negación y renuncia de toda relación de subsunción de lo particular por lo universal. Así la obra de arte “representa a la verdad de la sociedad frente al individuo que reconoce su no verdad e incluso es esta no verdad. Sólo en las obras está presente lo que supera la limitación de sujeto y objeto por igual”⁶. Por un lado, la obra se le revela al sujeto alienado como un engaño de la reconciliación, pero al mismo tiempo señala los límites de su individualidad.

La música tradicional estaba sujeta a un conjunto limitado de combinaciones sonoras, que reproducían la racionalidad a través de la organización, en donde la libertad subjetiva pagaba el precio de la tonalidad, es el caso de Beethoven. Pero desde que nos hemos podido liberar de estas limitaciones, a partir del dodecafonismo de Schönberg, el artista se ha emancipado, habiendo aumentado la posibilidad de dominar técnicamente el material, y también habiendo conseguido la propia independencia del mismo. La melodía, la armonía, el contrapunto, forma e instrumentación han evolucionado hacia su liberación. Mientras que en la homofonía la organización musical estaba supeditada a convenios, y en la aspiración por la totalidad se eliminaba la espontaneidad de momento; en la polifonía se descubre la esencia de la armonía misma emancipada, cada acorde individual es reconocido en su propia polifonía, y la organización deriva del mismo material. Cuanto más polifónico suene un acorde, más disonante sea, más se logra la destrucción de las relaciones racionales lógicas impartidas por la tonalidad. Y es en la pura disonancia en donde se manifiesta el verdadero carácter racional de la consonancia. De esta manera se evidencia una subjetividad no apariencial que se convierte en el centro de la objetividad de la obra.

Schönberg logra hacer converger todas las dimensiones de la música por igual inclusive en una relación con el tiempo completamente nueva, en donde la conservación del material se convierte en transformación. “La música domina al tiempo: pero no ya porque pueda reemplazarlo llenándolo, sino porque lo niega mediante una suspensión de todos los momentos musicales mediante la construcción omnipresente”⁷. De esta manera la imagen que nos arroja la obra del mundo es ahistórica. Asimismo, en el dodecafonismo la composición se ve supeditada a los materiales, así como el artista que también se ve sujeto al material, se convierte en una determinación de éste que se le contrapone a él mismo, de esta manera lo libera objetivándolo.

Las figuras musicales en el dodecafonismo son doce, sin exclusión y repetición de ningún sonido, para no dar mayor preponderancia a unos sobre otros. A quien experimenta escucharlos, se le exige una percepción que por principio tiene tonos que no aparecen. Se hace patente, la promesa de felicidad quebrada a través de la disonancia, porque precisamente el dodecafonismo se realiza en la fatalidad de su cumplimiento. “Las disonancias nacieron como expresión de la tensión, la contradicción y el dolor. Se sedimentaron y se convirtieron en material. Ya no son medios de la expresión subjetiva”⁸. Están en tensión con la consonancia, y constituyen una unidad en donde los tonos individuales se unen al mismo tiempo que se distinguen como tales, de manera que sigan ‘disonando’ en sí mismos, se han convertido en una crítica objetiva. Expresan la negación al estado del cual han surgido, las obras de arte

⁶ Adorno, Th., *Ibid.* p. 52.

⁷ Adorno, Th., *Ibid.* 59.

⁸ Adorno, Th., *Ibid.* 80-81.

desmienten con el arte liberado la sociedad sujeta⁹, y plasman en lenguaje musical, las irreconciliables contradicciones de la sociedad.

El sujeto histórico no concuerda con las determinaciones históricas del material de la obra. La precisión y exactitud de la música dodecafónica no se puede oír, lo que impera es el sistema en su conjunto. Este alejamiento de lo social por parte de la obra de arte hace que ésta se aproxime al conocimiento. La obra de arte tradicional anulaba toda posibilidad de conocimiento, hacía de sí un objeto de mera intuición. En cambio, la obra de arte que renuncia a la intuición y a la apariencia, se convierte en objeto del pensamiento. Mientras que la obra de arte tradicional se subsumía en la identificación sujeto-objeto, la nueva música plasma en su mayor expresión las contradicciones de la cual surge, y precisamente esta actitud la lleva al camino del conocimiento. El arte tradicional también conocía, pero dentro del marco de la forma estética. El umbral de su conocimiento se basaba en la crítica de la contradicción, implicando de alguna manera una suerte de reconciliación en lo absoluto. El nuevo arte no se contenta con esto, e intenta ir más allá, no busca la reconciliación con la realidad, porque "sólo en la obra fragmentaria que renuncia a sí misma, se libera el contenido crítico"¹⁰. Por eso la falta de sentido de ésta, constituye precisamente la protesta contra el sentido, la coherencia radica en la negación de la coherencia, su emancipación se funda en el alejamiento del lenguaje verbal y de la expresión¹¹.

En la música tradicional el sustrato último de la obra era la subjetividad, vehículo de la expresión, sin embargo la radicalidad de la nueva música se concibe en la experiencia (*Erfahrung*) de un hombre que no se reconoce ya en el flujo de lo que escucha, por eso dicha experiencia produce estremecimiento, llanto. Ya no se trata de ser expresión de la realidad, imagen de la misma (obra de arte burguesa) que buscaba cierta empatía con el espectador, o lograr cierta autonomización alejándose de lo social (obra de arte fascista, ideológica) afirmándose como un ser-en-sí ontológico, por cuanto que a ambas le falta el contenido objetual. La nueva música renuncia al engaño de la armonía, su radicalidad deriva del contenido social que presenta, ya que éste señala las contradicciones de la sociedad, en este sentido, en tanto sedimento de la sociedad de la que brota, constituye la cosa misma, oculta, implícita, tácita en ella misma.

El contenido de verdad de la obra: una tensión latente entre arte y filosofía

El contenido de lo que es arte habría que extraerlo de algo que no es arte, no de lo que es, sino de lo que ha llegado a ser. La expresión hegeliana de la muerte del arte, no tiene en cuenta un aspecto, que la obra no se agota en la vida o muerte del arte, sino en su transitoriedad y movimiento, efusividad y fugacidad. La obra de arte es por sí misma devenir, acumula un tiempo inmanente que le es propio¹².

⁹ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 97.

¹⁰ Adorno, Th., *Ibid.* p. 113.

¹¹ Adorno, Th., *Ibid.* p. 115.

¹² Adorno, Th. *Ibid.*, p. 13.

Las tensiones de la obra se cristalizan y constituyen su forma pura, porque las contradicciones sociales irresolubles figuran como problemas immanentes a su forma. Por eso el arte no es algo para aprehender estéticamente, sino de modo no estético. “Pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo”¹³, lo que no es arte. Debe mantenerse como crítica permanente de la praxis, en la medida que ésta no hace más que mostrarnos el estado violento y fetichizante de la sociedad, debe negarla, oponérsele, sino quiere convertirse en mercancía.

La constitución de la obra de arte como mera mercancía a ser consumida ha acercado la obra a las masas, al mismo tiempo que ha extirpado su esencia artística. Así como la función que tuviera que ocupar el arte en la sociedad, ha sido objeto de planificación del mundo administrado. La obra lejos de realizar su propósito, en la medida que busca empatizar, agradar al público, o simplemente disminuir la distancia con la realidad, se ha convertido en un *factum*, en un blanco de las proyecciones subjetivas de los hombres, en algo maleable, manipulable, merced a la industria cultural. Resultado de una sociedad violenta arroja el contenido autoritario que ha interiorizado al recinto del que procede, extendiendo su irracionalidad.

Razón por la cual, el arte tiene que ir más allá de sus propias limitaciones para ser fiel a sí mismo, para encumbrar su pretensión de verdad¹⁴, aunque la misma implique su aniquilación. Sólo en la más absoluta negatividad, en el desmoronamiento y desintegramiento absoluto, en su brutal renuncia de toda posible reconciliación, puede el arte expresar lo inexpresable, la negación de lo existente, la presentida e incumplida utopía que en su posibilidad se enlaza con todo lo que acaece bajo la forma de ruina. El momento mimético en el arte se encuentra en el instante en que es idéntico a lo no idéntico, alcanza la reconciliación en la renuncia a la conciliación.

Por eso, el lenguaje del arte es incomunicable, pues allí radica su autonomía, en su alejamiento de todo lo humano, en el carácter cifrado, enigmático de la obra, y por ello, la música dodecafónica es su mejor expresión. El carácter disonante de obra, el desajuste, la antinomia forman parte de su interior, en la medida que no sólo se opone a aquello de lo cual proviene, la realidad, en tanto que es apariencia; sino también a sí misma, puesto que lo disonante es lo antitético a lo apariencial. “Disonancia es lo mismo que expresión [...] La expresión es el rostro doliente de las obras”¹⁵, la no expresión. La obra integra sin violencia los antagonismos de la sociedad, no construyendo la farsa de que ya no existen, sino yendo más allá de éstos hacia lo no existente. Es menester destacar que el arte no deja de ser un *fait* social, por el contrario emerge de la sociedad como reacción contra ella en la medida que niega su cosificación.

Asimismo en la oscilación entre la pretensión de autonomía del arte y su condición de posibilidad, el carácter incomunicable de obra, el dejar de ser obra penetra la crítica y el contenido de verdad de la obra, que se vehiculiza en el lenguaje filosófico. Pues la obra de arte nos lleva a reflexionar sobre cómo partiendo de lo existente e incapaz de generar condiciones para lo no-existente, pues en sí misma no contiene nada no-existente, radica en ella la potencialidad de algo no-existente¹⁶. Esto es posible porque en ella late el

¹³ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 47.

¹⁵ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 150.

¹⁶ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 115.

sedimento de la historia externa que ha penetrado y se ha objetivado, y que se manifiesta como su historia interna, historia cuyo sustrato es colectivo, que emana de él pero se distancia al mismo tiempo en su transitoriedad desrealizándose¹⁷ (aunque la obra nunca pueda desligarse del todo del lugar de donde proviene), esto formaría parte de las cosas o situaciones extraestéticas de la obra, y se expresarían en el lenguaje que les es constitutivo.

La reflexión y exigencia de comprensión a la que nos lleva la obra no resuelve su carácter enigmático, sino solo descifra su configuración, en el distanciamiento, en lo encarnizadamente insoluble. “El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una ellas. [...] Pero ésta solo puede lograrse mediante la reflexión filosófica”¹⁸. El contenido de verdad es un contenido mediado, no se presenta en los datos sensibles, por eso la convergencia entre arte y filosofía se convierte en una exigencia que legitima toda experiencia estética que quiera arrogarse genuina. La experiencia estética finaliza en un juicio sobre la misma, que la obra no es capaz de llevar a cabo, por eso exige la crítica.

Según Adorno en la obra de arte auténtica, persiste lo no idéntico, gracias al ‘carácter enigmático’ que reviste la autonomía de la obra. Por ello, solo en el arte, y pese a su desintegramiento, todavía persiste la esperanza de rescatar lo no idéntico, lo olvidado, lo marginado. El arte es el lugar en donde se cumple una función crítica que revela el estado de ‘dominio ciego y nueva barbarie’. No obstante, el arte necesita de la filosofía de intérprete para decir lo que él no puede, y esta posibilidad de hablar sobre el arte se debe precisamente a que él no habla. La convergencia entre arte y filosofía tiene lugar en la crítica de las obras, en aras de buscar su verdad, y no en una filosofía prescriptiva de su espíritu. La verdad de esa oposición, de esa negación, de esa desintegración es plausible en lo fragmentario, en lo efímero, en lo transitorio, en la medida en que son parte de la totalidad de la obra que se le opone. La verdad sólo es verdadera en la medida que niega al mundo identificado.

A diferencia de lo que ocasionan las obras producto de la industria cultural, las obras genuinas provocan conmoción en el espectador que lejos de originarles un placer o satisfacción que en el fondo los debilita como sujetos, le producen un estremecimiento mostrándole su limitación y finitud¹⁹.

¿Pero qué representa o a quién el lenguaje del arte que expresa lo inexpresable? Por ser expresión de algo que todavía no existe, su “nosotros” se concretiza en el mismo proceso en que logra aunque sea de manera efímera, hacer aparecer este mundo como si fuera otro. Eso Otro habla desde el arte y no desde aquello que intenta representar, aunque tiene valor social. Pero su costo para sobrevivir es la renuncia a todo lo humano, su intraducibilidad. Por eso constituye una promesa de felicidad quebrada, que no puede lograrse en este mundo desde las condiciones en la que se encuentra.

Tanto la obra misma como el proceso de su contemplación se manifiestan en un transcurso que es devenir, transitoriedad, movimiento. El momento mimético que se presenta en la obra, en el cual ésta intenta identificarse con lo no idéntico no es algo estable, sino por el contrario procesual. El carácter dinámico de la obra radica en la misma forma que busca, aquello no existente,

¹⁷ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 119.

¹⁸ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 171.

¹⁹ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 320.

heterogéneo e insoluble. Las obras de arte no idénticas son pura tensión, pues la reconciliación nunca se logra, nunca se satisface, por ello también el dinamismo les es propio, su unidad de sentido es un contrasentido. Esto viene dado también por la cifra de todo lo temporal que portan, al contener contenido histórico sedimentado y objetivado al interior suyo que se despliega en su propio movimiento. “El carácter procesual inmanente de las obras es objetivo aún antes de que ellas tomen partido alguno, antes del proceso que inician contra todo lo exterior, contra lo meramente empírico”²⁰, porque en su propio desarrollo minan su origen.

Retomando la pregunta antes señalada, sobre aquello que manifiesta el lenguaje del arte y teniendo en cuenta lo que venimos sosteniendo, el carácter dinámico de la obra, su movimiento interno, producto de su oposición a la sociedad, aunque sin la cual no sería nada (ya que su carácter de cosa, hace que sea una parte de ella) y que le adjudica su núcleo temporal; es semejante a un lenguaje en el devenir de la unión de sus elementos. Dicho en otras palabras, la dinámica que encierra la obra es su lenguaje²¹. Y el contenido de verdad que porta es profundamente histórico, se ha objetivado todo aquello que hasta hoy se encuentra oprimido, la conciencia oprimida. En la no correspondencia con el mundo exterior, en la búsqueda de la posibilidad de lo imposible, estalla la conciencia oprimida. En su autonomización, este lenguaje tiende a una ‘estética del silencio’²², en su criticidad se manifiesta la prueba oculta, muda e implícita del dolor de la humanidad

La praxis política

Si el arte quiere mantenerse autónomo debe no sólo pagar el precio de la incomunicabilidad, sino también renunciar a toda adherencia o lucha política, para arrogarse autónoma y no caer en ideología, debe neutralizarse: “Apartándose de la praxis, el arte se convierte en el esquema de la praxis social: toda auténtica obra de arte es una revolución en sí misma”²³. Sin embargo, la renuncia a la falta de comunicación no es condición suficiente para dejar atrás todo rasgo ideológico, lo central aquí será entonces la potencia de su expresión que lleve al máximo la tensión latente de las fuerzas que se contraponen inmanentemente en la obra, que expresan de manera más que elocuente la opresión de la sociedad que se ha objetivado en la obra, el gran sufrimiento de la humanidad y el estado de falsedad en la que se encuentra.

Las obras son menos que la praxis porque no llevan a cabo aquello que tiene que realizarse pero son más porque desisten del estado cosificador de la praxis²⁴. Su eficacia radica en los subterfugios que despliegan en su mismo contenido de verdad, por su mera existencia, por su objetivación, sugieren una transformación en la conciencia, aunque latente, oculta en la obra. Su carácter objetivo y el alejamiento con la sociedad, muestran una relación distinta con la

²⁰ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 233.

²¹ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 242.

²² Juárez, Esteban Alejandro, *La praxis política en los escritos musicales de Theodor Adorno*, en *Boletín de Estética- N° 7*, Programa de Estudios en Filosofía del arte/ Centro de investigaciones filosóficas, Buenos Aires, 2008, p.48.

²³ Adorno, Th. *Op. cit.*, p. 299.

²⁴ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 315.

cosa, y en definitiva, un cambio sugerente en la realidad. Esta formación de la conciencia no se lograría nunca reproduciendo las formas existentes de la sociedad.

En la experiencia estética genuina el sujeto no logra abandonarse así mismo en el instante de la conmoción, aunque lo que despliega la obra es la percepción de la posibilidad de esa imposibilidad. Pese a lo cual, el arte continúa siendo desde su desarrollo interno el vehículo que muestra al sujeto la crítica de la opresión de su propio yo. “La experiencia subjetiva en contra del yo es un momento de la verdad objetiva del arte”²⁵. Cuando la contraposición con el mundo empírico es irreconciliable por la mera objetividad que implica el arte y por su reflexión crítica, estamos frente a un grado de reflexión que involucra compromiso. El compromiso puede ser válido sólo si se convierte en una fuerza que mantiene velada, en el contenido de verdad de la obra, la praxis. Así, de esta manera, aparece objetivamente la participación política de lo no político²⁶. La función del arte con la praxis es su no función, en el alejamiento de lo empírico, lo existente, lo real radica el horizonte de posibilidad de lo imposible, lo no existente, y en carácter de ello, lo liberado, emancipado y escindido del mundo administrado. Aún cuando lo sustancial de la obra de arte sea aporético, ofrece un marco para la praxis, para la configuración que en su no configuración fulgura una sociedad liberada del dominio. Es en esa denuncia de la sociedad petrificada, que se manifiesta mediante la incomunicación de las obras desligadas del carácter violento del mundo administrado, en donde se expresa cierto sesgo político.

Conclusiones

Ciertamente es que Adorno no quiso sacrificar su libertad intelectual por la solidaridad política con el marxismo partidario. Su posición frente a este dilema lo resolvió en lo que llamó “no participación” (*nichtmitmachen*)²⁷, para él la actividad auténtica del intelectual en sí misma ya era revolucionaria. Ahora bien, para Adorno las fuerzas productivas eran los procedimientos de composición y el material musical, no hacía referencia a la música en el marco de una organización económica o industria musical; y las relaciones de producción, constituían la relación del compositor con la propia música, y no la de un empleador con su empleado²⁸. Si queremos hablar de praxis tenemos que situarnos en este marco, en donde el compositor, sus técnicas y el material que utiliza entran en constelación dialéctica yendo más allá de lo que el arte mismo tiene por función social, de hecho, rompiendo con la propia función social del arte.

El objetivo del arte no puede ser su función política aunque la concordancia en sus materiales (disociada de la sociedad cosificada) llevada a la objetivación inmanente, escondía interiormente cierta tendencia política. Por eso, el ejemplo que adopta Adorno es la música de Schönberg, que no tenía propósitos políticos pero que por su composición y materiales constituía una obra de arte que

²⁵ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 320.

²⁶ Adorno, Th. *Ibid.*, p. 333.

²⁷ Buck-Morss, Susan, (1977) *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt*, Trad. Nora Rabotnikof Maskivker, Ed. Eterna Cadencia, Bs. As., 2011, p. 93.

²⁸ Buck-Morss, Susan, Op. cit, p. 97.

lograba sustraerse del mundo reificado, y era en cierta medida, político en su denuncia al todo social.

En este contexto, es que el artista cuanto más se aleja de las presiones y reacciones de la sociedad, más logra su realización como intelectual, pero principalmente menos mediatizado está el material con el que trabaja, cuestión que es imposible que ocurra en el marco de un partido político por más pretensión de cambio revolucionario que tenga el proletariado.

Es menester destacar que la praxis de la que nos habla Adorno es praxis teórica, de lo que se trata es de realizar una contribución teórica que dinamite la justificación ideológica de la falsa sociedad, no de provocar un cambio radical en las condiciones sociales reales. Pretendía alcanzar con su negatividad crítica el conocimiento de la verdad. La estética de la música dodecafónica y sus técnicas de composición servían de modelo para la filosofía, en la medida que superaban la alienación capitalista y no les eran funcionales al sistema. Sabida cuenta era que ni la filosofía ni el arte podían cambiar las condiciones sociales existentes, pero al menos el arte podía articular las contradicciones de la sociedad en su interior mismo, y no enmascarar la situación de falsedad del mundo. Pues ahí radicaba la contribución revolucionaria de la música, en su oposición a la sociedad, y en la posibilidad que constituía, en su incomunicabilidad, la crítica a la misma.

Pero, de ser alcanzada la verdad que esta música de alguna manera desplegaba, ¿a quiénes transformaría?, ¿Peca de intelectualista la teoría estética de Adorno?, ¿se trata entonces de producir un arte estéticamente válido o de transformar la sociedad?

Si queremos contribuir a la destrucción de la reificación social, no mejor posibilidad sería la de cercenar las condiciones teóricas de su praxis, y no enfrentarla directamente, de hecho esta posibilidad ya había fracasado en su intento. Por eso la defensa de un arte auténticamente válido. Respecto a quiénes serían transformados por el contenido de verdad que encierran las obras, Adorno se refiere los intelectuales, pero no menos fidedigno, es que también señala que éstos actuarían en concordancia con el proletariado²⁹. Si bien, estas afirmaciones suenan algo insensatas, y de hecho son de las que se valen sus críticos³⁰, sostenemos que en su posibilidad teórica Adorno fue prolijamente consistente, y que aún hoy sus obras nos sirven de insumo para seguir pensando las condiciones de posibilidad del arte y de la filosofía.

Bibliografía citada:

- Adorno, Theodor, (1970) *Teoría estética*, Trad. Fernando Riaza, Ed. Orbis Hyspamerica, Bs. As, 1984.

²⁹ Buck- Morss, Susan, *Ibid.* p. 111.

³⁰ La ausencia de una correspondencia práctica con la realidad y la demasiada abstracción de la posible liberación humana, ha constituido uno de los núcleos de debate de la Estética de la recepción de Jauss, Hans Robert, (1977) “Crítica a la estética de la negatividad de Adorno” en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Trad. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Taurus, 1992, Madrid. Capítulo 2, Parte Veáse también la crítica realizada por Habermas, Jürgen, *Teoría y Praxis*, Trad. Salvador Más Torres y Carlos Moya Espi, Tecnos, Madrid, 1990.

- -----, (1975) *Filosofía de la nueva música*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Ed. Akal, Madrid, 2003.
- -----, (1970) *Dialéctica negativa- La jerga de la autenticidad*, Alfredo Brotons Muñoz, Ed. Akal, Madrid, 2011.
- Buck- Morss, Susan, (1977) *Origen de la dialéctica negativa. Theodor Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt*, Trad. Nora Rabotnikof Maskivker, Ed. Eterna Cadencia, Bs. As., 2011.
- Juarez, Esteban Alejandro, La praxis política en los escritos musicales de Theodor Adorno, en *Boletín de Estética- N° 7*, Programa de Estudios en Filosofía del arte/ Centro de investigaciones filosóficas, Buenos Aires, 2008.