

HACER HABLAR A LA NATURALEZA: AUTONOMÍA ESTÉTICA Y NO-IDENTIDAD MAKING NATURE SPEAK: AESTHETIC AUTONOMY AND NON-IDENTITY

ÁLVARO ARROYO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL. SANTA FE, ARGENTINA.
alvaroarroyo17@gmail.com

RECIBIDO: 15 DE JUNIO DE 2020

ACEPTADO: 18 DE SEPTIEMBRE DE 2020

Resumen: En la modernidad capitalista, la autonomía de la estética permite que el arte aparezca como el medio de expresión de cierto contenido de verdad que resultaría incomunicable bajo las condiciones que rigen los otros dominios de la cultura. Según Adorno, ese contenido no es sino una aparición dialécticamente mediada de una porción de la naturaleza que no ha sido sometida por la razón instrumental. En este trabajo se busca demostrar que esta idea cumple una función estructural al interior de la teoría adorniana de la autonomía estética. Para ello, en un recorrido diacrónico por el proceso de elaboración de esta teoría, se reconstruye la dialéctica de razón y naturaleza, se examina la ambivalencia de los conceptos de mimesis y de disonancia, y se defiende una lectura materialista de la definición negativa de la felicidad, en cuanto manifestación sensible de la posibilidad de transformación de las relaciones sociales de dominio.

Palabras clave: AUTONOMÍA ESTÉTICA – NO-IDENTIDAD – MÍMESIS.

Abstract: In capitalist modernity, the autonomy of aesthetics allows art to appear as the means of expression of a certain truth-content that would be impossible to communicate under the conditions that rule other domains of culture. According to Adorno, that content is nothing but a dialectically mediated apparition of a portion of nature that has not been subjugated by instrumental reason. This paper aims to demonstrate that such idea fulfills a structural function within the Adornian theory of aesthetic autonomy. For this purpose, in a diachronic review of the process of elaboration of this theory, the dialectic of reason and nature is reconstructed, the ambivalence of the concepts of mimesis and dissonance is examined, and a materialist reading of the negative definition of happiness is defended, as far as it represents a tangible demonstration of the possibility of transformation of social relations of domination.

Keywords: AESTHETIC AUTONOMY – NON-IDENTITY – MIMESIS – NATURE – HAPPINESS

El absurdo del canto en la civilización

En el *Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración de Dialéctica de la Ilustración*, obra escrita en colaboración con Max Horkheimer hacia 1944 y publicada en 1947¹, Theodor W. Adorno propone una lectura de la *Odisea* de Homero a través de la cual este poema épico se revela como una protohistoria de la subjetividad moderna². Según el análisis adorniano, en cada episodio de su aventura, Odiseo, *el prototipo del individuo burgués* (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 97), afirma su sí mismo, su autoidentidad y su racionalidad por medio de un doble ejercicio de violencia sobre la naturaleza: hacia su interior, la represión de sus propias pulsiones animales, solo mediante la cual se hace posible; hacia el exterior, el sometimiento (o la conjuración) de las fuerzas arcaicas que se le presentan bajo figuras monstruosas. Es así como, siempre a pesar de sí mismo -o de una parte de sí mismo: aquello natural que hay en él-, este sujeto ilustrado prototípico encarna el principio de autoconservación, se aferra al cálculo racional de medios y fines (germen de la razón instrumental y del principio de intercambio al que será reductible la totalidad social en el capitalismo monopólico), y se convierte en vehículo del proceso de desencantamiento del mundo. Pero la ruptura de su identidad originaria con el exterior tiene un costo alto: Odiseo

(...) sobrevive sólo al precio de su propio sueño, que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores (...) La dignidad del héroe se conquista sólo en la medida en que se mortifica el impulso a la felicidad total, universal e indivisa” (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 109).

11

Ahora bien, no es arbitrario que esta narración del progresivo repliegue -bajo la forma extrañada de la razón humana- de la naturaleza sobre sí misma sea el marco elegido por Adorno para presentar su hipótesis acerca de la configuración originaria tanto de la obra de arte burguesa como, recíprocamente, de la experiencia estética moderna.

Albrecht Wellmer ha sugerido que en las *notas dispersas sobre arte* que se encuentran en *Dialéctica de la Ilustración* estaría contenido el *material básico* con el que posteriormente Adorno elaboraría su *Teoría estética* (Wellmer, 2013b, p. 57). El lugar en el que menos dispersas se encuentran estas notas es en el Excurso sobre Odiseo, concretamente en el análisis del celeberrimo episodio de las sirenas, y de allí se puede desentrañar -aunque sea, como se verá, en contra de las objeciones formuladas por el propio Wellmer- el concepto de autonomía estética, tal como Adorno lo desarrollará en su pensamiento tardío.

¹La bibliografía especializada atribuye el *Excursus I* (junto con el capítulo sobre la industria cultural) exclusivamente a la pluma de Adorno (cf. Schwarzböck, 2008, p. 46). No obstante, está claro que este libro representa el momento de mayor compromiso de Adorno con el programa filosófico de Horkheimer, la “teoría crítica”

²Gustavo Robles propone entender el término adorniano *Urgeschichte* como *protohistoria* (en vez de *prehistoria*, la opción elegida por el autor de la traducción citada en este trabajo) considerando que “Adorno desea aludir al ‘origen’ o condición no histórica de la historia” (Robles, 2018, p. 91).

Es cierto que ya se encuentra una idea de autonomía en los denominados *trabajos materiales* de Adorno, esto es, en los escritos dedicados al análisis y la crítica inmanente de obras de arte, en su mayor parte musicales o literarias, que constituyen el terreno en el que el autor, desde los comienzos de su desarrollo teórico y de su actividad como crítico musical en los años veinte, prepara su filosofía del arte y que, anticipando el principio metodológico de la prioridad para el objeto, se sumergen en la problematicidad particular y en el movimiento intrínseco de cada obra o *corpus* de obra estudiados. Pero en la protohistoria del arte y de la experiencia estética burguesa que Adorno reconstruye a partir de la narración homérica del encuentro de Odiseo con las sirenas salen a la luz, de un modo en que no había ocurrido anteriormente, al menos dos elementos clave que estarán implicados en su conceptualización de la autonomía: la situación aporética del arte auténtico (por la tensión irresoluble entre su carácter social y su impotencia práctica) y la relación dialéctica entre arte y naturaleza (que se condensará en el problema de lo bello natural). De lo que se trata aquí, en síntesis, es del esfuerzo de Adorno por avanzar hacia una comprensión dialéctico-materialista de la autonomía estética como un fenómeno social e históricamente determinado, circunscripto al desarrollo espiritual de la burguesía en la modernidad capitalista; por lo tanto, el aparente traslado de la atención hacia un relato mítico, es decir, hacia un hipotético origen no histórico de la historia (un punto, desde ya, material y empíricamente inaccesible), no tiene otro resultado que el de enfatizar ese esfuerzo y constituye un movimiento antitético típico del pensamiento adorniano³.

En la maniobra astuta -se trata, en definitiva, de la razón realizándose en la historia- con la que Odiseo logra sortear el peligro de muerte que representan las sirenas sin privarse de la irresistible belleza de su canto, Adorno encuentra la clave del modo de relación burguesa entre el espectador y la obra de arte: el placer que se encuentra en la experiencia de lo bello deja de estar reñido con el principio de autoconservación (aún cuando la persistencia de este principio se vuelva paradójica en un sujeto que, como lo muestra la dialéctica de la ilustración, participa activamente de su propia reducción a medio y sólo se concibe a sí mismo como fin cuando tiene que preservar su propia vida) y pasa a estar mediado por una relación de intercambio (que es la forma secularizada del sacrificio: para acceder a la experiencia estética el sujeto debe renunciar a la acción -Odiseo se hace atar de pies y manos al mástil de su nave- y, recíprocamente, el objeto bello pierde su poder de transformación sobre el sujeto). Si bien lo que se puede ver aquí es una determinada disposición subjetiva del individuo ilustrado frente al objeto estético, antes que la aparición objetiva de la obra de arte como enajenación de la fuerza de trabajo humana, no deja de ser evidente que se trata de un avance en el sometimiento material y conceptual de

³Es posible interpretar el Excurso sobre Odiseo en esta perspectiva sin perjuicio del hecho de que, como observa Silvia Schwarzböck, recién en Teoría estética "Adorno logra articular con determinaciones históricas concretas (con la historia misma de la burguesía europea) aquello que en Dialéctica de la ilustración era más bien una tesis apriorística sobre la frialdad burguesa" (Schwarzböck en Adorno, 2013, p. 34).

una potencia natural, primitiva, que parecía indomeñable y que se manifestaba tanto en el sujeto (el deseo irrefrenable del oyente) como en el objeto (el poder de destrucción de las sirenas).

Odiseo reconoce la superioridad arcaica del canto en la medida en que, ilustrado técnicamente, se deja atar. Él se inclina ante el canto del placer y frustra a éste como a la muerte. El oyente atado tiende hacia las Sirenas como ningún otro. Sólo que ha dispuesto las cosas de tal forma que, aun caído, no caiga en su poder. Con toda la violencia de su deseo, que refleja la de las criaturas semidivinas mismas, no puede ir donde ellas, porque los compañeros que reman están sordos —con los oídos taponados de cera—, no sólo a la voz de las Sirenas sino también al grito desesperado de su comandante. Las Sirenas tienen lo que les corresponde, pero está ya neutralizado y reducido en la protohistoria burguesa a la nostalgia de quien pasa delante sin detenerse (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 111, trad. modificada).

No es difícil advertir que es la posición dominante que ocupa al interior de la nave lo que le permite a Odiseo experimentar el placer estético sin poner en riesgo su vida ni la de sus subordinados: su poder sobre sí mismo (el haberse resignado a hacerse atar) y sobre otros hombres (el haberlos privado del placer y obligado a trabajar) le permite someter, de manera provisoria, el potencial destructivo de esos seres semidivinos cuya *superioridad arcaica* no deja, sin embargo, de ser reconocible. De este modo, y aunque todavía no se trate propiamente de un artefacto, se pueden rastrear aquí todos los rasgos que definirán, según Adorno, a la obra de arte en la modernidad: el estar mediada por la dialéctica de técnica y material, el ser resultado -como toda mercancía- de relaciones productivas basadas en la explotación del ser humano y de la naturaleza, y el retener inscripta en sí, sin embargo y aunque sea bajo la forma de la negación, la huella de una naturaleza que todavía no ha sido sometida por completo.

A partir del encuentro felizmente fallido de Odiseo con las Sirenas, todos los cantos han quedado heridos, y toda la música occidental padece el absurdo del canto en la civilización, que sin embargo es al mismo tiempo la fuerza que mueve toda la música artística” (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 111).

En el capitalismo tardío, cuando la totalidad social queda reducida a relaciones de abstracción, identidad y cosificación (los tres elementos distinguidos por la teoría marxiana de la mercancía en *El capital*), el arte se convierte, en virtud de esa marca dejada por la naturaleza indómita, en el único espacio en el que es posible establecer un tipo de relación diferente entre sujeto y objeto, una relación irreductible a la racionalidad instrumental y a su expresión lógica, el juicio determinante. Esto es lo *absurdo* de la obra de arte en la modernidad, y sobre ello se sostiene la aporía del arte autónomo. La estética conquista así, no por una dignidad originaria sino por su activa negación a subordinarse a

las otras esferas de la vida social, una legalidad propia que la diferencia de los ámbitos tanto moral-práctico como teórico-científico. Pero esto no significa que deje de estar integrada al sistema totalitario en que se transforma la sociedad burguesa ya que, como se ve en el modelo de Odiseo, este momento en el que el arte es soberano -momento que de ningún modo puede ser absolutizado- implica -y esta es la paradoja de la autonomía estética- su neutralización, su renuncia a la praxis, su pérdida de toda capacidad de transformación efectiva de la realidad.

Wellmer elabora una crítica de la interpretación adorniana de este episodio planteando que aquí todavía no se trata de una contemplación desinteresada ni del libre juego de las facultades, en el sentido kantiano de ambas expresiones, por lo que no estarían dados los elementos necesarios para hablar de una experiencia estética propiamente dicha (Wellmer, 2013b, p. 71). Según su propia lectura del texto homérico, el canto de las sirenas no deja de ser para Odiseo un objeto de deseo, es decir, la fuente de un interés subjetivo que debe ser satisfecho y, por lo tanto, no deviene un objeto de contemplación estética en sentido estricto, es decir, desvinculado de las necesidades inmediatas del observador. A partir de esta observación, el autor da un largo rodeo en torno al texto adorniano para concluir aceptando el diagnóstico original de la despotenciación de la belleza natural como momento constitutivo de la obra de arte, pero desarticulando completamente la dimensión crítica de este planteo. Para Wellmer, a través de la neutralización de la obra de arte en la sociedad burguesa, el sujeto ha descubierto “las posibilidades de una felicidad humana adulta” (Wellmer, 2013b, p. 69) y “ha aprendido a tratar -y a jugar estéticamente con- sus fantasías y deseos regresivos sin sucumbir a ellos” (Wellmer, 2013b, p. 75). De este modo, Wellmer opone a la de Adorno una concepción de la autonomía del arte según la cual este ya no representa un espacio conflictivo ante el rígido ordenamiento de la totalidad social, sino que queda reducido a una función ideológica: en esa celebración de sí mismo que realiza al abstenerse de sucumbir a su deseo, el sujeto asume y reproduce la prohibición de la felicidad auténtica en el mundo administrado.

Mímesis y racionalidad

El principio de mimesis, o de imitación de la naturaleza por el arte, cuya conceptualización es un problema omnipresente en la reflexión filosófica sobre el arte desde la antigüedad clásica, es explicado por Adorno y Horkheimer como un residuo del pensamiento mágico en el mundo racionalizado. Cuando, en el proceso de ilustración, la ciencia y la técnica se escinden de la magia primitiva -de modo tal que ya no necesitan mimetizarse con la naturaleza para conocerla

ni para modificarla: “la naturaleza no debe ya ser influida mediante la asimilación, sino dominada mediante el trabajo” (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 73)- la mimesis queda abandonada al terreno de la praxis artística. Pero la incorporación de este principio no condena al arte a la mera reproducción de la realidad empírica extra-artística; por el contrario, es la *ratio* la que permanece sujeta a un pensamiento tautológico enteramente determinado por el exterior, mientras que queda reservada al arte la posibilidad hacer aparecer algo nuevo: “con el avance de la ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe” (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 72). Esto significa que, paradójicamente, la mimesis, una vez desvinculada de su función mágica, representa un progreso en el proceso de delimitación de un ámbito específico para la estética:

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. Así como lo primero que hacía el mago en la ceremonia era delimitar, frente al resto del entorno, el lugar donde debían obrar las fuerzas sagradas, de la misma forma en cada obra de arte su propio ámbito se destaca netamente de lo real (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 73).

Ahora bien, la ganancia del arte por sobre la magia radica en que, con la conquista de su autonomía, queda desobligado de todo esfuerzo por representar o transformar el mundo; la autonomía de la estética participa, por lo tanto, de la ilustración, en cuanto preserva la ilusión de la mimesis solo bajo la condición de anular toda mistificación o superstición en torno a ella: “el arte es magia liberada de la mentira de ser verdad” (Adorno, 2006, p. 230). Pero al mismo tiempo, se hace evidente aquí que la mimesis tiene, entonces, un momento racional, en el que reproduce una relación de dominio entre el sujeto (en este caso, la praxis artística) y la naturaleza. Es así como mimesis y racionalidad llegan a constituir uno de los pares conceptuales más característicos de la estética adorniana. Lo propio de este tipo de construcciones categoriales es que existe entre ambos términos no una relación formal abstracta, exterior, sino una imbricación recíproca.

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, sólo domina a la naturaleza “desanimada” imitando su rigidez y disolviéndose él mismo en cuanto animado. La imitación se pone al servicio del dominio, en la medida en que incluso el hombre se convierte en antropomorfismo a los ojos del hombre (Adorno y Horkheimer, 1994, p. 109).

Durante el extenso proceso de elaboración de su propia teoría estética, Adorno sigue recurriendo al vocabulario que fuera presentado en *Dialéctica de*

la *Ilustración*. Así, el par conceptual que constituyen las nociones de mimesis y racionalidad vuelve a tener una importancia decisiva en su ciclo de lecciones sobre Estética del semestre de invierno de 1958/59. Adorno retoma aquí el problema de la relación entre arte y naturaleza a través de la mimesis, y de la importancia de esta última para el establecimiento de un campo autónomo para el arte, refiriéndose explícitamente al tratamiento del tema que hiciera en su trabajo junto a Horkheimer. En este marco afirma que “el arte es una conducta mimética que está establecida, que está conservada, en una época de racionalidad” (Adorno, 2013, pp. 139-140). En principio, el momento mimético de la obra de arte moderna es, para Adorno, aquel en el que se preserva la posibilidad de una identificación y una reconciliación entre el individuo y la naturaleza que tenga lugar en la experiencia estética pero que no esté condicionada por las formas racionalizadas de la mediación social. Si el arte tiene, entonces, alguna función en medio de una sociedad totalmente cosificada es únicamente la de dar lugar a la expresión de ese resto de naturaleza que está siendo sometida; en el arte se encuentra “lo que le hace justicia a aquello que, de lo contrario, sería en verdad vencido por la *ratio*, el derecho, el orden, la lógica, y el pensamiento clasificatorio” (Adorno, 2013, p. 141). A partir de aquí, Adorno vuelve a enfatizar el modo en que la mimesis fundamenta la autonomía de la estética, en cuanto a través de ella el arte se sustrae de intervenir prácticamente sobre el mundo. En este sentido, observa que “todo arte (...) tiene aún algo de la infancia: que todo poder sobre la realidad lo espera de la representación y no de la penetración en ella a través del pensamiento o de la acción” (Adorno, 2013, p. 141) y discierne, en el no verse sometido a una función instrumental, una dimensión que el arte comparte con el juego (Adorno, 2013, pp. 147-151).

Ahora bien, es importante precisar en qué sentido la mimesis significa una reproducción o imitación de la naturaleza, teniendo en cuenta que Adorno se encuentra en el proceso de elaboración de una teoría del arte moderno, es decir, de un arte que se caracteriza por su tendencia a abandonar todo intento de representación verosímil de la realidad exterior: el arte, dirá Adorno, sólo puede ser fiel a la naturaleza “al renunciar a la apariencia de lo inmediato” (Adorno, 2013, p. 161). No se trata aquí, entonces, de la imitación de algún objeto natural debidamente recortado del mundo empírico, sino de un *impulso* hacia la disolución de la distinción misma entre sujeto y objeto. La pérdida de sí por parte del sujeto en el automovimiento de la obra de arte sería, por lo tanto, lo determinante de una experiencia propiamente estética:

El arte, por cierto, es imitación, pero no imitación de un objeto, sino un intento de reproducir a través de su gestualidad y de toda su conducta un estado en el que no existía la diferencia entre sujeto y objeto, en el que dominaba, por el contrario, la relación de semejanza -y, junto con

ella, la relación de afinidad- entre ambos, en lugar de esa separación antitética que hoy existe entre los dos momentos (Adorno, 2013, pp. 142-143).

Esta forma de mimetismo, este movimiento -contenido siempre dentro de los límites del ámbito autónomo de la estética- de regresión a la identidad plena del sujeto racional con lo otro de la razón, que recuerda al *impulso a la felicidad total, universal e indivisa* de cuya interdicción en el mundo moderno se ocupa el Excurso sobre Odiseo, es lo más cerca que el individuo burgués puede estar de la felicidad. Ahora bien, Adorno reconoce que el arte moderno se caracteriza, en apariencia, por privar al espectador de toda satisfacción inmediata o “felicidad sensible” (Adorno, 2013, p. 133). Solo a través de un pensamiento dialéctico de la negatividad es posible, entonces, reconocer el momento de felicidad de la obra de arte. En este sentido Adorno demuestra, en el marco de su crítica al *kitsch*, que “la felicidad sensible está conservada en el arte allí donde ella es negada por él, donde no está pretendida de manera inmediata, y está traicionada allí donde el arte mismo la ofrece como tal” (Adorno, 2013, p. 134). A ese momento de aparente negación de la felicidad sensible por parte de la obra de arte, Adorno lo denomina *disonancia*. En la disonancia, el momento de satisfacción sensible no es erradicado de la obra de arte, sino que queda *aufgehoben* (Adorno, 2013, p. 134), es decir, negado, conservado y superado al mismo tiempo. De este modo se comprende que sólo en la disonancia

encuentra al fin su voz la naturaleza mutilada. Y por eso está adherido a la disonancia no solo este momento de la expresión de la negatividad, del sufrimiento, sino también la felicidad de dar a la naturaleza su voz, de encontrar algo no dominado, de hacer entrar en la obra de arte algo (...) que no está aún domesticado, que es, de algún modo, nieve recién caída, y recuerda por eso lo que sería otra cosa que la empresa siempre igual de la sociedad burguesa en la que todos estamos presos (...) El momento disonante es dolor y felicidad a la vez (Adorno, 2013, p. 137).

Es importante observar en este punto que, a través de este tipo de formulaciones, Adorno se va deshaciendo de toda posibilidad de comprender a la naturaleza como un sustrato originario, independiente y puro, sobre el cual advendrían las experiencias y las construcciones histórico-subjetivas. Por ello señalará que, en rigor, no existe “una naturaleza que no haya sido atravesada por los procesos de mediación de la sociedad”; la tarea del arte, por lo tanto, es “hacer hablar a la naturaleza mutilada”, es decir, tal como se la encuentra “a través de todas sus mediaciones históricas” (Adorno, 2013, p. 230). Por lo tanto, no puede haber ninguna idea ni representación afirmativa de algo así como una naturaleza no mutilada (porque toda expresión afirmativa ha pasado a ser índice de la alienación de la *ratio*). Que la naturaleza sólo se pueda expresar

en la negatividad, en la expresión de su propia alienación (Adorno, 2013, p. 231), significa que ella siempre está ya constituida por aquello que la mutila, es decir, por aquello que la somete a relaciones de abstracción, identidad y cosificación mediante las cuales se hace posible su explotación, su reducción a medio. De este modo Adorno desarrolla una noción completamente dialéctica de la naturaleza que incorpora a la *ratio* como uno de sus momentos constitutivos. Con esto se hace evidente que el esfuerzo por recuperar un resto de naturaleza en la experiencia estética no supone, bajo ningún punto de vista, una búsqueda retrógrada de un supuesto origen perdido, un primitivismo cándido ni un oscurantismo anti-racionalista, sino una superación -nuevamente, una superación dialéctica- de las formas sistematizadas y reificadas de la violencia a través de las cuales el individuo burgués se relaciona con el mundo (lo que es decir, por supuesto, también consigo mismo y con los otros).

La promesa de felicidad

La burguesía conquista su autonomía estética antes que su autonomía política. En el ejercicio soberano del juicio estético -el juicio de lo bello o de lo sublime- se puede encontrar una de las claves de la constitución de esta clase social que, como cabe recordar, fue en su origen revolucionaria. La exigencia de un arte autónomo, es decir, emancipado de la tutela (y del mecenazgo) por parte del poder político y religioso -y, en consecuencia, liberado de toda responsabilidad edificante o moralista-, coincide de manera espontánea con la irrupción histórica de un sujeto estético igualmente autónomo. Desde esta perspectiva, se hace evidente que la pretendida autonomía del arte respecto a la totalidad social no es otra cosa que el producto de una transformación social. Adorno leerá la *Crítica del Juicio* de Kant como la objetivación filosófica de este proceso histórico. Al mismo tiempo, una parte sustancial de su propia teoría estética pasará por el despliegue de esta paradoja: la de que el arte sea simultáneamente una realidad autónoma y un *fait social* (Adorno, 2004, p. 15). Para Adorno, en la obra de arte -no solo cuando se analizan sus condiciones de producción sino también, y prioritariamente, a través de la crítica filosófica inmanente- se manifiesta su propio origen social y, en el momento en que su autonomía se vuelve subversiva contra el orden social que la produjo, se cifran las contradicciones inherentes a ese mismo orden.

Para poder conceptualizar este tipo de relación del sujeto con la obra de arte es necesaria una estética que piense negativamente. Adorno logra desarrollar esta filosofía en *Teoría estética*, obra tardía e inconclusa que se publica póstumamente en 1970; allí, lo que hasta entonces había denominado *naturaleza* o *lo mutilado a la naturaleza* puede finalmente ser pensado en términos de

no-identidad, tras una progresiva elaboración de esta categoría en textos como *Criterios de la nueva música* (1957), *Tres estudios sobre Hegel* (1963) y, fundamentalmente, *Dialéctica negativa* (1966) (Schwarzböck en Adorno, 2013, p. 17). En *Teoría estética*, entonces, categorías como las de mimesis y disonancia serán recuperadas para indicar modos de expresión de lo no-idéntico en la obra de arte:

Toda obra de arte quiere la identidad consigo misma, que en la realidad empírica no se consigue porque se impone violentamente a todos los objetos la identidad con el sujeto. La identidad estética ha de socorrer a lo no-idéntico que es oprimido en la realidad por la imposición de la identidad” (Adorno, 2004, p. 13).

Esto no significa que el concepto de naturaleza, y especialmente el de lo bello natural, dejen de ser relevantes. Pero, como se sigue de lo tratado hasta aquí, la ilusión de la representación inmediata de lo bello natural en la obra de arte no es comprendida ahora sino como la clausura de la posibilidad de expresión de lo no-idéntico. Así como en las lecciones precedentes denunciara el modo en que las “reservas naturales de la irracionalidad” establecidas al interior de la sociedad totalitaria no son sino una instancia de autoafirmación de la razón burguesa y de reproducción de su dominio sobre lo otro de sí mediante un autoengaño compensatorio (Adorno, 2013, p. 484), Adorno recurre en *Teoría estética* a esta misma e irónica imagen para explicar que la belleza de la naturaleza pierde toda la potencia de su carácter no-idéntico cuando, tanto dentro como fuera de la praxis artística, se pretende retenerla en su aparente inmediatez.

La experiencia inmediata de la naturaleza, privada de su punta crítica y subsumida a la relación de intercambio (...) se ha vuelto neutral y apologética: la naturaleza se ha convertido en una reserva natural y en una coartada. Lo bello natural es ideología en tanto que subrepción de la inmediatez a través de lo mediado (Adorno, 2004, p. 97).

Lo que Adorno busca demostrar es que lo bello natural no es sino el resultado de una mediación histórica, es decir, un producto espiritual, un artificio. De allí que sea ideológico todo intento de ocultar esa mediación. Pero lo que es importante destacar aquí es el hecho de que el momento *ilustrado* de la mimesis, el momento en que la mimesis es necesaria para la identificación y la objetivación de la naturaleza, participa de la constitución de lo bello natural. Así, se demuestra que la articulación de lo bello artístico con lo bello natural sólo es posible a través del dominio racional de la naturaleza. Cabe recordar que esto es precisamente lo que enseña, según Adorno (quien omite en *Teoría estética* las referencias directas a *Dialéctica de Ilustración*), el encuentro de Odiseo con las sirenas.

En épocas en que la naturaleza se presenta como todopoderosa al ser humano, no hay espacio para lo bello natural (...) Lo bello natural presuntamente ahistórico tiene su núcleo histórico; esto lo legitima, igual que relativiza su concepto. Donde la naturaleza no estaba dominada realmente, asustaba la imagen de su indomitud (Adorno, 2004, pp. 92-93).

Es en virtud de su negatividad intrínseca que el arte autónomo adquiere una función política tan particular como necesaria ante el endurecimiento, la reificación, de la totalidad social. El momento negativo de la obra de arte es aquel en el que se cifran las relaciones de dominio y represión a través de las cuales fue producida.

Lo que los enemigos del arte moderno llaman su *negatividad* (...) es el compendio de lo reprimido por la cultura establecida. Ahí hay que ir. En el placer por lo reprimido el arte asume al mismo tiempo la desgracia, el principio represor, en vez de protestar simplemente en vano contra él (Adorno, 2004, p. 33).

De allí que la incorporación dialéctica del sufrimiento en el arte moderno constituya un potencial político mucho más contundente y radical que el gesto unilateral de la denuncia que caracteriza al “arte comprometido” (Adorno, 2004, p. 144). Adorno demuestra que cuando el arte queda obligado a dar una imagen justa, adecuada o responsable del mundo, sus resultados quedan atrapados en la lógica identitaria de la razón instrumental y, por lo tanto, no logran sino reproducir la alienación del sujeto ante la totalidad social, tanto como lo hacen los productos de la industria cultural, a la que pretenden oponerse. El espanto que produce el arte moderno, en cambio, tiene su momento de verdad en que allí el sujeto puede reconocer su propia situación en el mundo, no meramente representada sino transfigurada bajo la forma de la experiencia estética. Este momento es el que está contenido en la disonancia.

La disonancia, el signo de toda la modernidad, y sus equivalentes ópticos abren el camino a lo sensorial atractivo transfigurándolo en su antítesis, en el dolor: éste es el fenómeno estético primordial de la ambivalencia. La relevancia incalculable de todo lo disonante para el arte moderno (...) procede de que ahí el juego inmanente de fuerzas de la obra de arte converge con la realidad exterior, que de manera paralela a la autonomía de la obra incrementa su poder sobre el sujeto. La disonancia aporta desde dentro a la obra de arte lo que la sociología vulgar llama su *alienación social* (Adorno, 2004, p. 27).

Ya en las lecciones de Estética, Adorno había explicado que la disonancia no está reñida con el momento satisfactorio de lo bello artístico sino que, por el contrario, le es inherente: “el sufrimiento, el dolor, la disonancia pertenecen a lo bello como algo esencial” (Adorno, 2013, p. 267). Incluso la conocida descripción kantiana de lo sublime en la *Crítica del Juicio* -donde también se explica, como

en el análisis adorniano del episodio de las sirenas, que el mantenerse el espectador a salvo ante lo potencialmente mortal es un momento constitutivo de la experiencia estética misma- significa, según la interpretación adorniana, que todo arte para dar felicidad debe ser disonante (Adorno, 2013, p. 117).

A partir de allí, se puede afirmar que “los momentos felices son momentos no-idénticos” (Schwarzböck, 2008, p. 257) y que, en el mundo de la *ratio* absoluta, lo no-idéntico no puede devenir objeto, no puede ser conceptualizado, representado ni definido, sino sólo expresado. Esta expresión es propia de un lenguaje negativo, es decir, de un lenguaje que no es comunicativo sino mimético, que intenta acercarse a lo real y seguir su propio movimiento, reconocer su negatividad constitutiva, antes que capturarlo y fijarlo por medio del concepto. El lenguaje negativo es el que intenta establecer una relación con la naturaleza que no adquiera la forma del dominio ni de la violencia; en la sociedad devenida sistema, esta posibilidad queda circunscripta a la esfera del arte, que se convierte en el depositario de una promesa que la política aún no pudo cumplir: la promesa de felicidad. Pero en el arte no se encuentra, como ya se ha dilucidado, una *felicidad sensible* a la que el sujeto pueda acceder espontáneamente al entrar en contacto con la obra (algo que Adorno impugna como una relación *culinaria* con el arte) sino que el placer sensible -un momento que no deja de reconocerse como insoslayable- está siempre mediado por la apariencia estética y es desplazado por ella hacia el exterior de la obra, es decir, hacia el mundo empírico; por eso el arte ofrece una promesa en vez de una satisfacción inmediata, al mismo tiempo que en la apariencia estética -un elemento cuya *salvación* siempre es perseguida por Adorno- se produce una concentración de “expectativas utópicas” (Juárez, 2018, p. 159). Esta dimensión utópica de la apariencia estética ha llevado a autores como Wellmer a considerar que Adorno podría ser identificado con la tradición de la estética idealista de la reconciliación y que sería necesario, por lo tanto, depurar a su filosofía de un “excedente metafísico” (Wellmer, 2013a, p. 32) para evitar sus consecuencias regresivas. Pero, como se sigue de la reconstrucción de la dialéctica de razón y naturaleza realizada hasta aquí, la idea de que la felicidad sea una reconciliación final entre ambos términos, en una apertura hacia una dimensión trascendente, resulta completamente ajena a la estética adorniana. Que la obra de arte prometa una felicidad real y solo proporcione una felicidad aparente implica, por el contrario, que la utopía contenida en la apariencia estética no es sino la negación determinada del sufrimiento infligido por las relaciones de sometimiento de la naturaleza que imperan en el mundo extra-artístico, las cuales son, a su vez, enteramente reductibles a las condiciones materiales de existencia de los seres humanos.

En los límites de la apariencia se conservan a la vez el recuerdo del sufrimiento y la crítica del presente histórico, y solo como apariencia el arte absorbería las ansias y expectativas pasadas de felicidad, pero como algo todavía ni material ni objetivamente satisfecho, cuando en realidad existen las condiciones materiales necesarias para que la autoconservación de los sujetos prescindiera del sufrimiento innecesario (Juárez, 2018, p. 169).

El arte moderno, el momento en que dentro de la sociedad efectivamente existente se hace posible una experiencia no cosificada por la razón instrumental, es la expresión momentánea y efímera de una realidad radicalmente diferente que, como se ha mostrado, solo existe bajo la forma de la negación determinada de la realidad empírica: la utopía contenida en la obra de arte es “el recuerdo de lo posible frente a lo real que lo reprimió, (...) la libertad que no ha caído en manos de la necesidad” (Adorno, 2004, pp. 183-184). Ahora bien, dado que la felicidad que el sujeto encuentra en la experiencia estética no es sino aparente, la obra de arte es para Adorno una promesa de felicidad que, tarde o temprano -es decir, cuando quiere ser cumplida-, se rompe (Adorno, 2004, p. 184). Es una nueva paradoja de la autonomía estética la que hace que eso sea posible: el arte es al mismo tiempo verdad, porque niega la falsedad del mundo empírico, e ideología, porque compensa nuestra experiencia mutilada del mundo ofreciéndonos aquello nos falta (Schwarzböck, 2008, p. 268). Pero si el arte niega a la sociedad, no se somete a las normas utilitarias del mundo administrado ni genera una falsa ilusión de reconciliación, lo hace en la misma medida en que reniega del trabajo material, es decir, de la praxis, perdiendo con ella toda posibilidad de transformación efectiva de la realidad. El arte no puede anular la distancia que existe entre el mundo actual y la felicidad, pero su existencia “indica que lo no existente podría existir. La realidad de las obras de arte habla en favor de la posibilidad de lo posible” (Adorno, 2004, p. 180).

Bibliografía

- Adorno, Theodor W.** (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- (2006). *Minima moralia*. Madrid: Akal.
- (2019). *Estética (1958/59)*. Prólogo de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max.** (1994). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Juárez, Esteban Alejandro.** (2018). "Apariencia y felicidad en Theodor W. Adorno". En M. V. Galfione y E. A. Juárez (Coords.), *El devenir de la apariencia. Perspectivas estéticas contemporáneas*. (pp. 157-172). Buenos Aires: Prometeo.
- Robles, Gustavo Matías.** (2018). "Sobre la constitución ideológica del sujeto. Theodor Adorno y Louis Althusser". *Revista de Filosofía*, 43 (1), pp. 85-102.
- Schwarzböck, Silvia.** (2008). *Adorno y lo político*. Buenos Aires: Prometeo.
- Wellmer, Albrecht.** (2013a). "La promesa de felicidad y por qué esta debe ser quebrada". En M. V. Galfione y E. A. Juárez (Eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno* (pp. 25-55). Córdoba: 29 de mayo.
- (2013b). (2018). "La muerte de las sirenas y el origen de la obra de arte". En M. V. Galfione y E. A. Juárez (Eds.), *Modernidad estética y filosofía del arte I. La estética alemana después de Adorno* (pp. 56-78). Córdoba: 29 de mayo.

Cómo citar este artículo:

Arroyo, A. (2021). Hacer hablar la naturaleza: autonomía estética y no-identidad. *Trazos-Revista de estudiantes de Filosofía*, 1(5), 9-23

