

T.W Adorno y la crítica de la racionalización estética de la música

**Trabajo para optar por el título de
Licenciada en filosofía**

Modalidad: Trabajo monográfico

**Presentado por
Paola Xiomara Gómez Barbosa
Cód. 2009232012**

**Director
Javier Merchán Basabe**

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Licenciatura en Filosofía
Bogotá D.C.**

Índice

Resumen.....	3
Introducción.....	3
1. Racionalización del mundo.....	7
1.1. Racionalización occidental, Ilustración antes de la época moderna.....	10
1.2. Mímesis, instinto premítico potenciador del sacrificio en el pensamiento racional.....	15
1.3. Superposición de la racionalidad instrumental sobre el pensamiento mimético.....	16
1.4. Falsa proyección, correspondencia con la racionalización instrumental y la cultura.....	19
1.5. Regreso de la Ilustración a ideología, manipulación de las conciencias por parte de la industria cultural.....	23
1.6. Conclusión.....	27
2. Racionalización en el arte y la música.....	29
2.1 ¿Theodor Adorno irracionalista? Sobre la <i>racionalización estética</i>	31
2.1.1 Mímesis en la racionalización estética.....	32
2.1.2. Racionalización estética dominadora.....	34
2.1.3. La mediación del sujeto artístico en la racionalización estética.....	37
2.1.4. La negación en la racionalización estética.....	39
2.2. Industria de la cultura en la música.....	40
2.3 Adorno y la filosofía de la nueva música.....	43
3. Cierre.....	52
3.1. Consideraciones.....	52
3.2. Conclusiones generales.....	57

Resumen

La música como algo idéntico al pensamiento, inquietó la reflexión estética de T.W. Adorno. Reconoce en la expansión del pensamiento racional, el vaciamiento de la experiencia estética. El nivel de influencia del impulso racional e idealista en la música, ha sido tal, que ello trajo consigo una reacción estética sobre el mundo. Así como la música juega un importante papel en la constitución de las Industrias culturales, también de ella surgen movimientos y vanguardias experimentales contrarios a objetivos mercantiles. El presente trabajo se interesa por reconocer, desde Adorno, las causas de la envolvente racionalización, sus efectos sobre las artes y la música, y, su propuesta crítica para contrarrestar el pensamiento de la música como objeto de consumo.

Introducción

El presente texto trata acerca de las relaciones existentes entre filosofía y música. Estas dos áreas han sido ampliamente tratadas por distintos pensadores a lo largo de la historia. Los temas surgidos alrededor del análisis de la música desde la filosofía, aunque parecen dispares, han versado generalmente acerca del carácter funcional y técnico, poético o intelectual y se han dado desde la antigüedad hasta ahora. Pueden plantearse los trabajos de los pitagóricos, quienes trataban sobre las relaciones entre las proporciones tonales y la matemática, o Aristóteles, quien relacionaba la música con la política, la moral y la educación, o San Agustín, que reflexionaba sobre el carácter pasional o práctico, sobre el alcance de la sensibilidad, los elementos técnicos e intelectuales, o Santo Tomás, que siguiendo los pasos del Filósofo, planteaba que la música al ser imitadora de las pasiones en sí mismas, las termina reproduciendo. La imitación tan directa que ofrece la música es más formativa para el carácter que otras formas de sensación, lo cual es importante para la estabilidad política y moral de los ciudadanos. Posteriormente, personajes como Hildegard Von Bingen, relacionaron la música a una forma de expresión de lo divino en la tierra, algo que daba cuenta del orden matemático y geométrico de la música en relación con la naturaleza.

Nuevos tiempos traerían consigo nuevos dilemas a nivel filosófico. La música se convertiría en una forma de expresión de la espiritualidad colectiva, algo que contendría una expresión del logos, con lo que habría que encontrarse de forma adecuada. Boecio señalaría que cualquiera que ahondase en su interior encontraría un conocimiento de la música en sí misma, Voltaire, que la encontraría como una forma de expresión tomada de

la naturaleza. La música se convertiría en un campo de batalla entre la expresión subjetiva, el carácter técnico racional y la función social. Así, se pondría en escena el Romanticismo, filósofos que se interesaron, entre otras cosas, por la estética musical, la correspondencia de la música con el orden espiritual, político o histórico; personajes como Hegel, para quien lo material se haría arte, y la música, expresión sensible del ser histórico; o Nietzsche, quien encontraría en la música una forma de encuentro con la sensibilidad, desligada de un carácter meramente intelectual racional, un consuelo a un mundo crecientemente platónico.

En el contexto industrial moderno, las relaciones entre filosofía y música fueron examinadas por pensadores de la Escuela de Frankfurt. La teoría crítica articula el estudio entre filosofía y música desde múltiples aspectos: el papel de la tecnología y la sociedad de masas del siglo XX, la relación entre estética musical y política, la reacción de lo que sería la música vanguardista con respecto de lo establecido, la configuración de las nuevas formas culturales, etc. En este contexto, puede esbozarse el tema del presente trabajo: el estudio acerca de cierto fenómeno de entronización del pensamiento racional, el vaciamiento de la experiencia desde su empobrecimiento. En tanto que en el mundo moderno, primaron en el campo filosófico, explicaciones teóricas e investigaciones que giraban en torno a la música como algo idéntico al pensamiento o sujeto a las explicaciones abstractas y conceptuales, ha sido tal la exigencia de transparencia de la experiencia o identidad de la sensibilidad con el pensamiento, el nivel de influencia del impulso racional e idealista en la reflexión filosófica sobre la música, que ello ha traído consigo una reacción de la estética sobre el mundo.

Precisamente, una forma tradicional de asumir esos problemas derivados de la relación entre música y filosofía, consiste en plantearlos desde el sistema de la ideología-alienación. La ideología instituye maneras de entender la realidad. Los frankfurtianos notaron que para su época el sistema de valores y cosmovisiones estaba condicionado por la ideología de la sociedad capitalista¹. La transmisión, creación y difusión a un nivel

¹ De acuerdo al estudio de los precedentes conceptuales que ofrece Muñoz (2011), la Teoría Crítica y su trabajo alrededor de formas culturales del siglo XX, considera a la Industria de la Cultura como “la forma más definitoria de la ideología de la sociedad capitalista”. Se basa en la definición marxista de *ideología*, a saber, “el condicionamiento de la esencia humana mediante procesos de interés y acumulación”. Según Muñoz, en Marx *la ideología* se entiende como un sistema de cosmovisiones, comportamientos y valores, ajenos al pensamiento y que determinan la comprensión de la realidad del individuo. Para Marx, la *ideología* es una percepción inadecuada de la realidad, porque el ser social es determinante de la conciencia del sujeto. La Teoría Crítica relaciona los cambios económicos del capitalismo con el funcionamiento de una superestructura servil a los dominios de acumulación del capital, basados en esta

industrial y tecnológico de material artístico con intereses económicos es muestra de ello. La alienación consiste en la promoción de cierto estado de inconciencia individual y colectiva que propicia la permanencia del estatus quo y la dominación de los proletarios. La ideología y la alienación configuran un conjunto de fenómenos que responden a la industria cultural como el *fetichismo*, la *cosificación* y la promoción de políticas autoritarias; y, resultan determinantes en la comprensión de la realidad y de la conciencia de los hombres².

Teóricos críticos como Horkheimer y Adorno en la obra *Dialéctica de la Ilustración*, suelen señalar un constante proceso de racionalización del mundo, una efectivización del papel de la *ideología* que conlleva a los hombres a su propia alienación. Por *racionalización* puede entenderse un proceso de tecnificación de la producción artística y de todos los productos del saber, una expansión de las explicaciones técnicas y útiles que chocan contra cualquier viso de misticismo³. En esa medida, puede hablarse sobre lo

noción. La reflexión frankfurtiana se asienta en la mediación que la ideología efectúa entre *interpretación de la realidad y realidad*, así *Industria Cultural*, se podría concebir como el proceso de modificación de las conciencias mediante fenómenos tecnológicos (2011, p. 61- 62).

² El rastreo de Muñoz (2011) alrededor del concepto de *ideología* en Marx, evidencia fenómenos derivados de ella, la *alienación*, la *cosificación* y el *fetichismo*, de los cuales se desprende el conocimiento social. La *alienación* refiere a la influencia del contexto en la construcción de la conciencia, modificando la psicología de los individuos desde el exterior. De la influencia del capitalismo como única economía, surge paralelamente la *cosificación* como un fenómeno que convierte al sujeto en objeto o mercancía. El extrañamiento que ocasiona la *alienación* en el hombre, crea la cualidad del *fetichismo de las mercancías*: “los objetos se vuelven sujetos y los sujetos se transmutan en objetos”. En la *ideología capitalista*, se sobrepone el beneficio económico, en la base de la producción de la estructura económica social, todo está en venta, “la humanización de las mercancías se corresponde con el empobrecimiento de las facultades de los sujetos”. Sobre dicha estructura se eleva “una superestructura jurídica y política” que estipula las “formas sociales determinadas de conciencia”. La siguiente cita de *Contribución a la crítica de la ideología política*, de Marx, retomada por Muñoz (2011) expresa: “El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina la realidad; por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia” (p. 63). La alienación que causa la actividad económica y productiva genera un extrañamiento en el sujeto ante su propia actividad, situación que le impide una visión objetiva de lo real. Pero, no sólo la comprensión de la realidad se trastorna, sucede igualmente con la realidad misma. El proceso *ideológico* proyecta sus desequilibrios e intereses en el conocimiento y nubla la comprensión de los individuos sobre las relaciones sociales que le envuelven. Gran parte de la terminología usada por la Teoría Crítica sobre la Industria Cultural, proviene del análisis marxiano de la conciencia.

³ El estudio de Benjamin sobre el arte, refiere a que el paso del tiempo hizo que el arte pasara de un destino ceremonial a tomar un nuevo sentido en la creatividad estética. En este nuevo escenario, Benjamin refiere a la obra de arte como única e irrepetible, cuestión que define como *aura*. Él considera, según Muñoz (2011), que la reproducción técnica destruye la unicidad en la obra de arte, vulnera el *aura*, masifica la contemplación y pierde la reflexión del artista para la creación. Las masas devoran las formas culturales y el arte proletarizado para transformarlo en simulaciones y falsificaciones. Finalmente, Benjamin apela a la reconstrucción de la experiencia estética para devolver el *aura* tanto al artista como al espectador, fuera de las formas de alienación ideológica de la sociedad de masas (p.68).

que sería un proceso de *racionalización de la estética de la música*, de la primacía de esquemas teóricos y funcionales direccionados a fines del capital o de una modificación del lenguaje y la teoría musical que obedecen a factores como la *cosificación*, el *fetichismo*, etc.

En dicha obra, estos filósofos atribuyen a la racionalidad (técnica) el papel de modificar la subjetividad colectiva a través de industrias dedicadas a propagar o difuminar juicios de valor por medio de la comunicación de masas, presentados como opinión pública o como publicidad. Consideran, además, que al fomentar la comercialización del arte, la industria cultural construye mecanismos y estrategias con que el mercado produce cosmovisiones sociales que permiten la dominación y el control. En nuestro caso, en la producción musical pueden evidenciarse formas de ideología y alienación, formas de racionalización de la estética musical. Por ejemplo, podemos hablar de contenidos culturales que se difunden a través de los mensajes mediáticos y que derivan en la divulgación estándar de contenidos, en la homogenización de los consumidores y receptores, y en la asimilación del éxito como valor primordial.

La secuela que deja la fuerte influencia de la racionalización en las artes, particularmente en la música, es un tema que nos parece importante analizar y que Adorno trabaja en parte de su obra la *Filosofía de la Nueva Música*. El filósofo se cuestiona por lo que hay detrás de la producción de la música en el contexto de la cultura de las masas. Por ejemplo, trata de la difusión radiofónica de la música de consumo como una herramienta que potencia y estabiliza la ideología- alienación del momento. Hay cierta interrelación entre música y psicología dirigida a las masas⁴. La música fomenta el bloqueo de las capacidades de los individuos para pensar y ser críticos, desestructura la relación entre sujetos y objetos, bien sea al cosificar a las personas o al humanizar las cosas. En pocas palabras, como

⁴ De acuerdo con Muñoz (2011), para Adorno y Horkheimer, la tecnificación de la ideología ha incrementado su poder. La *industria cultural* no refiere solamente en proceso *superestructural*, sino que envuelve una paradoja como industria y como cultura. El control y el dominio que logra, se debe a mecanismos y estrategias para la producción de mercancías en las *cosmovisiones sociales*. Esta *alienación* desatada por el negocio ideológico, requiere participación de la psicología y la conciencia. En sus estudios sobre la música, Adorno interrelaciona por medio del concepto de *fetichismo*, la psicología colectiva y música de consumo de masas. La música es dirigida por la lógica de la mercancía capitalista para desestructurar las relaciones entre sujeto y objeto, “fragmenta las capacidades comprensivas de los individuos bloqueando sus actitudes sensitivas e intelectuales”. Este bloqueo es el que reúne suavemente a los individuos en una masa uniforme, científicamente administrada (p.74).

efecto de la racionalización, la música puede jugar un papel fundamental en la ejecución del entramado ideológico que modifica las conciencias por medio de la industria cultural.

Con todo, cuando Adorno se refiere a la racionalización estética y nos adentramos al campo de la música, nos parece que algunas veces podemos entender cierto proceso de estandarización de la producción, mientras que en otras podemos hablar de la alienación del sentir, o del cambio de la percepción, o de la mercantilización del arte, en otras, parece que Adorno se refiere a intrincadas consecuencias prácticas políticas de la nueva música; es decir, es ambiguo lo que se debe comprender por racionalización de la música en el contexto de la obra de este autor. Debido a dicha falta de claridad consideramos oportuno preguntarnos: ¿En qué consiste el proceso de racionalización estética de la música?

Para responder a este cuestionamiento, en un primer momento nos adentramos a hacer una interpretación del concepto de racionalización, recorriendo los planteamientos de pensadores de la escuela de Frankfurt. Esto con el fin de aclarar qué se entiende por racionalización, sus efectos sobre la cultura y las artes. Posteriormente, haremos la apuesta por plantear lo que sería la idea adorniana de racionalización estética y sus efectos sobre la música. Finalmente, se presentan las conclusiones generales de la investigación.

Capítulo 1.

1. La racionalización del mundo

Para hablar acerca de la racionalización del mundo y de la estética, se parte de los planteamientos que Horkheimer y Adorno exponen en *Dialéctica de la Ilustración* (1998). Sus postulados acerca del desencantamiento de los criterios de verdad o saber, permiten comprender el cambio de las relaciones del sujeto con la religión, la política, la economía, la educación, las artes, la cultura, etc. Ellos observan en el proceso ilustrador una amalgama de hechos extraordinarios, centrados bajo la idea de que el mundo se hace más racional⁵. Esto quiere decir que el mundo y el saber se construyen y renuevan constantemente bajo la dinámica de la demostración y del utilitarismo (Cabot, 2011).

⁵ La idea de *Ilustración* a la que refiere el estudio de Rubiano (2006), coincide con el sentido en que se orienta hasta cierto punto en el presente texto. Se manifiesta como un proyecto filosófico de la modernidad, que procura, desde una lógica interna, estipular los parámetros de la ciencia objetiva, la moralidad, las leyes universales y el carácter autónomo. Nuestro estudio evidencia que esta idea es previa a la época moderna. Mientras tanto, ampliaremos el concepto de *Ilustración moderna*, es preciso en tener cuenta que en la *Ilustración moderna*, las estructuras racionales son desarrolladas por especialistas quienes las controlan. Para el caso del arte, el resultado de su estructuración racional desató la

El desencantamiento del mundo hizo que las formas de pensamiento simbólico, como la magia, el mito, la religión, el encanto, etc., desaparecieran del ámbito de la cultura, debido a que ésta requiere la expansión de lo racional. Por ejemplo, los cambios a nivel político, económico y pedagógico en los escenarios de la familia, el Estado y la escuela, se dan a partir de la noción de que todo es más funcional, más racional. Gracias al quiebre con el mundo antiguo, el misticismo y el simbolismo, el fundamento teológico de las instituciones es suprimido para establecer las diferencias entre Estado e iglesia. El mundo es profanado, diría Max Weber, a causa del desencantamiento desplegado por la racionalidad (Martín, 2018).

El divorcio con el pensamiento simbólico trae como consecuencia la instrumentalización de la razón. Según los autores, la progresiva racionalización de la realidad del sujeto, se debe a que la Ilustración tiende al dominio. Este dominio conlleva a que el saber ya no aspire al conocimiento por sí mismo, sino al direccionamiento de la positivización y explotación de la naturaleza⁶. Esto es posible, porque el saber ilustrado opera bajo el principio de identidad, lo que supone adecuar lo diferente a sí mismo por medio de la coerción⁷. El saber científico se arma del perfeccionamiento de la técnica para

autorreferencialidad de los especialistas encargados de custodiar sus fronteras internas. La crisis de esta situación refiere a la bifurcación entre arte y vida, ya no hay qué justifique la existencia del arte, así como Hegel lo había intuido. En el contexto de la primera mitad del siglo XX, esta situación se pone aún más tensa, pues la aparición de la masificación y homologación de la experiencia estética, hizo perder al arte la configuración de la sensibilidad occidental. “Los poderes y atributos tradicionales del arte estaban en discusión. La vieja homogeneidad había desaparecido. Frente a la pluralidad y opacidad de los nuevos tiempos, había que reinventarlo todo” (p.118). Este choque fomenta en la creación artística un intento por recuperar la experiencia estética, a través de obras que transiten por “lo discontinuo, lo efímero, lo cotidiano, la calle, el objeto y la imagen industrial”. La *Ilustración* impuso estructuras en el arte, pero al tiempo las rechaza por su sinrazón, esto supone un cambio en la creación como en la recepción de las obras.

⁶ Adorno reconoce que desde Platón se rebaja el mundo sensible y cambiante a la identificación con lo estático o al reflejo de lo inmutable. Para el filósofo, el “prejuicio más nefasto” de la filosofía, consiste en considerar lo cambiante inferior a lo inmutable. Este prejuicio es el que también se encuentra en Hegel. Su influencia ideológica en el positivismo y relativismo, ontologiza el devenir, negando toda referencia al ser. La tarea de la *crítica immanente*, muestra la contradicción interna de lo criticado, pero desde fuera: la contradicción de lo criticado con el contexto histórico. Así, “la contradicción exterior es señal de la contradicción interior”. Ante esto, Adorno considera que la única forma de escapar al encierro del idealismo es desde él mismo, desde su propio poder deductivo es posible demostrar la falsedad en la idea de totalidad. Logra la liberación de la apariencia absoluta de la identidad, mostrando el conflicto de la realidad exterior, criticándolo desde fuera, para reparar en lo diferente. La “violencia” contra el idealismo, le permite a la razón autosuperarlo (Armendáriz, 2003).

⁷ Nuestras deducciones coinciden con las de Armendáriz (2003), quien sostiene que para Adorno el dominio no solo envuelve a la voluntad y praxis social, sino también al conocimiento. “El principio de poder, que desgarrar en antagonismos a la sociedad, es el mismo que, espiritualizado, produce la

implementar su fuerza de dominio, se instrumentaliza para doblegar la naturaleza al criterio del cálculo.

Lo que emana del imparable dominio de la naturaleza y la realidad de los hombres por la implementación de la racionalización instrumental, es la destrucción. Los autores rompen con el análisis entusiasta sobre la modernidad. Si bien en este periodo hubo avances extraordinarios en materias del saber, su constante desarrollo parece un huracán que arrasa con todo a su paso. La Ilustración es una paradoja, mientras exalta la libertad, la fraternidad y la igualdad, ella es al mismo tiempo, campos de exterminio o la esclavitud en las fábricas, es decir, sacrificio y violencia. Horkheimer y Adorno (1998) afirman:

“La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores. Pero la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad. El programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia”. (p. 59)

Ante la paradoja, los autores concluyen que el desaforado avance de la Ilustración puede converger en la destrucción humana, por lo que les resulta imprescindible encontrar un concepto más completo de Ilustración capaz de liberarla de su ciego dominio. En este sentido, ante la incesante autodestrucción de la Ilustración y la crítica constante ligada al pensamiento frankfurtiano, se propusieron “comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 51).

De la obra *Dialéctica de la Ilustración*, surgen postulados que permiten esclarecer el propósito de este capítulo, reconocer qué se dice sobre la racionalización y sus efectos sobre la cultura y las artes. Para lograrlo, nos resulta importante aclarar a qué se debe el

diferencia entre el concepto y lo que está sometido”. La unidad abstracta de lo diverso en cuanto idéntico, que sirve como instrumento al conocimiento, es el concepto. La reducción de lo individual a lo universal, convierte lo particular en un ente indiferenciable e intercambiable, un sustrato de dominio, prescindible y manipulable. El conocimiento abstracto-deductivo domina por medio de la unificación de la diversidad en el concepto. Una crítica a Adorno refiere a la igualación de la racionalidad con el dominio, por medio de la unificación abstracta al concepto, pero lo que sucede, es que remonta su análisis sobre el concepto al mito y la magia. Se podría decir, más bien, que Adorno reconoce que la pretensión hegemónica del sujeto, por conferir un sentido total a la alteridad, se impone en la adecuación total del individuo con lo real. Esta es la forma constitutiva del pensamiento burgués, “neutralizar a toda prisa cualquier paso con conduzca a la emancipación, reafirmando la necesidad del orden” (p. 64).

efecto dominador de la naturaleza, reconocer cómo se relaciona la adaptación del hombre con la destrucción de la naturaleza y de sí mismo, identificar en qué consiste el estado de regresión del hombre que se revela en el sacrificio y la violencia, dar cuenta sobre la manera en que el hombre configura su pensamiento y comprender a qué se debe la renuncia del sujeto alienado y cosificado por la industria de la cultura.

A fin de cumplir satisfactoriamente nuestro propósito, el análisis a los previos cuestionamientos se estructura en seis partes. La primera pretende exponer las razones de Adorno y Horkheimer para plantear que la Ilustración es el proceso de racionalización previo a la época moderna. La segunda procura reconocer la influencia de la *mímesis*, instinto premítico, que potencia el ideal de sacrificio ligado al proceso racionalizador. La tercera procura evidenciar la superposición de la racionalidad instrumental sobre dicho instinto. La cuarta se centra en el análisis de la degeneración de la percepción del hombre ligada al instinto premítico, que se muestra en la proyección racionalizada del sujeto sobre la cultura y las artes. La quinta, intenta exponer por qué para los autores la Ilustración vuelve a ser ideología a causa de la manipulación sobre las conciencias. Por último, presentaremos las conclusiones pertinentes.

1.1. Racionalización occidental, Ilustración antes de la época moderna.

Adorno y Horkheimer (1998) reflexionan que la incesante escalada del saber Ilustrado como pensamiento, sucede porque la implementación de la operación, el procedimiento y la disciplina para llevarlos a cabo, se demanda desde los inicios de la época moderna. Las exigencias Baconianas por una ciencia que fuera más allá de la mera opinión, son muestra de ello. Para Bacon, según los autores, la ciencia de su época no establecía un dominio real sobre la naturaleza, lo que no permite una relación feliz con ella. Considera que el saber debe aspirar al método y oponerse a la pretensión del concepto para que el hombre se convierta en amo y señor.

Para su época se trina que llegar a formas de pensamiento a partir de la imagen o por la felicidad del conocimiento, resultan lascivas. Así, la construcción del saber se basa en la idea de que el hombre se deje guiar por la naturaleza sólo para consolidar el proceso de invención humana y lograr no simplemente el dominio sobre ella, sino sobre los hombres.

Para los filósofos, estos postulados solidifican la idea patriarcal⁸ de que el “intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada” (p. 60), cuestión que concluye en la supresión de la conciencia ilustrada.

La liquidación del animismo exigida desde siempre en la Ilustración, hace que todo se reduzca a síntesis. En el proceso de desencantamiento del mundo, la Ilustración suprime hasta la pretensión de verdad de los universales, pues en ellos aún rastrea el miedo primitivo que impide el control. Sin coacción externa por el temor a lo extraño, el saber ilustrado se despliega sobre el mito identificándolo a sus argumentos racionales, para eliminarlo. La sociedad moderna atribuye el terror de lo extraño ya no a influencias externas, sino a la percepción humana:

“La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas (...) la multiplicidad de figuras queda reducida a posición y estructura, la historia a hechos, las cosas a materia” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 62).

El peso de la disciplina y el poder que la Ilustración ejerce sobre lo desconocido, se evidencia también en el mito⁹. Los objetivos correspondientes a éste, como contar el

⁸ De acuerdo con lo leído, en *Dialéctica de la Ilustración* (1998), es posible inferir que este concepto refiere a la imposición de la razón dominante capaz de someter a los hombres. Adorno relaciona lo *patriarcal*, en un primer momento, con la exigencia del dominio sobre la naturaleza desencantada, a través de jerarquías, despotismo y violencia directa, las sociedades tribales basaban su dominio en la opresión de los más débiles. Por ejemplo, en India, las mujeres “debían someterse a los hombres y permanecían, de hecho, en un estado de minoría de edad” (p. 256). Después, esta tendencia Adorno la identifica en el mito griego, al cual llama *solar-patriarcal*, ya no refiere a un dominio directamente violento, sino al dominio de la conciencia de los hombres, basado en el principio de igualdad. “El espíritu ilustrado sustituyó el fuego y la tortura por el estigma con que marcó toda irracionalidad por conducir a la ruina”. (p. 84). “El orden patriarcal que restituye a cada uno su vida sólo a cambio de su entera duración temporal” (p. 86). Evidencia que la religión judía es la precursora del patriarcalismo, en tanto fueron los primeros exponentes de las relaciones ciudadanas, burguesas y finalmente industriales (p. 220). “En cuanto totalidad lingüísticamente desarrollada, cuya pretensión de verdad se impone sobre la antigua fe mítica —la religión popular—, el mito solar, patriarcal, es ya Ilustración, con la cual la Ilustración filosófica puede medirse sobre el mismo plano. A él se le paga ahora con la misma moneda.” (p. 66)

⁹ Según Armendáriz (2003), Adorno refiere a que desde el mito y la magia el hombre ha pretendido influir y explicar la naturaleza y el mundo. Esto es la base de la unificación de la diversidad por medio del concepto. El problema del filósofo es que esto no permite llegar a la verdadera pretensión del conocimiento, el cual es alcanzar la cosa en su singularidad y “no como caso ejemplar del concepto”. Adorno no niega la objetividad del conocimiento humano, en tanto “conoce lo otro en cuanto otro”, pero se contrapone al detenimiento en el uso del concepto que asimila el *en sí, para sí*, que impone una asimilación respecto a lo otro. Siguiendo la analogía de Armendáriz, esto detona la paradoja del conocimiento: el *telos* ilumina con su lámpara, el concepto, “la luz ilumina desingularizando”. La proligidad en el concepto, al tomarlo como *telos* del conocimiento es reflexionado por Adorno, el concepto limita y sirve de instrumento al conocimiento. Pero rescata de nuevo la diferencia, “el *telos* secreto de la

origen, narrar y nombrar, corresponden a los de la Ilustración, representar, fijar y explicar. Los autores piensan que la Ilustración no sólo es un fenómeno de la época moderna, sino que ésta también se descubre ya inmersa en el mito, por más que su empeño sea eliminarlo. Refuerzan su consideración al relacionar la tendencia de la recopilación y registro de los mitos, con el paso de la narración a doctrina. Frente al asunto los filósofos plantean (1998) que:

“Los mitos, tal como los encontraron los Trágicos, se hallan ya bajo el signo de aquella disciplina y aquel poder que Bacon exalta como meta. En el lugar de los espíritus y demonios locales se había introducido el cielo y su jerarquía; en el lugar de las prácticas exorcizantes del mago y de la tribu, el sacrificio bien escalonado y el trabajo de los esclavos mediatizado por el comando”. (p. 64)

El reconocimiento de la modernidad como época iluminada se debe a que en ella reposa previa e implícitamente la aceptación del poder como fundamento de todas las relaciones. Dicho beneplácito dispone el pensamiento del hombre a eliminar sus diferencias con la naturaleza, dios u otros hombres. La formación bajo el esquema del héroe como el patrón que encabeza la aventura o la semejanza del hombre con dios en tanto soberano de lo que existe, son ejemplos de la identificación entre hombre y naturaleza a partir de la asimilación del poder sobre ella. “La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas. De tal modo, el *en sí*, se convierte en *para él*. En la transformación [de la *Ilustración*¹⁰] se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o substrato de dominio” (p. 65).

Desde el mito solar patriarcal la identificación ilustrada configura la concepción del hombre, para que domine el terror que le causa lo diverso, asimilándolo a él mismo. Este es un elemento característico de la noción del hombre occidental, por ejemplo, aunque el mito ilustrado y la magia pretendan intervenir sobre la naturaleza, cada uno lo hace de

identificación que hay que salvar en ella, es la diferencia” (p.72). En síntesis, lo que Adorno expresa es que desde los inicios de la “civilización occidental” o “Ilustrada” el conocimiento se ha limitado, lo cual obstaculiza la pretensión esencial del mismo. Esta crítica al concepto, es la que extiende “a toda categoría o estructura mental- como la narración en el mito o el sistema en el idealismo- y, más allá de lo gnosológico- por ejemplo, al ritual en la magia” (p. 73).

¹⁰ A partir de este momento el concepto de *Ilustración* no refiere exclusivamente a la época moderna, sino que se va a concebir como un fenómeno previo que configura la forma de pensamiento del hombre occidental.

forma distinta. En el conjuro mágico el mago influye sobre la naturaleza asimilándose por medio de máscaras a la diversidad de espíritus o demonios que le causan terror, mientras que el hombre Ilustrado unifica lo diferente a sí mismo para evitar el miedo. Así, las distintas facetas a las que el mago se adecuaba, son reemplazadas por la implementación de una sola máscara hermética y perpetua.

La intempestiva marcha ilustradora emprendida desde la mitología, elimina toda determinada concepción teórica por ser considerada una mera creencia. “Los conceptos de espíritu, verdad e Ilustración quedan reducidos a magia animista” (p.66). La Ilustración recibe de los mitos el material a destruir, no obstante, ella se convierte en mitología al convertirse en reguladora de lo diferente. Hasta el punto en que “sus propias ideas de los derechos humanos corren en ese caso la misma suerte de los viejos universales” (p.62).

El hombre se adjudica ser un sujeto libre de igualar lo otro bajo su dominio, gracias a la repetición. La razón ilustrada se autoconserva y expande reproduciendo ideales displicentes hacia otras formas de pensamiento, sancionándolas e igualándolas. A través de la objetivación de la ley natural el hombre legitima la constante sanción vengativa hacia lo disímil causante del terror. “La Ilustración deshace la injusticia de la vieja desigualdad, la dominación directa, pero la eterniza al mismo tiempo en la mediación universal, en la relación de todo lo que existe con todo” (p. 67). La consecuencia de identificar todo al sujeto es que lo diferente no se puede identificar de otras maneras.

La universalización de las ideas, apoyada por el desarrollo de la lógica discursiva, se eleva como el comando que guía y determina el esquema de héroe, sobre el fundamento del dominio de la realidad. Las violentas políticas fascistas no son una recaída en la crueldad del mito, “sino el triunfo de la igualdad represiva, la evolución de la igualdad ante el derecho, hasta la negación del derecho mediante la igualdad” (p. 68). El dominio implementado por la racionalización ilustrada convierte en repetible lo que se encuentra en la naturaleza.

Las posibilidades de otras formas de pensamiento humano no son las únicas anuladas, de manera encubierta, la voluntad humana es obligada a conformarse a la realidad que se le presenta. El ideal del hombre civilizado forma al sujeto para que configure su *sí mismo* como distinto del resto, de este modo logra encantarlo en el espacio de identificación e igualación. La unificación de la sociedad es muestra de la propia privación del individuo, legitimada por la racionalidad instrumental. “El favor de que el mercado no pregunte por

el nacimiento lo ha pagado el sujeto del intercambio al precio de dejar modelar sus cualidades, adquiridas desde el nacimiento, por la producción de la mercancía que pueda adquirirse en el mercado” (1998, p. 68). La configuración del *sí mismo* del sujeto progresó hasta tabuizar el conocimiento que alcanza verdaderamente al objeto.

Según lo expuesto, es posible comprender la *racionalización ilustrada* como un proceso creciente en el hombre occidental, que viene desde la concepción mítica. El hombre acomoda, acondiciona, expande y perpetúa su pensamiento, en pro de su autoconservación. Procura eliminar lo que le causa terror por medio del *saber*. No obstante, para lograr el propósito de dialectizar el concepto de Ilustración¹¹, los autores profundizan aún más en la lógica del sacrificio que se esconde en el ideal del hombre civilizado. La propagación de la concepción deleznable hacia el placer y el goce, como desvío de la marcha disciplinada a fines, admiten que el individuo flagele sus sentires, pero también, acredita su castigo sobre lo que no responde a la realidad racional.

El amplio dominio de la lógica capitalista es la aceleración de una tendencia previa, heredada, incluso, antes del mito trágico. Con esto nos referimos a la relación premítica llamada *mímesis*. A continuación se procurará introducir mejor en el concepto de *mímesis*, para abrir paso al reconocimiento de las diferencias entre *mímesis* y racionalidad instrumental y así entender a qué se debe la superposición de la racionalidad instrumental sobre el pensamiento mimético.

¹¹ Siguiendo el análisis de Runge (2015), ante una *Ilustración* orientada por la abstracción y el formalismo, entra la segunda tesis de Adorno: “la única manera de salvar la Ilustración es someterla en la forma de autorreflexión (dialéctica), a una Ilustración sobre sí misma (Crítica Ilustrada a la Ilustración)”. En *Dialéctica de la Ilustración* (1998) expresa que la misma Ilustración debe asumir la reflexión sobre el momento regresivo, para no condenar la humanidad a la destrucción. Con ánimo de aportar en la autorreflexión y crítica de la Ilustración (*dialectización del concepto*), sus fragmentos exponen que la causa de la regresión de la Ilustración a mitología se debe a su miedo a la verdad. La *dialectización* de la Ilustración muestra su faceta instrumental como una mentira, cuestión que lleva al filósofo a explorar otras posibilidades, “crítica diversa, razón transversal, razón mimética, entre otras”. Es por esto que *mímesis*, es un concepto de análisis crítico de la sociedad moderna. La *dialectización* de la Ilustración distingue “un pensamiento representacional y conceptual generalizador de un pensamiento mimético del que la *Dialéctica Negativa* busca ser un ejemplo. Busca mostrar la síntesis conceptual en movimiento, de manera que no se presente lo pensado como un pensamiento identitario, sino como un pensamiento crítico dialéctico que muestra precisamente la semejanza entre las palabras y las cosas y no su identidad” (Runge, 2015, p. 161 – 162).

1.2. **Mímesis, instinto premítico potenciador del sacrificio en el pensamiento racional.**

La mimesis es el instinto de supervivencia que configura la forma de pensamiento del hombre y del cual se establece la racionalidad occidental. Para autoconservarse, el hombre supera el terror que la naturaleza le causa a partir de la ordenación de su pensamiento, ejerciendo dominio sobre ella. “Mediante el pensamiento los hombres se distancian de la naturaleza para ponerla frente a sí de tal modo que pueda ser dominada” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 98).

Ante lo desconocido y terrorífico, el impulso mimético logra que el hombre se reconcilie con lo desconocido de dos maneras: asemejándose a la naturaleza y asemejando la naturaleza a él. Cuando el sujeto se adapta a la naturaleza, puede, bien sea, paralizar su cuerpo para parecer muerto e identificarse con el atacante, o también, renunciar a sí mismo para perderse en el entorno. Mientras que para igualar “lo otro” a sí mismo, el hombre confronta su miedo y lo subyuga, cuestión que lo independiza de la naturaleza (Runge, 2015).

Para rastrear las diferencias entre mimesis y racionalidad, remitimos a los postulados sobre el concepto de *mímesis*, específicamente en el primer *excursus* de *Dialéctica de la Ilustración* (1998). Este segmento sostiene que “en los conceptos de *sacrificio* y *renuncia*, se revela la diferencia y unidad de la naturaleza mimética y dominio ilustrado de la naturaleza” (p.56). Los autores reflexionan sobre la Odisea, para ellos documento representativo de la civilización occidental.

Encuentran en sus fragmentos la construcción del ideal del sacrificio como una cualidad del hombre astuto. Básicamente, el instinto mimético cae ante la exaltación de la idea de que el hombre astuto es el que debe sacrificarse y sacrificar para dominar la naturaleza que tanto terror le causa y amenaza. Esta consideración, es legitimada y difundida por medio de la exaltación de héroe como hombre capaz de enfrentar fuerzas más poderosas que él mediante la sagacidad.

Las reflexiones sobre Odiseo, quien representa el esquema a seguir del héroe u hombre sagaz, apuntan a que él acepta la disimilitud entre sus fuerzas y las de otros seres más poderosos. Esto le permite comprender que, aunque no puede salir siempre victorioso de sus enfrentamientos, su capacidad de mantenerse al mando, su fuerza, la asunción del

riesgo y la aventura, lo legitiman como el espíritu dominador de la naturaleza o de aquellas fuerzas inquebrantables. Frente a la aceptación de la evidente derrota del hombre, el sacrificio se convierte formalmente en presupuesto de su propia decisión racional, la cual se realiza “dentro del veredicto de la historia primordial que está en la base de la situación sacrificial” (p.108).

El hombre astuto, emblema de la Ilustración burguesa, se enfrenta a la poderosa naturaleza, pero ahora desde la sobriedad, ya no cede a sus exaltaciones, se controla, sabe esperar y sabe renunciar. La adaptación conscientemente manipulada, pone a la naturaleza bajo el poder del hombre, pues, “el espíritu subjetivo, que disuelve la animación de la naturaleza, sólo domina a la naturaleza “desanimada” imitando su rigidez y disolviéndose él mismo en cuando animado” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 109).

La aceptación de la propia derrota, interioriza en el hombre el sacrificio y la renuncia, lo cual retorna el desencantamiento del sujeto sobre la naturaleza y sobre sí mismo. De aquí los autores plantean que la misma racionalización occidental es *mímesis de lo muerto*, ya que “el astuto sobrevive al precio de su propio sueño que paga desencantándose a sí mismo como a las potencias exteriores” (p.109). Si bien el hombre es sagaz para permanecer, su propio ensalzamiento por subsistir, confirma que su dignidad de héroe es lograda en la medida en que rompe constantemente con aquello que le atemoriza.

Hasta este punto, es posible afirmar que la diferencia entre *mímesis* y racionalidad es que, si bien la segunda surge de la primera, la racionalidad reprime los aspectos “negativos” de la *mímesis*, ellos son los actos incontrolables que arriesgan al hombre ante la amenaza. La valoración de las relaciones de fuerza hace que el hombre reconozca los riesgos a su supervivencia. Después de la aceptación de su inferioridad física, se enfrenta a la naturaleza o lo que le aterroriza de forma astuta, para entablar dominio sobre aquello desconocido. Lo disuelve a partir de su propio endurecimiento y sacrificio.

1.3. Superposición de la racionalidad instrumental sobre el pensamiento mimético.

La Ilustración introduce el uso regulado de la *mímesis*. Gracias a la interiorización de la renuncia y el sacrificio en el sujeto, el reflejo mimético adaptativo es reemplazado por la ordenación de los actos espontáneos. La etapa mágica es la primera forma en que la Ilustración introduce la regulación. Los actos del Chamán en medio de un ritual son la

exteriorización de esto, domina su miedo para enfrentar a los demonios e intentar influirlos, por medio de la imitación, “para asustarlos o aplacarlos, él mismo se comporta de forma aterradora o amable” (Horkheimer y Adorno, 1998, p. 65).

Después, la Ilustración rechaza la mimesis incontrolada adecuando la práctica racional al trabajo. El señor dominador se encarga de prohibir los impulsos que llevan al sujeto a perderse en lo otro. La prohibición de formas miméticas de vida, se fortalece en la organización y orientación de la formación del sujeto: “La educación social e individual refuerza a los hombres en el comportamiento objetivizante de los trabajadores e impide así que se dejen reabsorber de nuevo en el ritmo alterno de la naturaleza externa. Toda distracción, incluso toda entrega, tiene algo de mimético.” (p. 225).

El distanciamiento entre hombre y naturaleza, causado por la mimesis controlada, provoca la identificación de la naturaleza al sujeto. Los autores (1998) afirman, que “en la base del mito, la Ilustración ha visto siempre antropofornismo: la proyección de lo subjetivo en lo natural” (p. 62). Esa proyección es la que después se cimenta en la formación bajo la representación de la astucia homérica. Así, la imitación se pone al servicio del dominio de la naturaleza y del sujeto mismo, “el hombre se convierte en antropofornismo a los ojos del hombre” (p. 109).

La independencia del sujeto frente a la naturaleza, sobrepone la racionalidad al pensamiento mimético, por la reflexión controlada. El control sobre la naturaleza y el reconocimiento de sus devenires, sobrevienen en la fijación de ideas, las cuales instauran lo idéntico de acuerdo a la capacidad de reconocimiento del sujeto sobre lo diferente. No obstante, por más represión al instinto mimético, éstos no dejan de exteriorizarse, así sea inconscientemente. Formas de comportamiento muestran algunas reacciones corporales incontrolables que dejan inmóvil al sujeto, como la piel de gallina. Ante estos “vestigios” miméticos los autores (1998) afirman:

“Por momentos, esas reacciones realizan la adecuación a la inmóvil naturaleza que le circunda. Pero como lo móvil se acerca a lo inmóvil, la vida más evolucionada a la mera naturaleza, esa vida se aliena al mismo tiempo de ella, pues la naturaleza inmóvil, (...) es capaz sólo de la relación más extrínseca, más espacial. El espacio es la alienación absoluta.” (p.225).

El trabajo humano por asemejarse a la rigidez de la naturaleza, potencia, paralelamente, el endurecimiento enfrente de ella. Efectivamente, el terror que causa la naturaleza y del cual el hombre se protege, refiere a la mimesis de lo muerto, pero ahora explícita en el endurecimiento del sujeto capaz de enfrentar la naturaleza desde la astucia. “Aquellos fenómenos de rigidez en el hombre son esquemas arcaicos de la autoconservación: la vida paga el precio de la supervivencia asimilándose a lo que está muerto.” (p. 225).

La identidad se instaure sobre la mimesis de lo muerto. La reproducción de la conciencia del hombre astuto en los individuos, extiende la idea de la naturaleza amenazadora, lo cual legitima socialmente su dominio. La exigencia de rigidez ante el terror, habilita que el hombre domine la naturaleza reduciéndola estable y organizadamente. La forma más elevada de estructuración refiere a la ciencia, ante lo cual Horkheimer y Adorno (1998) expresan:

“La ciencia es repetición, elevada a la categoría de regularidad precisa y conservada en estereotipos. La fórmula matemática es, como lo era el rito mágico, una regresión conscientemente manipulada: es la forma más sublimada de mimetismo. La técnica realiza la adaptación a lo muerto al servicio de la autoconservación, ya no, como la magia, mediante la imitación material de la naturaleza externa, sino por la automatización de los procesos espirituales, mediante la transformación de éstos en ciegos decursos. Con su triunfo, las manifestaciones humanas se vuelven a la vez controlables y forzadas.” (p. 226).

El efecto de la mimesis de lo muerto se presenta ya no bajo la figura del astuto, sino de forma inconsciente en el sujeto. La adaptación racionalizada desemboca en más alienación, debido a la inconsciencia sobre el direccionamiento de las necesidades humanas. La renuncia total del sujeto al proceso adaptativo, convierte la regresión, tan controlada por la educación en la astucia homérica, en destino (1998). El estado regresivo del sujeto provocado por la mimesis de lo muerto, solidifica el empecinado dominio sobre la naturaleza.

Hasta acá es posible inferir que la racionalidad instrumental no se sobrepone a la mimesis, sino que sigue siendo pensamiento mimético. El asunto es que la mimesis de lo muerto se adapta progresivamente hasta consolidarse en una adaptación inconsciente que puede desembocar en ciego dominio sobre la naturaleza, al punto de amenazar la supervivencia humana. Para comprender mejor el alcance del dominio que permite la racionalización

instrumental, a continuación intentaremos rastrear la relación que hacen los autores entre el control de las conciencias y la configuración de totalitarismos y consumismos mercantiles en la época de la ideología capitalista.

1.4. Falsa proyección, correspondencia con la racionalización instrumental y la cultura.

La falsa proyección es la deformación de la mimesis de lo muerto, que perpetúa el poder desmedido y cruel de la Ilustración. Para los autores (1998), ella es el rasgo enfermizo que aún perdura y en el que germina la semilla de la servicia humana sobre lo que no es posible igualar al hombre. El progreso de este rasgo regresivo de la mimesis de lo muerto, refleja en las gesticulaciones “el eco de un poder superior, de una violencia que se hace oír en el lamento” (p.227).

Un ejemplo de esto, serían los gestos espontáneos ante lo diferente, como el rostro de furor del verdugo o la mueca de la víctima. Esto se debe a la renuncia total de la conciencia del sujeto a la formación basada en la racionalidad instrumental. El instinto de familiarizar lo extraño, permite actos inconscientes como tocar, acercarse, calmar o convencer, para debilitar al hombre inigualable al pensamiento. Para los autores, estos movimientos muestran que las relaciones humanas se han convertido en relaciones personales de poder.

Los predicadores religiosos o políticos utilizan la mueca y la voz desgarradora como herramienta para reproducir el odio. La admisión sin reservas de la seriedad en el rostro, impuesta al sujeto por la civilización ilustrada, le permite al jefe reproducir a su conveniencia esta deformación del instinto mimético para manipular el sentir de los hombres por medio de la caricaturización la mimesis de lo muerto. Los representantes teatralizan los gestos, para racionalizar, justificar, instrumentalizar y direccionar los actos inconscientes al maltrato desmedido hacia el otro. Ellos reproducen y utilizan la potencia del poder al que temen, “la mera existencia del otro es un escándalo. Todo otro ser «ocupa demasiado lugar» y debe ser remitido a sus propios límites, que son los del terror sin límites” (p.227).

Las justificaciones para defenderse ante lo diverso y más fuerte, realmente son pretextos para ceder ante el impulso mimético, sin atentar contra los principios civilizatorios. La

racionalización ilustrada evoluciona para no dejar duda de que lo otro existe para ser destruido. La consolidación del comportamiento mimético se logra sumando el uso de toda la parafernalia de los emblemas fascistas y la disciplina ritual. El antisemitismo ha logrado tal manipulación de este instinto, que la sola expresión “judío” evoca la mueca del terror. El levantamiento instintivo de los hombres es dirigido contra el dominio del más fuerte y a la asistencia de los nuevos dominadores. “El fascismo es totalitario incluso en el hecho de que trata de poner la rebelión de la naturaleza oprimida contra el dominio directamente al servicio de este último” (p. 229).

El antisemitismo es el reflejo de la falsa proyección, en la medida en que logra que el sujeto iguale el ambiente a sí mismo al punto de transmutar lo más familiar en enemigo y estallar contra lo externo (1998). La falsa proyección potencia que la elección de la víctima obedezca a las leyes racionalizadas, bajo la premisa de que lo otro representa un peligro, porque responde a una fuerza superior y más audaz. El avance sin control del proceso Ilustrador influenciado por este rasgo mimético, convierte su proyección sobre lo desconocido en la destrucción del más antiguo patriarcado conservado hasta hoy (el judaísmo). “La racionalización era un pretexto y una construcción al mismo tiempo. Quien ha sido elegido como enemigo es ya percibido como tal. La disfunción reside en la incapacidad de distinguir por parte del sujeto entre lo que es propio y lo que es ajeno en el material proyectado” (p. 231).

La proyección es un mecanismo de defensa que permite al individuo llenar el espacio existente entre él y el objeto. Los autores comprenden que el sujeto construye la objetividad basado en dicha incapacidad de distinción. La constitución fisiológica del hombre ha convertido su *yo idéntico* en la función unitaria. El mundo se reduce a la falsa proyección debido a la articulación del *yo*, con el control y el perfeccionamiento, “si se agota al modo positivista, en el acto de registrar el dato, sin dar nada de sí, queda reducido a un punto; y si, al contrario esboza y proyecta el mundo, al modo idealista, desde el fondo sin fondo de sí mismo, se agota en una ciega repetición. En ambos casos exhala su espíritu” (p.233).

Basados en el psicoanálisis, los autores encuentran que la permanente percepción del mundo exterior por medio del *yo idéntico* unitario, dota al paranoico de lograr a toda costa sus ciegos fines. La falsa proyección permite al paranoico usar la racionalización instrumental en el campo político para extender el esquema del poder totalitario en la

particularidad de su construcción mítica. El paranoico procura moldear a los demás a sí mismo, “parece no tener la necesidad de ningún ser viviente y no obstante exige a todos que le sirvan” (p. 234). El despliegue dominante de la falsa proyección del paranoico se encuentra en todos los sistemas, al respecto los autores afirman:

Cual astrólogo, dota a las estrellas de fuerzas que producen la ruina del despreocupado (...) como filósofo, hace de la historia universal la ejecutora de catástrofes y ocasos inevitables. Como loco completo o lógico absoluto aniquila a la víctima predestinada mediante el acto terrorista individual o con la bien ponderada estrategia del exterminio. Así tiene éxito. (p. 234)

La falta de reflexión inmanente en la proyección del sujeto, produce estereotipos, sistemas y formas de pensar la realidad que llevan la humanidad al infortunio. Para los autores, el fascismo es un ejemplo de locura paranoica. La configuración de la realidad bajo la falsa proyección del hombre civilizado, despliega su violencia en la destrucción de la naturaleza y los pueblos. “El pensamiento objetivante implica, como el pensamiento enfermo, la arbitrariedad de un fin subjetivo ajeno a la cosa, olvida a ésta y le inflige desde entonces la violencia que más tarde deberá padecer en la práctica” (p. 236).

La falsa proyección invade hasta el “sano” pensamiento, penetrando en su ingenuidad espontánea carente de un proceso reflexivo. Así, apoyada por la racionalización instrumental, logra que los comportamientos reprimidos del sujeto estallen violentamente sobre lo otro. “El ingenio de la humanidad, se liquida a sí mismo en el círculo mágico de la civilización técnica. La paranoia es la sombra del conocimiento” (p. 238).

La ambigüedad en el acto de objetivación, a razón de su latente dinámica instintiva, le permite a la falsa proyección permear el mundo de la cultura. “La falsa proyección es la usurpadora del reino de la libertad y de la cultura: la paranoia es el síntoma del individuo semiculto” (p. 238). Éste individuo alucina con las palabras del sistema, culpa y difama al mundo y al espíritu, por considerarlos excluyentes y amenazantes. Para los autores, la explicación objetivizada ofrecida por la media cultura, es absurda, siniestra, ingenua y externa al acontecimiento que pretende abarcar, pues impone una verdad limitada basada en la imposibilidad de soportar una separación entre lo externo e interno, o, del destino del hombre y la ley social.

El semiculto es el reflejo del paranoico aislado, ya que se escuda en una actitud científica para mutilar el pensamiento, basado en su esquema privado. Al respecto los filósofos afirman (1998):

“Teosofía, numerología, naturismo, eurytmia, antialcoholismo, yoga y otras innumerables sectas, intercambiables a la vez en competencia entre sí, todas ellas con sus academias, jerarquías y lenguas especializadas, con el formulario fetichizado de la ciencia y la religión. Ellas eran, frente a la cultura, ilegítimas y poco respetables. Pero hoy, que la cultura misma se extingue por razones económicas, se dan en medida imprevisible nuevas condiciones para la paranoia de las masas (p. 239).

Aunque la proyección ha permitido, desde los cazadores hasta los grandes imperios, que los comportamientos paranoicos se replieguen en el grupo, en el semiculto la proyección externa sustituye su paranoia, logrando su total adaptación irreflexiva. Él se aferra fuertemente a las formas colectivas de locura, a la atracción de la fuerza irresistible justificada y articulada por el terror. La emancipación real de los hombres guiada por la Ilustración, nunca llegó, lo cual permitió que la cultura también enfermara. Los sistemas de creencias del pasado que habían elaborado minuciosa y racionalmente sus estructuras, terminaron cosificándose.

La vida actual es ordenada para que no quepa reflexión en el yo. El dominio invade a tal punto la conciencia sana, que sus implicancias son reducidas o imperceptibles. La conciencia enferma es utilizada por el dominio para desplegarse y conservarse. Quien es afectado por la paranoia persecutoria, acepta felizmente la persecución del dominio, porque esto le permite dominar. La cultura enferma convierte todo en mercancía, engrandece la perspectiva de utilidad gracias a la difusión informativa, al respecto los autores (1998) exponen:

“El pensamiento reducido a saber es neutralizado, utilizado para la calificación en los mercados sectoriales de trabajo y para aumentar el valor mercantil de la personalidad. Así desaparece la autorreflexión del espíritu, capaz de oponer resistencia a la paranoia. Al final, en las condiciones del capitalismo tardío, la media cultura es elevada a la categoría de espíritu objetivo. En la fase totalitaria del dominio, éste invoca, como razón última, a los charlatanes de la política y a su

sistema de locura y lo impone a la mayoría de los administrados, ya plegada y hecha maleable por la gran industria y por la industria cultural”. (p. 240)

Según lo expuesto, es posible inferir que la falsa proyección es el rasgo “enfermo” de la mimesis de lo muerto. Ella es manipulada para direccionar las conciencias y actos del hombre, bien sea por políticas fascistas o por la ideología capitalista. La constitución fisiológica del hombre permite que su conciencia sea dominada por la ideología dominante. Así como la formación fue una herramienta para exaltar la figura del héroe y propagó el ideal del hombre civilizado occidental, la ideología capitalista utiliza a la industria cultural como eje de las conciencias. A continuación, entraremos en detalle sobre la cosificación y adaptación irreflexiva a las dinámicas mercantiles, a partir del uso de la industria cultural.

1.5. Regreso de la Ilustración a Ideología, manipulación de las conciencias por parte de la Industria Cultural.

El contexto vivido por Adorno en los Ángeles durante su exilio, le permite dimensionar otra forma de dominio del pensamiento humano. Reconoce en la época capitalista, la conversión de la Ilustración en ideología. La tecnificación industrial es la herramienta para difundir y objetivizar representaciones colectivas. Por medio de mensajes seleccionados y direccionados, logran la uniformidad de los receptores. Igualmente, los dirigen a la mirada despectiva de la cultura humanista clásica por considerársele anacrónica y superada.

En el capítulo *La industria cultural. Ilustración como engaño de masas* (1998), Adorno analiza la expansión de la industria de la cultura. En comparación con la cultura prefascista, considera que ella no había ampliado tanto su monopolio. Pero, en el escenario industrial, observa que la privatización y el monopolio de la cultura llega al punto en el que, “[el] amo ya no dice: pensad como yo o moriréis”. Dice: “Sois libres de pensar como yo. Vuestra vida, vuestros bienes, todo lo conservaréis, pero a partir de ese día seréis un extraño entre nosotros.” (p. 177).

El direccionamiento universal de las conciencias se logra por el apoyo que la técnica ofrece a la industria. Con esto logra una entrega total del hombre al sistema ideológico capitalista. La racionalidad técnica repliega la perspectiva de la realización humana en el

consumo. El mecanismo de la oferta y demanda es utilizado por la superestructura para propagar masivamente el engaño del mito del éxito. Todo sujeto es potencial consumidor, obreros, empleados, agricultores, empresarios, pequeños burgueses, etc. La ideología también reconoció que entre más sometidas las conciencias, más se ligan al dominador, hasta el momento ella ha logrado el máximo sometimiento: “Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza. El funesto apego del pueblo al mal que se le hace se anticipa a la instancia de las instancias que lo someten” (p. 178).

Actualmente, la cultura unifica la identidad universal y particular del hombre alrededor de la ideología capitalista. El sistema monopoliza la cultura para estar de forma omnipresente en todo material que ofrezca el catálogo de bienes culturales, así, ella se convierte en la dadora de las ideas fijas e invariables. La autodefinición de “industrias” y la muestra del éxito por medio de ganancias económicas, sueldos, ventas y prestigio, son suficiente para demostrar la necesidad social de sus mercancías. Bajo este rasgo, se puede afirmar que la construcción de la objetividad termina dependiendo de poderosos sectores de la industria cultural. Logra “naturalizar” el sistema a partir de una unidad de estilo, no solo en las conciencias humanas, sino en la armonización de la semejanza entre el cine, la radio y las revistas.

Así como el mito violento, la ideología procura suprimir las “manifestaciones del espíritu” que no compaginan con ella. Esto con el fin de eliminar los sentidos de los hombres y finiquitar su satisfactoria adaptación a los movimientos empresariales, manejo del tiempo, presiones, control, subordinación, etc. La unificación de la cultura que logra la industria, hace de los consumidores seres conformistas con la repetición de lo mismo. Al respecto (1998):

“Los tipos formales congelados, como entremés, historia corta, película de tesis, canción de moda, son la media, convertida en normativa y amenazadoramente impuesta al público, del gusto liberal tardío. Los gigantes de las agencias culturales, que armonizan entre sí como sólo un administrador con otro, independientemente de que éste proceda del ramo de la confección o del College, han depurado y racionalizado desde hace tiempo el espíritu objetivo”. (p. 179)

La industria cultural promueve sutilmente la aceptación de la violencia en las masas, a través de la diversión y la comedia. Ella triunfa en un doble sentido: “lo que extingue

fuera como verdad, puede reproducirlo a placer en su interior como mentira” (p. 180). Un ejemplo de la normalización de los actos violentos, sería la caricaturización bufonesca de los golpes a otro (al diferente). La industria cultural liberó a la diversión de su ingenuidad y la confeccionó para generar placer al espectador por la violencia ejercida a algún personaje. Para Adorno, esta violencia se vuelca “contra el espectador y la distracción se transforma en esfuerzo” (p. 183). Debido a la organización de la diversión, el espectador se esfuerza en estar atento y captar todo detalle de la representación en la trama, se somete a lo exhibido.

El aparato industrial que se mueve alrededor de la diversión, agota los recursos técnicos para hacer menos humana la vida de los hombres. La felicidad ofrecida por la industria cultural, depende de la adaptación al esquema del disfrute del tiempo libre. “Del proceso de trabajo en la fábrica y en la oficina sólo es posible escapar adaptándose a él en el ocio. De este vicio adolece, incurablemente, toda diversión.” (p. 181) Lo que perdura en la conciencia de las masas es la sucesión de operaciones reguladas. Por más que la industria muestre variedad al espectador, ésta reposa en las reproducciones y copias del mismo diseño.

La pérdida de la subjetividad se muestra en la huida y negación a todo pensamiento divergente a la realidad presentada por la ideología capitalista. La aceptación de la diversión implica “siempre que no hay que pensar, que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra” (p. 189). El sistema promete al hombre la liberación del pensamiento, pero en cuando negación de la realidad. El sujeto guarda su impotencia ante el dolor alienándose en el entretenimiento ofrecido por la industria de la cultura. Se convence de que la única manera de evadir el sufrimiento es pactando con el sistema la entrega de su ser a la diversión irreflexiva. Los autores manifiestan (1998):

“La insolencia de la exclamación retórica: «¡Ay que ver, lo que la gente quiere!», consiste en que se remite, como a sujetos pensantes, a las mismas personas a las que la industria cultural tiene como tarea alienarlas de la subjetividad. Incluso allí donde el público da muestras alguna vez de rebelarse contra la industria cultural, se trata sólo de la pasividad, hecha coherente, a la que ella lo ha habituado” (p. 189).

El eco del poder humano no se evidencia solamente en el gesto del desprecio, como en el fascismo, sino en la risa exhalada por el hombre. Según los filósofos, el placer que el

sujeto experimenta por la violencia sobre el otro, entrega al hombre a las fuerzas terroríficas que salen de él por medio de la risa. La felicidad totalizada en la sociedad capitalista, convierte la reconciliación del hombre y su verdadera humanidad, en una parodia. La diversión industrializada convierte la risa en instrumento de estafa de la felicidad. Se expone al respecto (1998):

“La industria cultural pone la renuncia jovial en el lugar del dolor, que está presente tanto en la ebriedad como en la ascesis. La ley suprema es que los que disfrutan de ella no alcancen jamás lo que desean, y justamente con ello deben reír y contentarse. La permanente renuncia que impone la civilización es nuevamente infligida y demostrada a sus víctimas, de modo claro e indefectible, en toda exhibición de la industria cultural.” (p. 186)

No obstante, la espiritualización de la diversión también puede ser suprimida por la misma ideología si ello impide su progreso. Para llegar a todo público, la industria cultural hace interesante el aburrimiento, lo democratiza y lo vende. Admite la tragedia y el sufrimiento, no bajo el ideal de la estética burguesa y el hombre civilizado, sino que los orienta a ser otro fenómeno de consumo. Del mismo modo, permite la tragedia para blindarse de la acusación de que la verdad no es tomada en serio. Además de generar ganancias, ella se apropia de las lamentaciones para “rebajar” la moral de la cultura a circunspecciones triviales.

Aunque la cultura se ha encargado de controlar y dominar los instintos del hombre, tanto los revolucionarios como los bárbaros, actualmente progresa en la industrialización de la tragedia para controlar tales reacciones. La marcha disciplinada de la mayoría y la estandarización de la tragedia influye en las voluntades desmoralizadas a tolerar la vida cruel. El cine trágico se convierte “en un instituto de perfeccionamiento moral” (p. 197). La industria es tan hábil, que toma, incluso, algo tan inestable como la tragedia o la revolución, para hacer estallar controladamente la inconformidad del hombre y mercantilizarla.

La energía de la inconformidad se transforma para seguir reproduciendo el esquema. La tragedia es utilizada en la obra, para causar tensión en el espectador y liberar sus energías libidinales, el asunto es que, primero, la manera de consumir ya está establecida, y, segundo, la estructura dentro de la obra también resuelve el final. Nada escapa al control de la industria cultural. Los autores afirman:

“En otro tiempo, la oposición del individuo a la sociedad constituía su sustancia. Ésta exaltaba «el valor y la libertad de ánimo frente a un enemigo poderoso, a una adversidad superior, a un problema inquietante». Hoy la tragedia se ha disuelto en la nada de aquella falsa identidad de sociedad y sujeto, cuyo horror brilla aun fugazmente en la vacía apariencia de lo trágico”. (p. 198).

La idea del entretenimiento basado en la risa o la tragedia se repliega por el poder social de la publicidad y su tecnicismo. La vaguedad en el lenguaje de la publicidad, sirve como instrumento de dominio, propaga juicios de valor camuflados como mera palabrería. “Ella se mueve con habilidad entre los escollos de la falsa noticia identificable y de la verdad manifiesta, repitiendo fielmente el fenómeno con cuyo espesor se impide el conocimiento y erigiendo como el ideal el fenómeno en su continuidad omnipresente” (p. 192). Establece un conjunto de proposiciones protocolarias y expresiones proféticas sobre lo existente. La industria cultural y la publicidad repliegan sutilmente consignas de orden totalitario, las palabras reflejan frialdad a causa de su constante pronunciamiento.

Según lo expuesto es posible deducir que para los autores la ideología capitalista permitió a la industria cultural tomar la batuta civilizadora. El nivel de racionalización, astucia y manipulación utilizado por las industrias para hacer de la cultura el instrumento adoctrinador de consumidores, es superior a las previas formas de dominio social. La industria cultural evolucionó a tal punto, que la esclavitud de la ideología capitalista no es física, sino mental.

Es tan astuta que, por ejemplo, bajo la idea de novedad, presenta amplias gamas de productos a consumir que surgen del mismo esquema; o, es capaz de controlar la inconformidad social, para convertirla en mercancía. La manipulación, que también llega a la cotidianidad, naturaliza la inversión del tiempo, para evadir la dura vida entregándose al entretenimiento. Lo que el hombre entrega a la ideología no es, como en tiempos antiguos, la ofrenda a un dios para calmar tempestades, el sacrificio de sí mismo bajo la disciplina, o la expiación del otro para “civilizarlo”; sino que sacrifica su tiempo para satisfacción del sistema.

1.6. Conclusión

Hasta el momento, procuramos identificar qué se dice sobre la racionalización y sus efectos sobre el saber y la cultura. Este objetivo generó cuestionamientos como, a qué se

debe el efecto racional del dominio de la naturaleza, o, cómo se relaciona el proceso de adaptación del hombre con la destrucción de la naturaleza y de sí mismo. Intentaremos a continuación concatenar las inferencias de acuerdo a lo que rastreamos, para aclarar dichos interrogantes.

Nuestro análisis permite afirmar que el efecto depurador y mortífero del ciego dominio de la ideología capitalista sobre la existencia humana, se deba a una enfermedad del pensamiento que late desde que el hombre existe. Ésta se evidencia en la manera en el que el sujeto proyecta el mundo para hacerlo habitable. La construcción racional crece hasta convertirse en una red capaz de atrapar la multiplicidad del mundo. Las posibilidades de existencia son anuladas e identificadas a la racionalización occidental. El pensamiento identificador homogeniza lo diverso para convertirlo en medios y fines. Las formas de universalización tienen en común el dominio sobre los sujetos para alimentar y hacer más fuerte la ideología.

La racionalización dominadora [*Ilustrada o instrumental*] proviene de una de las dos formas del instinto mimético. A saber, la primera es la entrega total al entorno causante del miedo, mientras que la segunda, es la adecuación de lo externo a la asimilación del sujeto. Según nuestro rastreo en la obra *Dialéctica de la Ilustración*, este segundo rasgo es el que los autores llaman *mímesis de lo muerto* o del terror. Es en este talante que reposa la semilla racionalizadora del hombre. La *mímesis de lo muerto* le permitió controlar las reacciones que le ponen en peligro ante el terror. El hombre comenzó con el control de sus instintos más profundos, hasta configurarse desde el sacrificio y la renuncia de sí mismo, para replegar desde el mito esa formación en las conciencias humanas como cualidades propias del héroe u hombre civilizado.

La *mímesis de lo muerto* permite a la ideología racionalizar el dominio irracional. Esto se debe a una falla en la proyección entre el hombre y lo que proyecta de su exterior. Adorno lo denomina *Falsa proyección*, la cual es utilizada por las ideologías para objetivarse en las conciencias humanas. Así logra que el hombre asuma como correcto, bueno y único lo ofrecido por la ideología. La racionalización instrumental se tecnifica para hacer más efectivo el dominio. Ejemplos de ello son: la formación alrededor del mito del héroe como realización humana; la asunción de eso por la ciencia para la expansión de la civilización occidental; la propagación de autoritarismos; y, el amplio monopolio del capitalismo, por el uso de las industrias culturales.

El efecto de la racionalización en la cultura, el saber y las artes, se aceleró en la época moderna. Las maneras de crear conocimiento se reestructuraron explícitamente a los objetivos de quitar el miedo a los hombres y dominar la naturaleza. El saber se construye y asimila desde la disciplina y el trabajo, así legitima aún más el dominio del hombre. Éste llega hasta el punto de no distinguir entre el dolor propio y el ajeno, debido al endurecimiento de *sí mismo* en la proyección del mundo. La ciencia es la máxima expresión de esa racionalización.

Lo expuesto por los autores nos permite comprender que el proceso de racionalización occidental, lleva a la inevitable caída de la humanidad. La obstinación del hombre por unificar el pensamiento conlleva al direccionamiento de toda posibilidad humana a fines. La racionalización de la política, la educación, las artes, etc., muestra la cruda mirada utilitarista sobre todo aspecto de la vida y el mundo. Igualmente, el fortalecimiento de la cultura por medio de la técnica como herramienta esclavizadora para aceptar la ideología, evidencia que ni siquiera tenemos posibilidad de salir de la monopolizadora racionalización. La sensación que deja el análisis sobre las implicancias de la racionalidad instrumental es desoladora, no hay escape a las dinámicas capitalistas, pero, más allá de eso, no hay posibilidad de parar la marcha a la destrucción de nosotros y el mundo.

2. Racionalización en el arte y la música

Según lo dicho, se divisa un destino fatal para la humanidad y la naturaleza. No obstante, los autores se preguntan, ¿qué hacer ante dicha fatalidad? En primer lugar, descartan volver a aquél momento mimético en el que el hombre se asimilaba a lo externo. Es claro para ellos que, incluso, su trabajo también es racionalización instrumental. Por esto, en segundo lugar, les resulta oportuno navegar por el material utópico de la Ilustración, pues piensan que en éste se encuentra la respuesta a su intriga.

A pesar de que la racionalización ilustrada repliega por medio de la cultura el discurso de plenitud y perfección capaz de llegar al espíritu absoluto, la misma cultura produce individuos que quiebran la racionalidad. Personajes ilustrados, como Kafka, Schoenberg, Becket, Sade o Nietzsche, muestran con sus obras disonantes la irracionalidad del desaforado dominio racional. Estos artistas hacen de sus creaciones, espejos que reflejan la falla en la racionalidad instrumental. El efecto de rompimiento con los estilos y formas

establecidas en el escenario al que cada personaje pertenece, es muestra para Adorno, de la respuesta a la búsqueda sobre qué hacer ante el imparable camino a la autodestrucción.

Reflexiona que dicha respuesta se encuentra en la perenne fisura de la racionalización instrumental, por ella escapan los vestigios “irracionales” de la parte de la mimesis que establece una relación no instrumental con el mundo, y la cual aún perdura y se expresa en el arte, a pesar de su inevitable racionalización. Adorno observa que, particularmente, la racionalización del arte moderno llega a romper con la ideología *amo – esclavo*, no desde un cambio de estructura social, sino provocando una relación diferente con el mundo. Dicho enfrentamiento que otorga el arte, desazona el mundo, lo hace crudo y frustrante. La estructura del arte se sale de la perfecta racionalidad, porque no conlleva a la catarsis controlada. La racionalización en el arte moderno genera algo así como una luz oscura que abarca la sociedad y muestra al sujeto las contradicciones, fracasos y barbaries de un mundo enteramente racionalizado.

El filósofo dedica el final de su vida a rastrear en el arte vanguardista del siglo XX las propuestas disonantes que aún resisten a las imposiciones de la racionalización instrumentalizada. Pues, por más racionalidad impuesta al arte, no logra encausar absolutamente las obras a fines utilitarios. Aún permite la creación de acuerdo a una relación desinteresada con el objeto. Encuentra en la *racionalidad estética* la forma de ir más allá de la racionalidad a través de la racionalidad misma. Admite que la frustración en el pensamiento despierte, necesaria para reconocer cuando la racionalidad humana traspasa el umbral de la irracionalidad.

La criticidad que ofrece la estética del arte hace explícitos los reversos de la *Ilustración*. El arte permite a la conciencia humana comprender el mundo más allá de una organización bajo el principio de *progreso*. Pues, el arte hace realmente libre al hombre, en tanto le permite aceptar su fugaz paso en el mundo y lo enfrenta al instante. De todo lo anterior nos surgen cuestionamientos sobre la postura Adorniana con respecto al potencial del arte y la estética para enfrentar la expansiva racionalización. Por ello, a continuación, profundizaremos en el análisis de la *racionalización estética* que el filósofo propone. Nuestro rastreo procura responder a los cuestionamientos como ¿Qué dice Adorno sobre la estética moderna? ¿Cómo reacciona el impulso mimético refugiado en el arte ante la racionalización instrumental? ¿En qué consiste el efecto de la racionalidad en la industria cultural? ¿Qué propone Adorno en su filosofía de la nueva música?, etc.

Para responderlos, estructuramos el presente capítulo en cuatro partes. La primera parte trabaja el análisis de Theodor Adorno sobre la racionalidad estética en cuatro escenarios; el primero, pretende exponer el papel de la mimesis en la racionalización estética para la creación del conocimiento y despertar conciencias; el segundo, muestra que en la modernidad el pensamiento estético procuraba igualar el pensamiento a sí mismo por medio del arte clasicista; el tercero, evalúa la mediación del sujeto artístico en la racionalización estética; y, el cuarto, trata sobre la *negación* en la racionalización estética. La segunda parte procura identificar el poder de la universalización del capitalismo con apoyo de la industria cultural y su afección en la música. La tercera intenta rastrear la crítica a la nueva música y las visiones de Adorno para que ella no se extinga, sino que perdure en función de contraponer la expansiva racionalización instrumental. La cuarta y última parte, contiene las conclusiones de este capítulo.

2.1. ¿Theodor Adorno irracionalista? Sobre la *Racionalización estética*

Gran parte de la obra de Adorno gira en torno a la participación del arte en la racionalización. Sus análisis sobre el arte de vanguardia, particularmente en *Teoría estética* (1983), permiten romper con la idea de que el arte es necesariamente irracional y que, por tanto, no se podría abordar desde la racionalidad teórica (Frau, 2016). El trabajo propuesto en *Dialéctica de la Ilustración* (1998), junto a Horkheimer, que pretende superar el concepto por medio del concepto mismo, o superar la enfermedad de la razón desde la misma enfermedad, nos muestra que para Adorno y la escuela de Frankfurt existe independencia en el conocimiento, ella radica en la experiencia estética que ofrece el arte moderno (Stra, 2013).

Para Vicente Gómez (1998), la *corrección* que Adorno quiere hacer al pensamiento racional instrumental, parte de la articulación entre arte y filosofía, a la cual denomina *racionalidad dialéctica*. Si bien el trabajo realizado en *Dialéctica de la Ilustración*, no propone concretamente una razón revolucionaria contra el dominio racional, esta tarea es declarada: “en cuanto se ofrecen las condiciones de efectividad de una racionalidad dialéctica, en tanto crítica determinada de la filosofía de la conciencia” (p. 43). Para superar el pensamiento discursivo, en obras como *Teoría Estética* o *Dialéctica Negativa*, Adorno trabaja teóricamente el desarrollo de una *racionalidad estética transdiscursiva* a partir de la articulación entre *mimesis* y *racionalidad* (Buck – Morss, 1981). A

continuación nos adentraremos en el esfuerzo de Adorno por “pensar el pensamiento”, desde el pensamiento estético.

2.1.1. *Mímesis* en la racionalización estética

El riguroso estudio de Gómez (1998) articula la filosofía y el arte alrededor del concepto de *mímesis*, para mostrar que lo que Adorno propone realmente es una estética fuera de la imposición del sujeto sobre el arte. Divisa que el residuo mimético en el arte, permite ir más allá de una entrega irracional o de la identificación del sujeto con lo otro. Adorno valora de la *mímesis*, que faculta al arte para llegar al conocimiento a partir de un comportamiento subjetivo desinteresado hacia el objeto.

Nuestro rastreo en la obra *Teoría estética* (1983), permite llegar a conclusiones similares. Para Adorno, la parte de la *mímesis* en la que el hombre se asimilaba al entorno, encontró su resguardo en el arte. Aunque el abandono a esta práctica instintiva, implicó el paso del sujeto a la racionalidad, el impacto de dicha racionalidad en el arte surte un efecto diferente. El arte se sirve de ella para reaccionar “contra esa mala irracionalidad de un mundo racionalista y administrado” (Adorno, 1983, p. 77). Considera que el rezago mimético es el que permite al arte contraponerse al racional direccionamiento de los medios para dominar la naturaleza.

El aspecto mítico y mitológico se hunde en superstición, para que el arte genere conocimiento a través de las obras. La esencialidad de la entrega mimética desinteresada para completar el conocimiento en torno a lo que le resulta inasequible, se arriesga por el embrujamiento mimético. El filósofo comprende que el arte deja de lado el saldo mágico heredado de la *mímesis*, porque compromete su carácter cognoscitivo¹². La paradoja del arte entre la regresión a la pura magia y la renuncia a su impulso mimético, “es ley de su avance y no puede salirse de ella, (...) el arte es su propia racionalidad crítica y esta crítica no puede desprendérsele” (Adorno, 1983, p. 78). La cualidad irracional del arte imprime en la obra la posibilidad racional de expresar lo borroso y escabroso para convertirlo en

¹² En la obra de Vicente Gómez sobre Adorno (1998), se señala que la separación del aspecto mítico de la *mímesis*, busca dejar atrás el proceso de conversión en razón instrumental. Esa separación motiva a la racionalización estética a buscar conceptos de razón y experiencia olvidados por la razón dominadora, como “mimesis”, “inconmensurabilidad” o “mana”, y, a pensar la experiencia estética libre de fórmulas bajo una expresión que oscile libremente entre la dualidad: pensamiento – impulso.

conciencia actual, sin tratar de eternizar su racionalización. Aunque la obra no consolida categorías organizadoras, sí logra unidad y organización.

La constitución del arte, hace que su proceso de racionalización no establezca una necesaria relación utilitaria, sino que mantiene su finalidad que no es racional y, al tiempo, le permite acusar la irracionalidad del mundo (Olarte, 2018). El pensador frankfurtiano vislumbra que el abandono a la locura de la racionalidad es algo que siempre aparece en la historia de la humanidad. Este abandono prohíbe un acercamiento directo de cualquier reflexión artística a la naturaleza. El arte se distancia, para poder revocar la separación racional impuesta. Curiosamente, a causa de su oposición a todo dominio, el momento racional del arte se hace más fuerte y debilita al mismo tiempo (Adorno, 1983, p. 77).

Según lo expuesto, no sería posible la *racionalización estética*, sin el papel de la *mímesis*. Esta faculta al arte para establecer una relación desinteresada con lo diferente y así generar conocimiento. Es por esto que el arte tiene la posibilidad racional de generar conciencia actual a partir de la expresión de lo escabroso, sin pretender la perpetuidad del conocimiento que surge espontáneamente. De este modo, la diferencia entre *racionalidad estética* y *racionalidad instrumental* al generar conocimiento, es que la segunda se impone con categorías organizadoras, mientras que la primera, articula espontaneidad, unidad y organización (Runge, 2015).

El desarrollo del concepto de *mímesis* es central para la propuesta de Adorno ante la inminente caída de la racionalidad instrumental. Potencia la liberación del sujeto de formas institucionalizadas de apreciación y comprensión. A nuestro modo de ver y de acuerdo con Molano (2009), la *mímesis* ofrece un potencial liberador al pensamiento, merecedor de ser trabajado tanto en el campo estético como en el filosófico. El rescate que hace de lo sensorial, lo pre-racional y lo corporal, como aspectos esenciales para su propuesta de racionalización, es un reconocimiento al potencial que la experiencia estética da al conocimiento (Armendáriz, 2003).

2.1.2. Racionalización estética dominadora

En *Teoría estética*, Adorno critica el arte en su fase clasicista¹³ por tomar parte en la racionalización del mundo. Esto quiere decir que el arte se ha indiferenciado del caótico mundo exterior. El espíritu estético que forma el clasicismo se aleja de lo que meramente es. Salva al hombre del estremecimiento, unificando lo bello y filtrando lo que se parece a sí mismo. Este fue un proceso de formalización de la belleza (Frau, 2016). La crítica de Adorno al arte clasicista, por participar de las categorías restrictivas de la racionalidad instrumental¹⁴, muestra que; aunque el potencial racionalizador del arte se base en la idea de dominio, la insistente anulación del impulso mimético y supresión de otras formas de pensamiento; es posible racionalizar por medio del arte (p. 187).

Las vanguardias *racionalizan* de otra manera las modificaciones en las relaciones de producción del momento. En palabras de Frau (2016), Adorno observa una “racionalidad *intraestética*”, que reorienta la racionalidad a no restringirse, instrumentalizarse o limitarse. Igualmente, identifica la “racionalidad *extraestética*”, la cual refiere a la racionalidad enfocada al dominio de la naturaleza. Las obras de arte moderno de vanguardia son la prueba de la posibilidad de un “uso” diferente de la razón, opuesta a la racionalidad instrumentalizada (p. 188).

“Las categorías, cánones y prohibiciones de la práctica artística clasicista y el formalismo teórico son claros indicadores de esa participación del arte en el proceso de racionalización del mundo. Así, las categorías de belleza, fealdad, armonía, forma, unidad, integración, cohesión, sentido, apariencia, perfección, son las categorías de la racionalidad instrumental transferidas al ámbito del arte.

¹³ De acuerdo con Pérez (2011), el clasicismo refiere a un arte que surge en la Grecia antigua que se muestra como auténtico o ideal, caracterizado por mostrar una realidad externa como “debe ser”: armoniosa en *apariencia* – *idea* o *realidad* – *pensamiento*. La modernidad desató un movimiento conceptual que resquebrajó la quietud eterna, rompió con las bases que estipulaban el “deber ser” del arte.

¹⁴ El ideal en la armonía y proporción que caracteriza todo el clasicismo es falsa para Adorno, porque en su pureza borra el espacio para la crítica a la estética clasicista. Elimina la relación con el contenido y materia constitutiva de la forma. También le resulta falsa por su carácter afirmativo que instaura un sentido pleno lejos de la contradicción (Arméndariz, 2003). Esto deriva en un proceso de automatización de la razón, que deviene en dominio sobre lo que no es de antemano sujeto. “El arte en su fase clasicista coincidente con el logro de su autonomía, estaría tomando parte en la racionalización del mundo, igual que la razón ilustrada” (Gómez, 1998, p. 103).

En esta tesis, “belleza” y “dominio” se identifican, son ambas producto del proceso de ilustración o racionalización instrumental de la naturaleza” (Frau, 2016, 191).

Adorno encuentra que la participación del arte en la racionalización del mundo, comparte el mismo destino de la razón. El arte clasicista es para el filósofo la representación del el dominio sobre la naturaleza y del material. Hasta el momento, la relación del arte con el pensamiento significó un dominio a lo múltiple y no idéntico. El carácter constructivista del idealismo filosófico, no favorece la espiritualización estética que Adorno reconoce en el relegado rasgo mimético. La doctrina de lo bello de Hegel, “como brillo sensible de la idea” (1983, p. 124), impone el momento espiritual.

El espíritu en el arte aparece unívocamente en la obra de cada género artístico, descarta la plurivocidad del atributo estético. Para lograr la espiritualización según la estética hegeliana, es necesario considerar como única realidad la absoluta identidad objetivada. Este pensamiento excede la visión jerárquica de los dominios espirituales, diría Hegel, “tenemos más necesidad de la ciencia del arte que del arte mismo” (1983, p. 125).

Sin embargo, la postura hegeliana representa para Adorno una “verdad profética”, en tanto al arte le resulta necesaria la filosofía para desplegar su propio contenido. En otras, que el arte requiere de racionalización. La reducción a una idea capaz de ser fijada, que deja la metafísica de Hegel, cosifica el espíritu en la obra de arte. “No todo ente es espíritu, pero el arte es ente que llega a ser espíritu por medio de su configuración” (1983, p. 125). El idealismo logró atribuirse el arte de manera absoluta, porque su estructura responde a la concepción idealista. Su mediación objetiva no se puede desarraigar.

La objetividad de las obras de arte media su carácter apariencial en su devenir y contenido. Éste expresa lo que no es facto, debido a la anulación del tiempo empírico con el estético. Si bien la estética salva la apariencia para legitimar la verdad, la salvación puede convertirse en dominadora. Para el autor lo que se ha denominado *objetivismo*, es el soporte de las obras sobre la tendencia imitativa. Bajo estos términos, la obra de arte equipara lo que manifiesta con lo que quiere ser. El objetivismo integra un *en- sí* que no es, el intento del objetivismo por liberar a la obra de la apariencia surte el efecto es contrario, lo arraiga aún más.

La liberación de la apariencia, conllevó a que varios movimientos artísticos preformaran los aspectos singulares de la obra para integrarlos al todo¹⁵. Aunque la liquidación no es concreta ni envolvente, la apariencia devuelve el engaño, mostrando que no hay engaño. Al respecto Adorno (1983) afirma:

“(…) *a priori* están en armonía lo difuso, lo ajeno al yo y la totalidad construida, siendo así que la armonía es algo construido; de que el proceso se presenta como hecho de abajo a arriba, mientras que sigue viviendo en él la vieja determinación que procede de arriba y que, sólo con dificultad puede ser expulsada supuesto el carácter espiritual de las obras. Tradicionalmente el carácter apariencial de las mismas se ha puesto en relación con su momento sensible como en la formulación hegeliana de la apariencia sensible de la idea” (p. 146).

La verdad del nominalismo¹⁶ consiste en que el espíritu puede elevar a categoría abstracta un *ser* a un *no-ser*, la apariencia nace de la esencia espiritual. El arte impone la apariencialidad del espíritu al tomar al *ser-ente* y ponerlo ante sí como un ente, es obligada a la imitación del mundo sensible por lo sensible estético, pero la apariencia logra prescindir de este aspecto racional. Debido a que para el autor el espíritu no es sólo apariencia, sino también verdad, ella viene a ser la negación de todo falso *ser en sí*, no solo el engaño del *ser en sí*.

Piensa que la apariencia permite la participación de las cosas en las ideas, pues, el *no ser* y la negatividad penetren en las obras para sensibilizar el espíritu y apropiárselo. Por ejemplo, la migración al puro azar de algunas manifestaciones artísticas, es respuesta desesperada ante la universalidad de la apariencia. Sin embargo, esto no cambia la determinación impuesta desde arriba, sino que vuelve a la desdichada unión entre azar y

¹⁵ En Pérez (2012), la necesidad de la totalidad en la modernidad afirma su identidad con la promesa de felicidad y la reconciliación de los contrarios. Arméndariz (2003) expresa alrededor de la apariencia: “El contenido del arte burgués, del que el Beethoven intermedio era para Adorno claro exponente, era la armonía entre lo individual y lo general, entre lo subjetivo y lo objetivo, la *subjetividad hegemónica*, capaz de conciliar en una unidad de sentido la alteridad. Ahora bien, tal hegemonía se ha revelado como dominio que ha absorbido al sujeto mismo, al individuo; se ha revelado apariencia, falsedad” (p. 121).

¹⁶ Así como Adorno se opone contundentemente al idealismo, lo hace igualmente al irracionalismo por su absolutización de lo concreto. La crítica al nominalismo estético es que con su “organizarse puramente desde abajo, desemboca en la facticidad literal incompatible con el arte”. La necesidad de la forma, del trabajo de la elaboración artística, es para Adorno tan importante como su no absolutización como algo en sí (Arméndariz, p. 96).

necesidad. La obra de arte tiene su potencial en la apariencia, pues otorga una existencia secundaria y modificada a lo que no puede ser.

La existencia por la realización estética corresponde a la manifestación del *no-ser* en las obras. Es imposible que la manifestación conlleve al conocimiento a causa de su unión con la identidad, ella se opone a ésta y la cosificación. El concepto estético de armonía pretende la igualación entre esencia y manifestación, negando lo que le atañe a la segunda. La realización de la armonía no es posible, a causa de que su “equilibrio” gira en torno a lo desesperado y contradictorio que sobrevive en el arte. La obra de arte se manifiesta hasta que se despidе de la armonía. Entre más penetrada la idea de armonía en la obra de arte, menos satisfacción otorga. Para el filósofo frankfurtiano (1983):

“La verdad sobre la armonía es la disonancia. (...) La renuncia del ideal clasicista no es un cambio de estilo o tal vez algún sentimiento vital ignominioso, sino que está marcada por una purificación de la armonía, la cual es capaz de presentar como realmente reconciliado lo que no lo está y se revuelve por ello contra el propio postulado de una esencia que se manifiesta, lo que constituye el ideal de la armonía. Su emancipación supone un desarrollo del contenido de verdad propio del arte” (p.148)

2.1.3. La mediación del sujeto artístico en la racionalización estética.

La verdad social, a la que permite llegar la racionalización estética, gracias a la mediación del sujeto para lograr la objetividad espontánea, brota en tanto el artista esté abierto a la realidad social. Ante la *objetividad espontánea* que permite la racionalización estética, Morató (2004) rastrea la importancia del artista para lograrla. Como sujeto social, el artista lucha contra la colectivización forzada. Su lucha se reviste de soledad y de una constante actitud negativa ante lo evidente¹⁷. Según Adorno (1983), la objetividad en el arte se haya liberada de convenciones y controles sociales, por ello el sujeto artístico es independiente de la de la sociedad (p. 302). El sujeto, como mediador de la objetividad estética, abre paso al contenido de la realidad social, pues, su individuación contiene la

¹⁷ De acuerdo con Morató (2004), la tensión en las obras de arte es la fuerza de su expresión. Las obras de arte aparecen como heridas sociales irreconciliables con el realismo, socialmente críticas, su expresión se encuentra determinada a poner en evidencia la falsedad de un estado social (p. 51).

esencia social oculta, incluso, a él mismo. La esencia social sólo es perceptible por medio de la interpretación, a razón de que se conserva en la individuación (Morató, 2004, p. 51).

El papel del estremecimiento que generaba el instinto mimético ante el terror, sobrevive en el arte, pero desde la inmanente espontaneidad que compone la objetivación estética. El sentirse asaltado ante la contemplación de una obra es muestra ello, “aún en la era de la objetivación, existe en ellas [las obras] el estremecimiento pre cósmico; algo pavoroso vuelve a repetirse en la realidad objetivada” (1983, p. 111). El arte retiene la sobrevivencia del estremecimiento, e igualmente, así como la clarificación racional instrumental, conserva la verdad por el temor de perderla, al arte reserva dicha verdad en la obra.

Si bien la objetivación de la obra libera al estremecimiento del engaño mítico, estos rezagos aún se conservan en la cualidad de revelarse como si nunca hubiera existido. Para el autor, la obra es paradójica en tanto contiene lo dinámico y estático. La clarificación racional de la obra consiste en “hacer conmensurable al hombre el recordado estremecimiento que en su mágica antigüedad era realmente inconmensurable” (1983, p. 111). Piensa que las obras de arte posibilitan epifanías, por su cualidad de mostrarse como si recién aparecieran sin intenciones sobre el mundo. El instante concentra la totalidad de los momentos particulares de la obra. “Por su mismo carácter cósmico y por su objetivación artificial están por encima del mundo de las cosas. (...) Su mismo proceso inmanente se manifiesta como su propia actividad y no como obra de los hombres en ellas, ni que se dirija exclusivamente a los hombres” (1983, p. 112).

En la aparente incompatibilidad entre *razón* y *mímesis*, se encuentra la tensión necesaria para el inestable equilibrio entre forma y expresión, fundamental para la mediación del sujeto que objetiva la obra de arte. De acuerdo con Morató (2004), algunas veces prepondera en la interferencia la expresión sobre las exigencias formales, otras veces, las mediaciones internas y recíprocas. Por más que la racionalización instrumental basara la objetivación en la conducta imitativa, esta permite a la racionalización estética ir más allá del concepto manteniéndose en lo conceptual. La *mímesis* participa en la racionalidad estética mediando las exigencias técnicas de la forma, que algunas veces limita la expresión. De este modo, permite al arte expresar lo que intenta escapar de la representación objetiva instrumental. Con respecto a la tarea del artista, Morató (2004) expresa que:

“Adorno concluye esta parte de su propuesta afirmando que esto nos lleva a una paradoja del arte: producir lo ciego (la expresión) partiendo de la reflexión (la forma), no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente, lo cual es tanto como *hacer cosas de las que no sabemos lo que son.*” (p. 52)

2.1.4. La negación en la racionalidad estética

La negación del arte por parte de la racionalidad estética, consiste en la suspensión de los procedimientos de la concepción clasicista en el arte. La vanguardia de principios del siglo XX niega lo afirmado e ideológico, suponiendo una posición diferenciada delante de la sociedad. Anula la función social del arte de *ser para otro*, o su función mercantil, “así, la función social del arte, es precisamente, no tener función social (...) La suspensión y revocación consciente (...) hace del arte moderno de vanguardia una contra-imagen de la sociedad” (Frau, 2016, p. 186). Tal negación conmociona la racionalidad dominadora, exaltando el sufrimiento y el absurdo social, y modificando las fuerzas interiorizadas. El efecto de la negación hace de la racionalidad estética la posibilidad del hombre de sobrevivir en un mundo desencantado, sometido a la racionalidad instrumental. Al respecto Frau (2016) expresa:

“(...) la abstracción, la reducción, la unidad, la integración, la cohesión, es decir, el dominio violento de lo empírico, son las señas de identidad de esa racionalidad instrumental. Algunas obras de arte moderno de vanguardia, en cambio, muestran una posición o un tratamiento no violento, no coactivo y no restrictivo del material que toma de lo empírico” (p. 186).

La defensa del arte moderno de vanguardia de principios del siglo XX por parte de Adorno, reconoce la resistencia artística ante una sociedad movida por una racionalidad totalizadora. Las obras de los artistas disonantes¹⁸, muestran al filósofo que es posible procesar y objetivar los materiales empíricos, a partir de una forma de comportamiento

¹⁸ Adorno establece una distinción entre lo genuinamente artístico, lo que para él es vanguardia verdadera, en oposición a la vanguardia regresiva o de moda. (Liessmann, 2006). En palabras de Adorno: “Brecht convirtió el olvido por razones de cierta crítica cultural que sospecha con fundamento que la tradición del espíritu es la cadena dorada de la ideología. Las fases de olvido y las fases del redescubrimiento de lo oprimido por viejos tabúes, como el de la poesía didáctica en Brecht, se aplican mucho menos en las obras individuales que a los géneros, lo mismo sucede con los tabúes como ese que hoy va alcanzando a la lírica subjetiva y a veces a la erótica, que en otro tiempo fue expresión de emancipación” (Adorno, p. 276).

distinta ante el objeto. El filósofo vislumbra que el arte ofrece una apertura a la libertad lejos de una racionalidad condicionada o instrumentalizada hacia el dominio de la naturaleza. Así las cosas, el arte participa de la racionalidad, pero no instrumental, sino estética. Esta *racionalidad estética* es la que Adorno “consideró como un fenómeno dialéctico de reacción contra el orden impuesto por la sociedad de su tiempo” (Frau, 2016, p. 184).

En *Teoría estética*, Adorno refiere a momentos artísticos que despliegan la creación de conocimiento por parte de la racionalización estética. Ellos serían; la unificación en el *silencio*, por el desencantamiento de la obra de arte; la *contemplación*, la *concentración* y la *contradicción*, como señal de percepción humana inconsciente; y, el *estremecimiento* como rezago mimético. La articulación de los dichos momentos, rompen con la antinomia *histórico – filosófica* de la racionalidad instrumental. El vaciamiento del arte hacia la liquidación, implica también su desarrollo. El autor lo ejemplifica en la obra de Brecht y Becket¹⁹, según él, la “simplicidad” de su arte ofrece la cualidad para trascender. También lo reconoce en la nueva música, “tiene su expresión máxima en su extinguirse, en esos tonos que emergen desnudos de entre una densa configuración y por los que el arte, por su propia tendencia interna, desemboca en su momento de naturaleza” (1983, p. 110).

La racionalización estética se basa en la percepción subjetiva y la tensión de la obra de arte, que dan paso a la realización espontánea de la objetividad. En la estética late la forma de relacionarse con las cosas con familiaridad y confianza para percibir la belleza natural. Estos aspectos tienen como consecuencia, que “cualquier belleza se despliega progresivamente ante el análisis, que a su vez aumenta la inconciencia y sería del todo inútil si no latiese en él un momento de conciencia espontánea” (1983, p. 97).

2.2. Industria de la cultura en la música

Con el fin de retomar los efectos de la racionalización instrumental específicamente en la música a causa de la mano de la industria cultural, a continuación procuraremos rastrear los planteamientos adornianos al respecto de la fetichización de lo existente y su poder exacerbado de mano de la técnica. La industria cultural viene a ser la máxima

¹⁹ “Becket, indiferente frente al cliché dominante del desarrollo, consideró tarea personal el moverse en un espacio infinitamente pequeño, un punto sin dimensiones (...) Es que el fin de la dinámica de lo que siempre es igual a sí mismo en una perdición. La poesía de Becket lo ve directamente.” (Adorno, 1983, p. 293).

representación del uso de la racionalización instrumental. Utiliza el arte como un tubo de escape para que la sociedad explote controladamente otorgando, a través del mismo, una especie de vibración. La máquina industrial interiorizó muchos de estos canales de huida para que los actos del hombre no tengan incidencia en el mundo real. El arte es usado para hacer del “final feliz” el momento de catarsis. La obra resuelve en final feliz para que no suceda nada.

La obra de arte mediocre se asemeja a las otras basándose en el sustituto de identidad impuesto. La industria de la cultura absolutiza la imitación que se exalta como estilo. “La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura” (1998, p.175). La esquematización de la industria cultural en la música, impone la variabilidad en las obras ligadas al contenido del espectáculo. Por ejemplo, el oído que sabe la configuración de los compases y su realización al escuchar aquello a lo que estaba predispuesto.

La conciencia se muestra como la totalidad formalizada. Al no llegar a otra cosa que los efectos de la configuración preformada, la rebeldía de la obra es sometida. Bajo este precepto, la industria trata el todo y las partes de la obra como una totalidad limitada. Adorno afirma (1998):

“Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de ésta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada.” (p. 172)

La imposición de la cultura de las formas absolutas sobre lo existente, lleva a la plenitud en sus derivados estéticos. Aunque la obra de arte se desarrolla y sublima por su discrepancia a través de la negación, la industria cultural no sublima, reprime. El esquema al que obedece el arte burgués ligado a los fines del mercado, exige, del mismo modo, la distracción y relajación. La paradójica utilidad que el hombre busca en la obra, lleva a la inutilidad del ser humano de liberarse ante el principio de utilidad. “Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de los bienes culturales es sustituido por el valor de cambio; en lugar del goce se impone el participar y estar al corriente; en lugar de la competencia del conocedor, el aumento de prestigio” (1998, p. 203).

En su ensayo *Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión a la escucha* (2009), Adorno coincide con lo anterior. Plantea que en la cultura y la música de masas nadie se exige pensar la convención. La conducta del hombre que valora las mercancías musicales estandarizadas se basa en la imposición de la moda entre gusto y disgusto. Con esto, la industria logra que el hombre no pueda escapar a la gama de productos presentados, los criterios para escoger un artista o escuchar una obra se ligan a la predilección sobre el detalle bibliográfico o la situación de creación de la obra. La participación de un arte autónomo en este escenario es imposible.

En su análisis sobre la música *seria* y *ligera*, reconoce que la segunda es la que más se ve afectada por la industria, porque proporciona en el entretenimiento el estímulo de placer. La música de entretenimiento representa para Adorno “el fenecer del lenguaje como expresión, de la mera incapacidad de comunicarse. Habita en las oquedades del silencio que se construyen entre los seres humanos deformados por el miedo, el sistema y una sumisa docilidad” (2009, p. 16). La incapacidad de hablar de la verdad a la que ha llevado la industria cultural, evidencia que ya no se sabe escuchar.

Los rezagos antimitológicos de la música se oponen a la libertad. El placer que ofrece el instante y la cara de la publicidad se transforma en la “auténtica” exigencia para la escucha. La capacidad crítica del sujeto es anulada para convertirlo en un comprador que todo lo acepta. “La unidad sintética cae víctima de los aspectos quebradizos de la sociedad” (2009, p. 19). Estímulo, subjetividad y profanidad se desmoronan ante la alienación cosificada. La violencia de la canción de moda está vigente desde los inicios de la burguesía, pero con la transformación, no sólo la canción de moda es la exaltación de la penetración de las lógicas mercantiles en la música.

Así como la música de entretenimiento [*ligera*], la música *seria* también se ve invadida por la industria cultural. Aunque en el aislamiento la música vanguardista se ha contrapuesto a la invasión del placer en la música, la mercantilización logró utilizar el despojo de la credibilidad que la disonancia ejerce en la armonía existente, para usarlo a su favor. Adorno expone (2009):

“La nueva fase de la conciencia musical de las masas se define mediante la hostilidad al placer dentro del placer (...) La violencia de la canción de moda, de lo melodioso y de todas las figuras que lo plagan lo banal está vigente desde los primeros tiempos de la burguesía. (...) Mas hoy, puesto que aquel poder de lo

banal se extiende más allá de los límites sociales, su función se ha transformado”.
(p. 20)

La música seria y ligera no poseen ya un significado real. Su inevitable vinculación a la ideología las conlleva a ser manejadas diferenciadamente para vender más. Igualmente sucede con las reacciones de los oyentes, las cuales se dirigen al éxito acumulativo. El fetichismo musical se apropia de la valoración pública de la obra, en tanto la obra se repita y se estandarice por su eficacia. El hecho de que la conciencia del hombre alcance valores estipulados por la conciencia del consumidor, es muestra para Adorno que el fetichismo musical no es psicológico, sino mercantil. La totalidad de la vida musical del presente está dominada por la forma de la mercancía.

Hasta este punto, es posible concluir que es inevitable el escape de las dinámicas mercantilistas guiadas por la ideología para el consumo. La potencialidad del arte es reducida a la estandarización y criterios vacuos. ¿Acaso ese es el destino de la música y de toda posibilidad artística? Si bien el asunto se totaliza inclementemente, el filósofo considera, por lo mismo, la necesidad de contradicción y de horror en la obra, para poder trasgredir las imposiciones. En su filosofía de la nueva música, reconoce la totalización ideológica, pero también propone los aspectos a recuperar en ella. Los cuales no deben ser descartados para lograr establecer una relación sensata con la realidad sin permitir la falsa entrega del sujeto. A continuación, entraremos en detalle de su análisis.

2.3. Adorno y la filosofía de la nueva música

Para exponer las reflexiones sobre la estética de la música y la propuesta adorniana, abarcaremos la obra *Filosofía de la nueva música* (2003). El autor reconoce que para el siglo XX es inevitable el desmoronamiento de los sedimentos que sostienen el criterio burgués de lo que se considera buena o mala música. Aunque muchos compositores se lanzaron entusiastamente a la escena y lograron su reconocimiento por aplicar la centralización impuesta en el escenario musical, la separación de la *gran música* y el consumo desde mediados del siglo XIX, contradice inevitablemente la manipulación de las necesidades autosatisfechas del público burgués. Los compositores no distinguen el lenguaje musical dominante cargado de corrección. Desde que la pauta de la composición es la forma propia de cada obra, sin exigencias generales previamente aceptadas, se deja

de diferenciar qué es la buena o mala música. Para Adorno el compositor avanzado es quien puede afrontar los antagonismos de la creación individual.

La falsa conciencia musical se repliega en la comprensión que el público tiene de la música tradicional alrededor de ambientes y asociaciones sobre lo bello. El oyente educado por la radio reconoce la coherencia musical como un sonido embelesador. En el concierto se repliega el ideal de humanidad, mientras que la herencia filosófica de la gran música es relegada. Por medio de la exaltación del patrimonio, la industria de la música mantiene el estado de conciencia de lo que debería ser el hombre, de este modo la música es convertida en decoración para el consumo. La escucha adecuada requiere gran esfuerzo para retirar la cortina de la falsa exhibición, pero la industria educa al hombre para evitar cualquier esfuerzo durante el tiempo libre, así logra su adhesión a la apariencia que condena la esencia.

El autor justifica su análisis sobre la estética musical en la vanguardia, porque la ejecución de la música sagrada tradicional es la misma que la impuesta por la producción comercial. El autor encuentra en la separación de la música vanguardista de la cultura pública, la posibilidad de denunciar a esta cultura. Al respecto (2003):

(...) esta misma [la cultura] ayuda al fomento de la barbarie contra la que se indigna. Casi se podría tener a los oyentes cultos como a los peores, aquellos que ante Schoenberg se apresuran a decir “eso no lo entiendo”, cuya modestia racionaliza la ira como pericia”. (p. 19)

Para contrarrestar los efectos de la expansiva racionalización desde sí misma, la música se debe centrar en la razón y no en la sensación. La nueva música es intelectualismo, por más que ello sea su reproche (Adorno, 2003). Ella no es imaginación sensible, sino cálculo sobre el papel. El filósofo cataloga los últimos trescientos cincuenta años de creación tonal como naturaleza que se convierte en presión social. La *segunda naturaleza* aparece en el sistema tonal de la sociedad de intercambio, cuyas dinámicas tienden a la totalización de la tonalidad. Recuperar la sensación perdida desde la nueva música implica contraponer los elementos sensibles de la cultura tradicional por medio del intelectualismo.

El desmedido desprecio del arte vanguardista se debe a que la conciencia ilustrada encuentra las puertas cerradas a su expansión totalizadora. Ella refleja sin acuerdos previos lo que la racionalización pretende obviar. La oscuridad que evoca dicho arte

ensombrece la fase más reciente de la Ilustración. Si la humanidad se apacigua totalmente ante este poder, extinguirá el arte con la expansión del *ser ahí* de la conciencia.

La antinomia de la nueva música consume sus fuerzas. Ella consiste en el origen que tiene la nueva música en las ejecuciones colectivas, aunque haya roto con eso. La polifonía que le atañe a la nueva música implica un “nosotros”, pero la colectividad ideal entra en contradicción con su inevitable aislamiento social y su carácter expresivo. La objetivación musical también se condiciona por lograr que la música sea escuchada por muchos, la forma de la música va más allá del *yo*. No le queda más a la música avanzada que persistir en su endurecimiento, para desmentir la vacuidad de sentido de la sociedad organizada y así lograr por sí misma a un sentido positivo ateniéndose a la negación determinada. Adorno (2003) dice:

“Esta antinomia consume las fuerzas de la nueva música. Su rigidez es la angustia de la obra ante su desesperada no verdad. Trata de evadirse convulsivamente de ella mediante una inmersión en su propia ley, la cual al mismo tiempo con la consistencia aumenta también la no verdad”. (p.26)

El progreso del espíritu totalizante a la autonomía, lo aleja de la relación obligada con lo dominado. La heteronomía de la producción artística es penetrada por el espíritu que se termina aprisionado. La libertad humana llega a su plenitud por castrar el espíritu impuesto como la única forma de reflexión. La música no conformista no está protegida contra esta insensibilización del espíritu, le atañe la verdad social a razón de su aislamiento. Tal recogimiento quita a esta música el estímulo de producción en masa, aunque ello implique su aniquilación. Para no entrar en un estado de parálisis, el artista solitario vive en la paradoja de hablar de los hombres aislándose de ellos.

Un ejemplo de esa parálisis se observa en la música progresista, cuando la producción de una obra es encargada por una institución. “Casi todas las obras arriesgadas que aún se pergeñan no son vendibles en el mercado, sino que las pagan mecenas e instituciones” (Adorno, 2003, p. 28). Esta situación produce obras hechas de mala gana, pues es imposible que alguien que no guarda alguna relación con la obra, sea aceptado de buena manera por ella. La armonía preestablecida rige aún la construcción de la obra por encargo. Por más heteronomía e invendibilidad permitida por la petición institucional, la obra relega su autonomía.

El acercamiento de la nueva música al espíritu, hace evidente la irracionalidad de la hegeliana división social del trabajo entre diletantes y entendidos. Revela la decadencia musical burguesa y la relación objetiva entre forma y naturaleza musical. No es de esperar que una música que surta este efecto sea vendible. “Hasta la mejor música de hoy puede perderse sin ni siquiera legitimarse necesariamente a sí misma del todo con tal extrema renuncia al éxito perverso” (Adorno, 2003, p.31).

La conciencia burguesa hizo del arte, particularmente de la música, un exponente de la sociedad, para aprobar su evolución. Esa conciencia desconoce y devalúa el fermento del cambio artístico. Su construcción ya deja el camino para la cosificación de todo lo espiritual en la sociedad mercantil. El criterio del consumo se adhiere para el derecho de la existencia del arte como crítico de la sociedad en general. Así, el arte trabaja en favor del conformismo y en invertir el sentido de la teoría que se rebela contra esto. En la sociedad burguesa totalizada, habita lo opuesto a ella. Por ello se encarga de reducir la función social de la música avanzada, catalogándola como decadente y un lujo.

El método dialéctico no puede tratar los fenómenos individuales como ilustraciones o ejemplos del esquema existente, esto degenera en ideología. Para el autor, la lógica debe consistir en transformar la potencia de la universalización, pues, el autodesarrollo concreto de la obra, resuelve la misteriosa imagen social de ella con las fuerzas de su propia individuación. Lo que persigue con esto es que la teoría social surja del fondo de las obras para exteriorizar la justicia e injusticia estética. El análisis filosófico de la nueva música se aleja de la imputación sociológica y de la estructuración estética totalizadora.

No obstante, el método aparta las actividades que tradicionalmente consolidaron la identidad de la obra. Ellas son; el análisis técnico, que expresa la relación de la cosa con la verdad; la crítica, por su trabajo de decidir el valor y la falta de valor de las cosas; y, la apología, en cuanto antítesis de la tradición positivista. Para el autor, esas actividades entran dispersamente en el tratamiento filosófico como caudales del movimiento teórico a través de la negatividad (2003). En tanto el método identifica las implicaciones en los procedimientos y las obras, trata de determinar y visualizar los fenómenos musicales hasta que su producto se transforma en crítica de estos.

La categoría configura la contradicción cuyo resultado son los rasgos de imperfección, al mismo tiempo, la fuerza de la contradicción burla la categoría y destruye las obras. Este método inmanente tiene como polo la filosofía, la cual construye la coherencia y verdad

de las obras, por más que ello implique trascenderlas. El límite del método es apoyarse en la trascendencia positiva, mientras que el del objeto permanece encadenado a la estipulada contradicción, al respecto (2003):

“En una hora histórica en la que la reconciliación del sujeto y objeto se ha invertido en parodia satánica, en liquidación del sujeto en el orden objetivo, a la reconciliación meramente sirve aún una filosofía que desdeña el engaño y hace valer contra la autoalienación universal lo alienado sin esperanza alguna, a lo que apenas puede decir ya nada una “cosa misma””. (p. 34)

El aislamiento de las expresiones muestran la objetividad estética que desafían las categorías tradicionales, pero, el contenido del expresionismo no es absoluto. Por más que el expresionismo ofrezca a la obra la posibilidad de organización por medio del contraste de los extremos que otorgan coherencia musical, le resulta contradictorio a Adorno persistir en él, debido a que la denuncia de su hostilidad a las obras, se complace de la autonomía que solo se logra en la consistencia de las mismas. Esto lleva al expresionismo a determinarse como dato concreto, pero, el objeto estético va más allá del dato concreto. La música expresionista contiene un carácter protocolario de la música tradicional, que le quita su carácter expresivo. Mientras que el objeto estético libera la obra de la universalidad estipulada.

El trabajo musical de Schoenberg en su fase tardía, evoca en su técnica dodecafónica un carácter rígido. Para Adorno, esto se debe a que el dinamismo musical que tomó la escritura dodecafónica se transforma en estatismo. La variación preforma la composición. “El instrumento del dinamismo compositivo, la variación, se hace total (...) A ello alude Schoenberg cuando llama a la estructura dodecafónica de las obras tardías su asunto privado” (2003, p. 60). La estatización musical se produce del sometimiento al material. Tomar el dodecafonismo como una técnica para la composición es lo que lo lleva al absurdo. En tanto se universaliza, el dinamismo ya no resulta una evolución de la música.

En la analogía que establece Adorno entre la composición dodecafónica con la ordenación de los colores en la paleta del pintor que pretende entonar una imagen, plantea lo que para él es la composición dodecafónica, a saber, tener a disposición los doce sonidos para empezar el trabajo, cuestión que la hace aún más compleja. Pero, desde que la serie y las reglas racionalizan “la susceptibilidad frente al retorno prematuro del mismo sonido” (2003, p. 62), ella se estatiza ante el regreso de lo mismo. Las reglas santifican la

susceptibilidad, “tanto el sonido que retorna demasiado pronto como el “libre”, contingente con respecto al conjunto, se convierte en tabú. (2003, p. 63).

Encuentra también en el dodecafonismo el dominio a la naturaleza evocado desde la época burguesa con pretensiones de dominar todo sonido disolviendo su esencia mágica. El estatismo ahistórico que desarrolla el dodecafonismo, conlleva al dominio a disolver la heteronomía. Dice Adorno (2003):

“La infinitud es la identidad pura. Pero es el momento opresor del dominio sobre la naturaleza el que se vuelve subversivamente contra la autonomía y la libertad subjetivas mismas, en cuyo nombre se ha consumado el dominio sobre la naturaleza. El juego numérico del dodecafonismo y la coerción que ejerce recuerdan a la astrología y nada tiene de extraño que muchos de sus adeptos sucumbieran a ésta (...) El destino del dominio llevado a su abstracción pura, y la medida de la aniquilación es la misma que la del dominio, el destino, la desgracia”. (p. 64-65)

La reinversión de la música al dominio del falso espíritu universal, le ofrece, irónicamente, la oportunidad de sobrevivir. El hecho de que se entregue a la falsa totalidad, hace que la decadencia del arte sea igualmente falsa. Para el filósofo, la verdad del arte es la negación de su acomodación obligada por su principio central de perfección y precisión. A propósito (2003):

“En la medida en que el arte constituido en categorías de la producción en masa contribuye a la ideología y la suya es una técnica de opresión, ese otro, sin función, tiene su función. Sólo él en sus productos más maduros, más consecuentes, proyecta la imagen de la represión total y no la ideología de ésta. En cuando imagen irreconciliada de la realidad, se hace inconmensurable con ésta” (p. 103).

A pesar de que la reproducción en masa trascienda a la nueva música, la técnica vanguardista que objetiva la imagen es más progresista que esa reproducción. Adorno observa en la composición dodecafónica la posibilidad de que no todo producto musical se vea penetrado por la modernidad industrial. Dicha posibilidad permite eliminar las reglas y series para que el único criterio de composición sea mediado por la espontaneidad del oído crítico. “Únicamente en el dodecafonismo puede la música aprender a ser dueña de sí misma, pero sólo si no se rinde en él” (2003, p. 105).

Aunque descarta el esfuerzo por satisfacer constantemente reglas estéticas que obligan al artista a satisfacerse de su trabajo intelectual, Adorno rescata de Schoenberg la disciplina con la que busca no ser víctima de la contingencia. El dodecafonismo es didáctico y polémico, necesita liberarse de las reglas para que su composición dé fruto, esas cualidades son las que deben orientar el proceso compositivo, al respecto (2003):

“Así como Bach olvidó esas prohibiciones y en lugar de eso obligó a la polifonía a la legitimación del bajo continuo, así la auténtica indiferencia entre vertical y horizontal sólo tendrá lugar cuando la composición establezca en cada instante, alerta y crítica, la unidad de ambas dimensiones. Una perspectiva sólo se da cuando la composición ya no se deja preestablecer nada por las series y las reglas y se reserva impertérrita la libertad de acción”. (p. 106).

La nueva música y el dodecafonismo también generan conocimiento. En la música tradicional, la obra de arte simplemente llega ser un objeto de intuición para el pensamiento. La obligada intuición a las obras es equiparable a la apariencia. Para el filósofo, la música tradicional disimula con la apariencia de las obras, la superada brecha entre sujeto y objeto, igualación que permite el “conocimiento”. Por el contrario, la nueva música y el dodecafonismo, abandonan la intuitividad y la apariencia para generarlo. Llevan en sí la contradicción con respecto a la realidad. “En tal actitud se aguza hasta convertirse en conocimiento. (...) Su profundidad es la del juicio sobre el mal” (2003, p. 112).

La coherencia del conocimiento de la nueva música reside en la contradicción y juicio sobre el esquema impuesto. La objetividad que lleva al conocimiento resulta de la disciplina del sujeto por criticar y trasgredir la exigencia objetiva de la sociedad. Esta contradicción, que se alberga en el dodecafonismo y la libre atonalidad, es la coherencia. Para el autor, si bien la música trasciende la individualidad para llegar al todo, igualmente contiene la exigencia del individuo. El sentido de la obra de arte irradia momentos estéticos en la apariencia de la obra trascendiendo la apariencia de la misma. La coherencia que constituye la aparente falta de sentido que nace de la nueva música, se manifiesta en la cerrazón inherente a la obra. Afirma Adorno (2003):

“En esas obras la coherencia es la negación de la coherencia, y su triunfo reside en el hecho de que la música demuestra ser contrapartida del lenguaje verbal, pues puede hablar precisamente en cuanto privada de sentido, mientras que todas las

obras de arte musicales cerradas se sitúan bajo el signo de la pseudomorfosis con el lenguaje verbal. (...) Hoy día, la emancipación de la música es sinónima de su emancipación con respecto al lenguaje verbal, y es ésta la que resplandece en la destrucción del “sentido”. (p.115)

La nueva música asume una posición diferente con respecto a la realidad social, básicamente, se convierte en una actitud ante ella. La autónoma configuración de la nueva música es la que transforma su carácter. Esto va en total contradicción con la formalidad de la música tradicional que se entrega a la ideología de un *ser-en-sí* ontológico sin considerar las tensiones sociales. La renuncia de la nueva música al engaño de la armonía ofrecida por tal ideología que lleva al hombre a la fatalidad, conlleva a su separación con un gran cambio social. Las obras de arte son la base para romper con el espíritu objetivizante que no permite que la obra de arte se cierre, sino que en su dialéctica no ofrece más que sucesión de problemas y soluciones. La reacción ante el dolor de la coerción dialéctica en la obra, es la cura a su imposición. Al respecto (2003):

“Mientras que las obras de arte casi nunca imitan a ésta y sus autores además no tienen la necesidad de saber nada de ella, los gestos de las obras de arte son respuestas objetivas a constelaciones sociales objetivas. (...) Cada interrupción de la continuidad del procedimiento, cada olvido, cada nuevo arranque, significa un modo de reacción a la sociedad. Pero tanto más precisamente responde la obra de arte a su heteronomía cuanto más se aparta del mundo. (...) Afronta de modo tenso el horror de la historia, ora insiste en él, ora lo olvida.” (p. 118)

En este sentido, la objetividad de la obra de arte surgida de la nueva música es la fijación de dichos instantes. La técnica integral de composición trata de afrontar la realidad absorbiendo ese pánico al que respondía la obra esquematizada. El autor considera que el arte tiene el potencial de enfrentarse a la mitología, resolviendo los enigmas constantes del mundo que enredan a los hombres. Por medio de su inhumanidad, ofrece la posibilidad de salvación a la humanidad. La disciplina en pensar esquemas para lo que no ha sido, aporta a la seriedad de la técnica artística. La técnica distribuye su contradicción para aclararse en un mundo sin sentido.

“A esto se sacrifica la nueva música. Ha tomado sobre sí todas las tinieblas y culpas del mundo. Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en negarse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los colectivos. Ella expira sin que se le oiga, sin eco. Si

en torno a la música oída el tiempo forma un cristal radiante, la no oída se precipita en el tiempo vacío como un montón de escombros. A ésta última experiencia por la que la música mecánica pasa a cada hora tiende espontáneamente la nueva música, al olvido absoluto. Ella es el verdadero mensaje en la botella” (p.119).

Hasta este punto, podemos afirmar que el filósofo propone en su filosofía de la nueva música la exigencia de que la música y el arte continúen con su extenuante labor crítica para contener el avance desmedido de la Ilustración. Dicha labor contiene elementos como la rigurosidad del artista en su técnica y creación, para denunciar la pérdida de la sensación en un mundo enteramente racionalizado. La racionalización de la nueva música choca por su composición contra la irracionalidad del mundo instrumental. Para el filósofo, la función del arte evoca lo cruel del mundo racionalizado para no volver a dicha crueldad. Esto indica que ya no es posible recurrir a formas previas de recuperar la sensación, como la mimesis, sino que el arte y la música deben continuar con su racionalización para ofrecer otra manera de comprender el mundo, sin caer en doctrina, ideología o universalización.

2.4. Conclusión

Según el análisis de la racionalización estética de la música, comprendemos que el efecto de la racionalidad es distinto en las artes. Por ello el filósofo encuentra que, a pesar de la universalización del capitalismo, la posibilidad de reacción contra esta irracionalidad totalizadora, es posible solo en las artes, particularmente en la música. La racionalización que impregna al arte es irónica, pues así como lo fortalece, también lo debilita. Hace que el arte se encuentre en un vaivén entre su capacidad de exteriorizar la verdad y perderla en lo efímero de la obra. La trascendencia estética de la obra late en el silencio, la contradicción, el horror y en el extinguirse. En definitiva, en la contradicción del arte se encuentra la posibilidad de salvación, por su cualidad de ser estático y dinámico paralelamente.

Tiene la capacidad de concentrar la totalidad de los momentos particulares de la obra, de exaltar el estremecimiento que aún reserva la verdad. Su trascendencia se separa del idealismo filosófico hegeliano, por menospreciar la diferencia de la cualidad estética. A pesar de que el filósofo reconoce la posibilidad trasgresora en la nueva música, encuentra que ella también tiende a la racionalización totalizadora. Su análisis conlleva a considerar que el proceso compositivo no tiene que esquematizarse tan arduamente, aunque sí

considera que para que la crítica sea constante, la libertad compositiva requiere de los doce tonos a disposición del artista, así como la disciplina necesaria para guiar el ímpetu musical a ser dueña de sí.

3. Cierre

El presente apartado contiene las consideraciones de la autora del texto y las conclusiones generales de la investigación.

3.1. Consideraciones

A lo largo de la realización de este trabajo, encontré una dificultad similar a la que enuncia Barbero (1997). Me refiero a que el rastreo del horizonte crítico de Adorno a veces se pierde. Hay textos en los que la desmitificación denuncia las trampas de la ideología, sin embargo, hay otros en los que se afirma la complicidad de la crítica con la cultura, a causa de la ideología del crítico y por su relación con la cosa (p. 4). En esta dificultad Barbero cree reconocer qué le interesa realmente al filósofo crítico: la inevitable decadencia de la cultura. Entonces se pregunta, ¿para qué hacer más crítica a la cultura, a la lógica de su mercancía y a la Industria Cultural? En concordancia con esta visión, en algún momento del estudio reflexioné: “Al parecer el gran esfuerzo intelectual de Adorno por llevar a cabo su crítica dialéctica negativa, en el arte y la música, resulta poco para contrarrestar la inevitable destrucción de la racionalización instrumental”.

Barbero (1997) también manifiesta que la desazón de Adorno aumenta entre más se transita por su obra. Lo atribuye a que la significación de la cultura la remite indistintamente a la historia: tanto a la emancipación del individuo, que la logra al direccionar el pensamiento a la burguesía, como a la “fenomenología hegeliana de la frustración impuesta por la civilización a sus víctimas”. En este sentido, considera Barbero, que la denuncia sobre la atadura de la cultura al poder, se resuelve en la “imposible reconciliación del espíritu exiliado consigo mismo”.

Se pregunta: “¿No estará hablando de eso Adorno cuando nos habla de la imposible reconciliación del arte con la sociedad?” (p. 4). Importantes críticos de Adorno refieren a la resignación y el pesimismo cultural que vira en la obra del filósofo. Wellmer y Habermas, reclaman que *Dialéctica de la Ilustración* (1998), hecha junto a Horkheimer, requiere ser reorganizada. Ellos encuentran en dicha obra que la homologación entre

razón y dominación, tiene como consecuencia una contradicción performativa que quiebra las bases de la Teoría crítica y la autodestruye. Igualmente, para ellos, la obra pretende huir de la racionalidad instrumental, cayendo en “esteticismo filosófico”. Es por esto que, incluso, el concepto de *mímesis* lo consideran apenas agregado a su teoría (Gómez, 1998, p. 163- 219)

En algún momento del desarrollo de esta investigación pensé: si una persona quisiera crear y apreciar el arte y la música, según los planteamientos Adornianos, se vería obligado a invertir gran esfuerzo intelectual, su bagaje académico y trabajo de análisis debe ser excelente y dedicado, en especial para el espectador de las obras. Asimismo, creador y espectador son condicionados a tener conocimientos y reflexiones de la cultura burguesa aún difíciles de comprender por muchos. También, el artista debe partir de unas condiciones materiales y disposición personal, que le permitan desempeñarse libremente en sus reflexiones, experimentaciones y creaciones, puesto que requieren mucho tiempo.

Así las cosas, crear y entender arte “valioso” bajo la propuesta de *racionalización estética*, en sentido estricto, parte de unos supuestos sobre las condiciones materiales, intelectuales, emocionales, y contextuales, del artista y el espectador. En otras, para racionalizar estéticamente, se requiere contar con un modo de vida dispuesto a comprender la totalidad absoluta de las obras. El filósofo contempló que, para llegar al arte (música) como única forma de trabajo emancipado y lograr la tan deseada relación entre arte y filosofía, es necesario desligarse de la forma de trabajo alienado. Pues la división del tiempo entre ocio y trabajo, no admite la habilidad necesaria, para la reflexión estética (Adorno, 2009). Pienso ante esto: contar de antemano con un entorno burgués, y una actitud totalmente burguesa, para apreciar el arte filosóficamente y filosofar artísticamente.

Adorno es deudor de una combinación inaugurada por Lukács. Jay (2008), indica que el campo de fuerzas que rodeó el ámbito intelectual de Adorno, se basa también en el aporte de Lukács que acoge diversos escenarios como, el modernismo estético, el marxismo occidental, el consumismo cultural, la desesperanza ante el modernismo, la deconstrucción y la autoidentificación con el judaísmo. Lukács manifiesta en *Teoría de la Novela* (2016), que no es posible conciliar una construcción tradicional del mundo de derechas y una ética de izquierdas, después de las represiones y efectos de la revolución Soviética.

Expresa su crítica a Adorno basado en esto, considera que no es posible combinar una concepción tradicional del mundo expresado en la música de vanguardia, junto a una ética de izquierdas, (Olarte, 2018). Otros críticos también atribuyen un carácter ermitaño y una especie de elitismo a la propuesta Adorniana (Moench, 2011). Para Lukács, vivir cómodamente el capitalismo, denunciando artísticamente la catástrofe a la que lleva su continuación, por medio de conferencias internacionales y el elitismo a su alrededor, no corresponde a ver el arte como uno de los pocos refugios de la subversión política (Olarte, 2018).

Otra de las críticas al trabajo de Adorno, ligada a lo anterior, es que sus reflexiones sobre arte e industrialización se inscriben a una tradición de filósofos ascetas, quienes niegan la posibilidad de gozar sensualmente el arte. Plantearía algo así como un ascetismo estético que reivindica el placer intelectual. Por ello, no es extraño leer en Adorno: <<“el ciudadano medio desea un arte voluptuoso y una vida ascética, y sería mejor lo contrario” (1983, p. 25), “hay que demoler el concepto de goce artístico como constitutivo del arte” (1983, p. 28), “Las obras de arte son ascéticas y sin pudores; la industria cultural es pornográfica y *prude*” (Adorno y Horkheimer, 1988)>> (Rubiano, 2006, p. 121). Aunque sus reflexiones sobre el Jazz se podrían tomar como desacertadas, porque su análisis sólo corresponde al Jazz tradicional, lo menosprecia como posibilidad artística por su exigente criterio racional y estético de selección, en este caso, lo rechaza por el goce artístico:

<<Ahora bien, la pasividad artística en la producción de jazz fue notable, pero la diversión para todos estaba asegurada y eso era lo que se buscaba, un arte no crítico, no pensado, que integre la diversidad de las masas a favor de un capitalismo centralizado. Este proyecto se invierte con Shöenberg, nada mejor que recurrir a sus propias palabras: “Si es arte, no es para todos, y si es para todos, no es arte”>> (Moench, 2011).

A mi modo de ver, la reflexión Adorniana predispone las posibilidades de hacer y pensar arte, bien sea del sujeto burgués que materialmente puede disponerse a la reflexión y la creación, como del individuo perteneciente a “la masa”, quien evidentemente, por más esfuerzo e interés, le resultaría muy costoso llegar a un “nivel superior” para racionalizar estéticamente. Si bien Adorno apela a que el arte de vanguardia no es arte para las masas, no veo cómo el potencial estético contribuya pragmáticamente a contrarrestar el dominio de la racionalización instrumental, si la crítica va a llegar a un escenario tan limitado. Del

mismo modo, por más que la racionalización estética de la música prime la ampliación de la escucha para apreciar lo diferente, toma una posición de antemano cerrada a las propuestas artísticas de quienes no pertenecen al círculo de entendedores. Frente al pensamiento burgués dice Lukács (1970):

“En marx, el método dialéctico apunta a comprender la sociedad en su conjunto. El pensamiento burgués se ocupa de los objetos que surgen bien del proceso de estudiar los fenómenos de forma aislada, bien de la división del trabajo y de la especialización en las diferentes disciplinas” (p, 25).

Considero que el pensamiento de Adorno cae en la siguiente paradoja: critica la cosificación de las conciencias guiadas por la industria cultural, cuyo inevitable dominio de la racionalidad instrumental nubla las diferencias; pero, también, anula las diferencias al partir de una actitud unificadora y cosificadora sobre el público masificado. Puesto que, implícitamente, legitima el rechazo a cualquier propuesta artística y, especialmente, receptiva de los sujetos inmersos en la “masa”. Un ejemplo de esto, es la clasificación de los tipos de escucha²⁰, o la división de la música en *ligera* y *seria*, la cual depende del receptor. Como lectora, las clasificaciones y predisposiciones sobre el artista, el oyente y la reflexión sobre la estética, me hicieron sentir excluida de la posibilidad de crear y pensar estéticamente según los planteamientos Adornianos. Con respecto de su visión sobre el oyente:

“Lo avanzado y esotérico de las obras mismas siempre contiene también un aguijón dirigido contra el público; si se enroma, la cosa en sí misma comienza a perder su tensión y los diseños de papel pintado y las cuestiones de cifras que hoy amenaza con neutralizar el vanguardismo estético no se pueden separar de la renuncia a una dialéctica con el público, la cual no debería consistir en la adaptación, sino en lo contrario a esta” (Adorno, 2006, p. 49).

La obra de Adorno parte de la distancia, predisposición y la anulación del *goce*, por considerarlo solo placer sensible para el artista y el oyente. Con ánimo de “realzar a la masa”, Barbero (1987) problematiza el rechazo Adorniano sobre el goce artístico, citando a Ortega: “La espiritualización de las obras de arte ha aguijoneado el rencor de los

²⁰ “Son seis los modelos ideales que el alemán diferencia, “desde la plena adecuación de la escucha [...] hasta la absoluta falta de comprensión y la completa indiferencia con respecto al material” (Adorno, 2009: 179). La tipología no está libre de juicios de valor. La integran el oyente ideal, el buen oyente, el consumidor cultural, el oyente emocional, el resentido y el que sólo escucha música como entretenimiento”. (Hernández, 2013, p. 141).

excluidos de la cultura y ha iniciado el género para consumistas”. Se pregunta Barbero, “¿Y si en el origen de la industria cultural más que la lógica de la mercancía lo que estuviera en verdad fuera la reacción frustrada de las masas ante un arte reservado a las minorías?” (p. 4).

Ante esta crítica y lo estudiado sobre Adorno me pregunto, ¿Quiénes puede disponer su vida a la entera reflexión y creación del arte? ¿Acaso filosofar el arte sólo es *racionalizar estéticamente*? ¿No es posible hacer arte significativo en el entorno “masificado”? ¿Por qué dejar de lado a los otros para su construcción? ¿Debo aceptar la idea Adorniana sobre el oyente? ¿Me dejo guiar por el prejuicio de acercarme a lo masificado? ¿Para qué me esfuerzo por racionalizar estéticamente, si en mi entorno nadie lo va a comprender? ¿Si hago arte para mí, en qué modo impactaría y resquebrajaría el sistema dominante?, etc.

Varios aspectos puse en consideración para mi reflexión: el contexto actual de pandemia a nivel mundial; sus efectos en la sociedad e individuos en aspectos tecnológicos, económicos, educativos, políticos, etc.; la convicción de que en “las masas” deben existir expresiones artísticas igualmente válidas capaces de contrarrestar el dominio y que merecen ser exaltadas, no silenciadas; el rechazo a un posible ensimismamiento que menosprecia el exterior pues, independientemente de mi esfuerzo por racionalizar estéticamente, mi contexto social y político está en permanente movimiento y del cual, quiera o no, soy partícipe. En especial en el contexto colombiano: COVID 19, masacres, desigualdad, corrupción, movilizaciones sociales, etc., son los ingredientes perfectos para exigir una participación más efectiva de los individuos en la sociedad. Considero el arte y la filosofía importantes para enfrentarse a estas contingencias, que merecen también esfuerzo y disciplina en su reflexión sobre nuestra forma de relacionarnos con el mundo.

La pregunta de Barbero enunciada al principio y los posteriores argumentos que expuse, me permiten considerar la necesidad de trabajar por la reconciliación entre arte y sociedad. Aunque, esto no es viable en Adorno, por su negativa a la reconciliación, existen aspectos en su pensamiento relevantes aún para el pensamiento del Siglo XXI y una posible articulación en estos campos. En algún momento, el mismo Adorno elimina las distancias entre el arte superior e inferior, para mostrar su unión en la Industria Cultural. “El arte superior se ve frustrado en su seriedad por la especulación sobre el efecto; al arte inferior se le quita con su domesticación civilizadora (...) La Industria Cultural mezcla lo irreconciliable, y el resultado, una “barbarie estilizada” que, en lugar

de contemplación, pide a sus clientes una “percepción distraída” de consumo rápido” (Rubiano, 2006, p. 121).

Así las cosas, ¿será posible que un “arte de masas” contrarreste el condicionamiento de la Industria de la cultura al individuo consumidor? Sin intención de adentrarme en el desarrollo de una propuesta, es importante rescatar del filósofo su insistencia en mantener una actitud negativa ante lo aparente, y, la redención de la *mímesis* como forma de relación distinta con las cosas, como cualidades indispensables para el sujeto crítico. En época de pandemia, en la que la revolución tecnológica se potencio mucho más, es necesario, “recuperar la reacción” de los internautas que se llenan de contenido, cada vez más infinito.

La abierta mirada a la experimentación y lo nuevo exaltada por Adorno, a pesar de su despectiva concepción de la Industria Cultural, permite ampliar la búsqueda de escenarios de reflexión y creación artística alrededor, por ejemplo, de la tecnología influyente en las nuevas formas de relación humana. Para finalizar, si bien el objetivo de la música no es imitar al mundo, sí tiene que estar acorde a su tiempo y expresar de manera alternativa, conforme a lo posible y necesario, las circunstancias que la rodean. Esta idea Adorniana exalta el valor de la música, que le deben otorgar tanto creador como receptor, pues relacionarse con ella no es sencillo, es un encuentro con el arte que se puede y debe entrenar.

Conclusiones generales

La racionalización del mundo, hace que lo poco que queda del pensamiento mimético se refugie en las artes. Pero, el mundo es tan utilitario, que la racionalidad se ha inmiscuido en los ámbitos más internos del hombre, como su religiosidad o el arte. El arte ya no representa en muchos aspectos como ese sentido espiritual o grandilocuente de lo que era la vida interna humana, de lo que eran los poderes de la naturaleza, sino que el arte más bien representa las necesidades del mercado, las necesidades del partido, los criterios de la estética que dicen que el arte se hace de tal forma, los criterios de la estética musical surgida en el ámbito, por ejemplo, de la cultura de una élite vienesa o austriaca, etc.

Cuando aparece el romanticismo llega una gran expansión de la teoría acerca de qué es la música y las grandes ideas sobre lo que debería ser. Hay toda una racionalización de la música. La idea de la espiritualización del mundo guía a las instituciones y los hábitos a

la racionalización. Cada vez es más utilitario, más craso. El refugio del pensamiento mimético, que es el arte, se encuentra con la expansión de esa racionalización del mundo. La racionalización del mundo conlleva a que, por ejemplo, la filosofía se inmiscuya en el arte, que los filósofos digan: “esta es la teoría estética”, “la estética no se preocupa por la belleza natural”, “la estética es la filosofía del arte”, “hay filosofía de la música”, “hay filosofía de...”. Por esto el problema de filosofía de la música.

Surge la idea de que hay una estética musical, una forma de hacer la música. La racionalización estética de la música se inmiscuye en todos los ámbitos de la creación humana. La filosofía piensa los ámbitos donde se refugia el pensamiento mimético, con el fin de racionalizarlo. Aquí está el problema que tiene Adorno, es que en el intento de la filosofía por ser Hegeliana, idéntica, objetiva, positiva, destruye la música, la estética y el arte, porque los llena de teoría. Los artistas rompen la teoría, la cultura apropia la teoría, para venderla en el mercado, surgen artistas abstractos, artistas conceptuales, expresionismo, etc. Las artes cambian, porque llegó la racionalidad.

Si se piensa un poco, los cambios de la música en el siglo XIX y XX, son abismales. Por ejemplo, la música de Schubert en el siglo XIX, comparada con la de Stravinski o Schoenberg en el siglo XX. En otras, en estos siglos surge una amplísima gama musical. Las creaciones musicales evocan falta de sensibilidad, parecieran cargadas de intelecto. El asunto es que la racionalidad instrumental o el proceso de racionalización del mundo que también toca las artes, se convierte en estética. Esto conlleva a la reflexión acerca del *qué* y el *cómo* del arte, la estética responde a razones instrumentales, por ejemplo, la estética de Hegel responde a ciertos intereses, del mismo modo que la estética de George Lukács. Hegel es un idealista, Lukács es un materialista que está peleando por el partido. Incluso, la reflexión sobre las artes está permeada por criterios utilitarios, funcionales, racionales, mercantiles, a costa de la destrucción de la magia y la religión.

El hecho de vivir en el tiempo de la industria, en el que se vende lo más racional, pero es lo más irracional, hace que la estética denuncie tal irracionalidad. La racionalidad que toca las artes para inmiscuirlas al mundo mercantil, hace más expresiones y estudios musicales, pero esas formas de procesos de la música reaccionan paradójicamente al mundo racional. Aunque pareciera que estas obras buscan ser incomprensibles por que sí, realmente buscan ser incomprensibles en un mundo en que todo quiere ser comprensible. Las obras buscan ser inaprehensibles, para sacar en sí deducciones que la historia omite

o no extrae. Esto para evitar la caída ciega e inconsciente de la música en la reproducción técnica de masas, la obra busca alejarse de este momento en el que se quiere atraer para las masas esa imagen lejana.

En el tiempo de las masas la música se va a convertir en mercantil, pero el momento de fuerza de la música sería la lucha contra la racionalización estética. Porque cuando aparece el pensamiento acerca de cómo debe ser el arte, aparece la forma de cómo no debe ser, por eso hay arte que ya no es arte, que ya no expresa, que ya no tiene contenido. Según Adorno, esto se debe a que el arte en sí mismo es revolucionario, porque se contrapone a todas las formas de orden racional establecido, de cómo se debe concebir el arte. El arte rompe los esquemas y no es el “más bonito”, sino que es el arte que lucha contra esa racionalización del mundo.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Adorno, Theodor. (2009). *Disonancias, introducción a la sociología de la música*. Akal.

Adorno, Theodor. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.

Adorno, Theodor. (1983). *Teoría estética*. Orbis.

Adorno, Theodor. (2006). *Escritos Musicales I-III*. Akal

Horkheimer, Max, y Adorno, Theodor. (1998). *Dialéctica de la Ilustración, fragmentos filosóficos*. Trotta.

Bibliografía secundaria:

Armendáriz, David. (2003). *Un modelo para la filosofía desde la música, la interpretación adorniana de la música de Schoenberg*. Ediciones Universidad de Navarra, S. A, EUNSA.

Buck-Morss, Susan. (1981). *Origen de la Dialéctica Negativa*. Theodor, W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. Siglo XXI editores.

Cabot, Mateu. (2011) *La crítica de Adorno a la cultura de masas*. Revista de Teoría Crítica, Constelaciones. No. 3. P. 130-147.

Frau, Pablo. (2016). *Th. W. Adorno: El arte como racionalidad estética*. Cuadernos Salamantinos de Filosofía. Vol. 43. P. 183-198.

Gómez, Vicente. (1998). *El pensamiento estético de Theodor Adorno*. Cátedra.

Hernández, Daniel. (2013). *Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música*. Revista Sociológica. Vol. 28. No. 80. P. 123 – 154.

Hormigos, Jaime. (2012). *La sociología de la música, Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina*. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales. No. 14. P. 75- 84. DOI: <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>

Jay, Martin. (2008). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.

Liessmann, Konrad. (2006). *Filosofía del arte moderno*. Capítulo, *Theodor Adorno y la verdad sobre las vanguardias estéticas*. Herder.

Lukács, Gyorgy. (2016). *Teoría de la novela*. Debolsillo.

Lukács, Georg. (1970). *Historia y conciencia de clase*. Editorial de Ciencias Sociales.SOCI

Martín, Sebastián. (2018). *Occidente: entre el desencantamiento del mundo y el embrujo de la razón. Reflexiones a propósito de Weber y Heidegger*. Anuario de la facultad de ciencias humanas. Vol. 15. DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/an1501>

Martín - Barbero, Jesús. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gilli.

Moench, Eric. (2011). *Música y sociedad en el capitalismo tardío*. Revista Crítica de Ciencias Sociales y jurídicas. Vol, 31. No. 3.

Molano, Mario. (2009). *Replantando el concepto de mimesis: La experiencia estética y sus potencialidades [en línea]*. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3574/ev.3574.pdf

Molano, Mario. (2009). *Apariencia estética y reconciliación: arte y política en Adorno*. Revista de estudios sociales. P, 81-90.

Muñoz, Blanca. (2011). *La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la escuela de Frankfurt*. Revista de Teoría Crítica, Constelaciones. No. 3. P. 61-89.

Olarte, Emiliano. (2018). *Algunas consideraciones críticas sobre el problema de la mimesis artística en Adorno y Lukács*. Revista Sapere Aude, Belo Horizonte, Vol. 9. P. 209-222.

Pérez, Bertha. (2012). *El arte y su otro, o la estética antiidealista de Adorno*. Revista Diánoia. Vol. 57. No. 68.

Rubiano, Elkin. (2006). *Tres aproximaciones al concepto de cultura: estética, economía y política*. Revista Signo y Pensamiento. No. 49. Vol. 25.

Runge, A. (2015). *La mimesis como adaptación y formación en la teoría de Horkheimer y Adorno: Aspectos teórico-críticos relevantes*. Katharsis. Vol. 19, p. 151-180.

Stra, Sebastián. (2013). *La experiencia estética de Adorno*. Revista La trama de la comunicación. Vol. 17. P, 29-47.