

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Alexander Kluge, por Vanessa Vidal

UT PICTURA POESIS

Adorno, ilustración de la dialéctica, **Artur Heras**

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, **Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal** (Coordinadoras)

TEXTOS INVITADOS

“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Th. W. Adorno, **Michael Schwarz**

Alexander Kluge sobre Adorno

Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, **Richard Klein**

ARTÍCULOS

Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, **Sergio Sevilla Segura**

Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, **Marina Hervás Muñoz**

Au piano avec Adorno, **Antonio Notario Ruiz**

La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, **Eduardo Maura**

No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, **Antonio Flores Ledesma**

Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, **Jordi Maiso**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 7 • 2020 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.0.7.19303

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **†Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

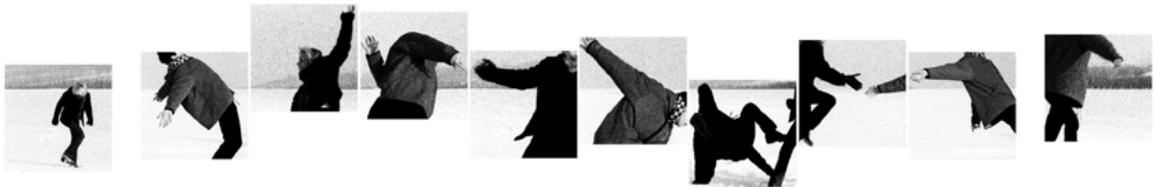


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 7 • 2020

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Alexander Kluge , por Vanessa Vidal	11-25
UT PICTURA POESIS	27
<i>Artur Heras: semblanza en un solo trazo</i> , Anacleto Ferrer	29
<i>Adorno, ilustración de la dialéctica</i> , Artur Heras	30-43
Imágenes de Laocoonte n. 7, de Christian Peter	44-46
PANORAMA	
LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO	47
Hacia una concepción dialéctica del arte: la actualidad de la estética de Theodor W. Adorno, Rosa Benítez Andrés, Vanessa Vidal (Coordinadoras)	49-61
TEXTOS INVITADOS	63
“Les dejo esto a ustedes para que sigan pensando”. Sobre las conferencias de Theodor W. Adorno, Michael Schwarz	65-76
Alexander Kluge sobre Adorno	77-87
Crítica social vs. crítica musical: el caso Wagner, Richard Klein	88-108
ARTÍCULOS	109
Imagen dialéctica: el lenguaje del arte en los inicios de la teoría crítica, Sergio Sevilla Segura	111-127
Lo irrepresentable y lo “inobjetual” en la construcción del “materialismo sin imágenes” adorniano, Marina Hervás Muñoz	128-140
<i>Au piano avec Adorno</i> , Antonio Notario Ruiz	141-155
La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno, Eduardo Maura	156-172
No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno, Antonio Flores Ledesma	173-188
Sismografías de la Edad de Oro: Adorno y Beckett, Jordi Maiso	189-202
RESEÑAS	203
Sin buck-up, Manuel Molina	205-213
Estudios musicales del Clasicismo, vol. 4: Debates estéticos del teatro musical español del siglo XVIII, María Luisa Luceño	214-218
Un final que no acaba, Philip Muller	219-221

Espectros, espectros... y más espectros, Aleix Martínez Comorera	222-224
Enfrentar a Hegel y Danto y afrontar el “fin del arte”, Ruth Sanjuán	225-227
Metáforas de la multitud, Wenceslao García Puchades	228-230
Siegfried Kracauer: Sobre la amistad, Benno Herzog y Francesc J. Hernández	231-233
La importancia de la mirada: fotografía e historia de la Shoah, Irene Cárcel Ejarque	234-237
Arte e Violência: estratégias de articulação, Everton de Oliveira Moraes	238-241
Filosofía y cine: Filosofía sobre cine y cine como filosofía, Albert Alcañiz	242-245

Imagen de colofón de **Artur Heras**.

Imágenes de **Christian Peter**.

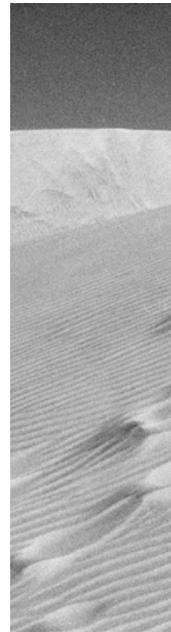
Fotografía de portada de **Christian Peter** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



MOOCONTE

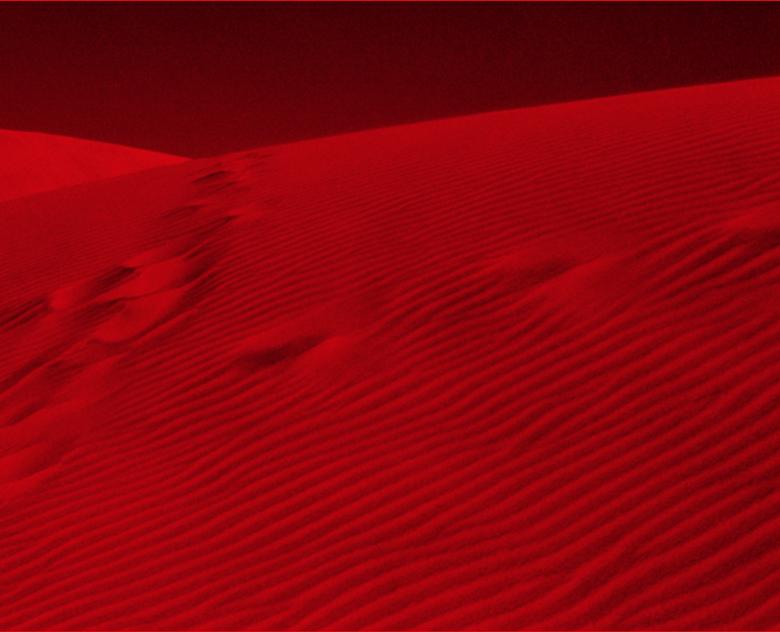
PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO

Rosa Benítez Andrés y Vanessa Vidal
(Coordinadoras)



LOCOONTE

PANORAMA: LA ACTUALIDAD DE LA ESTÉTICA DE THEODOR W. ADORNO
ARTÍCULOS



No participar. La idea de compromiso en la obra de arte de Theodor W. Adorno

Do not participate. Theodor W. Adorno's idea of commitment in artwork

Antonio Flores Ledesma*

Resumen

Theodor W. Adorno ha sido siempre criticado por sentir una especial inclinación hacia el “arte moderno” frente a las corrientes de arte comprometido afines a los movimientos emancipatorios de izquierda. Sin embargo, el presente trabajo considera que el “compromiso de la obra de arte” (como algo que se da “en” la obra de arte) es consecuencia directa del pensamiento estético de Adorno. El contenido político de las obras de arte es inseparable de su forma y del modo en que se relacionan con el mundo social desde su autonomía. El resultado es la generación de un espacio político para el arte nunca explicitado por Adorno pero latente en toda su obra, que ayuda a comprender mejor el compromiso político del autor y el papel que otorgaba al arte en el proceso emancipatorio.

Palabras Clave: Compromiso, Emancipación, Obra de arte, Praxis, Intención.

Abstract

Theodor W. Adorno has always been criticized for feeling a special inclination towards “modern art” in the front of the committed art currents related to the leftist emancipatory movements. However, the present work considers that the “commitment of the artwork” (as something that occurs “in” the artwork) is a direct consequence of Adorno’s aesthetic thought. The political content of artworks is inseparable from their shape and the way they relate to the social world from their autonomy. The result is the generation of a political space for art never explicitated by Adorno but present in all his work, which helps to better understand the author’s political commitment and the role he gave to art in the emancipatory process.

Keywords: Commitment, Emancipation, Artwork, Praxis, Intention.

Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho.

Th. W. Adorno

El mayor desencuentro que tuvo Theodor W. Adorno en su biografía, tanto en su experiencia vital como en la teoría, fue sin duda la política. De toda la teoría marxista, tal vez la producción de Adorno sea la menos *explícitamente* política. Al menos desde un punto de vista del compromiso político con un programa emancipador

* Universidad de Granada, España. a.floresledesma@gmail.com
Artículo recibido: 28 de abril de 2020; aceptado: 5 de octubre de 2020

concreto, adscrito a un movimiento práctico *concreto*. Pero esto no excluye la política de su pensamiento. Adorno estaba comprometido con una forma no tiránica, no totalizadora, no sistemática, de conocimiento. Eso le obligaba, en conciencia, a no enunciar afirmativamente, a no declarar la esencia del mundo, por imposible. Con el arte sucede lo mismo, pero este silencio, el modelo adorniano de pensar el arte, no excluye el discurso político en el arte: al contrario, su lienzo está *tejido* completamente de discurso político, y lo manifiesta como más fuerza que cualquier consigna (sólo que no lo hace como la política práctica quisiera). Lo que se pone en tela de juicio es el modo del compromiso del arte, el modo de su manifestación. Esta postura, tal vez poco clara en los escritos de Adorno, se encuentra en el centro de su reflexión sobre el arte y su contenido político, y es un punto de partida de toda la reflexión crítica y emancipadora del frankfurtiano.

El marxismo y el arte: una tradición

La relación del arte con su medio social –con las condiciones materiales de su producción–, no es la misma que la relación concreta del arte con los individuos. Está determinada por el medio, por las condiciones materiales y por las condiciones ideológicas, simbólicas, que complementan, pero no es lo mismo aquello que cada uno quiera que el arte sea, que aquello que *en realidad* el arte *es* (teniendo presente la indefinición palmaria de ese “es”). Esto remite directamente a la instrumentalización del arte. El uso político del arte como programa consciente e intencional se hace fuerte a partir de la Revolución Francesa. El primero que dijo que la literatura es un reflejo de la sociedad fue el conservador francés Louis de Bonald en 1806 en el libro *Du style et de la littérature* (Drew Egbert 1981: 33). Al decir esto se abre la puerta no sólo a reflejar la realidad en el arte, sino a representar en el arte lo que se quiere que la realidad sea. Esto resulta controvertido al hablar, por ejemplo, del género utópico, de larga tradición mucho antes de la Revolución Francesa y con una carga política fuerte. La diferencia se encuentra en que con la Revolución el arte se inserta en el centro de la lucha política, pasa a primer plano el conflicto cultural. Al instrumentalizar el arte no sólo se está diciendo lo que la sociedad *es* según quien lo produzca, sino lo que la sociedad *sea*, modificando el imaginario colectivo a través del arte (y la prensa, y la escuela, etc.). Con el surgimiento de programas políticos radicales aparece el problema político del arte y el problema del arte político. Es decir, en qué medida el arte participa directamente de las luchas políticas materiales de su época, y en qué medida se le puede hacer participar. Se asume que si se busca una transformación radical de la sociedad –una *revolución*– todo tiene que formar parte de esa transformación. Pero, sobre todo, lo que aparece es la demarcación de los espacios del arte dependiendo de la tendencia dentro del espectro político.

Las posiciones, a grandes rasgos, que pueden tener tanto el arte como sus críticos mantienen el eje “izquierda” y “derecha” con el significado tradicional establecido tras la Revolución Francesa, así como por la posición externa-interna de la obra de arte respecto a la sociedad, es decir, su autonomía o heteronomía. Una tendencia heterónoma, que ponga reglas al arte, *tiende* a ser dirigista; frente al dirigismo, estaría el *autonomismo*. Por otro lado, por lo general a la opción política de izquierda se suele considerar *politizadora* del arte, y a la derecha *estetizadora* de la política. Adorno se encontraría a la izquierda a favor del autonomismo, pero no por ello es un *politizador* del arte, al menos en el sentido tradicional de izquierdas. Del mismo modo, las

tendencias que giran en torno a *l'art pour l'art* son autonomistas, y su posición política indiferentista las suele poner del lado de la derecha como cómplice, pero eso no lo hace *políticamente* de derechas (por muy estetizador que sea). Lo interesante es el modo en que se ha relacionado desde la izquierda con su programa político cuyo centro es la emancipación del ser humano. Nunca está de más recordar que el origen de la izquierda contemporánea se encuentra en la Revolución Francesa, cuyo lema era “libertad, igualdad, fraternidad”, pero no para unos pocos, sino para toda la humanidad –aunque ella pasara por encima de Haití y Olympe de Gouges–. Ese es el centro del compromiso político en la izquierda (y el mismo que se aplica al arte).

Donald Drew Egbert propone tres temas centrales a la hora de investigar la relación entre el arte y la izquierda, a saber:

[1] estudiar las teorías artísticas de los comunistas y otros radicales, para ver las relaciones existentes entre tales teorías y la sociopolítica que posiblemente les correspondan [...] [2] las actividades sociales y políticas de los artistas socialmente comprometidos [...] [3] la determinación de la naturaleza y valor de los efectos de tales teoría artísticas y de las creencias y acciones sociopolíticas sobre las obras de arte creadas por artistas socialmente comprometidos (1981: 22).

Para el pensamiento marxista, estos tres elementos se suelen encontrar entremezclados, y tienen que ser leídos como un todo; Drew Egbert lo reconoce, pero necesita esta división para hacer una crítica funcional. Sucede lo contrario en el texto de Benjamin “El autor como productor” [1934], donde se hace patente que estos elementos son inextricables. En el texto enfrenta la dicotomía tradicional entre tendencia y calidad de la obra, entre el problema de las exigencias de la tendencia (política) al autor sobre las obras y los perjuicios que genera y, al contrario, los problemas de la falta de tendencia de una presunta obra de calidad (Benjamin 1998: 118). Esto es algo que ya estaba en Engels: en la dicotomía se pone *de parte de la obra*, cuando dice que “cuanto más ocultas permanezcan las opiniones de un autor, tanto mejor para la obra de arte” (2003: 233). Para Engels, lo que se conoce como *Tendenzliteratur*, literatura de tesis o *programática*, resulta conflictivo para la calidad de la obra de arte que la tendencia política se explicita. No es necesario exigir o mostrar tendencia porque en la propia calidad de la obra de arte ya va la realidad social de la época. La reacción de Engels ante la tendencia a favor de la calidad es una reacción débil, pero mantiene la dicotomía. Benjamin se asienta en esa debilidad de Engels para romper con este problema al afirmar que “la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su *tendencia* literaria” (Benjamin 1998: 118, *cva. org.*). No hay dicotomía alguna. La relación se establece, como para Adorno, en el interior de la obra de arte, en la relación entre contenido y forma. La innovación de Benjamin respecto al problema está en la siguiente pregunta que se hace: “¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de una época?” (1998: 119). Habla de literatura, pero es aplicable a otras artes. Benjamin lo relaciona con la técnica de producción artística, porque es esta la que establece el progreso o retroceso dentro de la tendencia artística, y se relaciona de forma directa con la producción de la época. El ejemplo más claro está en su lectura del cine en el contexto de la reproductibilidad técnica, pero en este caso se centra en la prensa, como forma de apegar la escritura no a la educación sino a la formación técnica, “vitalizar” la literatura o “literalizar” las

condiciones de vida (Benjamin 1998: 122).

Política, producción artística y condiciones de vida, va todo unido. Esto lo enlaza directamente con el trabajo, y la relación entre arte y trabajo, que remite a Marx, aunque el arte, como dice Sánchez Vázquez, no se encontraría bajo el mismo régimen de alienación que el resto del trabajo. A pesar de su interés por el arte, Marx no dejó ningún texto sólido o completo sobre el mismo, y su *opinión* está repartida principalmente en cartas y entresacada del problema de la división del trabajo y el valor de la mercancía. Como dice Francisco Fernández Buey, es difícil basar en estos pocos textos una “estética marxista”, por lo que “es preferible a todos los efectos hablar de teoría o reflexión marxiana sobre arte y literatura o, aún más sencillamente, de las opiniones de Marx al respecto” (1984: 35). En Marx hay un desarrollo irregular de las opiniones estéticas porque no parece hacer depender al arte directamente de las condiciones materiales de producción: la cultura en general se encuentra en la superestructura, y da la impresión de que a medida que más se sube en el edificio, más independiente *parece ser* el desarrollo de sus contenidos. Marx no es capaz de relacionar las obras de arte con la realidad social a pesar de que sí lo hace con obras puntuales *para su momento histórico concreto*—porque es lo que prescribe el materialismo dialéctico—, pero no escapa de ahí—así su perplejidad sobre la pervivencia del arte griego—. Contempla el fenómeno artístico desde la autonomía romántica por formación. Para Fernández Buey es un defecto de lo *revolucionario* de su pensamiento: “en los comienzos se intenta dar respuesta a temas o problemas considerados esenciales y, como no se puede decir todo de todo, se dejan a un lado temas ya tratados por otros o difícilmente abordables sin estudios particulares” (1984: 43).

Para Adolfo Sánchez Vázquez ocurre lo contrario. Aunque haya que desgarnar el pensamiento estético de Marx poco a poco de sus escritos de economía política, sí hay un aporte específicamente estético que “consiste en haber puesto de relieve que la estética, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y la creación de un mundo de objetos humanos” (Sánchez Vázquez 2005: 21). Según él, en Marx la creación artística y el gusto estético son uno de los vértices sobre los que descansa la forma específicamente humana de estar en el mundo, su naturaleza, y, en la línea de Schiller, la forma de saltar del reino de la necesidad al reino de la libertad. El arte cumple una función en el proceso de humanización del ser humano mismo, el lugar donde se objetiviza, se realiza como fin (Sánchez Vázquez 2005: 23-24). El ser humano sólo existe en la medida en que se refleja, se objetiva, en la reciprocidad sujeto-objeto. Todo es fruto del trabajo humano, pero dentro del universo de los objetos humanos generados por el trabajo humano los del arte son los objetos más elevados. Las herramientas expresan la objetividad inmediata del ser humano, el arte expresa su esencia (Sánchez Vázquez 2005: 35). Esto se debe a que el arte no se encuentra sostenido por la necesidad, sino que la trasciende, pertenece ya al reino de la libertad. El problema se encuentra cuando el arte se enajena, cuando se convierte en mercancía, y sobre todo más específicamente para Sánchez Vázquez cuando cae bajo la forma del mercado capitalista (2005: 61). Esto es algo que Fernández Buey relaciona más con la mercantilización de la fuerza de trabajo del artista que con el arte mismo (1984: 44). En este caso, al igual que con el trabajo físico, en ese momento *crítico* en que las contradicciones sociales abren la puerta a la reflexión emancipadora es cuando para Marx se puede reconocer y alentar a “*nuestro buen amigo Robin Goodfellow, el viejo topo*

que sabe cavar la tierra con tanta rapidez, a ese digno zapador que se llama Revolución” (Marx cit. Fernández Buey 1984: 45, cva. org.).

El panorama histórico que deja el desarrollo político práctico de la izquierda marxista revolucionaria llega al Adorno de los años 60 y de *Teoría estética* con una disposición fija: a pesar de los reparos iniciales de Engels, la izquierda marxista toma el camino del arte de tendencia –políticamente concreto, claro, programático, *de tesis*– porque entiende, a partir del momento de la “revolución mundial socialista”, que los esfuerzos emancipadores se tienen que poner en marcha en todo lo humano. Se aparca la tendencia de *l’art pour l’art*, del arte puro, el arte que quiere existir sin implicar, porque, dado que el arte está condicionado materialmente por la sociedad, ignorar esto es ponerse de parte de la sociedad opresora –no sólo del lado de la derecha política sino también del lado del mercado, de la industria cultural–. El arte para la izquierda marxista tiene que ser comprometido porque *está comprometido*. Adorno elabora su concepción del arte y de su participación (política) en la sociedad desde bases netamente marxistas, pero se distancia desde el principio de la tradición que establece la *realpolitik* revolucionaria, que en su momento había dividido al marxismo en pleno. Adorno se enmarca dentro de unas coordenadas emancipatorias revolucionarias, pero independiente de la práctica política de su tiempo siempre a la sombra de la Unión soviética. Por eso, su mirada se centra en la propia producción cultural *bajo* el capitalismo, independientemente del signo político que la sostenga (colectivo o autoral), y de la revisión de la forma en que se sitúa el arte –y los artistas– bajo el capitalismo será de donde Adorno saque su idea de compromiso.

Los carneros de Sartre (y Brecht) y las ovejas de Valéry

En su artículo “Compromiso” [1962/1965] –tardía respuesta a *¿Qué es literatura?* [1948] de Jean-Paul Sartre–, Adorno enfrenta lo que llama las dos “posturas frente a la objetividad” (2003: 393). El foco de su crítica se centra principalmente en Sartre, Brecht y Valéry, y su práctica artística en relación al medio (político) en el que se sitúa; sin embargo, remite al mismo problema teórico que nace en Engels, y que Benjamin quiso actualizar. En esa dos posturas frente a la objetividad (*sui generis*, frente a lo real, al conocimiento del mundo, y a la forma de moverse en él y con él), Adorno distingue el arte comprometido, un arte de *tendencia* –aunque aquí Adorno se oriente directamente al arte de la izquierda política (la tradición *engagée*)–, de *l’art pour l’art*, como una oposición que se da de forma natural en el medio social en el que se sitúa y al que expresamente se refiere Sartre en su obra:

cada una de las dos alternativas se niega a sí misma al tiempo que la otra: el arte comprometido porque, necesariamente separado de la realidad en cuanto arte niega la diferencia con respecto a ésta; la de *l’art pour l’art* porque con su absolutización niega también aquella indisoluble relación con la realidad que la autonomización del arte frente a lo real contiene como su *a priori* polémico (Adorno 2003: 394).

La postura de Adorno reproduce su crítica a la doble condición del arte en contraposición a estas teorías del arte, en esa oposición entre lo que entiende como el carácter del arte tanto como “hecho autónomo” y como “hecho social” (1971: 15), un conflicto dialéctico del cual la obra de arte no se puede desprender (al menos, no sin perder su naturaleza). Adorno presume sutilmente de complejidad frente a la

simplificación de la comprensión del arte de estas dos posturas: “la tensión de la que el arte ha vivido hasta tiempos muy recientes se desvanece entre estos dos polos” (2003: 394). Por un lado, quienes hacen partícipe al arte completamente de la vida social eliminando su autonomía; por otro, los que se refugian en la autonomía *divorciando* al arte de la vida social. Adorno se establece en una división que forma parte de la discusión pública, pero asume que no se puede dividir el arte sólo entre “los carneros de Sartre y las ovejas de Valéry” (2003: 394). Es un modelo satisfactorio para el análisis que hace, entre la presunta combatividad de un arte *bien orientado* políticamente y la presunta pasividad de un arte indiferente a la política, pero no es capaz de albergar todo arte.

Los denominados artistas comprometidos condicionan intencionalmente el arte respecto al fin del compromiso, una *segunda naturaleza*, olvidando que el arte es transformador de suyo. Implican al arte heterónomamente en la sociedad. De hecho para Adorno, a diferencia de Benjamin, una tendencia política “correcta” no lleva necesariamente una tendencia literaria (artística), y hay una carencia de sustancia por cualquiera de sus vertientes porque “incluso las mejores intenciones suenan falsas cuando se las advierte, y más aún cuando se las enmascara con esa finalidad” (Adorno 2003: 405). Se crea una contradicción que desequilibra las obras de arte. Para Adorno, “la función social del discurso del compromiso se ha vuelto un poco confusa” (2003: 395). Mientras que Adorno relaja las posiciones, Sartre se reduce a la tendencia, y quien no está de lado del compromiso político concreto, que para Sartre es estar del lado del progreso de la humanidad en todo momento, es un enemigo. Sartre otorga al escritor la capacidad de decidir sobre su obra, de ser aliado o enemigo del progreso humano, como un creador omnisciente y total dominador de su obra, y no se da cuenta que en “el mismo arranque de toda obra de arte confronta también al escritor, por libre que sea él” (Adorno 2003: 397). Sartre quisiera identificar el compromiso con la propia condición humana, con la idea de que uno se compromete porque es su naturaleza, y todo lo demás es alienación. Pero esta concepción “es tan general que el compromiso pierde toda diferencia entre cualesquiera obras y comportamientos humanos” (Adorno 2003: 397). Cualquier pretensión de compromiso político al modo de Sartre no es que quede refutada desde la perspectiva de Adorno, sino que simplemente deja de tener fuerza, se convierte en un ejercicio político, mitad propagandístico, mitad expresión de la individualidad.

“El escritor escribe cuando está luchando” (Sartre 2003: 10). Desde el momento en que uno escribe ya está comprometido. Sartre habla desde un momento histórico que considera crítico, con la división del mundo en bloques, y la *necesidad* de comprometerse como una forma de entender el mundo. En arte habla de la escritura; Sartre no compromete al resto de las artes. Dice que “no queremos comprometer también a la pintura, la escultura y la música, no de la misma manera” (2003: 53). El código de la pintura, por ejemplo, no es exteriorizable, no remite a nada que no contenga en sí misma. Para Sartre sólo el prosista se compromete del modo en que considera adecuado. Incluso el poeta queda *excluido*, porque lo considera fuera del lenguaje; ve las palabras al revés o incluso se *niega* a utilizar el lenguaje en un sentido figurativo (Maya 2015, 43). El escritor desde el momento que escribe y desde el momento en que se ve inmerso en su época, de la que no puede escapar –está *condicionado*–, “haga lo que haga, *está en el asunto*, marcado, comprometido hasta su retiro más recóndito” (Sartre 2003: 11, cva. org.). De este modo, para Sartre el autor que no se compromete con su

tiempo es cómplice de la opresión. Pone como ejemplos a Flaubert y Goncourt, que no escriben nada de la represión que siguió a la Comuna, lo que les hizo cómplices de la reacción (2003: 13). En sintonía con la décimo primera tesis sobre Feuerbach de Marx, Sartre dice que “el escritor *comprometido* sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (2003: 69, *cva. org.*). El escritor propicia el progreso: marcha al reino de la libertad, “marcha hacia esa ciudad de los fines” (Sartre 2003: 103). La literatura es el arte de la libertad, y, por ende, de los seres humanos libres –esto deja en suspenso qué pasa con el resto de humanos, los esclavos, y en qué medida tiene cuota de mercado el escritor libre en la sociedad capitalista, la sociedad represora–.

Que el arte esté dirigido a “los libres” pone en cuestión en el contexto de Sartre no tanto la difusión pragmática en el medio como la propia concepción de la recepción del arte, sobre todo cuando dice que “no basta conceder al escritor la libertad para decirlo todo: hace falta que el escritor escriba para un público que tenga la capacidad de cambiarlo todo, lo que significa además de la supresión de las clases, la abolición de todas las dictaduras” (2003: 190). Entre la vanguardia política como compromiso y el arte comprometido hay un hiato en el campo de trabajo: el primero crea la conciencia mientras que el segundo sólo funciona en un campo ya abonado (en este caso, la duda es para qué escribir entonces). En Sartre la obra de arte bascula entre la finalidad en sí misma y la segunda naturaleza (como imposición heterónoma de intención). Para Adorno, “el enfoque de Sartre le impide reconocer el infierno contra el cual se revuelve” (2003: 399). En contra del infierno de los otros, el infierno está repartido en cada individuo: la exclusión de ciertas modalidades artísticas o de ciertos sujetos que no reúnen las condiciones de libertad para ser receptores y actores del compromiso falsea para Adorno la relación *real* de los individuos con la situación política. Articula una vanguardia que se solaza en sí misma. En todo caso, el desacuerdo entre Sartre y Adorno se encuentra en la misma concepción de lo racional como modo de acceso a la verdad del arte. Sartre no estaría de acuerdo con la idea de verdad inintencional –la que es propia del arte sin mediación intencional del sujeto– que se desprende del pensamiento adorniano, porque el sujeto sartreano no piensa con ese acceso a la verdad tal y como lo plantea Adorno. Por lo tanto, la forma de tomar la verdad del arte es diferente, de ahí la divergencia: “Para Sartre, la libertad de la conciencia trasciende la razón misma. Para Adorno, fuera de la razón no hay libertad” (Rius 2007, 98).

Bertolt Brecht también es enjuiciado por Adorno, aunque su valoración, como artista y no como teórico, difiere de la hecha a Sartre. También el contexto de Brecht es diferente, pues Adorno habla del Brecht de los años 30, del que se enfrenta al fascismo y conmina a las masas a enfrentarse al fascismo. Para Brecht, el arte no necesariamente tiene que ser el estandarte que abra la marcha del pueblo hacia la libertad. Brecht se inclina más hacia un arte didáctico, un arte que ayude a la toma de conciencia del proletariado, para que por sí mismo ocupe los caminos de la revolución. El artista aplica sobre su arte los contenidos adecuados para esta finalidad. Más que como un líder, el artista desde la concepción de Brecht es un *ingeniero* que prepara el camino a la conciencia. Brecht se centra en el teatro. En el teatro se representa la actividad del ser humano, y en su actividad se ven sus reacciones, sus “almas y destinos”. Se observa una forma de comportarse en el mundo, ya que lo que se pretende reflejar es la realidad, lo bueno y lo verdadero, y que sea imitado. Para Brecht, el teatro burgués era una forma de dominación, que “enseñaba a mirar el mundo como las clases

dominantes querían que se mirara” (2004: 154). No sólo con el ánimo esclavizador del espíritu, sino, en cierto sentido, para esconder sus vergüenzas, porque un arte que se ejecuta como dominación lo único que hace es reproducir la situación real como una ausencia: “Y es que en realidad, entre la situación a causa de la cual unos niños hambrientos no tienen leche y las obras plásticas existe una relación profunda y mala. *El mismo espíritu que ha creado estas obras de arte ha creado aquella situación*” (Brecht 1973: 68 cva. org.).

La nueva tarea que se impone al artista –comprometido– a juicio de Brecht en su tiempo es la contraria: no mostrar el mundo como la clase dominante diga, sino *tal y como es*, a través de un arte que “refleja la realidad total que está en su base y, reflejándola, la organiza, la traduce, la expone como una mirada sobre la historia” (2004: 121). Mientras el filósofo teoriza, entiende, analiza la evolución de los acontecimientos y propone vías de acción, el artista se encarga de *mostrar* esto al pueblo, de educarlo y hacerle ver cómo funciona el mundo. El compromiso “con la época” de Sartre es en Brecht un compromiso más radical, en tanto que para educar al proletariado no sólo basta con el compromiso de vanguardia sino que el artista tiene que volverse hacia lo radicalmente concreto, los mecanismos del capitalismo o del sistema opresivo que corresponda: “Quien quiera escribir con éxito la verdad sobre estados de cosas graves, deberá escribir de tal manera que se hallen reconocibles las causas evitables de aquellos. Cuando se conocen las causas evitables, puede combatirse una situación grave” (Brecht 1973: 163). Su compromiso es *función* del arte, pues su intención era enseñar a pensar de una manera crítica al proletariado, y que de ahí se siguiera la acción política. Es este, y no la vanguardia política, quien sufre y quien se enfrenta a la situación: “Contra la barbarie creciente sólo hay un aliado: el pueblo, que tanto sufre bajo ella. Sólo de él puede esperarse algo. Por tanto es lógico dirigirse al pueblo y, más necesario que nunca, hablar su lenguaje” (Brecht 1973: 235).

Para Adorno, “si se le toma la palabra a Brecht y se hace de la política el criterio de su teatro comprometido, éste demuestra ser falso con respecto a ella” (2003: 402). El drama didáctico, al querer introducir elementos de actualidad y representarlo como una oposición inmediata, (al combatirlas como generador o causa de las injusticias), resta fuerza a la injusticia. Tomándola como objeto sobre el que lanzar piedras, se reduce su tiranía, porque ya no es un *todo* que ataca y destruye, sino el objeto concreto que está arrinconado en el escenario en oposición a “los buenos”, y a éstos les resulta más fácil afirmarse en su posición, o incluso encapsular el problema y separarlo de todo el sistema de opresión. Cuando se afirma una postura de oposición contra un fenómeno político concreto, a éste “le resulta más fácil seguir desempeñando su papel en la cultura” (Adorno 2003: 407). En el arte, intentar abstraer una parte de la totalidad es ocultar y manipular lo que está en la constitución misma de la obra de arte: “Todo compromiso con el mundo se ha de cancelar para satisfacer la idea de una obra de arte comprometida” (Adorno 2003: 409). Al orientar el arte con el único objetivo del compromiso al modo de Sartre o Brecht se falsea la naturaleza del arte, se substraen del arte aquello que forma parte también de su constitución. Los carneros –por su beligerancia– de Sartre (y de Brecht) usan como arma algo que de ninguna de las maneras tiene carácter de arma. Sin embargo, Adorno sí coincidiría en el análisis que la tendencia comprometida hace de las “ovejas de Valéry”, los representantes de *l’art pour l’art*, el “arte puro”. Brecht en “Pequeño organon para el teatro” [1948] comenta lo siguiente: “Nadie puede estar por encima de la lucha de clases, porque nadie está

por encima de los hombres. La sociedad no podrá tener un vocero común mientras esté dividida en clases antagónicas. Por ello, en materia de arte, *ser imparcial* sólo significa *pertenecer al partido dominante*" (1976: 129, *cva. org.*). Esta es la coincidencia de Adorno con Brecht, pero pasa la crítica a través del filtro de la teoría, y no de la práctica militante.

El conflicto con el rebaño de Valéry es más complejo por las simpatías de Adorno hacia el modernismo. Este rebaño –de complacientes ovejas– se sitúa ajeno a las posiciones del arte comprometido, sin intención alguna de mancharse de política. En sentido estricto, para Adorno la postura de Valéry no se ciñe de forma radical al arte puro, aunque participara activamente en él y fuera discípulo. Sin embargo, representa bien –por su obra– al arte puro. Éste es el arte “que no quiere nada más que ser ahí, como fetiche, como pasatiempo ocioso de quienes el diluvio que amenaza se lo pasarían de buena gana durmiendo; una actitud apolítica sumamente política” (Adorno 2003: 393). A pesar de sus pretensiones de autonomía, las obras de arte puro también participan en la sociedad; no son enajenables de la realidad en la que nacen. También imponen una segunda naturaleza al arte, aunque sólo sea una hipóstasis de su propia naturaleza. Su distanciamiento “con respecto a la realidad empírica está al mismo tiempo mediada en sí mismo por esta” (Adorno 2003: 408). El arte puro abstrae las condiciones en las que aparece, destruye la realidad para quedarse en el mero ser-ahí, estático, eterno. Proclama una autonomía sin reservas, desprendida de todo mecanismo social. La crítica de Adorno no resulta tan furiosa como la que hace al “arte comprometido”: le da espacio de disculpa.

En “El artista como lugarteniente” [1953] se observa este espacio. Adorno llama a los defensores del arte puro “estériles administradores de los valores eternos” (2003: 112). Su actitud resulta despreciable cuando se aferran a esta postura, y no reconocen la función social del arte. Se obceca en la individualidad: es un arte que reclama para sí todo sin mancharse de materialidad. Para Adorno, Valéry es consciente de lo que implica la adscripción a *l'art pour l'art*, y por eso “no adoptó ni ingenuamente la posición del artista aislado y alienado, ni hizo abstracción de la historia” (2003: 117), como sí podrían haber suscrito Verlaine o Mallarmé. Pero al oponerse a la idea de arte comprometido, en la polarización de las tendencias, queda subsumido bajo el lema general de arte puro. Como discípulo de Mallarmé y del simbolismo, a fin de cuentas Valéry trabaja la *poésie pure*, y desarrolla los preceptos del arte puro. Pero no es un iluso, no se deja engañar, sabe que la pretensión de autonomía que sus predecesores buscaban con fervor es una ilusión, una fantasmagoría producto del desencanto del mundo, no de la real posibilidad de constitución del arte. Esto es algo que Adorno encuentra también en la música atonal y en Schönberg, por ejemplo, quien juzgará en términos similares a Valéry. El artista que quiera forzar su obra a esto se dará de bruces contra la realidad empírica, pues “el proceso de la producción artística, y por tanto también el despliegue de la verdad contenida en la obra de arte, tiene la rigurosa forma de una legalidad forzada por el asunto, y que frente a ésta la tan cacareada libertad creadora del artista carece de peso” (2003: 118).

Tal vez la extorsión del tema del arte no comprenda una intervención tan fuerte como las que pretenden los artistas comprometidos, pero al arte puro también subyace una semilla de discurso político, ideológico, que guía a la obra de arte en protesta o denuncia en lo que provoca el descontento al artista. El artista, al sentirse alienado por la sociedad, crea algo ajeno a la misma, que le vale de mundo seguro para sus fantasías.

No es un resultado tan vil y *grosero* como el arte comprometido, ya que se sitúa fuera de la sociedad, pero manifiesta igualmente una conciencia deformada: quiere ser ajena a su estatuto estrictamente inmanente. La salvación para Adorno del arte puro está en manos de artistas como Valéry: quieren consumir el proceso de espiritualización pero sin olvidar su horizonte inmanente. Es decir, superar el mundo con los pies puestos en él. No es negar las posibilidades de la obra de arte, es negar las actitudes *sobre* la obra de arte. Según Adorno, la actitud social de la obra de Valéry, y del propio Valéry, tendrían el siguiente lema: “No atontarse, no dejarse engañar, no ser cómplices” (2003: 121). Con esta sencilla fórmula, Adorno está criticando todas las formas de arte dirigido: no atontarse, como pretende la industria cultural sobre la masa, para ejercer su dominio; no dejarse engañar, por las sospechosas actitudes comprometidas, que prometen la revolución y la emancipación; no ser cómplices, como el arte puro en su inacción, en su cielo de autonomía, donde no le importa lo que hagan con él. La función del artista no es la de imponer contenidos al arte, sino la de ser una especie de profeta, una herramienta por la que el arte se produzca y hable. Se somete a la necesidad de la obra de arte, y “se convierte en lugarteniente del sujeto social” (2003: 121), a través del cual se manifiesta la conciencia colectiva, la realidad social en la que vive.

El problema fundamental no está ni en Sartre, ni en Brecht ni en Valéry, sino en sus respectivos rebaños. A pesar de sus tendencias, Adorno valora positivamente a Brecht por su innovación formal, que es donde ve su verdadera potencia, más que en el contenido político; lo mismo con Valéry, como se ha señalado, cuya poesía pura deja de serlo porque es consciente. Esto no obsta para que existan, a partir de ellos o a pesar de ellos, concepciones generales sobre el arte que simplifican las posiciones. Adorno lo sabe y reincide en el tópico porque la crítica pública ya los ha puesto ahí: su tarea es la de desenfangar el simplismo. Lo que queda como tendencia general son dos posturas falsas con contenido político claro, pero perversas, porque *el arte puro es ciego, el arte comprometido está vacío*. Esto es lo que critica Adorno. El arte puro se encierra sobre sí obviando el mundo real, se ciega ante la sociedad y en ese acto se convierte en un arte cómplice de la sociedad opresora; el arte comprometido, al volcarse acriticamente sobre la acción y la realidad concreta, pierde pie y horizonte, y se convierte en consignas y propaganda, en un acto que realmente traiciona a la causa emancipadora. El resultado es, primero, la estetización de la política y, segundo, la politización de la estética. Del primero es consecuencia el fascismo. Para Benjamin, el fascismo “significó la estetización de la política, el consumo mortal del credo *fiat ars, pereat mundus* [Hágase el arte aunque perezca el mundo] de *l’art pour l’art*” (Jay 2003: 143, cva. org.). Al otro lado, la radical politización de la izquierda supuso el establecimiento de la *confesionalidad* estética en el primer Estado socialista. En medio, o en los márgenes, se encuentra Adorno, resistiendo *para el arte* que el peso de la política incline la balanza a un lado u otro.

Engagement

De nuevo habla Benjamin: para él todo autor que haya pensado sobre las condiciones materiales de vida de su época no puede abstraerlas a la hora de producir. Si hace esto comporta una “función organizadora”, es decir, transformadora. Es más que propaganda: “La tendencia es la condición necesaria, pero jamás suficiente, de una función organizadora de las obras. Esta exige además el comportamiento orientador e instructivo del que escribe. Y eso hay que exigirlo hoy más que nunca. *Un autor que*

no enseñe a los escritores, no enseña a nadie” (Benjamin 1998: 129, cva. org.). El arte se desarrolla a este lado de la tendencia, porque es una necesidad política: el arte *dirige* a la emancipación, y por ello, como fruto del trabajo humano, también es necesario *dirigirlo*. Este *dirigismo* tiene dos versiones: la débil, que aquí se ha presentado a través de la “vanguardia de la conciencia” de Sartre o la “pedagogía libertaria” de Brecht, se centra más en el papel del artista, en el modo en que el artista consciente debe producir su arte para dirigir a la masa; y la fuerte, representada por la censura estatal soviética, se vuelca sobre el arte y dicta por decreto lo que tiene que hacer y decir.¹ A pesar de haber tomado la determinación de tornarse a la tendencia antes que a la calidad, es necesario volver a este problema. Benjamin es consciente de que la calidad sí está en relación con la tendencia, pero lo hace desde una inclinación brechtiana, es decir, inclinada hacia el artista y su trabajo, no hacia la obra misma. Para el dirigismo débil la calidad es importante en tanto la obra de arte comprometida de calidad hará mejor su trabajo; para el dirigismo fuerte, la calidad es irrelevante siempre y cuando el contenido sea el adecuado.

Adorno también se revuelve contra el arte dirigido. El acto administrativo de decretar la censura, prohibición, o dirección del arte, para Adorno es una reafirmación del arte. Mientras más se prohíba el arte, más sentido tiene que exista, porque precisamente su existencia es una rebelión ante la negación del mundo; mientras más se dirija el arte, más libre y fútil tiene que ser el arte, pues su reino es el de la libertad, no el de la necesidad. Adorno dirá que la finalidad dirigida del arte no es más que “una forma camuflada de control social” (1971: 328), aunque la realidad muestre que era una forma explícita de control social. Adorno imagina que la fantasía de libertad en el país de los soviets se mantiene, y la ilusión necesita mantener el discurso emancipador. Tras la Revolución rusa hasta la llegada de Stalin, se podía llegar a pensar “*a priori* que el arte era lo que no había sido nunca: *a priori* políticamente de izquierdas”, pero tras su ascenso los tiranos “no sólo encadenaron la fuerza productiva del arte, sino que la quebrantaron” (Adorno 1971: 331). La tendencia del dirigismo siempre va a encaminarse a la totalización. Por eso Adorno, comprometido con un conocimiento no tiránico, buscaba otra perspectiva.

“Aunque en arte no se deben interpretar sin más políticamente las características formales, también es verdad que no existe en él nada formal que no tenga sus implicaciones de contenido y éste penetra en el terreno político” (Adorno 1971: 332). La liberación de la forma esconde la liberación de la sociedad. Adorno huye de la intencionalidad del autor en dirección a la inintencionalidad de la obra de arte. Lo que Benjamin reclama al autor, Adorno lo ve inscrito en la obra de arte. Adorno rompe con la dicotomía diciendo que sí, la obra de arte se compromete políticamente, pero ese compromiso no está del lado del dirigismo, sino del de la autonomía; no está del lado de la tendencia, sino de la calidad; no está del lado del contenido, sino de la forma. El arte funciona comprometidamente por sus propios medios, “sin necesidad de que los prácticos de la política le dicten las consignas que les agradan” (Adorno 1971, 333). Desde el momento en que se le aplica un fin se corta la vida del arte. Por un lado, los mecanismos de la industria cultural y del capitalismo en general hieden a dominio

1 Sobre la génesis ideológica, teórica y práctica, del arte en la Unión soviética y su deriva al realismo soviético, véase Flores Ledesma, A. (2019): “Revolución en el contenido. Ideología y utopía en la formación del realismo soviético”, *Fedro. Revista de estética y teoría de las artes*, 19 (septiembre 2019), pp. 1-19.

y tiranía. La industria cultural es un heraldo de la barbarie, y al arte se le impone perpetuar este estado. Incluso el arte moderno, en su complacencia, se deja encantar por el sistema de mercado y accede a la especulación. Por otro lado, en el caso de la izquierda, las intenciones son hasta cierto punto honradas y sinceras, y en principio buscan un beneficio para la sociedad. Pero subsumir todo arte a la función y el interés de la revolución es instrumentalizar tanto al arte como al sujeto. Es un camino más a la barbarie. Los efectos del arte se renuevan por sí mismos en una sociedad que cambia constantemente, y el arte, por sí mismo, cambia con la sociedad y a la sociedad. La revolución es tan sospechosa como el dominio capitalista. No hay esperanza en la acción dirigida porque cosifica los medios, coarta la libertad que después presupone en los individuos. La promesa de un futuro mejor y de la felicidad no excusa los crímenes de ahora, o la manipulación de la cultura para la consecución de la utopía. Cualquier dirección del arte, compromiso, o partidismo extrínseco al arte resulta sospechoso, porque no responde al movimiento dialéctico interno al arte. Al revés: el imponer una intención al arte lo que consigue es interrumpir la dialéctica, y, por lo tanto, pretender haber alcanzado la realización en el mundo, haber instaurado del Reino de Dios en la tierra.

Adorno tiene un problema: está en contra del compromiso dirigista, pero no llega a proponer otro modelo que se ajuste al concepto habitual que se tiene de “compromiso”. No hay compromiso sin intención: *comprometer-se* es una actividad *reflexiva*; pero el compromiso en Adorno es *ya otra cosa*, que escapa de la etimología de compromiso (él mismo dice que “no hay tomarlo demasiado al pie de la letra”). Esta es la principal dificultad de aplicar una actitud intencional a un elemento carente de intención (inintencional [*Intentionlose*]), y a pesar de esto es como llama a lo que hace el arte: el *Engagement*.² La resignificación que hace Adorno es clara: El compromiso no es un elemento afirmativo de la obra de arte, que ataque activamente a la realidad o a la sociedad en una dinámica crítica-propuesta; el compromiso en la obra de arte es algo negativo, como forma de oposición inmanente de la realidad, como contradicción propia de la sociedad, como *dolor de huesos* del cuerpo social (en la vejez o en las fosas). La obra de arte señala sin decir, está ahí para denunciar incomodando. Y esto es algo que no le viene de fuera al arte, sino que “hasta en sus células más interiores, lo que en el arte se suele llamar crítica social o compromiso, su aspecto crítico o negativo, está mezclado con el espíritu, con su ley formal” (Adorno 2011: 138).

El motivo de esto es porque Adorno distingue entre “praxis objetiva” [*objektiver Praxis*] e “intención subjetiva” [*subjektiver Intention*] a la hora de referirse al modo en que la obra de arte afecta al mundo desde el origen de *aquello que dice* (1971: 321): la intención subjetiva es la intencionalidad propiamente dicha *sobre* los objetos, la pretensión de conocimiento que se aplica a los objetos a través del concepto por parte de un sujeto; la praxis objetiva, por otro lado, es la inintencionalidad como la actividad propia de los objetos en el mundo que se presenta al pensamiento, y su desarrollo independiente a la voluntad o la intención del sujeto. Adorno se sitúa en el plano de la praxis objetiva y no de la intención subjetiva. La intención subjetiva como segunda

2 En *Teoría estética* así como en el citado artículo “Compromiso”, Adorno hace uso principalmente de la palabra alemana *Engagement* antes que otros términos usados en alemán como *Kompromiss* o *Verpflichtung*. *Engagement* tiene referencias claras a la tradición, y no parece una elección fortuita, pero mantiene la duda de la forma correcta en que la usa.

naturaleza bloquea el despliegue de la obra de arte. Esto no quiere decir que la intención subjetiva no sea importante cuando va más allá de la mera tendenciosidad, de la denuncia de injusticias concretas con resoluciones concretas –como en Brecht–, pero es un compromiso que se integra en la propia forma de la obra, por eso “inclina hacia la categoría estética de lo esencial” (Adorno 1971: 321). El proceso de autonomización genera una autoconciencia polémica, opositora, porque el mero hecho de existir más allá de la inmediatez ya hace de la obra de arte una denuncia. Y mientras más se resista a la inmediatez, cuanto más le afecte, mayor será su crítica, pero tanto en el contenido polémico –*tendencioso*– como en la forma, porque la forma siempre evita ser integrada. Aquí surge la simpatía de Adorno por el arte moderno. A la obra de arte no le gusta el control, prefieren anunciar lo que sea que tengan que anunciar ellas mismas, “en una fase en que las obras no pueden encenderse más que por el deseo y la voluntad de que cambien las cosas” (Adorno 1971: 322). Es una praxis consciente de sí misma que no es la propia eficacia de las obras de arte, pero es una praxis que oculta su contenido de verdad. Adorno pone como ejemplos *El Quijote* o *Werther*. el primero no pretendía ser más que una parodia de las novelas de caballería, y destruyó su forma y articuló el modelo de la novela moderna; el segundo, configura en torno suyo el modelo de crecimiento de la clase burguesa incipiente. Su compromiso no estaba en sus efectos, pero escondían una verdad transformadora que afloraría: “Así puede el compromiso convertirse en fuerza productiva estética” (Adorno 1971: 322).

Todo esto sólo es posible en el equilibrio inestable de la obra de arte, en su *tour de force*, en el ajuste desajustado de la forma, de su verdad propia, con su materia. La dialéctica de la obra de arte entre su condición autónoma y su condición social. Es lo que para Adorno conforma la verdad de las obras de arte. Cada obra de arte, con sus particularidades individualmente determinadas, siempre apunta más allá de sus condiciones, “y este más allá tiene valor social” (Adorno 1971: 323). Lo decisivo no es el contenido, es la forma, y lo que, partiendo de sus condicionamientos formales, dice respecto del contenido. Un contenido verdadero no hace automáticamente a la obra verdadera, pero una forma verdadera, *a pesar de su contenido*, va a tener contenido de denuncia social siempre, porque siempre va a ser una obra de arte realizada, no fracasada, y por lo tanto dispuesta siempre a esperar a la audiencia adecuada que la observe críticamente. En un fragmento de los paralipómena de *Teoría estética* sintetiza como pocas veces se le puede leer su postura:

La relación entre el arte y la sociedad tiene su lugar en el enfoque del arte en su despliegue, no en la participación inmediata, en lo que hoy se llama compromiso. Es inútil también el intento de captar teóricamente esa relación de tal manera que se construyan tomas de posición no conformistas del arte invariantes a lo largo de la historia y se contrapongan a las tomas de posición afirmativas. No son pocas las obras de arte que sólo violentamente se podrían integrar en esa tradición inconformista y cuya objetividad es empero profundamente crítica respecto a la sociedad. (Adorno 2011: 433).

Adorno no dejó ninguna formulación afirmativa del compromiso, de hecho, como hace patente en el fragmento anterior, lo consideraba algo inútil. Es algo que se encuentra en el centro del problema de toda obra “afirmativa”, que se manifieste o pretenda “lograda”: incluso en la contingencia consciente y crítica, la obra –y su lectura– corre el riesgo de volverse tiránica. Es una contradicción que recorre todo

el pensamiento de Adorno, y que le mantiene en tensión. Sin embargo, a efectos de ensayo y error, el concepto de compromiso de la obra de arte se puede enunciar provisionalmente del siguiente modo: *el compromiso de la obra de arte es la verdad que brota de la misma en su despliegue en la sociedad como oposición a esta en virtud de su constitución formal*. La concepción de Adorno del compromiso de la obra de arte es innovadora y potente, pero necesita de una formulación que permita configuraciones que la saquen fuera de sí. Se puede considerar algo provisional o contingente, pero es un punto de partida. Adorno se conformaba con dar cuenta de las dimensiones de ese compromiso a través de la crítica cultural, manteniendo abierta la dialéctica. Como dice Susan Buck-Morss, “Adorno jamás identificó praxis teórica con praxis política revolucionaria [...] La contribución [...] del arte y su interpretación, su ‘gesto transformador’, consistía en robarle al presente su justificación ideológica” (1981: 91). Pero eso es algo que le valía a Adorno, por su compromiso concreto.

Una vez observado cómo funciona el arte, lo siguiente es entender esta justificación ideológica, cómo la teoría se hace cargo de ese robo, y cómo construir un discurso afirmativo desde la negatividad que nos permita hablar. Son necesarias herramientas concretas para poder acometer no sólo individualmente los problemas artísticos y culturales, pero son necesarias herramientas que no repitan los errores pasados, como ese burdo dirigismo de la izquierda política del siglo XX. Se necesitan herramientas colectivas, que puedan ser puestas a prueba en diferentes contextos. La particularidad de la obra de Adorno, de su teoría, de su estilo, su dialéctica, tiene fuerza por sí misma, pero las más veces no es capaz de salir de sí misma por su propia estructura. Es pedir a la denuncia lo que Adorno le niega por imposible, por ser una forma de caer en el dirigismo, o incluso en el trotskismo artístico. Pero es necesario no sólo esperar del arte lo que quiera dar, sino mirar con atención para *ver más*. Eso es hacer crítica. “El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social” (Adorno 1971: 296). La resistencia no es un mero estar; la oposición siempre es activa. El arte se resiste activamente a la homogeneización por parte de la sociedad, a la mercantilización, al dirigismo: eso es lo que hay que recoger de él. Como dice Albrecht Wellmer, “la obra de arte, al quebrar la seguridad de las formas habituales de pensamiento y percepción, al hacer temblar las moradas del sentido establecido, muestra su lado subversivo, se dirige polémicamente contra el orden establecido en cada caso” (1993: 41). El gesto transformador de la obra de arte *transforma* de forma efectiva en todo momento, no a la espera, porque en todo momento está siendo resistente, está siendo subversiva, y nos está cambiando: “esta es la participación del arte en la moral y no la predicación de tesis morales o la tendencia a producir tales efectos. Así es como el arte participa en una sociedad digna de seres humanos” (Adorno 1971: 303). Adorno tiene que retrotraerse bastante en la historia para adecuar su concepto de compromiso, porque al irse a Cervantes o a Goethe, la historia ya ha esclarecido las contradicciones, porque “su condición [de posibilidad] es el estar hendidas y el estrato histórico concreto de lo heterogéneo a ellas” (Adorno 1971: 303). Ese es uno de los retos de la idea de compromiso y de praxis objetiva de Adorno.

No participar

La idea de compromiso en la obra de arte implica dos actitudes: una en la que el sujeto se ve implicado en todo el entramado del que participa la obra; otra que sólo compete a la obra y que *después* abarca a la sociedad. La consigna del sujeto es “no atontarse,

no dejarse engañar, no ser cómplices”, mientras que la consigna de la obra es “no participar” [*Nicht-mitmachen*] (Buck-Morss 1981: 365). Esta es la forma de Adorno de dar voz a lo que nunca se ha dejado tener voz, a lo que se ha coartado imponiendo significados externos (y que no afecta sólo a la obra de arte, también a otras opresiones). Su carácter no intencional va más allá de las pretensiones del sujeto de cambiar el mundo, al no participar desde su silenciamiento ya se está comprometiendo con un mundo diferente que se realiza en el interior de la obra de arte. Es diferente de la mera reluctancia pasivo-agresiva del “preferiría no hacerlo”. Pero tampoco es una no-actividad, pasividad frente al mundo: no actuar no es lo mismo que no hacer (como recuerda el *wu wei* taoísta). Adorno busca hacer de otra manera distinta la política revolucionaria, que tiene al sujeto como centro; es necesaria una praxis emancipadora para traer justicia a la sociedad, pero esta praxis tiene que incluir a todos los agraviados, y esto incluye a los objetos, los muertos, las obras de arte, la naturaleza, etc. Esto sólo se puede conseguir dejando hacer a ellos, dejando que muestren su agravio, recogerlo con respeto y dignidad, sacar a la vida la memoria de los que no pueden recordar. La obra de arte es especial en este aspecto por su configuración. “No participar” significa no forzar la realidad a una facticidad, sino que, en el horizonte emancipador, dejar que la realidad y sus componentes se desplieguen.

Ese es el compromiso de la obra de arte, inserto en la obra de arte; ese es el punto de partida de la política en el arte en Adorno. Es un compromiso diferente al significado que usualmente se encuentra en las discusiones sobre militancia y política (y tal vez sería cuestión de actualizar la fórmula para evitar confusiones), pero es *otra forma* de compromiso que no implica al sujeto, pues la reflexión empuja a que el sujeto deje de ser centro fiscalizador del proyecto emancipador. Esto es algo que hace la revolución substancialmente más difícil, porque obliga a atender a una dispersión del significado inesperada e inesperable, que surge como acontecimiento de formas impredecibles, y que tiene que ver con el propio despliegue de la obra de arte en la sociedad. Pero es algo que mantiene la tensión y la resistencia entre el dominio y la liberación, y ahí radica la fuerza del compromiso en la obra de arte: generar espacios de resistencia. De este modo, la obra de arte en su no-participar siempre está produciendo espacios donde el sujeto se da ya emancipado, donde se refleja la justicia negada por una realidad injusta. El compromiso de la obra de arte en Adorno siempre está del lado de la humanidad *incluso* cuando manifiesta lo contrario, porque en esas tensiones internas es donde avanza el conocimiento y la justicia. La mirada que se tenga sobre las obras es otra cuestión; ahí es donde empieza el compromiso del sujeto con la emancipación.

Bibliografía

- Adorno, Th. W. 1971. *Teoría estética* [1970]. Madrid: Taurus.
 ——. 2003. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
 ——. 2011. *Teoría estética* [1970]. Madrid: Akal.
 Benjamin, W. 1998. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus.
 Brecht, B. 1973. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península.
 ——. 1976. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
 ——. 2004. *Escritos sobre teatro*. Alba: Barcelona.
 Buck-Morss, S. 1981. *El origen de la dialéctica negativa* [1979]. México, D. F.: Siglo XXI.
 Drew Egbert, D. 1981. *El arte y la izquierda en Europa* [1970]. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

- Engels, F. 2003. "Problemas del realismo y de lo típico". Pp. 231-234, en Marx, K. & Engels, F.: *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue.
- Fernández Buey, F. 1984. "Los gustos y las opiniones de Karl Marx sobre cuestiones literarias y artísticas". *Enrahonar*. Núm. 9: 35-49.
- Jay, M. 2003. *Campos de fuerza* [1993]. Buenos Aires: Paidós.
- Maya, M. 2015. "El verde vacila en pintar hojas, ¿el rojo aceptará pintar sangre? La literatura y el compromiso en Sartre y Adorno". *Ideas y valores*. vol. LXIV, núm. 158 (agosto): 41-59.
- Rius, M. 1984. *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*. Barcelona: Laia.
- Sánchez Vázquez, A. 2005. *Las ideas estéticas de Marx* [1965]. México, D.F.: Siglo XXI editores.
- Sartre, J.-P. 2003. *¿Qué es literatura?* [1948]. Buenos Aires: Losada.
- Wellmer, A. 1993. *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno* [1985]. Madrid: Visor.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

