

DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

IDENTIDAD Y DIFERENCIA: LA CRÍTICA DE LA RAZÓN  
DE THEODOR W. ADORNO

JOSÉ FÉLIX BASELGA SÁNCHEZ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
Servei de Publicacions  
2009

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 27  
d'abril de 2009 davant un tribunal format per:

- Dr. Juan Manuel Navarro Cordón
- Dr. Sergio Sevilla Segura
- Dr. Raúl Gabás Pallás
- Dra. Marta Tafalla González
- Dr. Francesc J. Hernández i Dobón

Va ser dirigida per:  
Dr. Manuel Jiménez Redondo

©Copyright: Servei de Publicacions  
José Félix Baselga Sánchez

---

Dipòsit legal: V-3754-2009  
I.S.B.N.: 978-84-370-7510-5

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Arts Gràfiques, 13 baix  
46010 València  
Spain  
Telèfon:(0034)963864115

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS DE LA  
EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

---

IDENTIDAD Y DIFERENCIA  
LA CRÍTICA DE LA RAZÓN EN THEODOR  
W. ADORNO

---

TESIS DOCTORAL

---

PRESENTADA POR:  
JOSÉ FÉLIX BASELGA SÁNCHEZ

DIRIGIDA POR:  
MANUEL JIMÉNEZ REDONDO

VALENCIA, 2008



# Í N D I C E

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo 1: HISTORIA Y DETERMINACIONES DE LA RAZÓN .....	15
1. Acerca del concepto de ilustración: la historia como dominio y la determinación histórica de la razón .....	23
2. Tesis sobre la ilustración.....	29
Capítulo 2: IDENTIDAD Y DIFERENCIA: SOBRE EL CONCEPTO DE <i>DIALÉCTICA NEGATIVA</i> .....	55
1. La dialéctica como procedimiento .....	59
2. Crítica a la dialéctica de la identidad .....	67
3. La construcción de una lógica de lo diferente .....	75
a. El pensamiento de la diferencia: lo diferente a través del juicio de identidad.....	75
b. Modelos: pensar en constelaciones .....	79
c. Categorías .....	89
d. Prioridad del objeto .....	105

e. Teoría de la cosificación.....	113
f. Materialismo iconoclasta .....	117
4. A modo de síntesis. Idea de <i>dialéctica negativa</i> en su medirse ésta con Hegel: dialéctica sin sistema, reconciliación y absoluto.....	126
Capítulo 3: APERTURA HACIA LA ESTÉTICA: LA AUTOCRÍTICA DE LA RAZÓN A TRAVÉS DEL ARTE .....	141
1. Consideraciones epistemológicas sobre teoría estética.....	145
a. Aproximación a una estética dialéctico-materialista .....	145
b. Constitución histórica del arte.....	152
c. Índole lingüística del arte y sujeto colectivo .....	162
d. Dialéctica sujeto - objeto: la mediación subjetiva del arte.....	168
2. Inmanencia social del arte .....	177
a. Doble condición del arte: sus aspectos autónomo y heterónimo.....	177
b. Mediación social del arte.....	185
c. Arte y praxis social.....	190
d. Lo nuevo en el arte y su negatividad .....	196
3. La estética como modelo de dialéctica negativa: sus nociones y conceptos conformadores.....	203
a. Belleza natural y belleza artística .....	203
b. Teoría de la obra de arte: el análisis immanente y la apertura a su afuera.....	222
4. Determinación de una estética filosófica: el objeto artístico y la interpretación conceptual .....	291
Capítulo 4: EL CONTEXTO DE RECEPCIÓN DE ADORNO: LA TEORÍA DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA DE JÜRGEN HABERMAS COMO MODELO ALTERNATIVO DE CONCEPTUACIÓN DE LA RAZÓN Y DE LA MODERNIDAD EN <i>TEORÍA CRÍTICA</i> .....	311
1. Relación de la filosofía con las ciencias particulares: autolimitación y criterio de coherencia .....	313
2. Un diseño pragmático de la racionalidad: el sistema universal de pretensiones de validez, la racionalidad de la acción y la prioridad del uso comunicativo del lenguaje .....	318

3. La pragmática formal: demarcación del concepto de <i>acción comunicativa</i> .....	333
4. Tránsito al dominio de la sociedad: <i>mundo de la vida y sistema</i> .....	343
5. El desacoplamiento de sistema y mundo de la vida y la paradoja de la racionalización: la tesis de la colonización interna.....	354
6. Diagnóstico de la modernidad: cosificación y empobrecimiento cultural .....	365
7. Autocomprensión de la teoría de la acción comunicativa en relación a la primera teoría crítica .....	379
Capítulo 5: LA TESIS DEL AGOTAMIENTO DEL PARADIGMA.....	391
Capítulo 6: A MODO DE CONCLUSIÓN: RESPUESTA A HABERMAS Y POSIBILIDAD DE UNA LECTURA ALTERNATIVA DE ADORNO .	417
1. Consideraciones iniciales. Sobre la prioridad de <i>dialéctica negativa</i> ..	424
2. El motivo <i>ilustrar la ilustración</i> : en la tradición de la gran filosofía. Deconstrucción del sujeto absoluto, topología de la razón e intereses humanos .....	438
3. La experiencia filosófica. Razón autorreflexiva e imputación de cosificación .....	445
4. Decibilidad de <i>el todo es lo no verdadero. Sociedad</i> como categoría de mediación .....	452
5. La praxis social y la categoría de <i>solidaridad</i> .....	456
6. Reconciliación y plus del concepto. La perspectiva posibilitante del conocimiento .....	461
a. Verdad .....	470
b. Tránsito a la metafísica .....	472
c. Decir lo indecible .....	477
d. Un pensar ilustrado.....	484
e. Delimitación entre pretensiones de poder y pretensiones de verdad	486
7. Un saber autorreflexivo: el pensamiento de la diferencia.....	490
a. La lógica de la diferencia: pensar a través de la contradicción.....	491
b. El concepto como <i>locus</i> de la mimesis.....	505

ÍNDICE

c. Resolución de la lógica de la diferencia en la idea de <i>modelos</i> .....	510
8. Desbordamiento del arte por la filosofía desde la intención de verdad	516
9. ¿Punto final?.....	523
Bibliografía.....	527



## INTRODUCCIÓN

Sabido es que todo gran filósofo acuña su propio y genuino estilo; una particular *cualidad retórica*. A veces, basta *escuchar* unas pocas líneas de cualquier escrito de uno de los grandes para, espontánea y casi inadvertidamente, evocar su autoría. El estilo imprime un ritmo, una cadencia, a la exposición. Y, a la vez, atrapa, acoge y obliga al lector. Constituye el sonido de la filosofía; el seductor canto de las sirenas, cargado de promesas, que ya jamás abandona a quien ha escuchado. La frescura y la fluidez de los diálogos platónicos, el sugerente ritmo de Rousseau, la finura y perspicacia de Hume, la helada precisión de Kant, el ímpetu, la furia y la abundancia del Hegel de la *Fenomenología*, el desbordamiento expresivo en Nietzsche, el tono categórico y, a una, místico del primer Wittgenstein, o sus juegos expositivos posteriores, son algunas de las melodías con las que se ha ido configurando ese ya inmenso legado que es el pensamiento occidental. Y tal vez en todo ello Adorno sea paradigmático. No es una exageración afirmar que representa lo mejor de la prosa alemana del siglo XX y, por descontado,

un referente del *arte de la exposición* en la tradición filosófica. *Minima moralia* y *Dialéctica negativa* destacan, a este respecto, en el conjunto de su producción. Leer a Adorno no deja indiferente; cada palabra, cada línea, cada párrafo de cualquiera de sus obras constituye una urgencia y un incitamiento a avanzar y a comprender. Y en algunos momentos, en ciertos fragmentos, en determinadas frases y expresiones, como si se alcanzara el éxtasis propio de una obra sinfónica, se desencadena el *shock*, y así surge la idea, la revelación magistral, cobrando expresión precisa todo aquello que se venía sugiriendo, pero que para el lector permanecía aún con unos perfiles inciertos, un tanto borrados. Pero lo que se dice, al menos en filosofía, no hay otra forma de decirlo. Ya Adorno apunta sobre ello cuando afirma que ésta “es incapaz de sobrevivir sin su esfuerzo lingüístico”<sup>1</sup> porque, a fin de cuentas, “la exposición de la filosofía no le es a ésta indiferente y extrínseca, sino inmanente a su idea”<sup>2</sup>. Forma y contenido no son extraños, ajenos, aquélla concreta a éste, que la desencadena, de modo que en el campo de la producción filosófica la altura del estilo coincide con la dignidad y la densidad del contenido<sup>3</sup>. Así es como el discurrir de la expresión en Adorno se ocasiona en todo lo inaudito sobre lo que quiere dejar constancia su pensamiento. No en balde es uno de los motivos rectores de la dialéctica negativa el ser capaz de *decir más allá de todo decir*, llevando el lenguaje tras de sí, para dar cauce a la experiencia de quebranto propia de la conciencia de los dos primeros tercios del siglo XX. Es, en este aspecto, sustantiva la pretensión de Adorno de dar concepto al espíritu de la modernidad. Su intento por mostrar y comprender en el proceso histórico de ilustración los fenómenos de liquidación del individuo, bajo la pura barbarie en la forma extrema del exterminio, de la llana aniquilación física, o en la totalidad administrada donde se impone el principio de la uniformidad, desde los mismos ideales emancipatorios ilustrados lo convierte en uno de los referentes del pensamiento del siglo pasado cuyas certezas y diagnósticos parece que aún no han sido hoy suficientemente explorados y aprovechados. Y es que todo gran filósofo se mide por su capacidad para iluminar y orientar la experiencia de la posteridad; por la necesidad que suscita de ser escuchado de nuevo para así poder rescatar en su letra lo que siempre ha estado ahí pero que, tal vez, ha sobrepasado a tiempos anteriores. Y Adorno sigue hablando. Es, pues, el calado de los motivos organizadores de esta filosofía, que en su pretensión de

---

<sup>1</sup> THEODOR W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, p. 61.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>3</sup> En esto la filosofía se asemeja al arte: cada obra en ambas esferas, si acierta, si está conseguida en relación al problema que la desencadena, es única y constituye todo un mundo en sí misma. Su ley común es la irrepeticibilidad.

dar elocuencia a la conciencia en su constitutiva experiencia de hundimiento alcanza lo universal, todo aquello que, una vez ya dentro de ella, persuade a pensarla una y otra vez.

Irónicamente, hay que conceder la razón a Habermas cuando cifra en Adorno el final de una forma de hacer filosofía; los modelos de pensamiento posteriores, incluida la segunda generación de la Escuela de Frankfurt y, sobre todo, lo que se ha dado en llamar la *filosofía de la posmodernidad*, que ha elevado la renuncia a virtud y seña de identidad, caen por debajo del nivel de reflexión por éste alcanzado. Pese a ello, Habermas es un ilustrado y, como tal, pretende medirse con su maestro. No cabe entender la teoría de la acción comunicativa sino como el intento por sostener todas aquellas pretensiones que están a la base no sólo del pensamiento de Adorno, sino de los proyectos interdisciplinarios del *Institut für Sozialforschung*. Es en el contexto de esta intención de Habermas por renovar la *teoría crítica* donde se efectúa su encuentro crítico con Adorno. Así es como se abre un debate en el seno de ésta que, sin embargo, la trasciende. Además, el esquema de la crítica de Habermas se ha vuelto, en cierta medida, canónico, y el tránsito de una filosofía del sujeto al modelo comunicativo de la racionalidad que en ella se apoya no suficiente ni convincentemente analizado y estimado. Uno de los objetivos del presente trabajo consiste precisamente en cuestionar la validez de esta crítica de Adorno de la que pende en no poca medida la plausibilidad de los planteamientos de Habermas. Esta polémica, que no puede ser indiferente a quienquiera que se interese por la Escuela de Frankfurt en su calidad de una de las grandes corrientes de pensamiento del siglo XX, marca pues la concepción del estudio que a continuación se presenta. Se trata en éste, básicamente, de tantear una lectura inteligible de Adorno que, huyendo de tópicos, lugares comunes y estereotipos, se haga cargo de la crítica de Habermas. Que sea capaz, en consecuencia, aun con un mínimo de solvencia que permita abrir o, al menos, entrever renovadas líneas de reflexión, de acertar con una interpretación de la dialéctica negativa diferente, y hasta opuesta, a la puesta en juego por Habermas y que se encuentre firmemente legitimada en la letra de Adorno. Inevitablemente, en tal intención ésta queda tocada, es modificada; en cierto grado, se *sistematiza* el *antisistema*. Y también, con seguridad, se pierde la frescura, lo mejor, del pensamiento de Adorno. De ahí que el comentario nunca alcance a su autor y que sólo pueda aspirar a buscar la altura de su objeto cuando cobra autonomía. Tal es el caso de Habermas, que ha sido capaz de crear un nuevo espacio teórico en la teoría crítica y en el panorama filosófico en general. Pero como nada en filosofía libera de la susceptibilidad a la crítica, aquí modestamente se le opone un menos que pretende hacer justicia a Adorno, pero que no es, en definitiva, más que una mera nota.

En base a tal propósito se distribuyen los seis capítulos de esta tesis en dos partes o secciones. La primera de ellas, denominada *Exposición*, tiene por objeto elucidar las líneas maestras del pensamiento de Adorno en los tres grandes ámbitos en los que éste se despliega: teoría de la sociedad, teoría del conocimiento y estética. Prima en esta sección una labor analítica. En la infinidad de hilos que entretrejen la obra de Adorno se ha intentado identificar y, en cierta medida, aislar aquéllos que dentro del conjunto poseen una función determinante. Sobre estos motivos se ha aplicado la lupa a fin de describirlos y explicarlos. Pero de todo ello no se sigue todavía una idea general de la dialéctica negativa. Sólo en el último apartado del capítulo dos, con motivo de la relación de Adorno con Hegel, se ofrece un somero bosquejo de ésta. La segunda parte, *Discusión*, pretende justamente destilar una tal idea a partir de la confrontación con Habermas. A propósito de la crítica de los supuestos y los argumentos de su tesis del agotamiento del paradigma surge una lectura alternativa de Adorno que complementa y culmina el previo ejercicio de análisis. A título, pues, de resultado, tanto del ejercicio inicial de identificación y clarificación de los ejes teóricos básicos con los que trabaja Adorno, como de la valoración de los diagnósticos habermasianos, se presenta un retrato de la dialéctica negativa en el que ésta se muestra, en calidad de procedimiento filosófico de amplio espectro volcado sobre la pluralidad de la fenomenología humana, anclada y fundamentada en una teoría de la razón que incorpora tesis de largo alcance epistemológico.

Los capítulos que componen la parte *Exposición* se centran sobre las tres obras más relevantes de Adorno en lo que atañe al aspecto de la *carga teórica*. En ellas se exponen todos los parámetros básicos de la dialéctica negativa. Son *Dialéctica de la ilustración*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. Esto no significa que, no sólo en esta parte del presente trabajo, sino en cualquier otra, no se haya recurrido a cualquier otro texto del autor para citarlo o a fin de rescatar una idea cuando la exposición así lo ha requerido, sólo implica que tales obras tienen un valor secundario respecto a las tres citadas en relación al diseño maestro de la dialéctica negativa. *Minima moralia*, por ejemplo, es una obra genial, pero no determinante como éstas<sup>4</sup>. Por otro lado, no es aleatoria la coincidencia electiva con Habermas. Son estas obras el objeto de su crítica, pues las considera los ejes en los que pretende sustentarse la teoría de Adorno en lo que constituye un diseño fallido, ya que en un juego de remisiones, impotentes, se miran entre sí. Precisamente, no es la menor de las discrepancias que en el último capítulo se mantienen con

---

<sup>4</sup> Aun así, en el último capítulo se dedica un buen número de páginas a esclarecer su parágrafo final, el número 153, titulado *Para terminar*, en el que Adorno piensa la categoría de la *reconciliación*.

Habermas considerar *Dialéctica negativa* el texto clave frente a la opción de éste por *Dialéctica de la ilustración*. Frente a la idea según la cual *Dialéctica negativa* no hace más que expresar en toda su crudeza una aporía que se gesta y cuyos contornos se fijan en *Dialéctica de la ilustración*, aquí se sostiene que ese texto constituye el principio de inteligibilidad de toda la producción de Adorno. En todo caso, en relación a esta discusión que se extiende a lo largo del último capítulo la labor de análisis efectuada en esta primera parte de la tesis sirve para delimitar, clarificar y precisar aquellos conceptos y tesis que serán puestos allí en movimiento a fin de componer una idea de la dialéctica negativa en ese pulso interpretativo con Habermas. El primer capítulo, *Historia y determinaciones de la razón*, toma como texto de referencia el capítulo *Concepto de ilustración* de *Dialéctica de la ilustración* por el carácter central que posee, pues condensa el núcleo teórico de esta obra tan influyente en el panorama filosófico y cultural de la segunda mitad del siglo XX. Se trata aquí de exponer el modelo de Adorno y Horkheimer de evolución social y de constitución de la razón humana. Tienen especial relevancia en relación a ello los siguientes temas: una antropología basada en el carácter dominador, instrumental, de la razón; el tratamiento materialista del decurso histórico a partir de una concepción naturalista del ser humano como especie constreñida por el entorno natural; la distinción implícita entre dos niveles de la razón: el de la puramente dominadora y el configurado por la autorreflexión; la apertura en esta razón rememorativa y autorreflexiva de una perspectiva universalista propiciada por su llevar el dominio, empujado a su forma extrema, a solidaridad; la autoconcepción de la teoría como una figura de la praxis; y, finalmente, una reivindicación de los ideales ilustrados emancipatorios en la crítica radical de la civilización *ilustrada*. En suma, el objetivo aquí ha sido dar con el formato de la razón dominadora en base al cual se explica, de un lado, el progreso científico-técnico y, de otro, la barbarie y los fenómenos generalizados de cosificación. Y con la apertura del ámbito de la autorreflexión que Adorno y Horkheimer efectúan en calidad no sólo de exigencia, sino, en plenitud de consecuencias, de factualidad en el saber filosófico de carácter normativo, se prepara el camino que culmina en la epistemología de *Dialéctica negativa*. De todo ello se ocupa el segundo capítulo, *Identidad y diferencia: sobre el concepto de dialéctica negativa*. Se analiza aquí el apartado central de *Dialéctica negativa* que, posiblemente, constituya la exacta exposición del núcleo del pensamiento de Adorno. Su título *Dialéctica negativa. Definición y categorías* es de lo más elocuente al respecto. Aquí se encuentra la epistemología de Adorno. Básicamente, consiste en un ejercicio de auto recuperación mediante el que quiere retratarse la dialéctica negativa; decir qué es y qué hace. Se encuentran aquí pues la definición, en sentido amplio, de la dialéctica de Adorno y la exposición de

sus categorías básicas. Refiriéndose a la tarea de autoexplicitación retrospectiva que en este apartado acomete, Adorno indica la necesidad de elucidar y articular los supuestos metodológicos y epistemológicos que están a la base del pensar concreto, de todas aquellas investigaciones filosóficas a las que denomina *modelos*. Pero en este girarse sobre sí el saber filosófico para determinarse y hasta alcanzarse, es la razón misma la que queda al descubierto en la naturaleza de su proceder cognitivo. Así es como sobre las nociones de *pensamiento de la identidad* y *pensamiento de la diferencia* en este segundo capítulo se pretende mostrar cómo la crítica de la razón en Adorno, a diferencia de lo que sostiene Habermas, es posible desde una teoría que al establecer laminaciones en la misma no se autocancela. Pero no sólo una teoría de la razón, sino toda una filosofía del lenguaje, una teoría del significado y una concepción de la verdad se hallan articuladas en dicha parte de *Dialéctica negativa*. Todos estos elementos que aquí se van deshilvanando de la abundancia que presenta el texto de Adorno serán aprovechados en la discusión con Habermas a fin de componer la alternativa interpretativa que se le opone. Aun así, cierra este capítulo un apartado dedicado a trazar un esbozo general de la dialéctica negativa desde el ángulo de su deuda con Hegel, dado el papel central que a éste le reserva Adorno en esta parte de *Dialéctica negativa*. El tercer y último capítulo de esta primera parte, *Apertura hacia la estética: la autocrítica de la razón a través del arte*, se ocupa de la obra póstuma *Teoría estética*. Pretende sistematizarla, rompiendo, en cierta medida, el carácter paratáctico que la caracteriza. Los ejes en los que se organiza esta sistematización son: delimitación epistemológica de la teoría estética; la inmanencia social del arte; la estética como modelo de dialéctica negativa, sus conceptos claves; y, finalmente, el arte y la filosofía: la remisión de la obra de arte a la interpretación conceptual. En todo caso, se pretende evidenciar en este capítulo la congruencia de las reflexiones adornianas sobre el arte con las tesis básicas de *Dialéctica de la ilustración* y *Dialéctica negativa*. A este respecto, son clave en teoría estética, por lo que concierne a su filiación con la primera ellas, la categoría de dominio y la noción de razón instrumental y, en lo relativo a sus vínculos con la segunda, todo un elenco de motivos entre los que destacan la idea de los *modelos*, la concepción de la dialéctica sujeto-objeto, la tesis de la prioridad del objeto, la noción de reconciliación y la tesis de la necesidad de la interpretación conceptual basada en la idea del desbordamiento del medio arte por el filosófico. La teoría estética de Adorno es pues consistente con los postulados epistemológicos de la dialéctica negativa. Y todo lo que de revolucionario tiene el arte, aquello por lo que Adorno tanta estima le dispensa, consiste en su capacidad para suspender la praxis dominadora, es lo que hay en él de negación de la barbarie, reside en su capacidad para evocar la reconciliación. En su

positividad la razón encuentra la ocasión para elevar su autocrítica, pero esa realidad también parece aglutinar para ella un rincón de esperanza. El arte tiene un valor modélico en Adorno como contrapunto en la existencia de la praxis dislocadamente dominadora. Pero este potencial del arte no sustituye al saber filosófico, sino que éste se lo gana para sí. De todo ello quiere hacerse eco este tercer capítulo a fin de negar la posición de Habermas según la cual existe una cesión de competencias entre la filosofía y el arte y, en consecuencia, una renuncia final de Adorno al concepto por la cual, a la postre, la dialéctica negativa ya no puede excusarse de la sospecha de irracionalismo.

Como queda dicho, la segunda parte del trabajo, *Discusión*, entre todos los críticos y comentaristas de Adorno de las más variadas filiaciones y tendencias polemiza precisamente con Habermas porque éste contrapone a la dialéctica negativa una filosofía equivalente en lo que respecta a la altura de sus pretensiones. La de Habermas es la última de las grandes construcciones teóricas en filosofía que pretende medirse con la tradición. El capítulo cuarto, primero de esta segunda parte, que lleva por título *El contexto de recepción de Adorno: la teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas como modelo alternativo de concepción de la razón y de la modernidad en teoría crítica*, no es sino una exposición del marco en el que se efectúa la crítica de la dialéctica negativa. Por el alcance de su obra, sólo es plenamente inteligible la oposición de Habermas a Adorno si se la observa desde el ángulo relativo a las premisas de fundamentación de su teoría comunicativa. La cesura que implica el cambio de paradigma en teoría crítica así lo exige. De ahí que este capítulo tenga por objeto efectuar una descripción lo más ajustada posible de la teoría de la acción comunicativa manteniendo el horizonte de su relación genética con la primera generación de la Escuela de Frankfurt. La base de esta exposición son los capítulos sistemáticos de *Teoría de la acción comunicativa*: la introducción, los dos interludios y las consideraciones finales. A lo largo del mismo se intenta mostrar la forma en que Habermas considera cumplidos en el seno de su modelo teórico todos aquellos motivos que están a la base del quehacer interdisciplinar del *Institut*, pero que, sin embargo, entiende que se desdibujaron a partir del giro que Adorno y Horkheimer imprimieron a la teoría crítica con *Dialéctica de la ilustración*. El siguiente capítulo, *La tesis del agotamiento del paradigma*, sistematiza los argumentos de Habermas contra Adorno contenidos en textos como *Perfiles filosófico-políticos*, *El discurso filosófico de la modernidad* y *Teoría de la acción comunicativa*. Pretende hacer bien clara la idea de Habermas según la cual Adorno cierra una etapa en la historia de la filosofía; la centrada en el sujeto. La dialéctica negativa, según esta visión, ha llevado a su tensión máxima todas aquellas contradicciones originadas en la naturaleza misma de

un paradigma filosófico claramente insuficiente para explicar la racionalidad humana y los procesos constitutivos de la modernidad social. Considera Habermas que en esta tensión, que Adorno no rehúye, sino que más bien constituye la médula de su pensamiento, ya se anuncia el giro comunicativo. El sexto y último capítulo, *A modo de conclusión: respuesta a Habermas y posibilidad de una lectura alternativa de Adorno*, es fiel a su título. Tiene por objeto, en calidad de resultado, exponer una lectura de la dialéctica negativa que se construye a partir de una crítica minuciosa de los argumentos de Habermas. Es éste un capítulo de marcado carácter sintético en el que se recogen, explicitan y organizan todos aquellos elementos de la filosofía de Adorno que se han ido destacando y que han cobrado relevancia a lo largo de la primera parte del trabajo. Y esta labor de articulación y ensamble de las piezas de la dialéctica negativa se ejecuta en el seno de la discusión con Habermas a fin de oponerle una interpretación que pretende ser más consistente con la letra de Adorno. No es una objeción menor que se le realiza la de que despacha ciertos temas y asuntos de la mayor importancia sin apenas reparar en los textos de Adorno. En la confrontación con Habermas se va pues configurando una imagen positiva de la dialéctica negativa: una indicación acerca de su sentido teórico, de la forma en que es posible entenderla. No hay que negar que se trata de una defensa de la filosofía de Adorno frente a unas acusaciones que, tras el análisis, se muestran como infundadas. Sin embargo, tampoco la adhesión significa pura repetición. Ha sido una motivación constante en el presente trabajo, aunque con seguridad sólo parcialmente satisfecha, rehuir todo tópico y lugar común, evitar la fórmula gastada y sin contenido. En todo caso, parece que la consigna *antisistema* asociada a la dialéctica negativa y el sentido mismo de su *negatividad* se han convertido no pocas veces en un *locus* vacío. Ciertamente, la insistencia de Adorno en tales rasgos puede haber contribuido a su posterior *cosificación* en el momento de su recepción filosófica. Aquí se ha luchado contra esta inercia. Como consecuencia de todo ello cabe afirmar que se desprende de todo lo que sigue que, frente a lo que en ciertas ocasiones Adorno presenta como el esquema básico de su teoría, la mera resolución de la dialéctica negativa en micrología no parece suficiente. Ante la idea de éste según la cual la dialéctica negativa no es sino un conjunto de análisis de modelos, idea que prioriza absolutamente el pensar concreto, se desprende de este ejercicio interpretativo que la articulación de ésta es mucho más densa y que es, a su vez, inevitable la jerarquía, la lógica de la fundamentación. El de Adorno es un pensamiento fuerte, dotado de sólidos compromisos epistemológicos y depositario de pretensiones teóricas de largo alcance. Y para tabularlo justamente hay que, en cierta medida, ir contra su propia inercia. Esto significa recuperar en él, en cierto grado, el sistema. Cuando se percibe en la dialéctica negativa un núcleo



generatriz cifrado en una teoría de la razón que sustenta la idea de una *lógica de la diferencia* no se está haciendo otra cosa. La micrología, la complejión de modelos, no se sostiene en sí misma, necesita un fundamento. Esta estructura es la que en el presente trabajo se ha querido transparentar, aun yendo en este empeño en contra de lo que en ocasiones se manifiesta como el *animus* adorniano. Pero sucede que también en Adorno, deslizándose por debajo de ciertas fórmulas e ideas programáticas, hay algo de todo esto que aquí se está reivindicando. Su misma concepción de la dialéctica negativa como un procedimiento no se sostiene sino en una concepción no paratáctica de la teoría en filosofía, pues se articula y se sustancia desde la lógica de la diferencia. El caso es que a veces da la impresión de que Adorno teme formular explícitamente ciertas consecuencias de sus pensamientos, sobre todo allí donde se trata precisamente del propio pensamiento; parece que su crítica consecuente a Hegel le impide aprovechar más de éste. El análisis de la dialéctica negativa sugiere la articulación teórica sistemática, la jerarquización. Y ello sin la necesidad de caer en la posición de la absoluta identidad; algo, por supuesto, que la contradiría. Abogar por la mera yuxtaposición, por el agregado micrológico, es condenar a la dialéctica negativa a desdibujarse y diluirse. De ahí que para hacer justicia a Adorno, también haya, a veces, que pensar contra Adorno.

Para finalizar, una puntualización respecto al título del este trabajo. Los conceptos *identidad* y *diferencia* son capitales en el pensamiento de Adorno. Están instalados en el centro de su teoría del conocimiento. Catalizan el sentido de lo que se ha denominado el *pensamiento de la identidad* y el *pensamiento de la diferencia* en su calidad de expresiones que refieren, por un lado, el esquema lógico con el que procede la razón dominadora, el pensar identificante, y, por el otro, el propio del nivel de la autorreflexión en el que a partir de una autocrítica de la razón se abre la posibilidad de una forma de relación con el objeto que posibilite cumplir esa pretensión de verdad siempre constitutiva del saber filosófico. La segunda parte del título no hace sino transparentar esto mismo y apunta a lo que constituye el fundamento teórico de los diagnósticos de Adorno. Es una teoría de la razón, fruto de su propia autocrítica, el lugar desde el que su desciframiento de la modernidad se afianza. La dialéctica negativa, en este sentido, no representa sino el intento de pensar radicalmente la naturaleza misma de la razón humana, de la conciencia, en su mismo ir tras de sí, en su constitutivo desgarrarse que, a través de la tensión que constituye a estos conceptos, a ella misma se le patentiza.

Todo lo que a continuación sigue es el resultado de un trabajo dilatado y fragmentado en el tiempo. Desde que comencé mis ya lejanas primeras y

titubeantes aproximaciones a las figuras de Adorno y de Habermas, han constituido para mí una orientación sumamente valiosa las indicaciones que al hilo del desarrollo de este trabajo me ha ofrecido el profesor Manuel Jiménez Redondo y, más en general, un estímulo permanente y una inagotable fuente de enriquecimiento las reflexiones de las que me ha hecho partícipe, tanto en seminarios diversos como a lo largo de nuestras conversaciones informales. Conste aquí, junto a mi agradecimiento, mi reconocimiento a su talla intelectual y mi más profundo aprecio personal.

“Y vaciado el reloj de arena, el reloj de arena terrestre, y apagados todos los ruidos del siglo, y terminada nuestra agitación forzada y estéril, cuando alrededor tuyo todo sea silencio, como en la eternidad, hombre o mujer, rico o pobre, subalterno o señor, feliz o desventurado, -haya llevado tu cabeza el brillo de la corona o, perdido entre los humildes, no hayas tenido más que penas y las fatigas de los días; se celebre tu gloria mientras dure el mundo u olvidado, sin nombre, sigas a la muchedumbre innúmera anónimamente; haya superado el esplendor que te envolvió toda descripción humana, o los hombres te hayan herido con sus más duros o envilecedores juicios- quienquiera que hayas sido, contigo como con cada uno de tus millones de semejantes, la eternidad sólo se interesará por una cosa: si tu vida fue o no desesperación y si, desesperado, no sabías que lo estabas, o si ocultabas en ti esa desesperación como una secreta angustia, como el fruto de un amor culpable o, también, si experimentando horror y, por los demás, desesperado, rugías de rabia. Y si tu vida no ha sido más que desesperación, ¡qué importa entonces lo demás! Victorias o derrotas, para ti todo está perdido; la eternidad no te ha reconocido como suyo, no te ha conocido o, peor aún, identificándote, ¡te clava a tu yo, a tu yo de desesperación!

SÖREN KIERKEGAARD

*Tratado de la desesperación*



PRIMERA PARTE:  
EXPOSICIÓN



## CAPÍTULO 1: HISTORIA Y DETERMINACIONES DE LA RAZÓN





Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso.

WALTER BENJAMIN  
*Tesis de filosofía de la historia*



Hacia el final de *Dialéctica negativa* se encuentra el siguiente fragmento cuya contundencia y fuerza expresiva puede provocar en el lector cualquier efecto menos la indiferencia:

"Auschwitz demostró irrefutablemente el fracaso de la cultura. El hecho de que Auschwitz haya podido ocurrir en medio de toda una tradición filosófica, artística y científico-ilustradora encierra más contenido que el de que ella, el espíritu, no llegara a prender en los hombres y cambiarlos. En esos santuarios del espíritu, en la pretensión enfática de su autarquía es precisamente donde radica la mentira. Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la crítica contra ella, es basura. Al restaurarse después de lo que dejó ocurrir sin resistencia en su casa, se ha convertido por completo en la ideología que era en potencia desde que, en oposición con la existencia material se arrogó el derecho de insuflarle la luz; una luz que precisamente el aislamiento del espíritu se había reservado para sí quitándosela al trabajo corporal. Quien defiende la conservación de la cultura, radicalmente culpable y gastada, se convierte en cómplice; quien la rehúsa fomenta inmediatamente la barbarie que la cultura reveló ser. Ni siquiera el silencio libera de este círculo; lo único que hace es racionalizar la propia incapacidad subjetiva con la situación de la verdad objetiva, degradando de nuevo a ésta a una mentira"<sup>1</sup>.

Estas palabras encierran, ciertamente expresado con crudeza, el diagnóstico de Adorno sobre la modernidad en occidente, pero también sobre la cultura en general, pues del tipo de análisis que pone en juego para desentrañar la génesis del momento presente y de los conceptos sobre los que

---

<sup>1</sup> Dialéctica negativa, pp. 366-367.

tal análisis se articula se desprende una pretensión de validez universal en base a la cual se establece el significado de esa realidad humana que es la cultura. Y tal diagnóstico afirma sustantivamente el fracaso de ésta. Uno de los principales motivos de lo que sigue consiste en explicitar y detallar los argumentos que avalan una tal aseveración con el fin no sólo de justificarla, sino también de dotarla de contenidos precisos. Por lo pronto, se puede indicar que Auschwitz en el pensamiento de Adorno es a la vez el fenómeno histórico estricto, el asesinato masivo administrativamente planificado y sistemáticamente ejecutado de un determinado grupo humano, como el símbolo destacado de otras tantas catástrofes históricas, acaecidas a base de maldad humana, llega a decir, como, finalmente, el exponente máximo del tipo de sociedad que en su funcionamiento normal es capaz de producir de tarde en tarde y casi inadvertidamente tales hechos. Auschwitz, por lo tanto, muestra la barbarie como un resultado histórico, y señala y significa a una tradición cultural cuya normalidad esconde el germen del horror, aunque además, en otro sentido, aquél que refiere todo menos la pura aniquilación física, es no menos destructora para lo que, en definitiva, constituye el referente último de todo mundo social: el finito, limitado y evidenciado en extremo precario sujeto humano. Así pues, lo que intenta Adorno es una vez consumada la catástrofe, esclarecer cómo ha sido ésta posible. A este respecto lo que apunta como determinante es que el hecho de que haya sucedido aporta más datos sobre la cultura que el que ésta no haya podido realizar unos ideales que en determinado momento formuló y se autoimpuso normativamente. Ello es así porque mientras esto último informa de una cándida ingenuidad de la razón respecto de sí y de los grandes determinantes humanos, Auschwitz es la materialización que torna visible de forma insoslayable una cara que de otro modo pudiera ser ignorada del proceso histórico de construcción social y de racionalización. Lo que Adorno pretende es así, en fin, situado en el promontorio histórico que supone siempre un presente respecto a su pasado, dibujar las líneas maestras de un mapa de la cultura en el que ésta es contemplada antes que otra cosa como el instrumento adaptativo de la especie para sobrevivir en la naturaleza. De este modo, es como se llega a comprender como el pliegue en el que convergen naturaleza y cultura, las necesidades humanas básicas, conforma el punto arquimédico en la constitución histórica de la razón. Por todo ello puede afirmarse que el proyecto de Adorno de descifrar la modernidad implica una elucidación de la cultura como respuesta a las imposiciones de la naturaleza. Y dado que la cultura es en parte la racionalidad humana misma, en lo que constituye su dimensión simbólica y subjetiva, y en parte un conjunto de objetivaciones suyas, dispositivos sociales de todo tipo, este proyecto también incorpora un análisis de la razón en los términos de un órgano de supervivencia.

Pero si la primera parte del texto citado induce hacia estas direcciones, en la segunda Adorno despliega una lógica de las alternativas en lo que atañe a la actitud del individuo reflexionante frente a la realidad que le es dada. Y parece que no hay salida posible de ese círculo de negatividad real: las tres alternativas descritas recaen de una u otra forma en aquello de lo que intentan escapar. La primera supone una identificación subjetiva con la realidad objetiva que es sencillamente insostenible si se da sustantividad a los costes de lo que reivindica: la validez final de la cultura pese a lo que debe conceptuar como sus disfunciones o patologías más o menos necesarias. La segunda, abstractamente nihilista, en su negación globalizante se identifica prácticamente con la peor consecuencia de aquello de lo que reniega, la violencia sin medida. La tercera, que indica la suspensión del pensamiento ante la realidad, no por ello escapa de ésta, sino que más bien la refuerza y consolida en su indefinición. El silencio explícito de éste la consiente y es de facto un apoyo activo para su inercia, ya que tal silencio acaece siempre en un *dentro*. El caso es que Adorno se aleja de todas estas respuestas de la teoría a la constatación del cariz tomado por la modernidad. Por ello, la aporía que se expresa en el fragmento sólo queda superada en la medida en que se asume y se elabora teóricamente. Expresa, en todo caso, la precariedad de la cultura e historia humanas, así como la renuncia expresa de la razón cognoscente que en ellas se busca a darse consuelos ideales ante la catástrofe real al afirmar que la reconciliación, la utopía, no está en absoluto garantizada, y que es una posibilidad muy real que el valor de todo sea nada. Indica, en definitiva, que la realidad es libre respecto a ese pensamiento que al intentar comprenderla la, en cierto modo, produce como un ya *algo mejor*, aunque sea tan sólo en calidad de puro constructo. Ni simple adhesión, ni puro rechazo o negación, ni inhibición, tan sólo un ejercicio de autocrítica en el que el momento normativo es inmanente, y que, por lo tanto, pone a la modernidad ante sí, desdoblándola, como ante un espejo, entiende Adorno que es la única posibilidad de respuesta, problemática por lo demás, que le queda a la conciencia reflexiva que quiere hacerse cargo de la situación. En esto consiste la elaboración de la aporía, en hacerla explotar desde dentro. Pero otro texto, esta vez de *Teoría estética*, puede quizás prolongar la línea de estas reflexiones. Dice así:

"...no es falsa la cultura porque haya fracasado. La cultura pone diques a la barbarie que es lo peor. Somete a la naturaleza, pero también la conserva por medio de la sumisión. En el concepto mismo de cultura, tomado del cuidado de

los campos, de la agricultura, late algo parecido. La vida junto con la esperanza de su mejora se ha perpetuado gracias a la cultura"<sup>2</sup>.

Lo fundamental de estas palabras consiste en su reconocimiento de que del señalado fracaso de la cultura no se puede seguir una especie de revocación teórica de ésta, algo que sería por otro lado en máximo grado ingenuo e idealista. No, el planteamiento de Adorno descansa en estos dos supuestos: que toda cultura es un fenómeno que está ahí, previo y ajeno a su posible conocimiento, que establece un marco epistémico capaz de determinar un espacio limitado donde se puede hablar de entre todas las cosas, de ella misma. Esto significa, como mínimo, que es un falso dilema la defensa o el rechazo de la cultura porque ésta pese a ser un producto humano no es algo que se pueda hacer o desmontar con los solos golpes del pensamiento y del conocimiento. El proyecto de Adorno de descifrar la modernidad presupone, pues, que la cultura es un fenómeno del mundo, y que como tal se la puede conocer. Y entiende, además, que un saber que verse sobre ella es, a su vez, también cultura, un elemento más que se introduce en ésta y la completa en su permanente dinamismo. De ahí que todo conocimiento sobre la cultura la modifique; tanto como pueda permear en las diversas esferas de la misma. Pero como, además, el conocimiento mismo es un factor de supervivencia, sólo se torna inteligible si se lo entiende como estando orientado a optimizar las expectativas de la vida humana, ahí también radica su felicidad, entonces un saber cuyo objeto sea la cultura, un conocimiento que es así reconocimiento del hombre, no puede sino contribuir dentro de la intrincada constelación cultural a producir tendencias y abrir espacios en ella congruentes con lo que sería una mejora de las condiciones de vida individuales y colectivas. Es aquí donde forjan para Adorno toda esperanza y toda humanidad de una reflexión del hombre sobre sí mismo. Un interés del conocimiento así formulado y justificado junto a la idea de que todo pensamiento crea una distancia, difiere de lo pensado, convierten al programa de Adorno de esclarecimiento del proceso de constitución de la modernidad en una reflexión crítica sobre ésta que es pensamiento negativo por cuanto que contrapone discursivamente las necesidades humanas a lo que desde éstas ya se presenta como su deformada respuesta bajo la forma de sistema social. En estas certidumbres y no en otra parte consiste para Adorno la única perspectiva consoladora que contiene la, por otro lado, inevitable tarea de pensar Auschwitz.

---

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, Teoría estética, pp. 329.

## 1. ACERCA DEL CONCEPTO DE ILUSTRACIÓN: LA HISTORIA COMO DOMINIO Y LA DETERMINACIÓN HISTÓRICA DE LA RAZÓN

*Dialéctica de la ilustración*, escrita conjuntamente por Adorno y Max Horkheimer, encarna pues tal esquema de interpretación de la modernidad. Ya en el prólogo del libro afirman los autores lo siguiente: "lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie"<sup>3</sup>. El tema que constituye el objetivo de esta obra es pues la mostración y la explicación en su génesis del resultado al que ha llegado la civilización occidental. Toda *Dialéctica de la ilustración* puede leerse, por lo tanto, como un intento de elucidar porqué la civilización en el punto en el que hoy se la conoce se muestra sin paliativos ni reservas ante la mirada crítica como un nuevo y genuino estado de barbarie que ha ocupado el lugar que correspondiera a la vieja violencia natural. Se pretende conceptualizar en ella a través de su generación y de su historia el mundo social moderno como una trama coactiva, a la vez que tremendamente sólida, que ejerce su violencia sobre los individuos de modo que los asimila o adecua a sus condiciones. Pero este proyecto significa también y a un mismo tiempo, por el lado de éstos, exponer las leyes del proceso de formación de la subjetividad moderna. En este sentido, se puede constatar como para Adorno y Horkheimer el individuo moderno es el precipitado de una práctica sistemática de violencia ejercida tanto hacia fuera como hacia dentro de sí por parte del sujeto desde los albores de la civilización, desde que toma conciencia de sí y se desgaja así de la inmediatez natural. Esta práctica ha determinado la relación de los hombres con la naturaleza, su trato recíproco en el seno de colectividades y su comportamiento individual consigo mismos. En esta línea, *Dialéctica de la ilustración* no hace otra cosa que rastrear a través de sus figuras emblemáticas lo que ha sido esa *protohistoria del sujeto*, como Adorno señalara más tarde<sup>4</sup>, bajo la forma de una autoafirmación salvaje. Esta protohistoria del sujeto contempla las sucesivas figuras de la incipiente subjetividad en su relación de distanciamiento y de dominio de la naturaleza en un proceso de configuración de la racionalidad que abarca desde el saber mítico en las antiguas sociedades que cimientan la cultura occidental hasta el moderno conocimiento científico y la actual cultura de masas del capitalismo desarrollado. La idea medular que guía este recorrido, noción que constituye también el núcleo teórico de la obra, es que la razón es un momento de la

---

<sup>3</sup> Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, p. 51.

<sup>4</sup> *Dialéctica negativa*, pp. 186-187.

naturaleza y a la vez algo distinto de ella. La concepción de la racionalidad latente en el libro de Adorno y Horkheimer señala a ésta, antes que nada, como un instrumento natural del ser humano para sobrevivir en la naturaleza, en calidad de órgano adaptativo pues. Pero el hecho de que en esa lucha darwiniana por la existencia la racionalidad haya permitido al hombre en un grado imposible para el resto de las especies sobre la tierra producir artefactos, formas de vida y disposiciones mentales respecto a su entorno no sólo permite, sino que obliga a conceptualizar ésta además como una potencia desgajada y distinta de la naturaleza. En otros términos, desde que el hombre produjo una cultura que se transforma y evoluciona incesantemente cabe hablar de una dialéctica, una relación asimétrica de mutuas determinaciones que es preciso describir, entre el hombre y la naturaleza que se organiza en torno a factores de dominación. De esta forma, es posible conceptualizar bajo la unidad de un proceso esa historia de la humanidad, idea esta que ya está inscrita en el mismo título del libro, porque cada momento en ella es deducible e interpretable a partir de una constelación conceptual que se articula en torno a unas categorías maestras como son las de *naturaleza*, *cultura*, *autoconservación*, *dominio* y *razón instrumental*. En uno de los fragmentos que componen la última sección de la obra se afirma: "Una construcción filosófica de la historia universal debería mostrar cómo, pese a todos los rodeos y resistencias, el dominio coherente de la naturaleza se impone cada vez más decididamente e integra toda interioridad. Desde este punto de vista sería necesario deducir también las formas de la economía, del dominio, de la cultura"<sup>5</sup>. Es decir, la dialéctica de la ilustración se presenta como un intento de comprender la cultura occidental y su desenlace en la modernidad a partir del eje que relaciona la racionalidad, junto a sus instancias objetivas, con la naturaleza bajo la forma del dominio. Pero más originariamente, el dominio es considerado como un imperativo para una racionalidad, que es entonces instrumental, a causa de una imposición estrictamente natural, la autoconservación: condición de toda vida. A partir de este esquema Adorno y Horkheimer consiguen ante todo, dos cosas: primero, poder tratar la historia en términos procesuales, y, segundo, presentar la diversidad de lo social -economía, política, ciencia, religión, arte...- de un modo congruente. Así es, la idea de una dialéctica de la ilustración supone un procesualismo diacrónico, la historia, como otro sincrónico, la cultura en tanto fenómeno holista: complejidad cuya consistencia deviene, no obstante, del antagonismo. Con ello, pretende instituir un saber consistente sobre la historia y la cultura. O, más aún, explicar la complejidad cultural en las formas de su constitución histórica.

---

<sup>5</sup> Dialéctica de la ilustración, p. 267.



Pero al enfatizar el carácter procesual de la historia, *Dialéctica de la ilustración* alcanza otro de sus motivos fundamentales: desmontar el mito generalizado que identifica la historia con el progreso. Unos 20 años después de publicada la obra, Adorno hace luz sobre esta cuestión al escribir lo siguiente: "A la vista de las catástrofes pasadas y futuras, sería un cinismo afirmar que en la historia se manifiesta un plan universal que lo asume todo en un bien mayor. Pero no por eso tiene que ser negada la unidad que suelta los factores discontinuos, caóticamente desperdigados, y las fases de la historia: el estado de la dominación sobre la naturaleza, el paso al dominio sobre los hombres y al fin sobre la naturaleza interna. No hay historia universal que guíe desde el salvaje al humanitario; pero sí, de la horda a la superbomba. Su fin es la amenaza total de los hombres organizados por la humanidad organizada: la quintaesencia de la discontinuidad"<sup>6</sup>. Pero antes de enfrentar el problema relativo al progreso y a la denominada aporía de la ilustración, hay que tocar dos aspectos colaterales referidos en el texto: la continuidad y la discontinuidad y, también, la necesidad y la contingencia históricas. En lo que respecta a la unidad de la historia, es axiomático para Adorno, dada cuenta de la serie de acontecimientos por ella repartidos, que es ingenuo, si no malévolo, pretender ver en ella un sentido que paulatinamente va cumpliendo a la manera hegeliana. Aunque destruir tal unidad proyectada sobre la historia no implica necesariamente apartar de ella un carácter procesual. Es claro que no se puede sostener la idea de una historia universal que dota de unidad a los diversos fenómenos sobre los que se proyecta a base de cerrarla en un fin ya realizado o por venir; el mínimo respeto al objeto de conocimiento desenmascara su índole ideológico-proyectiva. Sin embargo, sí se puede abordar el acaecer histórico desde un marco teórico que interprete la multiplicidad y diversidad del fenómeno desde un esquema consistente que permita establecer nexos, relaciones y causalidades en una variedad que parece de orden discreto. En esta forma, la unidad o continuidad de la historia no la ha de prefigurar en modo alguno en lo que respecta a su ulterioridad, sino que tan sólo aporta un marco explicativo o comprensivo de lo ya sucedido, de su objeto. Tal conocimiento de la historia, procesualístico y abierto, no congela el futuro o lo decide, antes infiere tendencias y abanicos de posibilidades. Y complementariamente, un saber que no impone la forma de la historia ha de, en consecuencia, evitar la apariencia de necesidad en ella. Necesidad del decurso histórico y teoría totalizante de la historia van de la mano. Aquí la cuestión estriba en si es pertinente una categoría como la de necesidad para la historia cuando la teoría renuncia a ser su sistema. La historia es el conjunto de lo que ha sucedido, y de ello no se sigue su

---

<sup>6</sup> Dialéctica negativa, p. 318.

necesidad. El caso es que la necesidad es la sombra que cae sobre los fenómenos históricos cuando un corpus de conocimientos pretende instaurarse como su definitiva y conclusa explicación en un marco comprensivo de carácter teleológico. Entonces todo dato debe encajar, todo hecho ha de ocupar su lugar y con su particular razón. Para un tal conocimiento son isomorfos la lógica del sistema y el acontecer histórico, de ahí que éste quede determinado como necesario; la transposición se torna, pues, inevitable. Pero al saltar este círculo idealista, cuando se sienta la prioridad del objeto y la teoría se reconoce críticamente como mediación mediada, entonces se hace cautelosa en el uso de sus instrumentos, los conceptos y su lógica. Resulta así que la revisión de la categoría de necesidad revela que ésta sencillamente no es adecuada para referir al objeto. Sólo tiene sentido cuando acopla en un sistema de orden totalizante y con carácter dogmático, del cual es, además, indisociable. En un saber que ha rebajado sus aspiraciones al respecto tal categoría es inoperativa, equívoca e inadecuada. Y todo esto es especialmente pertinente en la historia. Que Adorno y Horkheimer contemplen a ésta de forma procesualista y abierta deriva de la necesidad del conocimiento de ajustarse a su objeto que es ajeno a cualquier noción de sentido y extraño a todo carácter absoluto.

La sucesión de los fenómenos socio-culturales es, pues, conceptualizada en *Dialéctica de la ilustración* como un proceso en el que se aúnan la continuidad y la discontinuidad históricas; un proceso en el cual tanto los antagonismos como las fisuras y los hiatos históricos, las grandes rupturas, los grandes cambios, aparecen como tales sólo al ser incorporados como momentos en un vector de desarrollo espacio-temporal que no está determinado, además, por teleología alguna. Ahora bien, en un universo histórico entendido en términos procesuales y liberado de la necesidad es preciso dilucidar el concepto de progreso. Como ya se ha indicado, es uno de los objetivos de la obra criticar una identidad ingenua del decurso histórico con el progreso. Pero primero, una puntualización. Con el término *ilustración* se designa inmediatamente un pensamiento o una racionalidad humana orientada a la autoconservación y a la autoafirmación del sujeto, del hombre. La razón humana es así instrumental respecto al objetivo general de dominio y de control sobre la naturaleza, aquél que es el garante de la conservación y perpetuación del individuo y de la especie. Pero como no es posible entender adecuadamente la razón humana sin su exterioridad, sin lo que constituye el entorno humano, la naturaleza y la organización humana, la *ilustración* refiere más generalmente el proceso que involucra la red de interrelaciones entre el hombre y la naturaleza, y dentro de la sociedad, entre los individuos, pero también, en último extremo, la relación de cada individuo consigo mismo. En lo que concierne al progreso, pues, el objetivo de *Dialéctica de la ilustración*

consiste en explicar el fenómeno que los autores denominan como *la autodestrucción de la ilustración*. Este fenómeno presenta unos rasgos aporéticos: "No albergamos la menor duda -y ésta es nuestra *petitio principii*- de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento, no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena"<sup>7</sup>. Pues bien, la intención de los autores es desenredar teóricamente tal aporía cifrada en el hecho de que la ilustración consigne a un mismo tiempo datos que avalan el progreso y otros que indican la regresión. En esencia, tal es el estado de cosas: de un lado, la ilustración en su forma pura de impulso de liberación respecto a cualquier poder exterior implica ya desde el principio de la historia humana un proceso que es bicéfalo, puesto que el desarrollo del conocimiento y de la técnica, así como de la racionalización y sofisticación de todos los aspectos de la organización e institucionalización social, significa también una potenciación en los mecanismos de dominación violenta sobre la naturaleza y sobre los individuos, y por ello mismo, una regresión respecto a los ideales emancipatorios que forman parte de la propia razón en ilustración en calidad de toma de conciencia sobre esa forma pura constitutiva de la subjetividad humana, pero, por otro lado, la idea de progreso es inseparable de la realización de estos ideales. Pues bien, en esta tematización subyace un concepto polivalente del progreso cuyo criterio evaluativo depende directamente de aquello que es considerado como el conjunto de las necesidades humanas. Lo que sucede es que dicho conjunto de necesidades ha sido ampliado desde las que son puras necesidades biológicas. La justificación de esta adición es el reconocimiento de la esencialidad de la dimensión cultural y social del hombre. Así pues, podrá calificarse de progreso a todo aquel movimiento que tienda a satisfacer para el conjunto de la especie un amplio espectro de necesidades que van desde las estrictamente somáticas hasta aquellas otras que son culturalmente definidas e impuestas. Y hay que enfatizar que estas necesidades llamadas culturales tienen un grado de constringencia para lo que el individuo humano sea equivalente, aunque diferente, a las naturales u orgánicas. Al igual que la naturaleza a través de su organismo impone al sujeto unas condiciones para su conservación, la cultura impone otras, basadas en aquellas, en las que si ya no está en juego la estricta supervivencia, sí que, en cambio, anuda toda posibilidad de que llegue a ser o no una vida que se ha autonomizado en alto grado de la casi inmediata

---

<sup>7</sup> Dialéctica de la ilustración, p. 53.

conducta-respuesta biológica, una vida, en suma, a la que una vez el idealismo llamó espíritu y que basta ahora calificar de *humana*. En modo estructuralmente afín a la dinámica de la naturaleza, el hecho de la existencia de la cultura, que no es sino una respuesta adaptativa a las condiciones marco definidas por aquella, hace que de facto se presenten al sujeto unas necesidades relativas al conjunto de la vida social que impregnan las esferas de lo económico, lo político y la superestructura espiritual, de cuya satisfacción pende la realización de la supervivencia material y de la vida espiritual. En estos términos queda definida la escala de Adorno y Horkheimer para detectar el progreso en los movimientos de la historia. En todo caso, una idea resume tales criterios evaluativos: la autonomía; autonomía respecto al hambre y al frío, y autonomía de unos individuos respecto de otros. Además, como el objeto de estudio es el conjunto del género humano, todo aserto relativo al progreso debe ponderar en un mundo social asimétrico y estratificado las condiciones totales del conjunto de referencia.

Ahora se puede precisar más la aporía de la ilustración al disponer ya de los rasgos generales de un criterio definitorio del progreso. Si la realización del progreso es indisociable de la racionalidad humana, es decir, que no se puede concebir al hombre afianzando la supervivencia si no es a través de una sociedad racionalmente organizada en relación a la naturaleza y en relación a cada uno de los individuos, organización que aseguraría el soporte natural necesario para toda civilización y una comunidad humana no coactiva cuya ausencia hoy abre posibilidades incluso a la aniquilación de la especie, sucede también que la razón y sus objetivaciones históricas, el fenómeno cultura, a la vez que ha logrado un efectivo dominio, extra e intrahumano, lo ha hecho de modo que éste ha quedado desligado de su finalidad rectora. En esto consiste el aspecto regresivo de la ilustración: que teniendo ya en su mano la humanidad los medios técnicos para asegurar una vida más que suficiente para sus miembros, algo que sólo es posible realizar conjuntamente, su organización hace de éstos, por su reparto desigual, instrumentos de poder y de violencia sobre la mayoría de la población, mientras que para toda la humanidad ha convertido tales medios tecnológicos en una perpetua amenaza. Además, este desfase detectado por Adorno y Horkheimer entre el progreso técnico y el fin constitutivo de la civilización de asegurar una mejor vida para el ser humano y la perpetuación de la especie incumbe al conjunto de la humanidad. Hoy lo que está en cuestión no es tal o cual clase o grupo humano, sino que es la especie quien corre los riesgos dado el alcance adquirido ya por el conjunto de las mutuas dependencias transculturales que verdaderamente han convertido al mundo en una *aldea global* en un sentido más vasto del que atribuyera McLuhan a esta expresión que acuñó. Si en esto consiste la *autodestrucción de la ilustración*, en que los

medios para la supervivencia, que es siempre *prosperidad*, se han tornado en peligros y en instrumentos de un rebajamiento general de las condiciones de vida para la mayoría de los individuos, para unos bajo la forma de una supervivencia precaria o muerte, para otros, los menos, como alienación y fragmentación de la vida espiritual aun teniendo asegurada la material, si a tal estado ha conducido la dialéctica histórica de la ilustración, la respuesta de Adorno y Horkheimer es clara: tan sólo radicalizando la ilustración a través de su crítica immanente, es decir, tan sólo señalando los aspectos regresivos y destructivos que en ella se han operado, y haciéndolo desde los mismos ideales ilustrados que no son sino una formulación o toma de conciencia no del todo completa de lo que es el interés constitutivo -biológicamente determinado- del hombre sólo realizable en común, puede alcanzar la cultura una certidumbre de sí, que si bien de efectuarse se convertirá en un elemento más que empuje a la humanidad en la dirección de un superarse y trascender el estado de suspensión entre progreso y regresión en el que se encuentra, aunque de por sí no asegure tal movimiento *positivo*, en caso contrario, de no llegar tal conciencia a universalizarse y ser culturalmente operativa, es entonces seguro que la inercia hasta ahora constatada en la historia se acentuará y nuevos Auschwitz aún impensables motivarán la reflexión de generaciones venideras. No de otro modo hay que leer el libro de Adorno y Horkheimer: como un eslabón en la ejecución material de esta toma de conciencia de la ilustración sobre sí, en la que, como bien señalan: "No se trata de conservar el pasado, sino de cumplir sus esperanzas"<sup>8</sup>. Obra en la que es precisamente esta referencia de la teoría a la noción de progreso la que convierte a la reflexión histórica, allende la pura historiografía, en filosófica y crítica.

## 2. TESIS SOBRE LA ILUSTRACIÓN

De forma sintética, puede afirmarse que *Dialéctica de la ilustración* supone el intento de desgranar la simbiosis de racionalidad y organización social sobre la que se eleva la cultura occidental correlacionándola, a su vez, con la naturaleza y el factor humano de dominio sobre ella. A fin de sistematizar lo que constituye el objeto de esta obra, se ha articulado el discurso que Adorno y Horkheimer despliegan en el apartado *Concepto de ilustración*, aquél donde quedan desplegadas y fijadas las bases teóricas sobre

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 55.

las que se sustenta el conjunto, en torno a cinco tesis. Son las que a continuación se detallan:

- 1ª tesis: el pensamiento ilustrado es instrumental: su modelo consiste en un saber que sea poder.
- 2ª tesis: el saber mítico es ya ilustración a causa de su orientación, mientras que el pensar ilustrado se perpetúa como mitología en tanto que permanece opaco a sí mismo.
- 3ª tesis: el dominio sobre la naturaleza que asegura la autoconservación tiene por condición su extensión al conjunto de las relaciones sociales.
- 4ª tesis: la ilustración es bivalente: en ella, la ley del incesante progreso es también la ley de la regresión.
- 5ª tesis: como principio, la ilustración se encuentra opuesta al dominio porque la reflexión del pensamiento sobre sí implementa el fin constitutivo de la autoconservación.

Mientras que las dos primeras tesis caracterizan el conocimiento positivo que ha ido preparando la cultura occidental a base de relacionarlo con las primeras fases mágico-míticas del saber, la tercera y la cuarta tesis abren el campo a las relaciones entre una racionalidad que ya ha sido perfilada teóricamente y la realidad en sus dimensiones natural y social. Es aquí, en la dialéctica histórica de racionalidad y realidad, donde cobra un especial sentido la cuestión del progreso. Finalmente, la última de las tesis recapitula lo anterior y saca conclusiones de importancia para lo que son los intereses humanos. Así pues, el hilo conductor de estas reflexiones pasa, primero, por elucidar la manera de ser del conocimiento y por exponer la forma de su constitución en la historia al poner de manifiesto su razón y sentido en los primerísimos condicionantes humanos de los que depende la supervivencia para, después, investigar las consecuencias reales en el orden de la vida individual y colectiva de la forma de resolverse una racionalidad que se ha conceptualizado como un producto de la interacción del hombre con su entorno y cuya evolución, de forma casi paradójica, ha trastocado profundamente con el tiempo los rasgos iniciales de tal interacción.

1ª TESIS: EL PENSAMIENTO ILUSTRADO ES INSTRUMENTAL: SU MODELO CONSISTE EN UN SABER QUE SEA PODER.

Bajo su conceptualización de la racionalidad, Adorno y Horkheimer designan con el término *ilustración* lo que constituye el núcleo funcional que define al pensamiento: su esencial quedar al servicio o estar orientado

respecto al objetivo general de dominar y controlar una naturaleza concebida como aquel conjunto de fuerzas exteriores que forman el entorno del hombre y que ponen en peligro su conservación individual y grupal. Puesto este objetivo de dominio, el pensamiento se ha desplegado históricamente como una potencia sometida a un incesante progreso que ha propiciado asegurar un cada vez mayor control sobre esa exterioridad natural de los hombres. Y en su referencia a las modalidades del saber, la ilustración consiste en el proceso real de la paulatina eliminación y sustitución de un pensamiento mágico y mítico por otro de carácter conceptual y científico causadas por el imperativo de la conservación, que exige instrumentos cada vez más finos y eficaces. La expresión *dialéctica de la ilustración* alude, pues, a la forma de la historia de la formación de la herramienta humana básica de supervivencia, la razón, desde sus primerísimas objetivaciones como pensamiento mágico hasta su consolidación como conocimiento plenamente operativo y pragmatizado en la ciencia y la técnica.

Para esta dialéctica resulta del máximo interés focalizar los momentos inflexivos que indican el tránsito de uno a otro modelo de conocimiento. A este respecto, constatan Adorno y Horkheimer como el conocimiento cientifista desde sus primeros momentos se autoconceptúa y define en una relación de contrastes con el pensamiento mágico: se presenta a sí mismo como el negador por superación del pensamiento mágico, llamado ya superstición, al entender que éste no es un verdadero saber por no permitir control efectivo alguno sobre las fuerzas naturales. Es esta oposición explícita del saber de orientación cientifista a la magia a través de la cual el hombre formula por primera vez su objetivo de control de la naturaleza la que permite nombrar tal saber como ilustración, sin que con ello se menoscabe, por otro lado, esta tematización teórica de la historia occidental que adivina ya ilustración en la misma magia y, a la contra, elementos míticos en el conocimiento de corte científico, de forma que puede en base a ello destacar o señalar como *ilustrador* al conjunto del proceso histórico de racionalización. La ilustración pues, cuyo primer representante modélico, según Adorno y Horkheimer, es Bacon por la conciencia que en él ésta gana, comienza con el reconocimiento sin ambages de la manera en que debe procederse en el conocimiento para que el hombre se convierta en la práctica en el amo de la naturaleza. Con esta certidumbre el paradigma ilustrado queda ya perfectamente enmarcado. Frente a un saber titubeante, no riguroso, falto de método y de, sobre todo, consecuencias de orden práctico, el programa ilustrado comienza a soñar con un método infalible que dé por resultado un conocimiento que permita experimentar y operar con la naturaleza. Es la época de Leonardo, Copérnico y Galileo; la hora del origen de la ciencia moderna cuyo primer teórico y profeta fue Bacon: "Bacon ha captado bien el

modo de pensar de la ciencia que vino tras él. La unión feliz que tiene en mente entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas es patriarcal: el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites..."<sup>9</sup>. La nueva ciencia, pues, tiene su ideal en la instauración de un saber que sean desplegable en la forma de un poder y de un dominio sobre todo aquello que sea su objeto. Tan sólo un saber que proporcione la técnica correspondiente se torna aceptable, legítimo y, en último término, valioso, no sólo práctica sino también epistemológicamente, ya que cualquier forma de conocimiento se define en todo caso por aquello que permite hacer. La técnica se ha convertido de esta forma en la esencia de un conocimiento que se apoya sobre todo en el método. Con el Renacimiento se asiste, pues, al nacimiento de una ciencia experimental que en adelante constituirá el modelo para todo saber. La nueva ciencia se caracteriza, sobre todo, por dos aspectos: la reducción de la naturaleza a una objetividad mensurable y la instauración de un método para asegurar una consolidación acumulativa del conocimiento.

En la ciencia experimental ven pues Adorno y Horkheimer el rasgo sobresaliente de la ilustración: la polarización del conocimiento en torno a la manipulación de la realidad. Si la naturaleza o la realidad en general como lo exterior al hombre puede ser en su estar ahí el acicate para la emergencia de múltiples y variados ejes de interpretación humana, que si bien racionales todos ellos no tienen la misma cualidad cognitiva, que completan un amplio espectro continuo que se tiende entre la ciencia y el arte pasando por diversas formas de conocimiento que hoy sólo pueden denominarse de un modo laxo filosóficas, el hecho es que la ilustración ha llevado a efecto incesantemente un recorte en las formas de aprehensión de la realidad al cargar sobre la modalidad ciencia todo el conocimiento y definirlo sobre ella. Si bien puede haber muchas formas o modalidades de acercarse el sujeto racionalmente a la realidad, la ilustración se ha interesado primordialmente por conocer de ésta la forma de manipularla para utilizarla según fines socialmente establecidos. De esta forma, toda experiencia racional de la realidad que no conduzca inmediatamente a tal consecuencia ha quedado atrofiada históricamente y devaluada epistemológicamente, esto es, escindida de la verdad. El progreso del conocimiento ha sido no tanto el de uno sobre la naturaleza, como el de aquel otro sobre la forma reintervenir sobre ella y explotarla. Entienden Adorno y Horkheimer que con este movimiento de universalización y paradigmaticación de la ciencia de hecho se produce un cercenamiento de la posibilidad de producción de significados sobre la realidad a través del uso de

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 60.



los conceptos y de la lógica discursiva al quedar la cuestión de la verdad ligada a la ciencia y a su aparato matemático. Así, por la identificación operada entre conocimiento y ciencia experimental, la ilustración señala como criterio de todo contenido racional aspirante a conocimiento el que sea susceptible de formalización y e incorporación en los algoritmos de cálculo en ella diseñados. De no ser así, un saber no es útil, y lo inútil es para ella sospechoso de superchería. Todo ello conduce a Adorno y a Horkheimer a caracterizar el ideal ilustrado de saber como totalitario, ya que tiende a construir un sistema de conocimiento, una ciencia universal, que debe dar cuenta de todo y al cual todo se debe reducir. En el sistema del saber debe quedar el mundo perfectamente ordenado y clasificado, disciplinado se podría decir. Sólo de tal suerte se puede tener sobre él una disponibilidad absoluta, ya que el número, la cuantificación y la calculabilidad la aseguran. La cuantificación se convierte de esta manera en la esencia del saber: aquello que no es cuantificable no es real, es apariencia producida por un falso saber. Conocer es calcular; el mundo adquiere imperceptiblemente una esencia numérica al definir el saber ilustrado todo criterio de validez en base a la cuantificación. Ella, no obstante, la mejor forma de estatuir una técnica, y con ésta, el dominio correspondiente. Sin embargo, tal calificación de totalitarismo epistemológico de la ilustración no significa en forma alguna postular la falsedad del modelo científico de conocimiento, sino tan sólo denunciar la unilateralidad o parcialidad inscrita en la operación consistente en la reducción de todo saber al modelo de la ciencia, simplificación cuya primera y más fatal consecuencia es abandonar cualquier expectativa de reflexión respecto al rol del conocimiento como instrumento social de control natural y humano. Reduccionismo que, además, ha valorado de forma harto ingenua e idealizante a la ciencia tanto en lo relativo a su solidez teórica y ajuste a la naturaleza como en su pretensión implícita de haber erradicado de su seno todo vestigio metafísico<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> En lo relativo a este aspecto llama poderosamente la atención que mucho después del nacimiento de la ciencia experimental Ernst Mach -junto a Einstein- haya puesto al descubierto de forma incontrovertible aquellos residuos metafísicos de la mecánica newtoniana, el paradigma durante años de toda ciencia, que, sin embargo, le son esenciales al modelo. Se trata del espacio y el tiempo absolutos. ERNST MACH, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt*, 1883.

2ª TESIS: EL SABER MÍTICO ES YA ILUSTRACIÓN A CAUSA DE SU ORIENTACIÓN, MIENTRAS QUE EL PENSAR ILUSTRADO SE PERPETÚA COMO MITOLOGÍA EN TANTO QUE PERMANECE OPACO A SÍ MISMO.

Si la ilustración se ha autodefinido en su pretensión cognitiva mediante su oposición al saber mítico -dentro del cual ha encerrado al discurso filosófico desde los Presocráticos, los primeros en elaborar conceptualmente la simbología del pensamiento mítico, hasta la última escolástica-, Adorno y Horkheimer, sin embargo, descubren la esencia del mito en el mismo programa ilustrado. Ambos, mito e ilustración, responden a un mismo impulso: explicar y controlar la naturaleza a través de su fijación en un sistema simbólico de interacciones y dependencias. Solo que la tendencia que explícitamente se manifiesta en la ilustración, conocer la naturaleza sistemáticamente para después usarla, en el saber mítico permanece solapada entre otras razones porque éste todavía no ha objetivado categorías tales como *objeto, conocimiento, verdad, método...* Pero, en todo caso, hay que considerar que en las representaciones míticas se consolida en su primera figura la separación que no irá con el tiempo sino haciéndose más nítida y abrupta entre sujeto y objeto. En efecto, tal como son interpretados por Adorno y Horkheimer, los mitos que en su origen debieron ser las noticias oralmente transmitidas de unos acontecimientos singulares, terminan convirtiéndose en doctrinas cargadas de simbolismo cuya función es explicar un mundo que al objetivarse en virtud de la naciente mediación lingüística, conformadora de la conciencia individual y colectiva, comienza a ser extraño y opaco, un mundo, en fin, que en una misma operación se descubre, se presenta como misterio y, también, se ordena. Todo ello queda claro en el *primer excursus* de la *Dialéctica de la ilustración* dedicado a la interpretación de la *Odisea* de Homero, documento al que se le otorga un valor paradigmático como expresión de esta fase cultural. En él se dice: "En los estratos homéricos se han depositado los mitos; pero su exposición, la unidad impuesta a las leyendas difusas, es al mismo tiempo la descripción del camino de huida del sujeto se de las potencias míticas... La odisea desde Troya hasta Ítaca es el itinerario del *sí mismo* -infinitamente débil en el cuerpo frente al poder de la naturaleza y sólo en estado de formación en cuanto autoconciencia- a través de los mitos. El mundo mítico se halla secularizado en el espacio que ese sujeto recorre, y los viejos demonios pueblan las lejanas orillas y las islas del Mediterráneo civilizado, refugiados en las rocas y cavernas de las que salieron un día en el estremecimiento del tiempo primordial. Pero las aventuras dan a cada lugar su nombre, y con ello el espacio queda controlado

racionalmente"<sup>11</sup>. Tal ordenación de lo natural aportada por este saber mítico, junto a los rituales con él congruentes entre los cuales cobra especial sentido el sacrificio por encarnar el principio de la sustituibilidad -lo sacrificado por lo que representa- en calidad de prístina forma de intercambio o comercio con los dioses, permite la primera forma de dominio sobre la naturaleza: al quedar sus fenómenos expuestos y sus potencias nombradas y simbolizadas ya no parecen tan terribles. Lo que tienen de terribles para la emergente conciencia las fuerzas naturales es la aleatoriedad de su aparición, la imprevisibilidad de su suceder, el azar con el que se manifiestan y el fondo de caos del cual parecen incesantemente emerger. Pero las recreaciones míticas suavizan el miedo porque al nombrar y concatenar los elementos del orden de lo natural desvelan lo apariencial del caos y convierten el entorno humano en morada. Además, con el saber condensado en los mitos, añaden Adorno y Horkheimer, el ser, la naturaleza, se reparte en los dos momentos de la diferencia tendida entre aquello que conoce, nombra y designa, un sujeto ya maestramente conformado consciente de su identidad que busca sobrevivir, y todo lo demás, los elementos dispersos y amenazantes de un cosmos que, sin embargo, comienzan a mostrarse susceptibles de ser identificados, aislados y, en esa misma medida, primero eludidos y después dominados. Esta capacidad del sujeto primigenio para nombrar y ordenar en su saber mítico una naturaleza en la que, además, ya ha comenzado a intervenir con unos útiles y artefactos aún rudimentarios es el índice de un cierto grado de poder real sobre todo lo exterior. Así pues, el lenguaje mismo de los mitos forma parte del primer bagaje cultural con que el hombre enfrentó la naturaleza. Por él, por el poder de nombrar que le es intrínseco, el hombre comienza a levantarse sobre todas las cosas poniéndolas a su servicio, conjurándolas según su interés. Por todas estas razones, el surgimiento del sujeto que acontece con la primera forma de saber condensada en los mitos es considerado por Adorno y Horkheimer en los términos de unas relaciones de poder frente a aquello que se le opone: una naturaleza que se perfila ya como un campo virtual de operaciones.

Pero el giro en la racionalidad que imprime el tránsito del mito al saber positivo con el subsiguiente aumento de poder sobre la naturaleza implica, a la vez, un extrañamiento del hombre respecto a ésta por quedar reducido el mundo exterior a una objetividad dictada por los imperativos de un saber que busca acotar un dominio susceptible de intervención técnica. El sistema modélico al que la ciencia tiende es el modo de conocimiento más apto para manipular el mundo de las cosas, para extraer a éstas su utilidad. Adorno y Horkheimer entienden que el mundo que la ciencia abre al hombre, el campo

---

<sup>11</sup> Dialéctica de la ilustración, pp. 99-100.

todo de objetividad que ésta funda, está acotado por los límites que impone la intervención técnica ya que, en último término, es ésta lo que interesa y a lo que se propende. Si todo conocimiento es ineludiblemente lo formado a partir de un cercenamiento, un sesgo y una deformación sobre el objeto conocido, mientras que el saber mítico no distingue todavía la estructura que completan conocimiento, verdad y poder, la ilustración superadora al ignorar tal condición epistémica se engaña al disfrazar su momento de dominio bajo la apariencia de la búsqueda de la verdad en una objetividad que ella funda, limita y reduce en aras de ese dominio. Alcanzando que el conocimiento genera dominio, la ilustración invierte el sentido de la relación entre verdad y poder: considera el dominio como el correlato natural que cabe esperar de la verdad, aparte de su indicio, siendo, al contrario, antes la verdad de la ciencia un resultado de las tentativas de atesorar dominio. Su momento negativo, falso, no estriba pues en que auspicie conocimientos que permitan una acción técnica, sino en que acote el ilimitado espacio semántico de los significados y de las verdades posibles en los sistemas epistemológicos que generan dominio técnico, la ciencia en suma, e ignore absolutamente que esa restricción es causada por el dominio mismo cuando afirma, con aparente desinterés, que sólo tales sistemas constituyen genuinamente auténtico conocimiento. Si la ilustración vio que el conocimiento es el más potente instrumento para controlar la naturaleza, erró, sin embargo, al identificar todo conocimiento posible, y por ende, toda verdad, con el propio de la ciencia. Adorno y Horkheimer tratan a Kant como el hito descollante de esta dinámica: "La ciencia misma no tiene ninguna conciencia de sí; es un instrumento. Pero la Ilustración es la filosofía que identifica verdad con sistema científico. El intento de fundamentar esta identidad, que Kant emprendió aún con intención filosófica, condujo a conceptos que no tienen científicamente ningún sentido... El concepto de autocomprensión de la ciencia contradice el concepto mismo de ciencia. La obra de Kant trasciende la experiencia como mera operatividad... Con la confirmación del sistema científico como figura de la verdad, realizada por Kant como resultado, el pensamiento sella su propia nulidad, puesto que la ciencia es ejercitación técnica, tan alejada de la reflexión sobre sus propios fines como otros tipos de trabajo bajo la presión del sistema"<sup>12</sup>. Como se puede constatar, tal identificación de verdad y sistema científico del saber tiene entre sus efectos más nocivos desterrar del ámbito de la clarificación racional, del conocimiento, la elucidación del conjunto de los intereses y expectativas humanas; cuestiones cuya devaluación epistemológica corre en paralelo a las posibilidades decrecientes de que su tratamiento racional influya en la praxis humana a modo de hilo de Ariadna.

---

<sup>12</sup> Ibid., pp. 132-133.

En la magia, pues, los hombres todavía no pretendían ejercer un control positivo y planificado sobre la naturaleza, sino más bien no ser ellos mismos las víctimas de unas fuerzas hostiles. De ahí que la función del ritual se limitara en cada caso a conjurar o a aplacar esos símbolos de sus potencias que eran los dioses y los espíritus. En cambio, la ilustración, cuya esencia es la aspiración a su control extremo, acuña el concepto de la verdad del sistema de la ciencia de la que es inseparable el correlato de la aplicación técnica, que supone un suavizamiento aparente de la lógica implacable del dominio, para convertirlos inmediatamente en la certidumbre y justificación de sí. Y ésta es la falsedad: trata a la técnica como el producto, básicamente inintencional, de un conocimiento que es, sin embargo, sólo por ésta como se sanciona como válido. La razón ilustrada, pues, ha subordinado el sistema del saber al objetivo general del dominio sobre la naturaleza, de forma que todo conocimiento termina reduciendo a ésta bajo su concepto de verdad a los límites señalados por los tipos de relaciones entre los fenómenos que permiten controlarlos. De ahí que, finalmente, el concepto de verdad que el saber ilustrado tematiza sea a la vez una máscara y un pretexto para el poder. La ciencia positiva, en la forma de un sistema de conocimiento, aquél que guarda toda la verdad, reduce la multiplicidad de la naturaleza y la diversidad de las cualidades específicas de sus objetos, así como las afinidades y relaciones entre ellos existentes, al conjunto restrictivo de los significados de sus conceptos en los que todo se hace equiparable, comparable, calculable y, en consecuencia, manipulable.

Así pues, para Adorno y Horkheimer el proceso de ilustración arranca ya en el mito porque constituye, en lo que sería su carga doctrinal, una totalidad simbólica lingüísticamente desarrollada que interpreta la naturaleza. Pero el correlato de este hecho consiste en que esa ilustración que se presenta a sí misma como el triunfo del conocimiento sobre la superstición se desarrolla, a su vez, paradójicamente, bajo una nueva forma de mitología. El principio mítico que la ilustración desarrolla incesantemente es su fe inquebrantable en el sistema de la ciencia como la exposición total y exclusiva de la verdad. Estriba en su falta de conciencia sobre lo que todo conocimiento secciona y deforma de lo conocido y en su ignorancia, más grave, acerca de que su ideal de verdad esconde el principio dominador, de poder, del que funcionalmente ésta depende. La componente mitológica de la ilustración radica en que eleva acríticamente el principio de la abstracción inherente a todo conocimiento a instrumento universal de la verdad, no percibiendo la mediación real a la que ese principio está sometido, la del efectivo dominio sobre la naturaleza. Es esta mediación la que, a su vez, determina el carácter del sesgo en la formación del concepto de verdad que la ilustración esgrime como su seña de identidad frente a lo que considera todo falso saber o mera

superstición. El principio de la abstracción no es otra cosa que el principio ordenador del pensamiento conceptual: la determinación del objeto cifrada en la universalidad conceptual producida por el sujeto. Las formas históricas en las que el saber conceptual se ha constituido, y esto vale tanto para la ciencia como para la filosofía, han adoptado la forma de sistemas cognitivos omniabarcantes cuya lógica interna ha pretendido clausurar el ámbito objetivo. Con la ilustración, pues, a la que cabe entender como el conjunto de los saberes discursivos que han pertenecido a la tradición occidental, se ha ido realizando el impulso subjetivo de agotar la naturaleza como misterio cerrándola en su identificación totalizante con la objetividad producida por los sistemas del saber. Esa identificación la ha efectuado la lógica de los sistemas conceptuales que sustituyen la especificidad de las cosas por la unidad y la legalidad universal a la que someten a todo lo que abarcan. Bajo esta dinámica, la tradición ilustrada al sustituir en su identificación subsumidora la naturaleza por la objetividad del sistema, objetividad que además posibilita una actuación sobre ella, termina también con lo desconocido, con lo no idéntico en la terminología adorniana. Pero con esto cumple con el principal objetivo mítico que era el de dar respuesta al miedo primigenio del hombre ante las fuerzas inescrutables. Sin embargo, la ilustración denota por el alcance de sus objetivaciones cognitivas que aquel miedo permanece en la era de la técnica: "El hombre cree estar libre de terror cuando ya no existe nada desconocido. Lo cual determina el curso de la desmitologización, de la Ilustración, que identifica lo viviente con lo no viviente, del mismo modo que el mito identifica lo no viviente con lo viviente. La ilustración es el temor mítico hecho radical. La pura inmanencia del positivismo, su último producto, no es más que un tabú en cierto modo universal. Nada absolutamente debe existir fuera, pues la sola idea del exterior es la genuina fuente del miedo"<sup>13</sup>.

3ª TESIS: EL DOMINIO SOBRE LA NATURALEZA QUE ASEGURA LA AUTOCONSERVACIÓN TIENE POR CONDICIÓN SU EXTENSIÓN AL CONJUNTO DE LAS RELACIONES SOCIALES.

Apelando a la etnología, Adorno y Horkheimer sostienen la hipótesis de partida según la cual el saber mítico, allá hasta donde se puede rastrear, acontece en grupos humanos que quedan estratificados, al menos de forma tenue, por la existencia de individuos señalados respecto al resto como magos o hechiceros. En todo caso, lo que sí es claro es que la evolución histórica en este aspecto comporta una agudización de la estratificación social y de su complejidad, y con ella una distribución asimétrica del poder; un acceso

---

<sup>13</sup> Ibid., p. 70.

diferencial a los instrumentos de todo tipo que posibilitan el control de los grupos humanos. Significa todo ello que una de las características sociales del conocimiento consiste en su monopolización creciente por ciertos individuos y grupos particulares. Ya en la magia se da un acoplamiento esencial entre el saber y la autoridad y el prestigio de su depositario, el mago. Ahí, un espacio de poder ha quedado ya acotado respecto al conjunto del grupo social. Y con su progresiva institucionalización a través de ciclos de rituales reforzados constantemente por sus orquestadores se impone a los símbolos míticos una referencia que desborda el orden natural para representar y sancionar el social. En otra forma, la aparición del conocimiento hay que entenderla como uno de los modos de llevarse a efecto la división del trabajo. Pero aclárese el vector causal. La racionalidad en general es un instrumento humano de conservación: como técnicas y estrategias de organización en la caza y en la recolección de alimentos, como disposiciones materiales de las comunidades para la protección del organismo frente al clima y los depredadores. El primer saber mítico, que no está desligado de lo anterior, nace de la necesidad de controlar el entorno natural y es en sí mismo dominio, poder. Así pues, la racionalidad concretada desde las cestas, vasijas y venablos hasta los fetiches, las canciones de caza y toda la simbología mágica produce y perpetúa un poder sobre la naturaleza. Sin embargo, este dominio sobre el hábitat natural de las incipientes culturas ha tenido como su condición la división del trabajo. El dominio externo ha exigido la división interna de la sociedad. Y lo que se constata es que tal división del trabajo ha acentuado la desigualdad: el acceso no uniforme a los instrumentos de poder y, consiguientemente, a los bienes referidos a la sustentación de la vida, materiales y no materiales. En este esquema acopla el trabajo intelectual ya desde lo que hoy se reconoce como la primerísima forma de pensamiento abstracto o modelo intelectual de realidad, el saber mítico. Allí donde acontecen, las primeras formas de saber especulativo son ejercitadas por unos especialistas. Su aparición es, pues, indisoluble de la segregación social en grupos codeterminados por relaciones de poder en una constelación que abarca la vida social entera. Dicho en general: el hombre siempre ha dominado la naturaleza, que es lo inmediato para la supervivencia, a través de su órgano específico, la racionalidad cuya cifra es la cultura. Pero la condición de este dominio externo ha sido la división del trabajo: gracias a ella los grupos sociales han minimizado los costos y maximizado los beneficios, han optimizado el rendimiento, la eficacia en la intervención sobre los fenómenos. Esta es la causa por la que para Adorno y Horkheimer la división del trabajo ha sido el elemento de cohesión de la totalidad social. Por la división del trabajo los grupos sociales han tenido éxito frente a la naturaleza, la han dominado como mínimo lo necesario para no sucumbir y han explotado sus recursos. Es esta división del trabajo la que

las ha articulado y cohesionado de modo que la codependencia de sus estratos ha sido condición de posibilidad para la pervivencia del todo. Lo característico es que una vez establecido este proceso la evolución histórica ha acentuado todos y cada uno de sus momentos: más dominio, más técnica y especialización, más desigualdad. Y en lo relativo al interior de la constelación social, sucede que con la eficacia externa correlaciona una codependencia asimétrica de los grupos sociales: la dominación se va extendiendo por el tejido social. De este modo, Adorno y Horkheimer afirman que la cohesión y la fuerza de las colectividades humanas han sido aseguradas en el dominio interno de unos grupos sobre otros. Es éste, el dominio, el nexo funcional de la totalidad social.

En lo que respecta en la dimensión del pensamiento a las formas de conocimiento, la tesis es que no sólo producen dominio sobre la naturaleza y sobre la sociedad por su posesión restringida, sino que además expresan y legitiman ese dominio interno como perteneciente al orden natural. He aquí una vertiente de la interpretación sociológica del conocimiento en la *Dialéctica de la ilustración*. En franca oposición a la teoría de Durkheim, según la cual el carácter social de las formas de pensamiento estriba en que refleja la *solidaridad orgánica* como una mutua dependencia alcanzada por la división del trabajo, Adorno y Horkheimer interpretan esa dependencia en términos de relaciones de poder: "Es esta unidad de colectividad y dominio, y no la inmediata universalidad social, la solidaridad, la que sedimenta en las formas de pensamiento. Los conceptos filosóficos con los que Platón y Aristóteles exponen el mundo elevaron, mediante su pretensión de validez universal, las relaciones por ellos fundadas al rango de realidad verdadera. Ellos procedían, como dice Vico, de la plaza del mercado de Atenas y reflejaban con igual pureza las leyes de la física, la igualdad de los ciudadanos de pleno derecho y la inferioridad de las mujeres, los niños y los esclavos"<sup>14</sup>. Cabe comprender, pues, un isomorfismo entre las formas de conocimiento y las formaciones sociales en las que surgen desde el mito al logos científico. Ahora bien, tal isomorfismo hay que entenderlo en el sentido de que aquellas son formas reflejas de éstas últimas, que las determinan. Por ello, puede entenderse que el conocimiento ilustrado codifica, al estar por ella mediado, la estructura coactiva fundada en las relaciones de poder de la realidad social que ese mismo conocimiento refuerza. Pero no hay circularidad: primero el conocimiento es un producto del trabajo social que tiene consecuencias de orden material, sobre todo, como técnica; segundo, en él se ha dissociado de su contenido denotativo, el inmediato puede decirse, su función social, el

---

<sup>14</sup> Ibid., p. 76.



elemento connotativo aunque esencial, dada una determinada constelación social. Es por este segundo momento que se da el isomorfismo. Así es como para Adorno y Horkheimer el pensamiento tiene un carácter social y expresa la simbiosis entre los procesos de formación e institucionalización social y los de aumento de control y dominio sobre los individuos. Es dicha simbiosis de dominio y sociedad la que confiere consistencia a las estructuras sociales. Y la traducción del dominio en el plano social es la división del trabajo; causante de su esencial asimetría. Esta asimetría social producto del trabajo asegura la autoconservación de una sociedad que puede entonces conceptualizarse con los términos abstractos de *totalidad dominada*. Con ello, el dominio como el conjunto de las relaciones de poder impresas en la división del trabajo se torna la universalidad que a la vez engloba y reproduce al conjunto de los individuos, como se les opone uno a uno. La peculiar naturaleza de esta universalidad social es la que queda sedimentada en los sistemas de pensamiento.

El rasgo característico de la ilustración ha consistido en afinar incesantemente las cuerdas del pensamiento como instrumento de dominio dejando fuera de campo, como epistémicamente irrelevante, toda aclaración y saber sobre el sentido del fin del dominio. Adorno y Horkheimer localizan la causa de esta elisión del pensamiento de sí, y con ello de la perpetuación de su ciego operar instrumental -lo que prolonga la historia del pensamiento como pre-historia-, encuentran pues la razón de que la ilustración haya soslayado activar y ejercer la operación de pensar la razón misma como razón instrumental en el hecho de que este segundo conocimiento en el que el propio pensamiento se pone como objeto, pudiendo entonces extraer significados y consecuencias de su autocomprensión, no es en modo alguno necesario para la finalidad de producir una praxis que incesantemente aumente el poder de control y de acción sobre cosas e individuos a fin de asegurar la conservación y la reproducción social. Pero esta carencia tiene a la postre unas consecuencias funestas a la base de las cuales queda que a nivel práctico la propia razón queda cosificada. Así, el pensamiento, polo de actuación frente al mundo, se perpetúa como una cosa más en el mundo. Tal cosificación de la razón, originada en la hipóstasis del dominio total sobre la naturaleza, significa que en último término el sujeto queda igualado con el objeto. El individuo que sobrevive a través de la sociedad queda reducido en ella a una cosa entre cosas, siempre a disposición e igual a su función. Como realidad gnoseológica, pues, la ilustración es reflejo y sanciona las contradicciones reales de la sociedad cuyo estado actual es, para Adorno y Horkheimer, el precio pagado por la razón en su dinámica de dominio de la naturaleza. Este impulso al dominio de la naturaleza por motivo de la autoconservación está a la base tanto de la razón ilustrada como del estado de cosificación social.

Ambos fenómenos son recurrentes y se median mutuamente. En el plano social, las consecuencias para el individuo del proceso ilustrado son nefastas. No hay que olvidar que en él se funden sujeto y objeto, razón y realidad empírica. Pues bien, el individuo producto del proceso ilustrado, aquél dirigido a convertirlo en amo de la naturaleza, ha terminado siendo destruido en su calidad de sujeto. Tanto sus relaciones con los otros como consigo mismo han quedado desnaturalizadas. Ya no es más un sujeto autónomo en sí, como quiere nominalmente el ideal ilustrado, que entra en comunicación con sus iguales, sino antes el receptáculo de una función social. Por eso afirman Adorno y Horkheimer que el proceso de la autoconservación implica también la alienación que viene impuesta por la unidad de la totalidad social y del dominio dada en el carácter de mediación universal que tiene en el cuerpo social la división del trabajo. El trabajo es la actividad universal que confiere unidad a esa totalidad. Se encuentra ligado a un principio de equivalencia que iguala a los individuos como instrumentos para desarrollar una función tendente al mantenimiento del complejo social. Y hace tiempo ya, al menos en occidente, que la supervivencia está ligada para el individuo más que a la primera a la segunda naturaleza; ésta es la que le presenta como un imperativo su incardinación plena en consecuencias al rompecabezas social. La reducción de los sujetos particulares a su función los niega prácticamente como tales, con lo cual el trabajo, ese aglutinante social, va antes dirigido a la desintegración del sujeto particular que a su constitución y formación. Por esta dinámica el individuo es reducido a objeto por una totalidad social que lo precede; es a priori una pieza intercambiable en un ámbito sobre el que sus posibilidades de juego son casi nulas. Tal trama objetiva es constituyente para la subjetividad en los procesos de formación individual. El resultado de la actuación del universal sobre lo particular es, pues, la cosificación de éste último. Con tal término, Adorno y Horkheimer se refieren a la experiencia subjetiva de los individuos, a su *psicología*. En general, denota básicamente la reducción del hombre a cosa, su explotación como instrumento y la separación de él de aquello que produce. Derivadamente significa la adecuación mental a esta situación que el sistema social necesita para funcionar. De ahí que converja en la sociedad postindustrial con el bienestar material y ambos se confundan como *felicidad*. Se lee así en el capítulo dedicado a la industria cultural: "Quien no se adapta es golpeado con una impotencia económica que se prolonga en la impotencia espiritual del solitario. Excluido de la industria, es fácil convencerlo de su insuficiencia... Pero lo mismo que los dominados se han tomado la moral que les venía de los señores más en serio que estos últimos, así hoy las masas engañadas sucumben, más aún que los afortunados,

al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza"<sup>15</sup>. La reproducción de la totalidad social se sirve del impulso de los particulares a su propia autoconservación, considerada ahora igual que antaño, al inicio del proceso ilustrado, como la supervivencia frente a lo hostil. Pero en la época del progreso técnico, aquella en la que se dan las condiciones materiales para liberar al hombre de la necesidad, la vida de los individuos queda de nuevo sujeta a la necesidad de la adaptación a la función social, y por ello es calificada por Adorno y Horkheimer como una vida rebajada<sup>16</sup>. La autoconservación en el medio social exige a los individuos una constante competencia y autocontrol, y en ambos casos, violencia. En esta dinámica, la razón se convierte en un medio para conseguir otros medios dirigidos hacia una autoafirmación particular que no se cuestiona en su calidad.

Parece, pues, que según la interpretación que ponen en marcha Adorno y Horkheimer la historia de la cultura se resuelve en una espiral ascendente de dominación y cosificación que se autorrefuerza. Y efectivamente, ello es así. Según las descripciones que hacen en *Dialéctica de la ilustración* sobre la industria cultural, a las que hay que sumar las reflexiones de Adorno contenidas en *Minima moralia* y en señalados textos de *Dialéctica negativa*, se da en la cultura occidental una coordinación fundamental entre un vasto poder técnico de actuación sobre la naturaleza y una estructuración social netamente asimétrica que no es independiente, además, de un determinado tipo de subjetividad a la que funcionalmente requiere. Entiende Adorno que la causa de esta progresión incesante radica en que hasta hoy, de una forma u otra, la conservación de la vida siempre ha descansado sobre terreno frágil. Dice en un texto pleno de referencias:

"La ideología tiene su totalidad en su origen biológico. El *sese conservare* de Spinoza, la autoconservación, es realmente la ley natural de todo lo que vive. Su contenido es la tautología de la identidad: lo que tiene que ser es lo que ya existe así como así; la voluntad se retrotrae a su sujeto y este se convierte en fin como mero medio de sí mismo. Ya aquí se realiza el paso a la falsa conciencia; si el león tuviese conciencia, su furia contra el antílope, al que quiere devorar, sería ideología. El concepto de racionalidad a que la razón se eleva por la consecuencia de su propia conservación debería emanciparse del ídolo del espejo. El fin sería entonces lo que es distinto del sujeto como medio. Sin embargo, la autoconservación lo oscurece, fijando los medios como fines

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 178.

<sup>16</sup> No en vano subtitula Adorno su libro *Minima moralia*, que es un conjunto de aforismos en los que predomina la perspectiva del individuo aislado –la del propio Adorno– en el medio de la totalidad, *reflexiones desde la vida dañada*.

que no requieren la legitimación ante la razón. Cuanto más se desarrollan las fuerzas productivas, tanto menos evidente se hace la finalidad en sí misma que es la autoconservación. A pesar de que en este fin se va perfilando la posibilidad de algo distinto, su regresión a la naturaleza le convierte en problemático en sí mismo. La vida se prepara como medio de ese algo distinto, por vago y desconocido que sea. Por otra parte, su propia estructura heterónoma lo vuelve a inhibir. El hecho de que la autoconservación a través de los tiempos fuera difícil y precaria, hace que los impulsos del yo, instrumento suyo, posean una violencia casi irresistible, incluso después de que la autoconservación se hiciera fácil en principio gracias a la técnica"<sup>17</sup>.

En estas palabras que guardan destellos de lo utópico, Adorno concentra con precisión el núcleo de la dialéctica de la ilustración. Siendo como es la autoconservación el impulso primordial y estructural de la vida, para el hombre, su sentido, el plus que contiene la racionalidad como instrumento suyo es como principio la promesa de la posibilidad de tornar efectiva la conservación más que como sola permanencia y repetición. Por el momento, la cultura no ha extraído al hombre de la dialéctica natural de la conservación. Al igual que el león, éste se necesita y se pone a sí mismo como medio para renovar su fin, que no consiste sino en seguir estando como medio de sí. Pero aun siendo esto así, la cultura sí que ha añadido un elemento nuevo a la historia natural. Por vez única el hombre ha desplegado ante sí los medios que le permitirían la perpetuación de su identidad de modo tal que ya no estuviese atado a ella. Las consecuencias de esto son inmensas, pero la mayoría, las más felices, permanecen como posibilidades. La racionalidad humana desplegada sobre la conservación también puede distanciar del hombre la conservación como lo inmediato. Pero para ello es necesario una organización más racional de la sociedad, es decir, del bagaje instrumental para la conservación. Sólo así podría la finalidad de la conservación rebasar la pura inmanencia de la vida que se repite en precario. Pero al formularla, la razón ha roto ya el ídolo del espejo, al menos como potencia oculta, de modo que entrevé la insuficiencia para el fin de la conservación del mero permanecer, y se le torna entonces necesidad instrumentar al sujeto como medio de un sujeto enriquecido, diferente, lo distinto. Pero esta nueva necesidad asienta sobre la desaparición de la primera. No obstante, la racionalidad la anticipa como formulación abstracta en un pensamiento que es ética. Tal es la aporía de la ilustración: estando el dominio al servicio de la conservación, el dominio consumado ha atado al hombre tan férreamente a ésta, ahora como miembro de la sociedad, que ha obturado los espacios por los que gracias a su razón, su capacidad de hacerse sujeto, podría realizarse en la

---

<sup>17</sup> Dialéctica negativa, p. 347.

forma humana de trascendencia en sí de sí. Esta suspensión en lo que es el interés humano es lo que toca ahora analizar.

4ª TESIS: LA ILUSTRACIÓN ES BIVALENTE: EN ELLA, LA LEY DEL INCESANTE PROGRESO ES TAMBIÉN LA LEY DE LA REGRESIÓN.

Adorno y Horkheimer describen e interpretan, pues, el proceso de continuado progreso ilustrado en los términos de su contrario; como un progreso en la regresión. Es ésta una operación que pueden llevar a efecto diferenciando el concepto de progreso a partir de su relación con la constelación formada por los polos *autoconservación*, en su remitir a las necesidades humanas, e *instrumentalización del dominio*, donde este último momento consiste en regla evaluativa del primero. A partir de aquí se puede entonces sostener el siguiente conjunto de afirmaciones sólo aparentemente contradictorias: la ilustración es progreso; la ilustración es regresión; la ilustración es progreso en el dominio; como dominio la ilustración es regresión; la ilustración es progreso y regresión; y, finalmente, la ilustración es permanencia en lo idéntico.

Simultáneamente puede afirmarse de la ilustración que implica progreso y regresión sólo cuando se sostiene tal aseveración desde una ampliación de sus criterios evaluativos permitida por la teorización efectuada en la *Dialéctica de la ilustración*. Por el contrario, la presentación que hace la ilustración de sí se realiza bajo el concepto exclusivo del progreso. En base a los criterios ilustrados, progreso significa aumento de ciencia, de técnica, de industria, fenómenos todos ellos coincidentes en propiciar una universalización de la cultura y de la sociedad del bienestar, de la civilización técnica pues. Ahora bien, la comprensión efectuada por Adorno y Horkheimer desmonta esta idea porque la interpreta como una mitificación de la historia. Así es como llegan a afirmar que la regresión no se da sólo en el progreso fracasado, sino también, y he aquí lo importante, en el progreso logrado. Efectivamente, es indudable que la historia ha conocido un progreso cuando éste se entiende estrictamente en sentido científico y técnico. No se puede cuestionar el hecho de que la ciencia y los saberes técnicos, independientemente de la crítica a la que puedan ser sometidos, han evolucionado y se han desarrollado incesantemente, completando el mapa del conocimiento sobre la realidad e interviniendo con éxito sobre ésta a todos sus niveles, incluyendo el humano, donde cabe hablar de una *ingeniería social*. Siendo ello así, lo es también que tal progreso tiene unas consecuencias que no por menos evidentes carecen de realidad. En este punto, la tesis que sostienen Adorno y Horkheimer puede formularse como sigue: no solamente

puede considerarse como regresivo el hecho de que la ilustración hasta ahora no haya sabido desarrollar modelos de saber alternativos al de la ciencia, necesario, por lo demás, así como una sociedad más libre y menos coactiva como rezan sus principios normativos, no sólo constituye pues un replegarse el hecho de que la ilustración se haya quedado corta en relación a lo que debe exigírsele a ella misma en base a su propio principio, sino que también hay que descubrir en ese progreso casi unánimemente saludado, en el positivamente alcanzado, un retroceso ya que su condición ha sido la negación de ese plus no alcanzado: el recorte de la verdad como ciencia y técnica, la universalización del reparto asimétrico del poder social y, finalmente, la generalización de un tipo de subjetividad, la que mejor puede adaptarse a las condiciones estructurales de la sociedad, mediante un proceso selectivo de sus cualidades cuyo resultado no es sino el empobrecimiento. De este modo, contrariamente a lo que sería en principio razonable esperar, el progreso en la capacidad de producir socialmente mayor número y calidad de bienes materiales y culturales se ha puesto en correlación directa con un anquilosamiento de la subjetividad: "La eliminación de las cualidades, su conversión en funciones, pasa de la ciencia, a través de la racionalización de las formas de trabajo, al mundo de la experiencia de los pueblos y asimila tendencialmente a éste de nuevo al de los batracios. La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de poder oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que no ha sido aún tocado: la nueva figura de ceguera que sustituye toda ceguera mítica vencida"<sup>18</sup>.

El punto de mira de esta crítica al mito ilustrado del progreso se centra, pues, no en las desigualdades generadas por un progreso no equilibrado, sino antes en el mismo modelo del progreso y en sus consecuencias conforme se realiza, entre las que se cuentan, por lo demás, aquellas desigualdades. Para ello es necesario explicitar las contradicciones inherentes al progreso logrado. Así pues, la línea medular de esta tesis pasa por destacar que el progreso técnico-social es inseparable de la cosificación de los individuos, punto de fuga éstos donde converge toda la teorización, porque la exige como su condición. El progreso de la unidad social se cobra su precio en el ámbito de la vida y de la conciencia y privacidad individual. Pero esto se hace legible sólo cuando se define el progreso en los términos estrictos de aumento en el poder de dominación. Como poder de dominio, se verifica un progreso porque se acentúa la capacidad de explotación de la naturaleza y se agudiza el sometimiento de los hombres entre sí a través de las pirámides económicas,

---

<sup>18</sup> Dialéctica de la ilustración, p., 89.

políticas y culturales de la sociedad. Pero es índice de la cualidad y de los efectos desviados de ese progreso en el dominio que la cosificación y la polarización de la conciencia alcance a todos por igual; tanto a los que están arriba como a los que están abajo. La adaptación a la función específica económico-social que requiere la división del trabajo, verdadero motor del desarrollo histórico, garantiza la universalización de la cosificación. Esta necesidad del sujeto de adaptarse a una función dentro del organigrama de la división del trabajo, unida al inherente principio de sustituibilidad sobre el que funciona tal división, exige a todos los individuos ejercer incesantemente una competencia entre ellos y un autocontrol particular, experimentado como renuncia y como represión, que están a la base y efectúan de facto una reducción de las capacidades subjetivas que no coadyuvan a tal fin, pero que son, no obstante, *constructoras de subjetividad*. En último término, puede afirmarse que el mundo moderno, ese que es producto del largo itinerario de progreso histórico que simboliza Odiseo<sup>19</sup>, el progreso significativo que conoce es su capacidad de normalizarse a base de fabricar una violencia que ha permeado desde lo exterior hasta lo interior: se violenta una naturaleza que se expolia hasta ponerla en peligro para servir a los hombres que, sin embargo, la necesitan intacta, se hacen violencia los hombres entre sí en la guerra y en su convivencia pacífica, y se coacciona cada individuo al adaptarse al orden social. Tal es el resultado de la ilustración para Adorno y Horkheimer en el estado en el que hoy aparece.

La caracterización en estos términos del progreso social es lo que, finalmente, permite apuntar que la ilustración es, en definitiva, la permanencia en lo idéntico. Que el progreso es un mito, y que la ilustración no ha sabido liberarse de lo mítico, tal es el corolario lógico de todo lo anterior. Si el principio ilustrado tenía como objeto liberar al hombre de las férreas ligaduras de la necesidad natural<sup>20</sup>, si el mito ha expuesto este impulso de forma simbólica bajo la imagen de un destino del que se pretendía escapar dando así comienzo la andadura de la razón en constante progreso, hoy es la sociedad en la necesidad que impone a todos la depositaria de ese destino expresado en los mitos. Pero el individuo permanece tan impotente antes como ahora respecto a la exterioridad, sea ésta la naturaleza o la sociedad. Cosificación, impotencia

---

<sup>19</sup> Es aquél que según M. FOUCAULT ha encontrado su particular Ítaca en el sistema carcelario, pues éste es el modelo que sintetiza la singularidad de Occidente consistente en la generalización disciplinaria. A este respecto: *Vigilar y castigar e Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*.

<sup>20</sup> Mejor, la razón emergió por las constricciones del entorno a la especie: "El pensamiento surgió bajo el signo de la liberación de la terrible naturaleza, que al final fue enteramente sojuzgada". *Dialéctica de la ilustración*, p., 151.

individual, intercambiabilidad funcional son hoy las consecuencias de la estructura en la que se reproduce la sociedad. Una estructura que tiene su origen en el esfuerzo común humano por dominar la naturaleza, y en la que los hombres, sin embargo, han quedado decididamente determinados. Como indican Adorno y Horkheimer, el mundo moderno como una trama coactiva es la expresión que ha cobrado el antiguo destino en virtud de la tentativa de escapar de él. Y la heteronomía individual es la consecuencia lógica, pero a la vez contradictoria, de la lucha por la autonomía.

5ª TESIS: COMO PRINCIPIO, LA ILUSTRACIÓN SE ENCUENTRA OPUESTA AL DOMINIO PORQUE LA REFLEXIÓN DEL PENSAMIENTO SOBRE SÍ IMPLEMENTA EL FIN CONSTITUTIVO DE LA AUTOCONSERVACIÓN.

Esta correlación impresa en el decurso histórico entre aumento de poder técnico y producción de poder social asimétrico, con la consecuente cosificación individual, que expresa la contradicción de la razón humana en relación a su fin constitutivo no pertenece necesaria ni definitivamente, según Adorno y Horkheimer, a la dialéctica de la ilustración por más que el movimiento histórico no la haya sino agudizado. El hecho es que hoy se dan los elementos que permiten pensar razonablemente que existe la posibilidad de salvar esta contradicción, aunque también se dan indicios que permiten plantear la posibilidad contraria.

El punto crucial del que parten Adorno y Horkheimer en su razonamiento es que el pensamiento como instrumento de dominio establece también los límites al dominio dada su disponibilidad universal: "En la medida en que el dominio, desde que los hombres se hicieron sedentarios, y más tarde en la economía de mercado, se objetivó en leyes y organizaciones, tuvo al mismo tiempo que limitarse. El instrumento adquiere autonomía: la instancia mediadora del espíritu atenúa, independientemente de la voluntad de los dirigentes, la inmediatez de la injusticia económica. Los instrumentos de dominio, que deben aferrar a todos: lenguaje, armas y, finalmente, máquinas, deben dejarse aferrar por todos. Así, en el dominio se afirma el momento de la racionalidad como distinto de él. El carácter objetivo del instrumento, que lo hace universalmente disponible, su *objetividad* para todos, implica ya la crítica del dominio a cuyo servicio creció el pensamiento"<sup>21</sup>. Se afirma en estas palabras que el dominio para ejercerse ha de, también, limitarse. La

---

<sup>21</sup> Ibid., pp. 89-90.



razón de ello radica en que el pensamiento<sup>22</sup>, que es su instrumento, ha cobrado históricamente una plasmación objetiva en conocimientos y artefactos que pueden ser utilizados por todos y, lo que es más importante, en un conjunto de leyes e instituciones que tienen una fuerza constrictiva universal y de las que, en principio, todos se pueden servir. El dominio sobre la naturaleza y el dominio humano para hacerse eficaces han tenido que servirse de la racionalidad, pero, a su vez, la realidad producto de esta interacción contiene unos elementos, unas objetivaciones racionales, que junto a la perpetuación del dominio tienden a limitarlo porque para que sea eficaz no puede volverse absoluto, sino que ha de sujetarse a restricciones que él mismo produce al factualizarse en su ejercicio. Así pues, la práctica del dominio impone la objetivación de su instrumento, el pensamiento, en instancias empíricas. Pero tal objetivación es a la vez el reflejo de las voluntades subjetivas y el instrumento de su autoafirmación como la limitación, determinada por la universalización implícita en su objetividad empírica, de sus impulsos particulares y arbitrarios respecto al todo que es. En otros términos, la objetividad transindividual del instrumento particular de adaptación y de poder como cultura, y en esa medida su separación del yo, da a la racionalidad una universalidad en la cual fundamenta su oposición al mero dominio. Así, en la perpetuación de la cultura, toda ella como instrumento coactivo, se apoya también la crítica al dominio absolutizado, ya que la cultura es, por definición, universal y, por lo tanto, inter-medio y canal en las relaciones individuales. Esto significa que la existencia de la cultura como lo puesto por el hombre para un dominio natural, ya en alto grado alcanzado, hace que la racionalidad sea más que un órgano individual; algo cuya disponibilidad universal -reproduce a los individuos y de ella los individuos hacen uso- frena el dominio individual y que, a un tiempo, se pone como principio para replantear los extremos entre los que se ejerce al dar instrumentos y fundamentar en lo objetivo la crítica al puro dominio como fin incuestionado. En síntesis, la tesis de Adorno y Horkheimer dice, pues, así: en el punto alcanzado, la civilización se articula sobre dos momentos no separados. De un lado, consiste en la normalización e institucionalización de un proceder dominador ejercido con unos instrumentos en continuo perfeccionamiento que tiene un límite en su accesibilidad para todos. Pero, además, la cultura es también la posibilidad objetiva de superar el dominio incontrolado en el que ella consiste porque gracias al desarrollo técnico ha roto la necesidad del nexo

---

<sup>22</sup> Aquí no hay que olvidar que aunque el pensamiento es un fenómeno particular y subjetivo como racionalidad, es también como lenguaje universal. Lo que vale decir: la índole lingüística del pensamiento determina la interacción entre individuo y colectividad social; por ella llegan a síntesis lo particular y universal. Ver *Dialéctica negativa*, p. 51.

funcional entre explotación humana y explotación natural. Pero no sólo esto, sino que además ha acumulado el bagaje de saber suficiente como para que todo ello se le explicita como reflexión que se activa y que poco a poco se torna necesidad.

Para Adorno y Horkheimer es, pues, la situación misma del mundo tecnificado aquello que impele al pensamiento a promover lo que denominan su autorreflexión por ser en sí más que absurda, como parece a primera instancia, contradictoria. Esta contradicción queda sellada en los términos de un inmenso poder técnico para mantener la vida del conjunto frente a una estructura social netamente jerarquizada respecto al poder y a los bienes materiales. Y lo que aparece o se muestra como absurdo es que el sistema inventado por la humanidad para librarse de la naturaleza se ha convertido para cada uno de sus miembros en el a priori que sustituye a aquella. La clarificación de esta antinomia conduce así, ineluctablemente, a la reflexión sobre la razón como instrumento de dominio; a la autorreflexión del pensamiento sobre sí. Y esto es lo que en ella se muestra. Que si el nacimiento del espíritu se produjo con seguridad bajo la forma del dominio de la naturaleza, el autocentramiento del espíritu sobre sí implica que éste tome conciencia de su verdad como el instrumento de dominio que es. Pero en tal órgano de dominio que es el pensamiento se reproduce la misma naturaleza como una trama coactiva. Y esto es lo que hace posible reconocerlo finalmente como un trozo de naturaleza que permanece inconsciente de sí<sup>23</sup>. Tal reflexión del pensamiento sobre sí significa pues reconocer en él el medio de la distanciamiento de la naturaleza por parte de los hombres para dominarla; la producción de la escisión sujeto-objeto a través de la cual el sujeto mediante el pensar conceptual se ha separado de la naturaleza al objetivarla en un conocimiento que es el instrumento de su manipulación, como naturaleza y como humanidad. Ahora bien, tal fractura entre sujeto y objeto, así como la función disociativa del pensamiento, no se puede eliminar, constituye la condición de humanidad. Es la autorreflexión del pensamiento a través del concepto, pero también sirviéndose de símbolos e imágenes como sucede en el

---

<sup>23</sup> Se lee al final de *Dialéctica de la ilustración* sobre la naturaleza: "La naturaleza en sí no es buena, como lo pretendía el antiguo romanticismo, ni noble, como lo pretende el nuevo. Como modelo y meta, ella representa el antiespíritu, la mentira y la bestialidad; sólo en la medida en que es conocida y reconocida como tal se convierte en el impulso de lo existente hacia su propia paz, en la conciencia que ha animado desde el comienzo la resistencia imperturbable contra los jefes y colectivo. Lo que amenaza a la praxis dominante y a sus inevitables alternativas no es la naturaleza, con la cual más bien coincide, sino el hecho de que la naturaleza sea recordada" p. 299. Es decir, la naturaleza como objeto de rememoración informa al pensamiento sobre la resistencia de todo lo vivo, que es lo individual, a sucumbir, al hombre sobre su sentido. Y sólo en una humanidad realizada podría mitigarse la violencia natural.

arte, la poesía sobre todo, la que mide esa distancia producto del dominio. Y es esta misma operación de la razón de su reconocerse como instrumental la que mitiga el dominio y abre perspectivas frente a él. Es así el pensamiento en su tarea de clarificación racional quien muestra las antinomias de la realidad social, de la humanidad, bajo la conceptualización de una naturaleza alienada y disociada respecto de sí. El eje de esta conceptualización pasa por el sujeto particular, ya que constituye éste la unidad de la identidad y la diferencia entre sujeto y objeto. Al reparar en el individuo y en las consecuencias sobre él del progreso ilustrado incontrolado y no dominado desde el aspecto de una naturaleza sometida, la ilustración como autoconciencia ganada a la vez se trasciende, se modifica cualitativamente al rebasar el límite de un dominio puesto de facto como fin al no conceptuar su porqué, y se realiza como razón instrumental radicalizada, pues esta reflexión sobre las consecuencias de su avance indiferenciado implementa el fin de la autoconservación a la que no le es indiferente el estado de minusvalía de la conciencia y de la vida individual. Aquí cabe recordar un texto de Adorno que informa perfectamente sobre esto. Dice así: "La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar (...). Suprimir el sufrimiento o aliviarlo...no es cosa del individuo que lo padece, sino sólo de la especie a la que sigue perteneciendo incluso cuando en su interior se emancipa de ella y queda acorralado objetivamente en la absoluta soledad de un objeto desamparado. Todas las acciones de la especie remiten a su conservación física, por más que la puedan ignorar, formar sistemas independientes de ella y procurarla sólo marginalmente. Incluso las disposiciones con que la sociedad corre a su aniquilación, son a la vez autoconservación desencajada, absurda, y van dirigidas inconscientemente contra el sufrimiento (...). Confrontado con aquellas disposiciones, el fin constitutivo de la sociedad exige la organización de ésta precisamente en la forma que impiden implacablemente en todas partes las condiciones de producción, a pesar de ser posible sin más *hic et nunc* desde el punto de vista de las fuerzas productivas. El *telos* de esta nueva organización sería la negación del sufrimiento físico hasta en el último de sus miembros, así como de sus formas interiores de reflexión. Tal es el interés de todos, sólo realizable paulatinamente en una solidaridad transparente para sí misma y para todo lo que tiene vida"<sup>24</sup>.

La argumentación medular de *Dialéctica de la ilustración* puede formularse, entonces, como sigue: la historia de la humanidad, o la constitución del hombre como ser histórico, se ha producido desde su distanciamiento de la naturaleza para dominarla. El instrumento inmediato de

---

<sup>24</sup> Dialéctica negativa, p. 204.

ese dominio ha sido el pensamiento, y su finalidad, la autoconservación, la superación de las necesidades. Por este motivo la razón es instrumental. No hay pensamiento que no sea instrumental. Por esta índole de la razón inscrita en su naturaleza, en la historia se ha producido un efecto sustantivo, la dominación, desglosable en dos vertientes condicionadas: de un lado, un saber/control técnico sobre la naturaleza, de otro, la constitución de unas positivities sociales que perviven y se reproducen en términos de relaciones asimétricas de poder porque es este tipo de estructura lo que ha optimizado el alcance de la explotación natural. A lo largo de la ilustración el hombre va tomando conciencia de la importancia del control de la naturaleza que ya ha emprendido de cara a su supervivencia y autonomía respecto al primado de la necesidad. Ello refuerza el tipo determinado de saber orientado a tal fin, la ciencia. Pero tal saber no es transparente a sí mismo en esa finalidad porque omite traducir el espectro particular de verdad que produce en términos de poder, lo cifra como corolario y no como condición, y porque se autoeleva a modelo absoluto de todo saber. El nuevo saber se institucionaliza así no sólo como conocimiento, sino también como ideología. De éste modo, el primer giro sobre sí del pensamiento no es completo, de ahí que no llegue a conceptualizar propiamente los efectos desviados de la praxis humana respecto al ideal de convertir al hombre en autónomo. Tales efectos quedan medidos en la destrucción del medio natural por su utilización no reflexiva e indiscriminada y en la heteronomía del individuo social. Y dado el alcance monstruoso de tales efectos, todo lo que Adorno simboliza con la imagen *Auschwitz*, a la reflexión se le hace perentoria la necesidad de impulsar un nuevo giro sobre sí, que radicaliza la propia ilustración, cuyo interés es contrastar el ideal emancipatorio ilustrado con los productos sociales. Esta segunda revolución del pensamiento, en la que éste se pone como objeto de saber y se distancia de sí, puede corregir los efectos ideológicos de la primera: el pensamiento se autorretrata y se reconoce como dominio. En este reconocimiento no suprime su carácter instrumental, pero a través de él sí que puede limitar su práctica de dominio incontrolado al transparentar todas sus consecuencias destructoras. Puede, por así decirlo, dominar el dominio; lo que es racionalizarlo alumbrando la praxis, si no es ya la misma racionalidad praxis<sup>25</sup>. Sólo desde tal certidumbre de sí es posible salvar tanto la naturaleza como la individualidad, objetivos ambos no sólo acordes, sino propiciadores del fin de una autoconservación que desde que nació el espíritu es más que mera supervivencia.

---

<sup>25</sup> A ello se refiere Adorno en la última página de *Dialéctica negativa*. "Sin embargo, también el pensamiento es una conducta y encierra en sí la necesidad de algo, comenzando por la premura de la vida. Esa necesidad es la base del pensamiento...". P. 405.

*Dialéctica de la ilustración* de Adorno y Horkheimer explícitamente se implica en este segundo movimiento del pensamiento en el que éste se enfrenta a sí, y en donde bajo la forma de crítica adquiere autoconciencia. Lo que enfatizan es que, al igual que sucedió con la ilustración, es necesaria una universalización de tal autorreflexión -en el saber, en las conciencias y en la práctica cultural y social- para que se hagan sensibles sus consecuencias, que serían entonces inevitables. Los autores han pretendido demostrar no sólo que una radicalización de la ilustración no es algo artificial, forzado, sino que es congruente con ese principio constitutivo de la especie humana que cuando es conocido se convierte en su ideal: su conservación y autonomía en una síntesis mediata con la naturaleza en la que pervivan ambas en sus diferencias. A ello apunta, entre otras cosas, la noción de reconciliación de Adorno. Mientras tanto queda la crítica, la función negativo esclarecedora y disociadora del pensamiento de las falsas síntesis reales. Y esta crítica que se articula en un discurso conceptual, como un saber al que es inherente la pretensión de verdad, es ya de hecho una praxis emancipatoria respecto de las positividades sociohistóricas incesantemente producidas por los hombres.



CAPÍTULO 2: IDENTIDAD Y DIFERENCIA: SOBRE EL  
CONCEPTO DE *DIALÉCTICA NEGATIVA*





¡Cómo duele todo si lo pensamos con la conciencia de estarlo pensando, como seres espirituales en los que se dio aquel segundo desdoblamiento de la conciencia gracias al cual sabemos que sabemos!

FERNANDO PESSOA

*Libro del desasosiego*

No se llega a ser feliz, pero se hacen observaciones sobre las causas que impiden serlo y que sin esas bruscas punzadas de la decepción permanecerían invisibles. Los sueños no son realizables, ya lo sabemos; sin el deseo, acaso no los concebiríamos, y es útil concebirlos para verlos fracasar y que su fracaso nos instruya.

MARCEL PROUST

*La prisionera*



## 1. LA DIALÉCTICA COMO PROCEDIMIENTO

La segunda parte de *Dialéctica negativa* comienza con una afirmación categórica: "sin ente no hay ser"<sup>1</sup>. Es ésta una afirmación con la que Adorno se posiciona inmediatamente frente a Hegel, invirtiendo su proceso de deducibilidad lógica. Motivo por el cual puede aplicársele aquello mismo que atribuye al pensador idealista, sólo que aquí en sentido inverso: el comenzar su exposición de la dialéctica con el ente prejuzga toda su obra. En esta determinación de la forma en que procede el saber filosófico, Adorno empieza por indicar que todo concepto, incluso el más general, como es el de *ser*, no puede ser pensado, realizarse como tal, o bien, en forma equivalente, ser operativo filosóficamente, sin basarse en algo extramental. Con el término *algo* Adorno denota la realidad en su más pura abstracción como lo otro o lo diferente del mero pensamiento. Que el *algo* subyazca a cualquier concepto del pensamiento significa, pues, que éste ancla, en último término, en una realidad concreta y diferente del pensar mismo, en una esfera otra de sí. Entiende Adorno, en consecuencia, que la lógica de los conceptos del pensamiento deriva de una realidad extrínseca a ellos y ópticamente anterior. A este respecto puntualiza: "Algo es la abstracción extrema de la realidad

---

<sup>1</sup> Dialéctica negativa, p. 139.

diferente del pensamiento; ningún proceso mental ulterior puede eliminarlo... La forma de la abstracción es incapaz de sacudirle de encima al pensamiento la realidad concreta; suponer una forma absoluta es una ilusión"<sup>2</sup>. Pero realidad y subjetividad se imbrican; entran en un juego de relaciones que les es constitutivo y por el cual, consecuentemente, ambos polos se realizan mutuamente. Por una parte, la experiencia determinada de una realidad concreta, la experiencia singular de un yo empírico individual, es constitutiva para el concepto general de realidad. Este, como elemento del pensamiento, no queda liberado de la experiencia empírica. Pero del lado de la subjetividad, tampoco puede separarse el pensamiento conceptual del yo empírico. Esto significa que no cabe postular sujeto trascendental supraindividual alguno al que correspondería una lógica pura.

En base a todo esto, entiende Adorno que el presupuesto erróneo del idealismo en general consiste en considerar que el pensamiento es autárquico respecto a la realidad y que el proceso de abstracción libera al pensamiento de aquello de lo que parte, de su substrato concreto. Por ello afirma que un pensamiento de tal índole, que se mueve en el medio del olvido de su otro en y por el que se constituye, "contradiría incluso a su propio concepto"<sup>3</sup>. Encuentra que si bien Hegel supone la culminación de este movimiento de cancelación de un momento en su otro, ya en Kant se manifiesta la preeminencia del sujeto en materia de conocimiento. Arguye que para Kant la sensación significa la componente óptica que no puede ser eliminada del pensamiento, el *algo*. A ello se refiere en esta conocida afirmación: "Sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenidos son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas"<sup>4</sup>. Pero en la teoría kantiana la sensación carece de preeminencia gnoseológica; si bien es condición de posibilidad del conocimiento, es, sin embargo, efímera en tanto que dato variable a encajar en un esquema apriorístico. En este sentido afirma: "Ahora bien, dos son los modos según los cuales podemos pensar una necesaria concordancia de la experiencia con los conceptos de sus objetos: o bien es la experiencia la que hace posibles estos conceptos, o bien son estos conceptos los que hacen posible la experiencia. Lo primero no ocurre, por lo que hace a las categorías (ni por lo que hace a la intuición pura sensible), ya que ellas son conceptos a priori y, por ello mismo, independientes de la experiencia (sostener que tienen un origen empírico sería una especie de *generatio aequivoca*).

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 139.

<sup>3</sup> Ibid., p. 140.

<sup>4</sup> IMMANUEL KANT, *Crítica de la razón pura*, A 51, B 75.

Consiguientemente, nos queda sólo la otra alternativa (un sistema, por así decirlo, de epigénesis de la razón pura), a saber, que las categorías contengan, desde el entendimiento, las bases que posibiliten toda la experiencia en general"<sup>5</sup>. En efecto, son las categorías del sujeto las que organizan toda la experiencia posible, aquéllas que, en esa medida, se convierten en la piedra angular del conocimiento. La sensación en la teoría kantiana supone un elemento que no se puede desechar, pero que queda, en última instancia, subordinada al poder organizativo del sujeto. Por ello, para Adorno, la teoría del conocimiento kantiana está constituida por el primado del concepto, y de su fiador el sujeto, caracterizado por la unidad y permanencia frente a la variabilidad y multiplicidad de las sensaciones. Esta exigencia de inmutabilidad del sujeto, del yo pienso que acompaña a todas las representaciones, condena al elemento material del conocimiento a la marginalidad por serle heterogéneo. Así pues, en la filosofía kantiana la sensación, lo aconceptual, pese a ser condición de posibilidad del conocimiento termina perdiendo su presunta esencialidad al diluirse en el marco de lo que puede denominarse como una teoría del sujeto en la medida en que éste es elevado a *primus*.

Frente a lo que constituye esta tradición idealista, Adorno coloca el punto de partida de la dialéctica en el contenido del pensamiento; no en un yo trascendental que transfiere su forma a la realidad, ni, tampoco, en la pura facticidad, en los datos de los sentidos. Es en tal punto donde se articula la estructura realidad-pensamiento, complejo en el que cada polo se realiza a través del otro en su mutua mediación. La tensión, la contradicción que se establece entre sujeto y objeto se convierte aquí en núcleo y motor de la dialéctica. En esta medida, por cuanto se hace cargo y revisa la relación del pensamiento con la realidad, la dialéctica consiste en un verdadero ejercicio de autocritica de la razón. Adorno se la representa como un movimiento de autorreflexión de la tradición filosófica que se dirige contra aquellas filosofías que han erigido, de un modo u otro, un último principio absoluto. A tales sistemas los denomina con la muy explícita expresión de *filosofías del origen*. Su objetivo no estriba, pues, en cambiar o sustituir un último principio rector por otro. La tradición filosófica ha terminado hipostasiando el lado del pensamiento, cuya consecuencia ha sido la cosificación y un vaciado de contenido del sujeto. Realizar el movimiento inverso, poner por principio último el ente, la pura facticidad como lo diferente al pensamiento, significaría, a su vez, cosificar el concepto de lo no-conceptual de modo análogo a como la tradición cosificó al sujeto. La cuestión de fondo a la que se

---

<sup>5</sup> Ibid., B166-167.

dirige Adorno es mostrar la razón por la cual la filosofía tiene que romper con sus pretensiones totalizantes, consecuencia ésta ineludible de toda construcción teórica que hincha el sujeto olvidando su sustrato. Este movimiento reduccionista de la tradición filosófica no ha hecho otra cosa sino desterrar al campo de las ciencias particulares todo contenido concreto con que su análisis pudiera encontrarse. Frente a ello, Adorno hace suyo el proyecto dirigido a dotar a la filosofía de contenidos concretos. Afirma por ello que: "La filosofía está obligada a darse contenidos reales. Siempre que fue dueña de sí aceptó el reto de lo históricamente existente como su objeto"<sup>6</sup>. La filosofía del sujeto se perdió en el análisis de los conceptos puros. Para Adorno es lo históricamente existente, el conjunto de fenómenos históricos determinados, lo que la labor filosófica debe retomar como su objeto. Este es el proyecto de autocrítica de la razón que Adorno se plantea en un enfrentamiento con la definición de la filosofía que fue construyendo la tradición y que cristalizó en el sistema hegeliano. Es en este marco donde hay que comprender su aseveración de que "la filosofía, que antaño pareció superada, sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización"<sup>7</sup>.

Y pensar filosóficamente significa pensar dialécticamente. A través de tres caracterizaciones de la dialéctica, dos negativas y una positiva, puede efectuarse un acercamiento a la idea que de ella Adorno presenta en el capítulo central de *Dialéctica negativa*. Mediante las primeras cabe deshacer supuestos equívocos en la medida en que por ellas se manifiesta la diferencia de la concepción adorniana con la tradición. Ya a la segunda, la positiva, anuda la especificidad de sus planteamientos. No constituye, en primer lugar, la dialéctica un método porque el objeto, pese a la identidad que pueda crear el pensamiento, no participa en ella. Además, la dialéctica no se origina en la potencia organizativa del pensamiento que tiende a eliminar la contradicción. Es precisamente ésta, la contradicción experimentada en el objeto, la que la motiva. O, de otra forma, no hay que entender la dialéctica como un esquema apriorístico, construido por la razón y caracterizado por su unidad y no contradictoriedad, en el cual es encajado el objeto de modo que la contradicción de éste queda anulada o *superada* en él. La dialéctica no es un mero método independiente del objeto, extrínseco a él, ya que la realidad no participa de la identidad que por su medio construye el pensamiento. Esta identidad creada, enfatiza Adorno, no basta de por sí para reconciliar el mundo efectivo. Precisamente es la contradicción experimentada en el objeto la que desmiente toda pretensión totalizante del sujeto cognoscente que quiere

---

<sup>6</sup> Dialéctica negativa, p. 141.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11.

imponer su forma como una unidad que se eleva por encima de las diferencias. Pero, en segundo lugar, no por ello hay que entender, en lo que constituiría una representación ingenua, que la dialéctica es algo real, que cae del lado de lo *extramental* y que constituye algo así como un rasgo que incumbe sólo al objeto. La contradicción es una categoría del pensamiento que se refiere a la tensión, al antagonismo, que se experimenta entre el objeto y el concepto con el que se pretende captarlo. Es, pues, absurdo pensar una dialéctica que, simplemente, omita el ámbito de la reflexión. A partir de estas dos definiciones negativas, la determinación en positivo de la dialéctica de Adorno descansa en el hecho de que no queda puesta al servicio de una identidad final, tal como sucede, paradigmáticamente, en el caso de Hegel. En consecuencia, en ella la contradicción no es simplemente un momento parcial del movimiento en el que se producen las determinaciones que finalmente es negado bajo la idea de una reconciliación o síntesis final. En la dialéctica negativa, pues, la contradicción adquiere una relevancia especial, no reduciéndose a un momento parcial que finalmente queda cancelado o anulado. A ello se refiere Adorno cuando designa la dialéctica, ante todo, como un *procedimiento*. Esta forma de conceptualizarla apunta y significa, en primer lugar, a una lógica discursiva que consiste en *pensar en contradicciones*. La contradicción, entiende Adorno, es el modo de operar del pensamiento, pero no porque éste así lo imponga, algo que sería tan injustificado como instaurar un método propio, el de la identidad, ajeno al objeto. La razón de la lógica de la contradicción es que el pensamiento experimenta a ésta en el objeto en la medida en que no se pliega éste a la identidad del concepto si se lo piensa hasta el final, en y por sí. No es posible, por lo tanto, superponer un lenguaje de la identidad a una realidad que se experimenta en la contradicción, a no ser que se la quiera sustituir por su propio simulacro, producido y disponible en el acá del pensamiento cuando éste procede en lo que no consiste sino en un olvido de ella. Y, en segundo lugar, la dialéctica significa también pensar en contra de esa realidad que se da a través de la contradicción, pues pensar dialécticamente supone activar un ejercicio de crítica hacia un mundo concreto en el que el sujeto se desenvuelve, y que percibe y siente como no satisfactorio.

Dice Adorno en referencia a la sustantividad de la contradicción por la que se pretende rescatar en el medio de pensamiento la diferencia, el en-sí del objeto, que la dialéctica "no tiende a la identidad en la diferencia de cada objeto con su concepto, más bien desconfía de lo idéntico. Su lógica es la del desmoronamiento: la figura armada y objetualizada de los conceptos que el sujeto cognoscente tiene inmediatamente ante sí. Su identidad con el sujeto es

la falsedad misma"<sup>8</sup>. En efecto, esta lógica del desmoronamiento está pensada contra toda pretensión de la filosofía de constituirse en sistema bajo la forma de un esquema absoluto que se sobrepone a lo diferente, aquello del objeto que no puede ser absorbido por él, anulándolo y construyendo una identidad abstracta. Más bien la dialéctica destruye la identidad, el sistema. La dialéctica, pues, no está dirigida a la construcción de una síntesis superior en la que desaparecería toda contradicción. Por el contrario, ésta se transforma en el instrumento para elaborar una nueva lógica discursiva orientada a mostrar y explicitar las contradicciones de la realidad y, a la vez, a criticarlas en un espacio normativo construido a partir de los intereses del particular explicitados y universalizados en el juego de la actividad autorreflexiva<sup>9</sup>. Ciertamente, la dialéctica rehúye la síntesis y pone la contradicción como motor del pensamiento por una razón objetiva: si la contradicción de la realidad no puede eliminarse por medio del pensamiento, lo que significa el fracaso de Hegel, tampoco podrá eliminarse del pensamiento mismo. Indica Adorno, además, que este movimiento significa llevar a las últimas consecuencias el planteamiento de la dialéctica hegeliana que es fecunda en la medida en que reserva espacios a la negatividad. Pero esto mismo implica, a su vez, ir contra Hegel mismo, ya que éste sacrificó en última instancia la dialéctica por la unidad del sistema. La dialéctica negativa pretende así cambiar la orientación con la que los conceptos fueron utilizados por la tradición de la gran filosofía cuya síntesis realiza el idealismo absoluto. Estos no están puestos en ella al servicio de la identidad. El proceder dialéctico pretende utilizar el pensamiento conceptual para alcanzar lo no-idéntico, aquello del objeto que escapa a la fijación del concepto. Con unas pretensiones de esta índole la dialéctica no puede separarse abstractamente del contenido del pensamiento si no quiere convertirse en un esquema coactivo en el que éste quede deformado y perdido. Tal concepción efectúa una crítica radical a cualquier filosofía que pretenda constituirse en sistema y, en consecuencia, que aspire a ser una exposición completa de la verdad. Para Adorno, una filosofía de tal carácter no hace justicia al mundo objetivo y se convierte en máscara de una realidad no reconciliada e injusta; se transforma en ideología: "Pero tal estructura es espíritu convertido en coacción en cuanto que es anterior a cualquier contenido específico y en cuanto que -coagulada abstractamente- resulta sin más negativa. Hasta hoy el poder de dicha

---

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>9</sup> A esto apunta SUSAN BUCK-MORSS en su libro *Origen de la dialéctica negativa* cuando señala que: "Adorno no veía posibilidad alguna de que una argumentación se detuviera en la síntesis inequívoca. Hizo de la negatividad el signo distintivo de su pensamiento precisamente porque creía que Hegel se había equivocado: razón y realidad no coincidían", p. 139.



negatividad impera realmente"<sup>10</sup>. Incluso la idea de reconciliación, fundamental como eje normativo de la dialéctica negativa, no puede ser meramente tratada en positivo. Es una instancia crítica, negativa, que sirve para mostrar y resaltar la precariedad y la contradictoriedad de la realidad existente. Ello es coherente con la lógica de la diferencia, pues construir una idea de reconciliación positivamente, en independencia del conocimiento y la diagnosis de lo concreto, no significaría sino formar un concepto a priori por parte del sujeto al que debería amoldarse lo real. Tal noción sólo puede ser para Adorno negativa, y su función crítica: mostrar en cada momento las insuficiencias de la realidad concreta.

En síntesis, pensar dialécticamente no es diferente a pensar en contradicciones, a través de su medio. En éste se generan los significados. Sostiene Adorno el carácter objetivo de la contradicción: ésta afecta al ámbito del pensamiento porque primeramente lo es de lo objetivo, aunque sólo se realiza y manifiesta a través de la actividad cognitiva. La contradicción en el pensamiento, pues, no es la expresión de una incapacidad; no significa que la razón no sea capaz de articular sus contenidos a causa una falta de poder; tampoco apunta a que ella misma sea, en su fundamento, contradictoria por un déficit de diseño. La contradicción en la esfera de la reflexión no denota insuficiencia alguna, sino que tiene una base objetiva. Así pues, la contradicción es una pieza clave y adquiere un valor sustantivo en la dialéctica negativa. En este ejercicio de reivindicación de su valor gnoseológico, Adorno critica su elusión en toda teoría del conocimiento que asuma acríticamente el principio de identidad sobre el que se construye la lógica formal. Ésta pretende que la contradicción de la que habla la dialéctica es, en cierto modo, una trivialidad. Entiende que con ella se alude a aquello del objeto que queda fuera del alcance de un determinado juicio. Y dado que todo juicio es parcial, en tanto que sólo determina algún aspecto concreto de aquello que es juzgado, la contradicción no se introduce en su interior, sólo designaría aquello del objeto que no ha sido preformado por el concepto. Bajo este ideal logicista se entiende que el hecho de emitir un juicio implica que de antemano los conceptos que en él se barajan ya han fijado bajo su universalidad aquello del objeto relevante para éste. En este sentido, el objeto queda definido por el concepto. Entonces se puede afirmar la verdad del juicio en su correspondencia, una forma de identidad, con aquello que es juzgado bajo las condiciones descritas. Esta teoría de la verdad se fundamenta sobre el principio de no contradicción, que es la piedra angular de la lógica formal. La contradicción no afectará pues a los contenidos del pensamiento, expresados

---

<sup>10</sup> Dialéctica negativa, pp. 148-149.

conforme a los principios de la lógica, sino al objeto sólo en tanto que no ha sido conformado conceptualmente por la razón. Pero ello es, en todo caso, irrelevante para la lógica que con esta argumentación pretende salvar el principio de no contradicción. En contra de esta posición propia de la lógica formal, Adorno argumenta que "la contradicción objetiva no designa sólo la parte del ente que queda fuera del juicio, sino algo que entra en lo mismo que es juzgado. Y es que el juicio se refiere siempre al ente que debe ser juzgado, por encima de la particularidad encerrada en el juicio"<sup>11</sup>. De esta forma, viene a recoger la vieja afirmación de Hegel según la cual nada particular es verdadero. Ningún contenido tomado aisladamente puede ser dado sin más como verdadero ya que es unilateral; ignora el resto de las determinaciones de la cosa de la que pretende ser su expresión y traducción ajustada. Para Adorno, en el juicio se introduce la contradicción porque, pese a sus aspiraciones a tener un alcance limitado en su referencia al ente que es juzgado, éste se le implanta en toda su esencialidad dentro por la misma referencia que el juicio le hace. Por eso, en el juicio cristaliza siempre la contradicción entre lo que el concepto fija e identifica del ente y aquello que de él, dentro del juicio mismo, aparece como lo otro frente a la tentativa universalista del concepto debido a que en el mismo acto de identificar se acuña la diferencia. Tal contradicción no puede ser erradicada del juicio, es insoslayable.

Añade Adorno a todo ello que hay contradicciones objetivas que son irreductibles a unidad a no ser artificialmente, introduciendo conceptos genéricos que hacen desaparecer o difuminan la especificidad de aquello que es juzgado. Un ejemplo que aporta para ilustrar este punto es la contradicción que se da entre las determinaciones que un individuo sabe que le pertenecen, el ser racional, moral, con una esfera de vida afectiva..., y aquellas otras que le impone la sociedad para poder estar integrado en ella: su rol en el sistema productivo, cultural o social. Esta contradicción entre el individuo como particular y la totalidad social sólo puede ser eliminada, artificial y *forzadamente*, a través del sacrificio del particular. La conciencia subjetiva no puede eliminar este tipo de contradicciones objetivas. Sólo, en todo caso, enmascararlas bajo ciertas actitudes vitales: bien haciéndose heterónoma respecto al mundo y vaciándose de contenido, bien ignorándolo al encerrarse en sí misma. La conciencia de la contradicción no basta para anularla. Tampoco la elaboración abstracta de una teoría de la identidad, en el sentido de un constructo como el hegeliano, elimina la contradicción objetiva, en todo caso la distorsiona y elude. Lo que sí puede la razón es comprender la

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 155.

contradicción, elaborarla. Desde esta perspectiva, y renunciando a ponerla al servicio de una falsa reconciliación, ésta, como médula del pensamiento dialéctico, activa y polariza una crítica de aquellas situaciones que se aparecen a la conciencia reflexiva como *objetivamente contradictorias*. La contradicción adquiere, pues, en la dialéctica negativa una relevancia que le fue negada por Hegel al subordinarla al principio de identidad. La dialéctica supone la comprensión de la contradicción en un movimiento en el que es pensada a través de la oposición entre el concepto y el objeto. Es, por tanto, expresión y seguimiento de lo irresuelto objetivamente. Y así comprendida, la contradicción no es ni límite de la razón humana, ni, tampoco, defecto de los sistemas de saber posibles. Son más bien todos los conceptos aporéticos que la tradición filosófica ha generado índice y expresión de otras tantas contradicciones efectivas en el mundo objetivo. No en vano Adorno comparte la idea de que la filosofía es el reflejo en conceptos de su tiempo. La inconsistencia que hasta ahora ha mostrado la filosofía supone la traducción al dominio del concepto del antagonismo vivo en el mundo histórico. Y es a la labor filosófica a quien le toca dotar de sentido a la contradicción objetiva; éste es su cometido, no el intentar erradicarla del pensamiento. Es en esta operación, según Adorno, donde adquiere relevancia su componente subjetiva, que en la dialéctica negativa se dirige hacia lo distinto, aquello que ha sido olvidado o anulado por la tradición: "La contradicción dialéctica no es simplemente; su intención -su componente subjetiva- es, por el contrario, no dejarse disuadir en este sentido, y ella es quien hace a la dialéctica dirigirse hacia lo distinto. El movimiento dialéctico es autocrítica de la filosofía; en este sentido es filosófico"<sup>12</sup>.

## 2. CRÍTICA A LA DIALÉCTICA DE LA IDENTIDAD

En su interpretación de la historia de la filosofía, Adorno afirma que las filosofías de Kant y Hegel representan la culminación de una tradición caracterizada por la pretensión de instaurar al sujeto como un principio absoluto. Este movimiento tendente a idealizar el sujeto ha condenado a la filosofía a un dualismo: frente al sujeto aparece, como su correlato lógico, otro principio que le es heterogéneo. De este modo, en la absolutización del sujeto como fundamento del conocimiento, la tradición metafísica ha terminado encerrándolo en un yo impermeable a cualquier contenido empírico. Y del otro lado, el objeto aparece cosificado, subsumido en el

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 156.

estuche de un sistema categorial abstracto ajeno a los contenidos particulares. Desde esta perspectiva, puede presentarse la historia de la filosofía como un proceso de paulatina sustracción y pérdida o, simplemente, devaluación de los contenidos concretos en los diversos sistemas de pensamiento en los que se prolonga. Es en este marco donde Adorno valora estos dos casos paradigmáticos de las implicaciones que acarrea la construcción de lo que puede denominarse como una *metafísica del sujeto*.

En lo que respecta a la filosofía de Kant, en el sistema del idealismo trascendental el sujeto se enfrenta a una pluralidad caótica, los datos de los sentidos, que ordena bajo su esquema categorial. Sin embargo, categorías y datos sensibles son heterogéneos: la potencia unificadora y ordenadora de un sujeto trascendental se enfrenta a un objeto que le es ajeno. Para Kant, las determinaciones propias del sujeto, como la actividad, la espontaneidad, su libertad y unidad, son incompatibles con las del objeto, inmerso en el orden de lo natural caracterizado por la necesidad, la multiplicidad y el cambio. Sujeto y objeto quedan en el sistema kantiano ubicados en dos extremos comunicables. Por este motivo, critica Adorno, la primacía del sujeto, un sujeto que es legislador, en las ciencias o en la ética, es tan vacía, tan falta de contenidos reales. En última instancia, en el dualismo kantiano la degradación del objeto a una abstracción, la designada bajo la expresión de *la multiplicidad caótica de lo sensible*, termina contagiando también al sujeto. En este marco, cabe situar tanto el momento de verdad como el de falsedad de la filosofía kantiana. Su verdad estriba en que mostró la imposibilidad de un conocimiento inmediato. El giro copernicano reveló la importancia del sujeto en la constitución del conocimiento. Pero la falsedad radica en que su sistema se construyó, pese a todo, bajo el modelo de una conciencia inmediata. En el fondo del sistema se da, pese a los esfuerzos de Kant, una falta de mediación en el conocimiento causada por la comunicabilidad del sujeto con el objeto.

Sin embargo, es en el modelo de Hegel donde se encuentra la filosofía del sujeto llevada hasta sus últimas consecuencias. Desde esta perspectiva, la crítica de Adorno al idealismo absoluto puede estructurarse sobre tres tesis. La primera sostiene que en esta filosofía el sujeto queda reducido a una pura universalidad formal, a mera coherencia lógica. En efecto, como el sujeto hegeliano ha tenido que reducir a concepto todo aquello que es diferente de él para poder absorberlo, en este movimiento él, a su vez, queda también reducido a una mera universalidad supraindividual que coincide al final con la pura coherencia lógica: la identidad consigo mismo. Todo lo que se ha recortado del objeto para poder subsumirlo en las categorías, lo diferente, lo otro, lo particular, encuentra su correlato en un sujeto que ha perdido su anclaje en el yo empírico, convirtiéndose de este modo en una universalidad

abstracta. Así, puede leerse: "El sujeto objetivamente se reduce al punto de la razón abstracta para terminar en mera coherencia lógica, que a su vez carece de sentido de no referirse a un objeto concreto. El principio absoluto es necesariamente tan indeterminado como su vecino de enfrente"<sup>13</sup>. De todo ello concluye Adorno que la filosofía hegeliana se construye sobre una confusión: iguala e identifica al sujeto con la verdad por el hecho de que ésta está mediada subjetivamente. Por este motivo, aduce, el *ser* al final de la *Fenomenología del espíritu* queda reducido al concepto de sujeto<sup>14</sup>. La segunda tesis afirma que la filosofía de un sujeto absoluto o total es particular. Señala Adorno que en el idealismo no se distingue entre factores lógicos y psicológicos. De ello es buena muestra el uso equívoco de Hegel del término *identidad*. En él pueden distinguirse cuatro sentidos diferentes: como unidad de la conciencia individual, designando la permanencia de un yo a través de todas las experiencias; refiere también el pensamiento como universalidad lógica, la ley común a todo ser racional; designa, en tercer lugar, el principio de identidad,  $A=A$ , la unidad de todo objeto mental consigo mismo; y, finalmente, apunta a la coincidencia de sujeto y objeto en el conocimiento. En base a esta distinción, Adorno argumenta que, por un lado, la universalidad lógica, en tanto que universalidad del pensamiento, presupone la identidad individual, el *yo pienso* que permanece, ya que sin ésta nada podría ser conservado como idéntico. Pero, de otra parte, la identidad individual presupone también la universalidad lógica, el universal supraindividual. El *yo pienso* es uno en virtud de la universalidad del principio numérico de unidad. La unidad de la conciencia individual se apoya en el presupuesto lógico de que no pueda ser otra; "su singularidad por tanto es, sólo para ser posible, supraindividual"<sup>15</sup>. Y añade que ninguno de estos momentos, identidad individual y universalidad lógica, tiene preeminencia. Es así como se establece la dialéctica entre lo individual, lo psicológico, y lo universal, lo lógico. Ahora bien, esta convertibilidad del principio de identidad, entre lo individual y universal que mutuamente se presuponen, actúa en contra de un sujeto absoluto que ha incluido en sí todo lo diferente. Desde el momento en que todo lo particular es deducible de un sujeto universal, éste es análogo a aquello. La universalización del principio de identidad bajo la forma de un

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>14</sup> En la siguiente afirmación de GIAN ENRICO RUSCONI se encuentra una buena formulación de este argumento: "Y el conocimiento autárquico, defendido ante posibles errores, transparente a sí mismo, tiene como telos la pura identidad lógica. Se desconfía de lo *nuevo*; lo que podría ayudar al sujeto a salir de su cárcel es considerado negativamente, como elemento peligroso que hay que encerrar de nuevo en el recinto de lo desconocido". *Teoría crítica de la sociedad*, p. 219.

<sup>15</sup> *Dialéctica negativa*, p. 146.

sujeto total que no admite nada fuera de él presupone, no obstante, a lo individual y particular, y, por lo tanto, niega su propio concepto. Frente a este modelo hegeliano de dialéctica de la identidad, Adorno perfila su idea de una dialéctica negativa. La filosofía hegeliana aun está regida por la regla cartesiana que marca que una explicación tiene que fundamentar lo lógicamente posterior desde lo anterior. Por ello, el sujeto absoluto es el *primum lógico* en el sistema hegeliano a partir del cual todo se deduce, todo queda explicado. La filosofía de la identidad se mueve aceptando implícitamente una norma que, sostiene Adorno, ha perdido validez. Una vez desechado este modo de pensar cartesiano no aparece como una paradoja la lógica dialéctica que éste expone. Según ésta, hay una tensión dialéctica entre la subjetividad, el pensamiento, que sólo es explicable a partir de lo fáctico, las condiciones sociales, históricas..., y la objetividad del conocimiento, y no una relación de fundamentación. La norma cartesiana del pensar a que alude Adorno implica que todo contenido ha de doblarse al orden de un esquema jerárquico y apriorístico. Ello presupone también que el objeto necesariamente ha de participar de la coherencia, que es un principio subjetivo del pensamiento. Por el contrario, la dialéctica negativa, al no aceptar esta premisa, "respeto como pensamiento lo que hay que pensar, el objeto, incluso cuando éste no se pliega a las normas mentales. Estas mismas quedan afectadas por el análisis del objeto"<sup>16</sup>. Y es éste uno de los motivos que la aleja de la dialéctica hegeliana. La última de las tesis críticas de Adorno mantiene que es una *subjetividad abstracta* la que produce una *abstracta positividad*. La dialéctica hegeliana de la identidad produce una falsa positividad, el *Todo*, a través de una mecánica negación de lo particular, de lo negativo. Esta negación de lo negativo es inmediatamente transformada en algo positivo. Con este modo de operar hegeliano, Adorno señala que "triunfa en lo más íntimo de la dialéctica el principio antidialéctico, la misma lógica tradicional que apunta *more arithmetic* menos por menos igual a más"<sup>17</sup>. Sin embargo, esta positividad postulada es sólo aparente, ya que consiste en una transposición al mundo de lo real de un proceso meramente subjetivo. La que aquí aflora es una característica determinante de la metafísica afirmativa: es un proceso meramente subjetivo el que produce inmediatamente todo un reino de fines, marcado con el carácter de la positividad, a través de una negación concreta de los contrarios u opuestos a estos ideales. Esta abstracta positividad es la consecuencia de haberse elevado en Hegel la dialéctica a la categoría de método. Y es falsa porque no surge de la cosa efectiva. Una dialéctica así concebida se independiza del objeto al que dicta sus leyes desde un esquema

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 161.

apriorístico basado en la lógica de la subjetividad, que al suponer que la negación de la negación es positividad presupone a ésta desde un principio. Se trata de una forma de *optimismo metafísico*. Por este motivo, sostiene Adorno, la positividad hegeliana es una parodia de una reconciliación efectiva y termina convirtiéndose en ideología: "Tal positividad... se ha propagado por el mundo como ideología, por más que así se convierta en un ridículo aborto de realidad, y por tanto convicto de ser monstruoso"<sup>18 y 19</sup>. Este gran movimiento en el que consiste la dialéctica hegeliana propicia que, en última instancia, el saber, el saber que es absoluto, devenga una tautología como producto de una lógica de la identidad, subjetiva, y no de una lógica de la experiencia. Pero al ser la dialéctica un atributo del sujeto y no del objeto que elimina la contradicción al elevar la identidad a principio supremo, ella misma se suprime. Según Adorno, el hecho de que la dialéctica se autocancele en el faraónico constructo hegeliano es una muestra de que el pensar sistemático es insuficiente y no satisface en absoluto el ideal de conocimiento que anima a la filosofía.

Toda esta componente ideológica de la filosofía hegeliana se manifiesta especialmente en la forma que en el sistema adopta la categoría de *totalidad*. En referencia a ella, destaca Adorno bajo la forma de comentario crítico, que "la humanidad tiene que alcanzar la identidad junto con su concepto si es que debe librarse de la coacción que padece en forma de identificación real"<sup>20</sup>. Es ésta la identidad que Hegel elevó a principio universal. Identidad, sin embargo, que por no haberse realizado es considerada por Adorno como una coacción universal. La categoría de *totalidad* no está entendida por Hegel de un modo crítico; como una coacción sobre el particular, que rinde al individuo. Su más ajustada expresión, la *totalidad social*, que mediatiza todas las relaciones entre los individuos, mantiene en su seno la diferencia que niega según su concepto, pues incluye las nociones de una igualdad y una libertad que de hecho no se dan en las relaciones entre los individuos. Pero, añade Adorno, "el día en que no le fuese sustraído a ningún hombre una parte de su

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>19</sup> Lo negado, lo diferente, sigue siendo negativo por mucho que la operación de una lógica subjetiva lo haya intentado anular en una falsa positividad. Adorno ve en ello la posibilidad de la crítica al sistema que se ha transformado en ideología. A este respecto, resulta esclarecedora la relación que establece PIERRE ZIMA entre la realidad social y la, refleja, lógica del pensamiento: "En una época en que la sociedad manipulada se ha convertido también en sistema totalitario, en parodia del sistema hegeliano, es importante que se critique todo pensamiento sistemático para poner de manifiesto la porción irreconciliada que queda fuera del sistema". *La Escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*, p. 68.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 149-150.

trabajo y con él de su vida, la identidad racional habría sido alcanzada"<sup>21</sup>. Frente a Hegel, la categoría de totalidad es tratada por Adorno como un instrumento crítico-negativo, y no se muestra como la instancia de una ficticia, falsa, reconciliación que aquél, en base a su filosofía de la identidad, *impone*<sup>22</sup>. En el sistema hegeliano la categoría de totalidad reproduce en su seno la diferencia que ella misma niega, ya que iguala lo que de hecho es diferente. Adorno considera que esta forma acrítica de manejar este concepto implica convertir la filosofía en una forma de ideología. Para Hegel, el principio de identidad es equivalente a la afirmación, de ahí que las categorías de su filosofía sean encubridoras o, más aún, justificadoras de una realidad opresiva para el particular. Bajo el primado del principio de identidad elevado a lo último, el movimiento de la filosofía consiste en la adecuación del pensamiento, bajo la máscara de la reconciliación, a una realidad coactiva que perpetúa las desigualdades en las que se reproduce la vida social. Según Adorno, esta adecuación se realiza a través de la universalización del principio de intercambio que hace conmensurables, iguales, a los particulares. El tratamiento de la categoría de totalidad difiere, pues, en Hegel y en Adorno en lo relativo a sus respectivas *intenciones*, como éste mismo señala. Es ésta una pieza fundamental en la dialéctica de ambos. La diferencia consiste en que en la dialéctica negativa se realiza aquella función crítica que en la filosofía hegeliana permanece tan sólo a título de promesa.

Adorno interpreta la categoría de totalidad, plena de consecuencias, en el idealismo, como un corolario del principio de identidad. De ahí que una crítica radical a la ideología en la que éste termina por convertirse se constituye, a la vez, como una revisión de la misma razón y de su modo de operar. En este sentido, la dialéctica negativa supone una reflexión crítica del pensamiento sobre sí mismo, un proceso de profunda autorreflexión. Es esta actividad en la que el pensamiento busca *transparentarse*, la que ha de desentrañar en qué consiste la identificación. Para empezar, Adorno señala que el proceso del pensamiento consiste en identificar. Sin esta operación sería imposible que éste se diese un objeto, que lo determinase. Pero sucede que en este marco, el idealismo ha puesto como objetivo del conocimiento, de un modo acrítico, la identidad. Sobre esto centra su crítica Adorno. El pensamiento identificante determina su objeto a base de subsumirlo en categorías, "dice bajo qué está subsumido, de qué es un caso o qué representa,

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 150.

<sup>22</sup> Es ilustrativa, a este respecto, la siguiente puntualización de JÜRGEN HABERMAS: "el todo, que es lo que el pensamiento dialéctico trata de descifrar, es para Adorno *lo no verdadero* -aunque entonces esa categoría hegeliana de la no verdad sólo puede estar ya pensada contra Hegel irónicamente". *Perfiles filosófico-políticos*, p. 157.



o sea lo que no es en sí mismo"<sup>23</sup>. Al determinar de este modo el objeto, el pensamiento pierde lo que de específico hay en él, su diferencia, diluyéndolo en la universalidad del concepto. Es en este sentido en el que el pensamiento identificante se aleja de la identidad del objeto, de su especificidad, de su particularidad que le hace ser esto y no otra cosa, al hacer caer todo el peso de su determinación en lo que esencialmente no es él: el universal bajo el que es diluido como un mero caso. El pensamiento de la identidad pretende, pues, salvar la distancia entre lo que las cosas son y lo que pretenden ser, su concepto. A entender de Adorno, lo ideológico del pensamiento se plasma en la suposición de esta identidad. Pero, por otro lado, indica que tales juicios identificantes desvelan el carácter utópico del pensamiento; la referencia de éste a que no debe existir contradicción. Las ideas de la tradición filosófica muestran esta tendencia del pensamiento a eliminar la contradicción, a salvar la distancia entre lo que las cosas son y lo que deberían ser, su concepto. Por ello, Adorno las denomina *signos negativos* de las cosas. A lo largo de esta crítica al pensamiento identificante, llega a afirmar que el mismo concepto de *concepto* se ha vuelto problemático. Así, a través de un análisis del uso por la razón del concepto se dilucida un rasgo característico del pensar identificante, para el que el principio de identidad "algo que es postulado simplemente por su utilidad para el pensar, es tomado por una realidad en sí, firme y constante. El pensamiento identificante objetiva por medio de la identidad lógica del concepto"<sup>24</sup>. Caracterizando el concepto en relación a su otro, el contenido, su rasgo distintivo es la invariabilidad. A través suyo, el pensamiento ordena sus contenidos. Pero por medio de esta operación impone su forma al contenido, negando así su dinamismo: la invarianza del concepto es afirmada por la razón de una forma a priori, independientemente de los contenidos. Bajo el primado de esta lógica, entiende Adorno que la forma del concepto en que se plasma el principio de identidad ha sido enajenada por la tradición a la totalidad de la realidad, que no ha sabido ver en esta nada más que esa proyección subjetiva. Bajo la diversidad de formas de los sistemas filosóficos, el pensamiento siempre ha extrapolado a sus contenidos la forma del concepto: la identidad, la inmutabilidad. Esta tendencia hacia un pensamiento de la identidad de la tradición filosófica es criticada por Adorno en su más depurada formulación cuando ataca la premisa kantiana de la identidad de la conciencia. A este respecto puntualiza: "La dialéctica, en cuanto subjetiva, tiende a pensar que la forma del pensamiento ya no convierte a sus objetos en inmutables, siempre iguales a sí mismos; la experiencia contradice tal inmovilismo. Lo lábil que es la identidad de lo firme en la filosofía tradicional queda de manifiesto en su

---

<sup>23</sup> Dialéctica negativa, p. 152.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 157.

fiador, la conciencia individual"<sup>25</sup>. Ya para Kant la unidad de la conciencia fundamentaba la posibilidad del conocimiento. Y la teoría del conocimiento que desarrolla en la *Crítica de la razón pura* es paradigmática del pensar identificante. Sin embargo, la misma experiencia de la conciencia, del individuo, niega esta forma de identidad que Kant le atribuye. Kant define al yo como la unidad que permanece a través de todas sus representaciones. Tal caracterización supone determinar al yo, a la conciencia en consecuencia, como una identidad a lo largo del tiempo. Pero Adorno arguye indicando que cuando un individuo se recuerda a sí en el pasado, rememora su infancia, por ejemplo, su conciencia establece una unidad, que se entiende como una continuidad, entre su yo pasado y su yo presente, actual. Pero esto no significa que, pese a todo, el yo recordado aparezca también ante la experiencia de la conciencia como un otro, como un extraño. En esta experiencia, para Adorno, se da una ambivalencia, una tensión entre la identidad y la diferencia que el individuo retrotrae a su interior. Este análisis muestra la inconsistencia de la tesis de la identidad de la conciencia, que eleva a una unidad abstracta, intemporal, la fluidez y dinamismo de la conciencia a lo largo del tiempo del individuo empírico<sup>26</sup>.

Concluyendo, Adorno afirma que "las filosofías tradicionales... como con un juicio analítico gigantesco se repitieron en la identidad, sin dejar sitio para lo cualitativamente nuevo"<sup>27</sup>. Critica así el movimiento característico de la filosofía por el que ésta busca convertirse en un sistema completo, cerrado, que todo lo explique en un ejercicio de autofundamentación absoluta de inspiración cartesiana. Entiende que la realización de este ideal implica de necesidad que el sistema, ya en la misma operación de absorber todo contenido, transfiera a la realidad su forma, que no es otra que la unidad, la no contradicción, la identidad. Y todo aquello que no tiene sitio en el sistema es simplemente ignorado. Las consecuencias de este proceder se hacen patentes como en ningún otro lugar en el sistema hegeliano, que supone la culminación de la tendencia totalizadora de la tradición filosófica. A este tipo de filosofía, la denomina Adorno *del origen*. Quiere significar con esta expresión su

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>26</sup> Tal vez no sea superfluo traer a esta discusión la, sin duda, más que relevante coincidencia entre este argumento y el llamativo hecho de que en ese gran monumento de la memoria que es *En busca del tiempo perdido* MARCEL PROUST de forma reiterada a lo largo de la obra distingue explícitamente su yo presente, el que narra, de sus múltiples y yuxtapuestos yoes pasados, rompiendo así la unidad de la conciencia a fin de singularizar en el ejercicio rememorativo determinadas vivencias especialmente intensas. Por ejemplo, las relativas a la muerte de su abuela. En todo caso, tal convergencia avala el experimento introspectivo de Adorno.

<sup>27</sup> *Dialéctica negativa*, p. 158.

carácter absolutista, por cuanto termina transponiendo al mundo su propio proceso de formación de conceptos, lo que constituye su identidad estructural. Ya la dialéctica hegeliana se sirve de la síntesis como del instrumento para la formación del sistema. La síntesis es en ella el hilo conductor tendente a alcanzar la unidad. Como señala Adorno, síntesis significa construcción frente a disolución, construcción de un aparato conceptual cerrado, sin fisuras, que supone la realización de la verdad. Lo que significa dos cosas: primero, que la filosofía termina convirtiéndose en ideología al justificar el status quo, y, segundo, que el conocimiento se cosifica, se esclerotiza al cristalizar bajo la forma de un sistema acabado en el que ya no queda sitio para nada nuevo. Con este proceder, la filosofía se ha cerrado todas las puertas a lo múltiple, a lo diferente que pueda darse en toda experiencia histórica posible. Es frente a esta tendencia absolutizante y totalizadora de la tradición filosófica, como Adorno elabora una dialéctica sin síntesis, negativa, que pretende hacer justicia a los contenidos que el pensar concreto pueda darse, a lo diferente, en suma.

### 3. LA CONSTRUCCIÓN DE UNA LÓGICA DE LO DIFERENTE

#### A. EL PENSAMIENTO DE LA DIFERENCIA: LO DIFERENTE A TRAVÉS DEL JUICIO DE IDENTIDAD

Frente a la orientación epistemológica de la tradición filosófica dominada por el primado del principio de identidad, Adorno plantea su programa como una *filosofía transformada*. Su idea de un *pensamiento de la diferencia*, que pretende revertir esta tendencia presente a lo largo de toda la historia de la filosofía hacia un saber que sacrifica lo particular en su diferencia, se apoya en una inversión del sentido u orientación de los actos identificantes, de aquella actividad judicial mediante la cual el pensamiento fija su objeto o lo determina subsumiéndolo en una trama de conceptos<sup>28</sup>. En esta dirección afirma: "El telos secreto de la identificación, que hay que salvar en ella, es la diferencia. El fallo del pensamiento tradicional consiste en que toma la identidad por su objetivo"<sup>29</sup>. Este giro mediante el cual determina su

---

<sup>28</sup> JÜRGEN HABERMAS capta perfectamente en *Perfiles filosófico-políticos* el sentido del trabajo intelectual de Adorno al indicar que pretende "salvar lo que el pensamiento identificante tiene que seccionar del objeto, lo no idéntico", p. 155. Sin embargo, le objeta la absoluta inviabilidad de este proyecto radical.

<sup>29</sup> Dialéctica negativa, p. 152.

posición frente a una tradición en la que se incluye, lo concibe Adorno como el resultado de un profundo, y carente de concesiones, ejercicio de autorreflexión en el cual el pensamiento se retrata en una permanente referencia a su propio ideal. En esta medida pues, el pensamiento de la diferencia consiste en el fundamento que soporta en la dialéctica negativa la crítica de la razón.

Adorno considera que pensar es identificar, que el pensamiento funciona identificando; determinar un objeto significa, básicamente, identificarlo. La identificación es aquella operación por la cual el objeto se pliega en el concepto que se le aplica: se realiza en la síntesis en la que se impone el concepto, lo universal sobre lo particular. Ésta es una característica inherente a todo proceder cognitivo a la que no puede sustraerse ni siquiera la dialéctica. Sin embargo, el núcleo del proyecto filosófico que constituye la dialéctica negativa consiste en la pretensión de alcanzar a través de los actos identificantes del pensamiento, cambiando la orientación que la tradición les dio, lo diferente, aquello refractario a toda síntesis que en la misma consolidación de ésta siempre se escapa. El conocimiento ha de dirigirse a lo particular, determinándolo como tal en base a su diferencia que lo particulariza frente al universal, frente al concepto. Tal es la idea de Adorno de un pensamiento de la diferencia cuyo objeto es hacer hablar al particular, dotarlo de sustantividad. Por ello afirma que esta lógica propia de la dialéctica negativa identifica a sus objetos de una forma cualitativamente distinta a la del pensar identificante. Y en la medida en que este nuevo tratamiento de la forma de operar del pensamiento es resultado de una actividad autorreflexiva que busca esclarecerse, puede decir Adorno que "la crítica no hace desaparecer la identidad, sino que la cambia cualitativamente"<sup>30</sup>. La dialéctica trata de alcanzar aquello del objeto que se ha perdido en un pensar identificante que ha reducido éste al concepto universal, relegando a los márgenes de lo cognitivamente relevante, del saber por tanto, todas aquellas determinaciones que poseyéndolas el objeto, no obstante no caen bajo el dominio de la universalidad del concepto. Y si esto sucede del lado de la cosa, no menos alcance epistemológico posee lo que esta crítica evidencia en el lado del concepto: que éste es algo más que la mera unidad y universalidad creada a partir de los objetos de los que ha sido construido. En este *plus* se apoya la componente normativa de ese *pensamiento irreconciliable*, tal como Adorno en alguna ocasión define la dialéctica negativa, con una realidad que sólo desde él puede evidenciarse como no reconciliada. Estas tesis ciertamente abstractas, las ilustra Adorno

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 152.

con un ejemplo de lo más significativo. Sea el juicio siguiente: "X es un hombre libre". Ante un juicio de este estilo puede reflexionarse de la forma que sigue: en principio, el juicio se refiere al concepto de libertad. Sin embargo, el sujeto del juicio, "X", posee unas determinaciones que hacen de él más de lo que contiene el concepto de su libertad. En efecto, a todo hombre particular convienen determinaciones que son ajenas a este juicio, como ser mortal, racional, social... Y por el lado del predicado, "libre", puede mostrarse cómo el concepto de libertad implica, en primer lugar, su validez para todos los hombres particulares definidos por la libertad, pero, a parte de ello, en su mismo uso se encuentra implícita la idea de una situación en la que los individuos tendrían atributos que en el mundo real no pertenecen a ninguno. Esto último es verdaderamente importante, ya que pone el énfasis sobre la negatividad del concepto, destacando su capacidad para trabajar como una instancia crítica de una determinada situación real. Arguye Adorno que este análisis es perfectamente válido para todos los juicios importantes de la filosofía. Y a través de él alcanza ciertas conclusiones. En primer lugar, en el ejemplo se evidencia que cuando un concepto se aplica empíricamente está siendo utilizado en un sentido *débil*, por debajo de sus posibilidades. Esto significa que tiene un contenido potencial que no puede ser aprovechado en el juicio empírico. Y este contenido extra se cuela en el análisis en forma de crítica. Pero por otro lado, no deja de ser a la vez el concepto de aquello que abarca, en el caso citado, la libertad de los individuos actuales. De esta forma, no puede evitarse una contradicción del concepto consigo mismo en su uso, cuando es operativo filosóficamente, siempre pues que es utilizado en juicios con una referencialidad empírica. Puede decirse entonces, que a través del uso mismo de un concepto en un determinado juicio emerge en él un significado *fuerte* que entra en contradicción con el que es operativo en el juicio; aquél que funciona como predicado. Por este motivo, con la idea de libertad de fondo, asegura Adorno: "De ahí que al individuo le interese conservar para sí no sólo lo que le roba el universal, sino también, frente a la propia indigencia, ese plus del concepto, que hasta el día de hoy viene experimentando como su propia negatividad"<sup>31</sup>. La identidad entre lo particular y su concepto se muestra, pues, como una contradicción desde el momento en que al particular le son atribuidas unas determinaciones que no le pertenecen, puesto que en el mundo real no se han hecho efectivos todos los contenidos que el concepto promete. La superación de esta contradicción supondría que se realizara lo que Adorno llama la *individualidad*: la superación de la diferencia que se plasma en los juicios identificantes y que es vivida como la positividad que se le impone al individuo. Positividad que aparece a través de la contradicción entre

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 154.

el concepto y su realización empírica. Por esto, es tarea de la filosofía en tanto que expresión de toda conciencia crítica hacer saltar desde dentro, por su carácter autorreflexivo, esa apariencia de realización en la que lo irresuelto encuentra su justificación. De ahí que: "Dialéctica significa objetivamente romper la imposición de identidad por medio de la energía acumulada en esa coacción y coagulada en sus objetivaciones"<sup>32</sup>.

Esta es la definición de lo diferente como aquello a lo que apunta el juicio de identidad reorientado: "lo diferente sería la propia identidad de la cosa contra sus identificaciones"<sup>33</sup>. Lo diferente queda determinado como la misma esencialidad, o individualidad, del objeto frente a sus identificaciones fijadas en los juicios identificantes en los que el objeto aparece como un mero caso del universal que lo representa. Y la diferencia se extiende en ambos sentidos; el objeto es más que lo que de él se fija en el juicio, mientras que el concepto posee una potencialidad que no se realiza en los juicios de los que forma parte. A lo largo de estos planteamientos puede rastrearse lo que constituiría toda una teoría de la verdad. Esta consistiría en captar y expresar lo diferente. Cosa que sólo es posible invirtiendo la tendencia de los actos identificantes, reorientándolos de modo que surja por su medio todo lo que se ha seccionado del objeto y se manifieste ese plus del concepto delatando la negatividad de lo real. Adorno pues, dinamiza los juicios identificantes, los revoluciona desde dentro explotando la diferencia que acuña todo acto identificante y los enfrenta con la realidad. A través de la tensión así creada surge la esencialidad del objeto. Esencialidad que no se muestra igual a sus identificaciones, ya que "...una identidad con sentido, o sea más que tautológica, sólo puede ser predicada de lo diferente"<sup>34</sup>, y se genera, además, un desenmascaramiento de la realidad en tanto que fracturada en relación a las potencialidades irrealizadas, que son intereses, del individuo reflexionante, de cualquier particular<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>35</sup> Dice con razón PIERRE ZIMA cuando caracteriza la filosofía de Adorno así: "La dialéctica negativa se nutre de esta contradicción entre lo real y sus ideales, a los que lo real parodia". *La escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*, p. 68. Es por medio de esta contradicción como emerge la identidad del objeto en forma de crítica contra sus identificaciones.

## B. MODELOS: PENSAR EN CONSTELACIONES

Sin duda, la forma misma de expresión de Adorno, la organización y la estructura de sus más importantes textos constituyen una de las más claras manifestaciones de su concepción de la labor y del saber filosóficos. No pretendió a través de sus obras dar forma y construir una teoría filosófica cerrada y completa, tal como usualmente se ha entendido a lo largo de la historia de la filosofía que constituye una producción solvente. Es más, su obra fundamental, *Dialéctica Negativa*, explícitamente expone y justifica la negativa a autocontemplarse como el fundamento de una teoría sistemáticamente organizada. Adorno ya desde la primera página del prólogo señala esto. Ahí dice: "se podría llamar a la Dialéctica Negativa un antisistema. Con los medios de una lógica deductiva, la Dialéctica Negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto. Su intención es, por el contrario, substituirlos por la idea de lo que existiría fuera del embrujo de una tal unidad"<sup>36</sup>. Se expresa aquí, pues, este abandono de la pretensión de construir una teoría a partir de conceptos generales de la que, en cada caso, se deduciría su aplicación oportuna a investigaciones determinadas y concretas. Para Adorno, tal ideal epistemológico equivale a elevar la dialéctica a un esquema omnipresente cuya aplicación, una vez constituido e internamente cohesionado, sería poco menos que mecánica. Esta *elevación* de la dialéctica a método significa, en definitiva, su autocancelación. La dialéctica, en su forma procedimental de realización propia de la dialéctica negativa, no puede despegarse o independizarse de lo concreto, de los contenidos particulares. De aquí el abandono por estéril y, en definitiva, contrario a su ideal de un conocimiento exhaustivo de toda teoría entendida como un constructo conceptual separado metodológicamente de cada investigación filosófica concreta bajo la forma formulación abstracta-aplicación. Por ello, la dialéctica negativa se desarrolla bajo la forma que Adorno denomina *modelos*. En cada modelo la investigación filosófica, el proceder dialéctico, corre al mismo ritmo que el contenido específico que quiere descifrar. No son, por tanto, los modelos una mera aplicación de un esquema general y previo que, en todo caso, supondría esa distinción entre contenido y método que Adorno considera opuesta a todo saber auténtico<sup>37</sup>. Acerca de éstos se afirma lo siguiente en el prólogo de *Dialéctica negativa*:

---

<sup>36</sup> Dialéctica negativa, p. 8.

<sup>37</sup> Como acertadamente indica SUSAN BUCK-MORSS, aquí, como en tantos otros aspectos, Adorno sigue a Hegel: "A la buena manera hegeliana, Adorno no hacía distinción entre teoría y método: el proceso de llegada a tal filosofía era en sí la nueva filosofía en acción". *Origen de la dialéctica negativa*, p. 141.

"No son ejemplos ni simplemente explican consideraciones abstractas. Introducen en lo concreto y así intentan satisfacer la intención concreta de lo que provisionalmente, por necesidad, ha sido tratado en general; de este modo se oponen también al uso de ejemplos como algo en sí indiferente, que Platón introdujo y la filosofía viene repitiendo desde entonces. Por una parte, los modelos tienen que aclarar lo que significa dialéctica negativa y según su mismo concepto pertenecen a lo real; por otra discuten -no sin semejanza con el llamado método ejemplificador- conceptos fundamentales de las disciplinas filosóficas e intervienen en el mismo centro de éstas"<sup>38</sup>. Los modelos, en consecuencia, constituyen la realización de la filosofía misma. Significan la consolidación de un proyecto filosófico que se ha impuesto como objetivo alcanzar lo concreto, lo particular, renunciando, por consiguiente, a ajustarse al formato tradicional de teoría; rechazando quedarse o circunscribirse en la esfera de los conceptos universales, sobreentendiendo tácitamente que fuera de ésta toda aplicación representa algo meramente periférico que no aporta nada sustancial al corpus teórico articulado previamente por una razón sólo presuntamente autónoma. Por este motivo, podría tildarse a la de Adorno como una filosofía de la particularidad frente a la tentativa, tantas veces repetida por la tradición, de construir un saber de lo universal. Habermas apunta certeramente esta sintonía entre el ideal filosófico y la forma de realización teórica en que se plasma el trabajo de Adorno: "El que Adorno se niegue a hacer investigaciones propiamente sistemáticas, es expresión exacta no sólo de su concepción del filosofar, sino de una determinada idea filosófica. Lo mismo que Hegel, es de la convicción de que la universalidad de la forma lógica no hace justicia a lo individual"<sup>39</sup>. La interpretación de la dialéctica por Adorno expresa su rechazo hacia cualquier forma de pensamiento que quiera constituirse como conclusivo y definitivo. Un saber de tal índole que, sin embargo, constituye uno de los grandes hilos conductores de la tradición filosófica, sólo puede elaborarse a través de discursos cerrados que responden al esquema de una lógica deductiva. Dice Adorno al respecto: "El propio querer tener razón es, hasta en la más sutil forma lógica de la reflexión, una expresión de aquel espíritu de autoafirmación cuya disolución constituye precisamente el designio de la filosofía"<sup>40</sup>. Su crítica se dirige aquí contra ese tipo de discurso que pretende legitimarse a base de amoldar todos sus pasos a la forma de la lógica deductiva con el fin de ser formalmente irrefutable. Sin embargo, un discurso de esta índole paga esa aspiración al precio de perder contenido, de no decir nada, de convertirse en una mera

---

<sup>38</sup> Dialéctica negativa, p. 8.

<sup>39</sup> Perfiles filosófico-políticos, p. 146.

<sup>40</sup> Minima moralia, p. 68.



tautología. Pero aún es más relevante que en él se pierde ese contacto con el objeto concreto que, en principio, debe constantemente inspirarlo y motivarlo. Y añade en el mismo pasaje: "lo esencial sería poseer conocimientos que no fuesen absolutamente exactos e invulnerables -estos desembocan sin remedio en la tautología-, sino tales que ante ellos surgiera por sí sola la pregunta por su exactitud. -Pero ello no comporta una tendencia al irracionalismo o a la erección de tesis arbitrarias justificadas por la fe en las revelaciones de la intuición, sino la eliminación de la diferencia entre tesis y argumento. Pensar dialécticamente significa, en este aspecto, que el argumento debe adquirir el carácter drástico de la tesis, y la tesis contener en sí la totalidad de su fundamento. Todos los conceptos-puente, todas las conexiones y operaciones lógicas secundarias y no basadas en la experiencia del objeto deben eliminarse"<sup>41</sup>. Frente al pensamiento lógico-deductivo, la dialéctica cobra fuerza por su negativa a establecer unos primeros principios de los que se deduciría y justificaría todo lo demás. Como en el pensamiento dialéctico no hay principios privilegiados, éste no tiene la necesidad de justificarse por medio de un esquema jerárquico-deductivo. Esta concepción del discurso filosófico sólo es posible si se apartan dos motivos fundamentales íntimamente ligados a lo largo de la tradición del pensamiento occidental: la concepción de la filosofía como un sistema total y cerrado que contiene en sí su propia justificación, y la aspiración teórica a construir un discurso en el que quede plasmada de una manera definitiva una verdad inamovible, la propensión, pues, a igualar verdad y sistema. De esta forma, Adorno abandona cualquier proyecto fundamentalista o filosofía del origen que ha de terminar, como en cualquier versión del idealismo, produciendo una teoría de la razón que instituye a ésta como principio absoluto. Entiende que el sistema hegeliano constituye la máxima expresión de la inviabilidad de ese camino. La dialéctica negativa, frente a éste, denuncia la aspiración a la totalidad por lo que ésta implica para el objeto particular, que se ve reducido a mero caso del universal en el que sedimenta siempre la esencialidad. Y precisamente por pretender alcanzar la identidad del particular más allá de la identificación que de él hace el concepto universal, *lo otro* que ha quedado cancelado o relegado a la marginalidad en las filosofías sistemáticas, se realiza a través de modelos. Un saber *antisistemático* es aquél que se va constituyendo en los modelos en los que el pensamiento sigue y significa al objeto concreto en su movimiento. En esto consiste pensar en constelaciones para Adorno.

La dialéctica negativa rompe con la lógica deductivo-clasificatoria de los conceptos según la cual éstos se ordenan jerárquicamente por mor de una

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 68.

universalidad que determina su prioridad lógica. Adorno parte de la constatación de que esta relación entre los conceptos de la razón no satisface las pretensiones de un pensar dialéctico para presentar una forma alternativa de organización: "Los conceptos se presentan en constelación, en vez de avanzar en un proceso escalonado de concepto en concepto superior, más universal. La constelación destaca lo específico del objeto, que es indiferente o molesto para el procedimiento clasificatorio"<sup>42</sup>. Según esto, la dialéctica no consiste en un conjunto de reglas propias del *método filosófico* orientadas a una óptima captación de los objetos a los que éste se aplica; más bien no existe tal método. Es, por el contrario, considerada como la actividad filosófica misma desplegada en la experiencia del objeto concreto. Y el análisis de éste puede abarcar en el espectro del inespecífico y radical saber filosófico desde la consideración de una obra de arte hasta la investigación de cualquier fenómeno socio-cultural determinado, como el estudio del fascismo en la Alemania de los años 30, por ejemplo. Cualquiera que sea el caso, la reflexión filosófica proyecta dar con su esencialidad articulando sus categorías en torno a lo concreto, y no desde esquemas previos, sino de tal modo que éstas terminen mostrando el objeto en su singularidad, en su particularidad; algo que es inesencial para un pensamiento que opera con una lógica deductiva. Indica Adorno que el lenguaje constituye una buena explicitación de lo que supone su proyecto de *pensar en constelaciones*. En efecto, no puede entenderse el lenguaje humano bajo la imagen del diccionario, como un mero conjunto de signos con sus significados previamente establecidos. Más bien los conceptos del lenguaje adquieren contenido en el proceso de su uso. Y éste, el contenido del discurso resultante, junto con el de cada concepto manejado, surge a través de la relación en que éstos se articulan alrededor de su objeto. No se reduce, en consecuencia, el lenguaje a un mero conjunto de signos significantes. Su objetividad, el contenido del que es portador, surge en la mediación de los signos con el objeto concreto en cada contexto de uso, en cada discurso: "Allí donde se presenta esencialmente como lenguaje, representando algo, sus conceptos carecen de definición. Su objetividad se la da el lenguaje por medio de la relación en que los pone, centrándolos alrededor de una cosa"<sup>43</sup>. Así pues, los conceptos de la reflexión, como realidades lingüísticas que son, adquieren objetividad en su relación con el objeto concreto. En esto consiste genuinamente la experiencia filosófica.

El pensamiento identificante, que opera a base de una lógica deductivo-clasificatoria, es impotente para captar lo específico del objeto al

---

<sup>42</sup> Dialéctica negativa, p. 165.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 165.

determinarlo siempre y exclusivamente como un caso del universal. Pero como un objeto es más que su concepto, argumenta Adorno que en este formato de pensamiento su particularidad, que es lo esencial, es desechada del ámbito de la reflexión. Justamente las constelaciones pretenden resaltar toda esta realidad del objeto que el pensar identificante deja fuera y, a la vez, criticar a éste en su pretensión de condensar el conocimiento en un mero método de encasillamiento por el cual cae por debajo de su nivel y cosifica al objeto. En este marco, Adorno reclama y hace suyo el lema hegeliano del *pensar concreto*, "según el cual las cosas son en sí mismas su contexto, no su pura identidad"<sup>44</sup>. Y aquí, reivindicando a Hegel, le critica, no obstante, el haber, a la postre, convertido tal contexto un marco puesto apriorísticamente, pues en el concepto universal de espíritu queda a una superado y anulado lo particular que a él remite. El saber absoluto que se alcanza al final del recorrido por las figuras de la *Fenomenología* anula todo lo particular en el mismo movimiento de incorporárselo. Si bien el espíritu es resultado, es también un a priori desde el momento en que al final de su camino se deshace de lo particular. Afirma Hegel de la historia, escena en la que hace acto de presencia lo particular y que es su marco propio: "Este devenir representa un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes cada una de las cuales aparece dotada con la riqueza total del espíritu, razón con la cual desfilan con tal lentitud, pues el sí mismo tiene que penetrar y digerir toda esta riqueza de su sustancia. Por cuanto que la perfección del espíritu consiste en saber completamente lo que él es, su sustancia, este saber es su ir dentro de sí, en el que abandona su ser allí y confía su figura al recuerdo"<sup>45</sup>. Las constelaciones pretenden resaltar, por el contrario, aquello del particular que no ha podido ser incluido en el concepto acrítico, y, en este sentido abstracto, de espíritu hegeliano. Las constelaciones, a través del lenguaje, representan el objeto en lo que Adorno denomina *su interior*, refiriéndose con ello a su especificidad: "El interior de lo diferente es su relación con lo que no es por sí mismo y le es negado por la identidad helada y reglamentada consigo mismo... La posibilidad de abismarse en el interior requiere de ese exterior"<sup>46</sup>. En esta caracterización del pensar en concreto se encuentra solapada una crítica a la actitud teórica consistente tomar el objeto como *dado*, como algo inmediato. El conocimiento es ante todo mediación, en ésta se realiza el sentido de *lo concreto*. En este contexto sigue siendo válido el argumento de Hegel según el cual el conocimiento que aparece a primera vista como más inmediato, el del *esto y aquí*, es ciertamente el más indeterminado, el más

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>45</sup> G.W.F. HEGEL, *Fenomenología del espíritu*, pp. 472-473.

<sup>46</sup> *Dialéctica negativa*, p. 166.

indiferenciado, y, por tanto, el más abstracto. Es esto lo que afirma Hegel al caracterizar de tal forma al objeto de la certeza sensible: "Y lo mismo ocurrirá con la otra forma del esto, con el aquí. El aquí es, por ejemplo, el árbol. Pero si doy la vuelta, esta verdad desaparece y se trueca en lo contrario: el aquí no es un árbol, sino que es una casa. El aquí mismo no desaparece, sino que es permanentemente en la desaparición de la casa, del árbol, etc., indiferente al hecho de ser casa, árbol, etc.. El esto se revela, de nuevo, pues, como una simplicidad mediada o como universalidad"<sup>47</sup>. Pensar en constelaciones significa, pues, mediación del objeto. Determinar el interior implica tomar a éste en su relación con la totalidad en la que se encuentra inmerso. La constelación determina al objeto a través de la red de mediaciones con lo que no es él mismo; su contexto. Para Adorno, un conocimiento del objeto que no se atenga a esta consideración se queda en la apariencia del objeto, en la imagen cosificada que primero y más inmediatamente se da a la conciencia, por más que la imagen misma sea el resultado de una serie de mediaciones. La dialéctica negativa cristalizada en las constelaciones considera siempre al objeto en relación con lo que le es exterior y, a través de este conocimiento mediado, determinado y, por lo tanto, concreto, alcanza su esencialidad, que es ahora otra que la de su apariencia fetichizada para todo saber que no se atenga a esta determinación de la esencialidad del particular en su relación con la totalidad. El contexto, pues, no es un marco, entendido hegelianamente, en el que se inscriben los particulares para quedar superados o anulados. Contrariamente, el objetivo de Adorno es forzar esta universalidad, la que aparece en el mundo actual como mala positividad, para alcanzar al particular. Para ello, la dialéctica ha de desarrollar todo su potencial crítico y, en este sentido, como *un pensar en constelaciones* ejerce una crítica de la universalidad imperante por medio del recurso de restituir al particular su verdadera dimensión. Es esta una totalidad constituida por el conjunto de determinaciones históricas y socio-culturales. Determinar al particular implica, pues, considerarlo desde la perspectiva del resultado de un proceso, como el producto de un devenir socio-histórico. Así tomado, el objeto se torna la cifra o la cristalización de un proceso acumulativo del cual es indisociable. Adorno se refiere a ello con el término muy expresivo de *historia sedimentada*: "Pero una tal universalidad inmanente de lo singular existe objetivamente en forma de historia sedimentada. Esta se encuentra en lo singular y fuera de ello, abarcándolo y dándole su lugar. Percibir la constelación en la que se halla la cosa es lo mismo que descifrarla como la constelación que lleva en sí en cuanto producto del devenir"<sup>48</sup>. La dialéctica

---

<sup>47</sup> Fenomenología del espíritu, p. 65.

<sup>48</sup> Dialéctica negativa, p. 166.

es un saber en el que el objeto es considerado como un momento particular que cobra sentido en su relación con otros momentos en un continuo; el interior del objeto se torna inteligible por el exterior. Además, las contradicciones y las tensiones que aparecen en el objeto particular y que lo constituyen no son sino un reflejo de las contradicciones que se dan en su contexto, en esa totalidad que lo circunscribe. Las contradicciones del cuerpo social encuentran un eco en cualquier fenómeno concreto, incluso en el aparentemente más simple e indiferente. Consecuentemente, la dialéctica se torna un instrumento de crítica de los antagonismos de la totalidad social en cada uno de los más finos análisis de Adorno del microcosmos socio-cultural al desvelar, en cada caso particular, la apariencia del objeto impuesta por lo general enfrentada a su verdadera realidad o esencialidad. En este sentido, al hacer surgir las contradicciones del objeto y determinarlas como un momento de la totalidad de la que son índice, la dialéctica muestra a la totalidad como lo negativo, "el todo es lo no verdadero"<sup>49</sup>, convirtiendo al particular, ahora ya comprendido, en una potencia crítica de esa totalidad que lo determina<sup>50</sup>. En síntesis, en el tratamiento del particular por la dialéctica negativa pueden distinguirse varios aspectos correlacionados. Por un lado, el conocimiento dialéctico desvela la identidad del objeto a través de su relación con la totalidad. Este conocimiento de la especificidad del objeto constituye, a la vez, un desenmascaramiento de la identificación que de él ha hecho el concepto, evidencia su cosificación. Además, al ser las contradicciones del particular una plasmación de las de la totalidad, la dialéctica adquiere relevancia como instancia crítica de ésta. Y, finalmente, la dialéctica de constelaciones reivindica lo particular como objeto de la filosofía. Con ello, dota a éste de relevancia epistemológica e incorpora a aquellos contenidos concretos y reales. Con esta reorientación, Adorno recupera para la reflexión filosófica un ámbito del que ella misma se había autoexcluido desde que centró sus esfuerzos en la construcción de metafísicas fundamentalistas que se perdían en el análisis de los conceptos. Fue en este proceso donde cedió todo contenido concreto al ámbito de las ciencias particulares. Sin embargo, con este giro no se pretende ajustar, ni mucho menos, la filosofía al corsé de las ciencias, sino, por el contrario, elevar la investigación de sus objetos al nivel propio de una tal reflexión e interpretación.

---

<sup>49</sup> *Minima moralia*, p. 48

<sup>50</sup> Ilustrativa es la imagen de SUSAN BUCK-MORSS a este respecto: "Como las mónadas de Leibniz, cada particular era único, pero cada uno contenía una imagen del todo, una *imagen* del mundo, lo que dentro de un marco marxista significaba una imagen de la estructura social burguesa". *Origen de la dialéctica negativa*, p. 167.

En relación al pensar concreto ligado a las constelaciones, la dialéctica negativa modifica sustancialmente el tratamiento teórico que se dispensa a la fenomenología social. Acerca de la investigación de un determinado objeto social, indica Adorno que "se convierte en falsa cuando se limita en su radio de acción a dependencias en las que se pretende ver el fundamento del objeto, a la vez que se prescinde de la determinación de éste por la totalidad"<sup>51</sup>. En esta afirmación se contiene una primera demarcación de esta propuesta de una filosofía de modelos respecto a ciertos proyectos reduccionistas que pretenden amoldar la investigación social al esquema científico de causa y efecto. Una aproximación que pretenda explicar su objeto en base a una determinada causa o a un conjunto de ellas tomadas aisladamente del contexto general no podrá ser satisfactoria por constituir una explicación parcial y unilateral. Es éste el esquema explicativo propio de reduccionismos como el economicismo, por ejemplo, que pretende determinar suficientemente un fenómeno social atendiendo exclusivamente a su fundamentación en la infraestructura económica. Por contra, Adorno introduce el concepto marco, o categoría de mediación, de *totalidad social* como una clave de interpretación de cualquier fenómeno. Con ello, no hace otra cosa que desarrollar la idea programática de las constelaciones al apuntar que la determinación del interior de un fenómeno, su especificidad, sólo es posible realizarla en relación a su exterior, a través del contexto sociohistórico en el que se encuentra. Pero, además, la categoría de *totalidad social* sólo cobra contenido a través de los fenómenos particulares, con lo que "el concepto recupera el conocimiento concreto"<sup>52</sup>. De esta forma, se crea una tensión dialéctica entre el universal y el particular: mientras que el concepto general da sentido al fenómeno particular, sólo a través de éste puede la noción de sociedad ganar contenido, determinaciones. El objetivo de la aplicación del procedimiento de las constelaciones en la investigación social es mostrar la verdad de la totalidad social, sus contradicciones, en cada fenómeno concreto. Según Adorno, cualquier fenómeno es susceptible de ser determinado por medio de una constelación, e indefectiblemente será expresión y concreción de las determinaciones de lo general. Y en lo que a estas estructuras conceptuales atañe, en consonancia con la cualidad antisistemática de la dialéctica negativa difieren entre sí en una medida relacionada con la especificidad y particularidad de los objetos que pretenden descifrar; la dialéctica negativa no es un método. En cada investigación, en toda realización de esta filosofía de lo concreto, en cada modelo, entiende Adorno que la relación con el objeto, el cerco teórico al que se le somete, va determinando la configuración de la constelación conceptual

---

<sup>51</sup> Dialéctica negativa, p. 167.

<sup>52</sup> *Ibid.*

que tiene que resolver ese reto que a la reflexión éste le plantea bajo la forma de un enigma. El objetivo de una constelación es pues, siempre, descifrar un fenómeno particular, y, a su través, la realidad social. Para ello, en cada caso hay que, tentativamente, encontrar la serie de categorías oportunas. Éstas diferirán en cada circunstancia atendiendo a la especificidad del objeto que pretendan significar. Insiste Adorno en que el fenómeno sólo puede ser interpretado mediante la combinación de un conjunto dado de estas categorías clave: "El pensamiento teórico rodea en forma de constelación al concepto que quiere abrir, esperando que salte de golpe un poco como la cerradura de una refinada caja fuerte: no con una sola llave o un sólo número, sino gracias a una combinación de números"<sup>53</sup>. En este *arte combinatorio*, las categorías entran en un juego de mutuas relaciones, donde unas a otras se modifican y limitan. No se busca en este ejercicio de explicación y comprensión subsumir el objeto bajo estas categorías, clasificarlo u ordenarlo en relación a un común denominador compartido, a una universalidad producida para suplantarlos, sino que la constelación lo signifique u objetive en lo que tiene de propio, en su, por así decirlo, intransferibilidad, en todo aquello que constituye pues su verdad.

Abunda la obra de Adorno en finos análisis interpretativo-críticos de los más variados fenómenos. En ellos la idea programática de una filosofía negativa, concreta, vertebrada en modelos en los que las constelaciones conceptuales constituyen esas combinaciones con las que la teoría accede a su objeto haciendo saltar la cerradura, se realiza plenamente. Constituye tal vez su rasgo más sobresaliente su capacidad para mostrar en lo *micro* las estructuras *macro*, para, de otra forma, descifrar en un fenómeno puntual elementos estructurales del contexto que le da sentido. Especialmente relevante a propósito de todo esto es *Minima moralia*, que constituye una muestra insuperable del alcance de estos análisis elevar elementos del mosaico de la experiencia cotidiana, una experiencia henchida de reflexión, al rango del discurso filosófico. Un buen ejemplo de ello se encuentra en la *metacrítica de cine* que se efectúa en los párrafos 129, 130 y 131 de esta obra. El fenómeno del cine a interpretar es, en primer lugar, entroncado, como una de sus manifestaciones, en el complejo de la *industria cultura*, ese conjunto de dispositivos de la producción cultural masiva característica del siglo XX que reproduce a otro nivel el mecanismo de la producción económica. Es determinante para Adorno el hecho de que los productos de la industria cultural se convierten en mercancías adoptando, por lo tanto, una apariencia fetichizada. De ahí que la cultura en la época de su producción industrial

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 166.

presente todos los rasgos de la ideología. Precisamente, el objetivo de estas reflexiones y análisis de *Minima moralia* consiste en poner de relieve tal carácter. El juego dialéctico que en ésta se lleva a término evidencia cómo el fenómeno particular a interpretar, en este caso el cine, está implantado dentro de un contexto que lo determina, mientras que las mismas contradicciones de éste, la cultura de masas, se ponen de manifiesto atravesando el fenómeno particular. Haciendo valer su procedimiento, Adorno critica en primer término la trivial división del género cinematográfico en cine de *escape*, o de evasión, y en cine de contenidos, portador de un *mensaje*, pretendidamente crítico y concienciador, mostrando lo artificial y falso de esa concepción. Argumenta que el cine de *escape*, cuyo objetivo parece ser transportar al espectador más allá de la realidad inmediata precisamente porque ésta aparece cargada de negatividad, reproduce en un marco idealizado por la fantasía los mismos esquemas de dominación y de represión de los que pretendidamente se quiere huir. Es pues portador, de una sutil forma, del conjunto de las normas regulativas de la vida de la ideología dominante. De ahí que este tipo de cine se muestre ahora como su otro, como un cine con mensaje. Y lo mismo ocurre con el cine que pretende transmitir un mensaje: "El escape –dice Adorno- es todo él un *message*. De este modo el *message* parece lo contrario, lo que quiere huir de la huida. Cosifica la resistencia a la cosificación"<sup>54</sup>. En efecto, el cine de mensaje aparece como una forma de escape en tanto que presenta los desajustes del sistema o de la sociedad como un producto de la mala conciencia de los individuos, imputables a su responsabilidad en tanto que particulares, y apela a la voluntad del sujeto a modo de remedio. Pero en realidad se están diluyendo en una falsa apariencia las contradicciones reales de la totalidad social a la que en última instancia se está justificando; si algo está mal es por culpa del individuo particular. Resumiendo, Adorno pretende demostrar cómo el cine de evasión es portador de un mensaje oculto tras su apariencia, mientras que el cine *serio* supone en el fondo una evasión para la conciencia de las verdaderas condiciones de la realidad social que esta práctica de la industria cultural contribuye a ocultar. Mediante este análisis dialéctico, a través de los conceptos con los que se va construyendo la constelación en la que se efectúa, se iluminan las determinaciones del fenómeno social del cine y se denuncia la forma en que encubre las contradicciones del sistema, su lado ideológico. El análisis de este fenómeno cultural continúa señalando otros rasgos distintivos con los que se pretende focalizar su especificidad. Se constata así como el cine, como producto de masas, reproduce en su interior la estructura general de la sociedad. Es ésta la estructura asimétrica determinada por la diferencia entre el poder de los

---

<sup>54</sup> *Minima moralia*, p. 203.



productores del objeto a consumir y la informe masa a la que está destinado. Entiende Adorno que sobre esta estructura se asienta la paradoja de que siendo el cine un fenómeno cotidiano de la realidad de los hombres es, a la vez, lo más alejado de su humanidad, pues la ley de su producción no obedece al interés del individuo en tanto que su destinatario, sino a los objetivos particulares de la esfera de la producción. Además, la fuerza del cine como instancia legitimadora se hace más patente desde el momento en que, con el paso del tiempo, se ha convertido en uno de los más universales medios de esparcimiento de los individuos. Y así sentencia Adorno: "La contraposición del cine como ideología omniabarcadora a los intereses objetivos de los hombres, el engranaje con el status quo del provecho, la mala conciencia y el engaño pueden reconocerse de modo directo"<sup>55</sup>. Este análisis, para finalizar, refleja algunos de los rasgos sobresalientes de las constelaciones, tales como: la determinación del objeto mediante el contexto, su capacidad para descubrir en lo particular notas de lo general, mostrar la cosificación del objeto y criticar a la totalidad en lo particular... En definitiva, aquellas características que hacen de las constelaciones una interpretación crítica de la totalidad social. Es precisamente esta función de oposición a la totalidad a través de la contradicción la que da toda su fuerza y su inagotable riqueza a las constelaciones de Adorno. Constelaciones que son entendidas como medio de denuncia por la experiencia filosófica del antagonismo en que vive la totalidad social. Con ellas se trae a conciencia este antagonismo en lo que significa un movimiento de carácter autorreflexivo.

### C. CATEGORÍAS

Conceptos como *totalidad*, *identidad*, *diferencia*, *síntesis*, *positivo*, *negativo*, *contradicción*... definen en su reformulación los ejes maestros de la dialéctica negativa. Adorno reorienta su uso y su sentido desde la recepción crítica con la que se vincula a la tradición de la gran filosofía. Sostiene que su presencia *modificada* en su filosofía negativa sólo es posible de forma colectiva. Las variaciones en la apropiación de cada una de estas categorías o conceptos de fundamento, a partir de una interpretación selectiva de los contenidos históricamente sedimentados con los que éstas se enriquecen, están relacionadas, o se codeterminan: "Cuando una categoría cambia -la de identidad y totalidad por obra de la dialéctica negativa-, se transforma la constelación de todas y consecuentemente otra vez cada una"<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>56</sup> *Dialéctica negativa*, p. 169.

Efectivamente, el proyecto de Adorno de construcción de una lógica de lo diferente se articula sobre la definición de un conjunto de categorías básicas, pues, literalmente, soportan todo pensar concreto, constituyendo el armazón lógico posibilitante y cohesionador de los modelos. Estas categorías configuran el substrato sobre el que se levanta la riqueza de contenidos de una filosofía que se dirige a lo particular como tal. En la determinación de este complejo categorial, la dialéctica se expone y se redefine a través del análisis de su utillaje en lo que significa un puro ejercicio de autorreflexión del pensamiento. Junto a las ya mencionadas y discutidas, *esencia y fenómeno, mediación e inmediatez, particular y particularidad* y, finalmente, *sujeto y objeto* son aquellas categorías que Adorno somete a una fina analítica a fin de explicitar el *modus operandi* de la dialéctica negativa.

#### ESENCIA Y FENÓMENO

Acerca del procedimiento característico de la dialéctica negativa comenta Buck-Morss que hay que "aprehender el mecanismo esencial del método crítico de Adorno como un proceso de dialéctica sin identidad (...). Aceptada la premisa de una realidad contradictoria, esencialmente antagónica, está clara la razón que llevó a Adorno a entender que el conocimiento del presente requería la yuxtaposición de conceptos contradictorios cuya tensión mutuamente negadora no podía disolverse"<sup>57</sup> (66). Esta apreciación, ya expresada a propósito de las constelaciones, es especialmente relevante para la tarea de deshilvanar la serie de las categorías clave de la dialéctica negativa. Para Adorno, además, su significación sólo puede objetivarse plenamente a través de la contradicción, siendo ésta, a su vez, algo esencial al proceso de constitución de dichas categorías. De ahí su exposición dual.

Para empezar, tal es el caso de las categorías de esencia y fenómeno. El significado que adquieren hay que extraerlo desde la contradicción o la tensión a través de la cual ambas se presentan. En este sentido afirma Adorno que la esencia "tiene que aparecer como la hegeliana: momificada en su propia contradicción. La esencia sólo se deja conocer en la contradicción del ente con lo que afirma ser"<sup>58</sup>. La operación dialéctica consiste en caracterizar la esencia enfrentándola al fenómeno, que es definido como el ente tal como aparece o, más bien, tal como se presenta a una conceptualización acrítica. Es en este desgarramiento entre lo que la realidad es y lo que afirma ser donde se encuentra la clave para elucidar la categoría de la esencia, que, además, adquiere

---

<sup>57</sup> Origen de la dialéctica negativa, p. 130.

<sup>58</sup> Dialéctica negativa, p. 170.

preeminencia frente a su opuesta, la de fenómeno, por el potencial crítico que encierra. La esencia, pues, queda un paso más allá de lo que aparece como lo inmediato, de aquellos fenómenos que se presentan como definitivos para la mirada o la comprensión que no pasa de la superficie de las cosas. Adorno se sirve de esta caracterización de la esencia para aludir explícitamente a un mundo cuya realidad, ciertamente no evidente, consiste en la reducción del individuo a un mero medio para la autoconservación de una totalidad social autonomizada, absolutizada y que se perpetúa mediante un continuo proceso de autorreproducción. Lo falso, lo inmediato, la apariencia, consiste en que esta reproducción del particular cosificado, sacrificado a la totalidad, parece constituir una individualidad plena y soberana, justo inexistente. Según afirma Adorno, tal esencia, los contenidos esenciales, que emerge en la contradicción del ente consigo mismo no se da de un modo directo o inmediato; aparece a través del momento de la reflexión. De esta forma, la conceptualización del sujeto cognoscente reproduce en el interior la escisión de lo que primariamente se da en la realidad, que así cobra objetividad. Por esta misma razón el mundo así comprendido críticamente por el sujeto "no es su propio mundo, sino hostil"<sup>59</sup>: la distinción entre esencia y fenómeno es, pues, primordial para el proyecto de una filosofía crítica de Adorno. De ahí que afirme que: "Negar que haya una esencia equivale a tomar partido por la apariencia, la ideología total que, entretanto, ha llegado a ser la existencia"<sup>60</sup>. Este par categorial permite introducir un criterio valorativo para captar la realidad en sus diferentes momentos cualitativos. Con esta diferenciación Adorno rechaza la tendencia de sesgo positivista a situarse teóricamente en el plano del fenómeno. Al utilizar el criterio de la esencialidad, la reflexión filosófica puede significar encararse la realidad a través del prisma de la crítica. La distinción entre esencia y fenómeno es el hilo conductor que posibilita penetrar en el interior del objeto. Y es así, a través de este par categorial, como la contradicción es encontrada en el objeto mismo. El no detenerse en el plano del mero fenómeno, en el hecho indiferenciado e incualificado, dota al pensamiento de la capacidad de enfrentar en el objeto lo que es su apariencia, su manifestación más inmediata, a lo que constituye su peculiar forma de ser determinada por su totalidad. La contradicción, momento determinante de la dialéctica negativa, encuentra una de sus articulaciones por medio de la distinción conceptual entre esencia y fenómeno<sup>61</sup>. Así pues, para el proceder dialéctico la articulación del objeto

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>61</sup> A modo de ilustración, puede afirmarse que es el armazón lógico constituido por el par categorial esencia/fenómeno el que fundamenta una tesis crítica como la que sostiene que existe

sobre estas categorías es un imperativo lógico desde el momento en que instaura la contradicción como su mecanismo generador de contenidos. Ignorarlas equivaldría a un dejarse persuadir el pensamiento por una constelación de hechos o fenómenos revestidos de la apariencia de irrevocabilidad e indistinguibles cualitativamente. La dimensión de la filosofía como instancia crítica pasa, ciertamente, por esta distinción categorial. Por su medio se introduce en la reflexión la aspiración legítima del sujeto a un estado de cosas que todavía no existe. Es aquí donde Adorno fundamenta la distinción entre fenómeno y esencia en el individuo cognoscente, que no es otro que el sujeto particular, cuando afirma lo siguiente: "realmente, hay una experiencia de lo esencial y accidental; desde luego, falible, pero inmediata, espiritual..."<sup>62</sup>. Al trasladar la dialéctica de lo esencial al interior del individuo particular, está abogando por una vertiente materialista de la dialéctica. No en vano afirma que el criterio para distinguir lo esencial y lo inesencial descansa sobre la capacidad del individuo para sentir o experimentar el sufrimiento y la felicidad; se levanta sobre el sistema de sus intereses, en definitiva. Lo que significa que la realización del individuo, la posibilidad real de un estado de felicidad, constituye una instancia regulativa que da sentido al quehacer de la filosofía como teoría crítica. Por todo ello, la conexión de la categoría *esencia* con el interés del individuo en la prosecución de sus fines de carácter emancipador indica la aspiración de un proyecto filosófico que renuncia a plantearse simplemente en la mera contemplación del mundo. Muy al contrario, en la dialéctica de Adorno se imbrican íntimamente aquellas dos vertientes que la tradición dio en llamar filosofía teórica y filosofía práctica. Ahora ambas se articulan en el propósito de dotar de razón a un mundo en el que los hombres puedan realizarse como tales. Pero este movimiento que entraña la dialéctica de esencia y fenómeno, y que supone en el mundo actual el triunfo de la negatividad en tanto que la apariencia ha devenido la universalidad imperante, tiene, para Adorno, su momento positivo en el particular aplastado, que hasta hoy ha sido "accidental para el veredicto de la marcha del mundo, relegado al borde"<sup>63</sup>. Lo positivo radica, pues, en este particular que se opone, en tanto que lo diferente o lo marginal que no ha podido ser absorbido por lo universal, a esa universalidad esclerotizada como positividad, y que se instaura en su instancia crítica al desvelar el verdadero carácter de su esencia.

---

una contradicción en la sociedad actual entre el individuo reducido a su función social, como momento de la producción, y ese mismo individuo en tanto que miembro del género humano, como ser racional.

<sup>62</sup> Dialéctica negativa, p. 172.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 173.

## MEDIACIÓN E INMEDIATEZ

El giro adorniano de la dialéctica, efectuado a partir de la prioridad que el momento de la no-identidad adquiere en ella, afecta profundamente al concepto de mediación. La dialéctica negativa se edifica sobre la tensión que mantienen entre sí el momento de lo subjetivo y el de lo objetivo, que impide que cualquiera de ellos quede reducido al otro; cada uno, pues, se define en su no identidad respecto a su opuesto. Por esto, en ella la subjetividad pierde el estatus de mediador universal al que la había elevado el idealismo. Refiriéndose al concepto de mediación, indica Adorno que "lo que media los hechos no es tanto el mecanismo subjetivo que los preforma y concibe, como la objetividad heterónoma al sujeto tras lo que éste pueda experimentar"<sup>64</sup>. He aquí un principio materialista: existe una esfera de realidad que es independiente del sujeto, y a la que éste dirige su capacidad de experimentar. Previo al tanteo de la experiencia, hay todo un mundo que precede al sujeto cognitivo. Es el sujeto a través de su experiencia, o el pensamiento, quien lo objetiva. El sujeto da expresión, mediante sus conceptos, de forma lingüística, a las contradicciones de unos objetos que son preexistentes a su experiencia. El sujeto no produce la mediación, sino que la recrea, la objetiva en tanto que portador de racionalidad. Es precisamente la racionalidad humana la que descubre las redes de mediaciones en las que los hechos se encuentran inmersos y en las que se generan. Es este el sentido que otorga Adorno a la noción de *prioridad del objeto*. El sujeto, pues, como conocedor, pertrechado con el lenguaje en el que se tornan visibles las relaciones de los objetos, es quien toma conciencia de la trama del mundo. Y en la medida en que tal conciencia llega a la expresión y cobra objetividad, la verdad queda liberada como saber. Este sujeto objetivador, además, no es ni un sujeto trascendental al modo kantiano, ni un absoluto tal como Hegel lo concibió. El sujeto capaz de desarrollar una experiencia cognitiva es en la dialéctica negativa un sujeto individual mediado históricamente, hasta rebasado por la finitud. Pero si bien, para Adorno, el sujeto sólo en tanto que constituido como tal, un viviente en su momento de no identificación con el objeto, es capaz de dar objetividad, éste no es el caso del sujeto que ha producido la sociedad de la cultura de masas y que ha venido gestándose desde los inicios mismos de la historia: los particulares existentes caen, pues, por debajo de su propio concepto, no se alcanzan a sí. Este sujeto mediado históricamente, que ha perdido en el proceso de lo que debería haber sido su autoconstitución precisamente los rasgos que lo definen como tal, ha terminado así asemejándose a su otro, ha

---

<sup>64</sup> Ibid.

quedado reducido a una cosa entre cosas a utilizar, a un mero medio. Se trata de un sujeto identificado con la masa en virtud del principio de convertibilidad que iguala a todos los individuos en tanto que instrumentos para realizar una determinada función. Y así lo indica Adorno: "en él no hay contenido alguno que no esté socialmente constituido ni movimiento alguno que rebase a la sociedad que no esté orientado de modo que la situación social le rebase a él"<sup>65</sup>. Por eso termina afirmando que hoy lo mediado es antes que nada el individuo particular. Pero un sujeto que ha sido reducido de esta forma no puede desarrollar una experiencia cognitiva en la que se desvelen las mediaciones de los objetos o de los fenómenos, y que constituya así una representación de la verdad.

En esta dialéctica de las categorías de mediación e inmediatez, Adorno distingue lo que constituyen las determinaciones de la subjetividad frente a las pertinentes a lo objetivo. Para ello introduce las nociones de *mediación del concepto* y de *mediación de la inmediatez*. En lo referente a la primera de ellas, el rasgo característico del concepto, y, en consecuencia, del pensamiento, es, de una parte, el estar constituido, en el sentido de que el conocimiento está condicionado históricamente y es reflejo de las contradicciones materiales de la época en que se gesta, y, de otra, su referencialidad a su otro, al objeto que pretende subsumir o captar. Al concepto, pues, como producto de la actividad de la subjetividad, inherente a "su misma naturaleza le es ser inmediatamente la mediación"<sup>66</sup>. Y en lo que atañe a la mediación de la inmediatez, del lado de lo objetivo se hace patente que no puede ser dicho sin utilizar el concepto, aunque sea, en el límite, el de lo inmediato. De esta manera, el pensamiento, al instante mismo de postular lo inmediato, está introduciendo la mediación. Lo que significa que el pensamiento no puede operar sin conceptos. Pero, sin embargo, el concepto de inmediatez apunta precisamente a aquello que no puede ser eliminado por la conciencia y que no cabe bajo el dominio del concepto. Así, la inmediatez, como momento de la reflexión, sólo tiene sentido en cuanto que apunta a lo inmediato como su otro, es decir, en tanto que designa lo diferente o lo otro al sujeto. La mediación del sujeto no anula, pues, lo mediado. En la dialéctica negativa sólo tiene sentido hablar de estos dos momentos, de la mediación y de lo inmediato, en cuanto que son polos no idénticos que se definen precisamente en la tensión de esta no identidad. Y ésta, a su vez, no es más que una determinación o concreción del principio de no identidad de

---

<sup>65</sup> Minima moralia, p. 150.

<sup>66</sup> Dialéctica negativa, p. 174

sujeto-objeto que, por así decir, resume en abstracto la estructura general de la dialéctica negativa.

En la justificación de la afirmación según la cual todo está mediado, aprovecha Adorno, una vez más, para delimitar su proceder respecto a Hegel. En primer lugar, esta aseveración significa en un nivel puramente epistemológico que todo conocer es referencial, que apunta a un objeto diferente a la actividad pensante sin el cual no tiene sentido. Pero indica, además, que no tiene razón de ser alguna hablar del objeto como mediado, en tanto que objeto de conocimiento sin introducir la noción de la mediación o del conocer. Lo que significa, con carácter elemental, que no puede determinarse el objeto sin pensarlo; que determinarlo es pensarlo. Sin embargo, la matización que introduce Adorno, y que es fundamental, se refiere a la preeminencia del objeto frente al sujeto. Si bien la mediación implica lógicamente lo mediado, no ocurre lo contrario. De lo objetivo, de lo inmediato no se deduce lógicamente el momento de la reflexión, el pensamiento o el sujeto de conocimiento. Habría que distinguir claramente entonces el objeto como materia de conocimiento, mediado en la reflexión, del objeto como inmediato, es decir, como objetivo. Y la autonomía del segundo se mantiene frente a las pretensiones del pensamiento que quiere abarcarlo o determinarlo. A esto se refiere cuando aduce: "De ningún modo significa la mediación que todo se absorbe en ella; por el contrario, postula lo que ella media, lo inabsorbible. La immediatez, en cambio, representa una componente que no necesita del conocimiento, de la mediación, del mismo modo que ésta necesita de lo inmediato"<sup>67</sup>. En síntesis, la matización y distinción que de estos conceptos hace la dialéctica negativa supone, a entender de Adorno, un seguro frente a la pretensión totalizante que ha mostrado la tradición filosófica al reducir todo lo inmediato a contenido del pensamiento en la forma de un sujeto hipostasiado. Pero el movimiento de la dialéctica negativa tampoco tiene un sentido meramente inverso, la enfatización absoluta del objeto, sino que respeta a éste justamente en la tesis de su no identidad con el sujeto.

#### PARTICULAR Y PARTICULARIDAD

En la introducción de *Dialéctica Negativa*, Adorno expone inequívocamente lo que, a su parecer, constituye la urgencia de toda labor filosófica actual: "La situación histórica hace que la filosofía tenga su verdadero interés allí precisamente donde Hegel, de acuerdo con la tradición, proclamó su indiferencia en lo carente de concepto, en lo particular y

---

<sup>67</sup> Ibid.

especial... El tema de la filosofía serían las cualidades que ella misma degradó como contingentes... lo urgente para el concepto es aquello a lo que no llega, lo que el mecanismo de su abstracción elimina..."<sup>68</sup>. Considera que constituye un límite de la filosofía de la identidad lo particular porque queda fuera del alcance del concepto. El sistema total del saber, cerrando su movimiento de autojustificación, degrada epistemológicamente a *lo otro* que queda más allá del concepto, bien afirmando la imposibilidad de su conocimiento, bien relegándolo al campo de las ciencias particulares. La filosofía de Adorno quiere recoger el testigo precisamente en este límite que se impuso la tradición en su renuncia a alcanzar lo particular, considerando, además, que esta labor es un imperativo histórico en una época en la que el individuo particular corre el peligro de su aniquilación, justamente como consecuencia de un proceso que se ha caracterizado por ignorarlo como particular en beneficio de una totalidad a la que se ha visto engranado en calidad de puro momento funcional. El juego involucrado en torno a los conceptos *particular* y *particularidad* señala este *desiderátum* porque expresa la distinción entre el concepto y su otro, entre lo universal y lo particular irreductible. *Lo otro* o *lo diferente* son expresiones que se refieren a aquello que existe en particular. Pretenden resaltar o recalcar el aspecto de su no identidad con el concepto o, más precisamente, con la identificación con la que el concepto intenta capturarlo. Lo particular no es, consecuentemente, un caso de lo general; no puede ser meramente subsumido bajo una categoría que le otorga su sentido al participarlo o impregnarlo con lo universal. Pero, por otro lado, este particular irreductible, límite, "en vez de existir simplemente para sí, es en sí su otro y está unido a ello...lo que es, es más de lo que es"<sup>69</sup>. Está pues mediado por la totalidad de la que forma parte, y remite a ella. Es precisamente en el individuo como particular donde se expresa mejor esta mediación. Y es, para Adorno, en esta mediación del particular con lo que le es externo donde hay que buscar lo universal, que está dentro del particular mismo, y no en la comparación con otros particulares donde se gesta el concepto en un paulatino proceso de sustracción en el que éstos se disuelven.

Señala Adorno que, en todo conocer se da una disimetría esencial entre sujeto y objeto cuya forma es la no identidad, la diferencia, que se expresa en esta cesura entre el concepto y lo particular. Un polo de tal diferencia queda caracterizado por la unidad formada por la mediación del concepto en tanto que universal. Un aspecto constitutivo del concepto, dice Adorno, radica en que "se distingue por el alejamiento de lo óntico, en cuanto que unidad

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 164.



abstracta de los ontos que abarca"<sup>70</sup>. De ahí que esta unidad creada a partir de lo particular al ser determinado conceptualmente es diferente de lo particular mismo que ahora se muestra como lo otro al resultado de tal proceso de conceptualización. Precisamente el error que cometió la tradición filosófica desde sus orígenes fue confundir a lo largo de la constitución del proceso de abstracción en que ésta, en definitiva, consiste el resultado de tal *espiritualización* con su sustrato; suplantar, pues, las cosas mismas, los particulares, por su estilización que los recorta y reduce. El otro polo lo constituye lo particular, el sustrato de la determinación conceptual, cuya esencialidad se opone a la que presuntamente le otorga el concepto, hasta el extremo de que éste se muestra como lo negativo al particular. Si desde el punto de vista del concepto lo particular se presenta como lo otro, lo que queda fuera del límite de la conceptualización, desde la posición contraria el concepto aparece como la negación de lo diferente, al producir una unidad en la que éste es sacrificado<sup>71</sup>. Sin embargo, no hay que olvidar que el instrumento del pensamiento y, consiguientemente, de la dialéctica es el concepto. Desde esta certidumbre, lo que pretende la dialéctica negativa es precisamente reconducir el pensamiento conceptual hacia su otro, hacia lo particular: "Cambiar esta dirección de lo conceptual, volverlo hacia lo diferente en sí mismo: ahí está el gozne de la dialéctica negativa"<sup>72</sup>. He aquí el sentido de la inversión de la tendencia de los juicios identificantes, ineludibles, por otro lado, para el pensamiento: lo diferente, lo no idéntico. Para Adorno, la posibilidad de su acercamiento al pensamiento pasa, asumiendo la problematicidad de tal proyecto, por explotar la contradicción del concepto con la cosa que aparece en todo juicio. Añade que en esta reflexión del concepto sobre sí mismo se rompe la ilusión de la unidad creada, se deshace la ficción de la resolución del objeto en el sujeto, o del particular en el concepto, a lo largo de la tradición filosófica. Tal autorreflexión de la razón, además, permite que ésta se aperciba "del carácter constitutivo de lo irracional para el concepto"<sup>73</sup>; de que éste tiene su origen en lo no conceptual y el sujeto, antes que tal, es también objeto en su inclusión en la realidad.

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>71</sup> Una analogía que puede aclarar en parte este proceder, aún a riesgo de los equívocos inherentes a todo recurso de este tipo, sería la de aquel que a fuerza de contemplar un objeto a través de un espejo, termina confundiéndolo con la imagen que éste le devuelve, olvidando, a su vez, esta confusión y, por lo tanto, la conciencia de la diferencia del objeto con su imagen reflejada que, evidentemente, es diferente al original. Pues bien, el conocimiento no puede eludir el espejo.

<sup>72</sup> *Dialéctica negativa*, p. 21.

<sup>73</sup> *Ibid.*

Esta disimetría estructural del conocimiento ha sido ignorada en general por la filosofía, y por la dialéctica hegeliana en particular. La consecuencia inmediata de tal olvido es la confusión de lo particular con el concepto de particularidad. La reducción subjetiva a la que se vio abocada la dialéctica en la obra de Hegel se origina en esta indiferenciación, según argumenta Adorno: "Al elevarse sobre lo particular, limpiándolo de lo que se resiste al concepto, el espíritu escamotea en su propio provecho la insuficiencia del conocimiento, incapaz de cerciorarse de nada particular sin el concepto que no es lo particular en modo alguno. El concepto universal de particularidad carece de jurisdicción sobre lo particular, a que se refiere en abstracto"<sup>74</sup>. El núcleo de la crítica al Idealismo consiste en la afirmación según la cual éste ha sustituido el particular por el concepto de particularidad, en la ignorancia de que lo particular es diferente al concepto universal que pretende identificarlo. El concepto de particularidad no deja de ser un concepto del sujeto y, por lo tanto, en su pretensión de captar lo particular deja un resto que es lo diferente a la universalidad que lo define; como dice Adorno, lo particular es indisoluble en el concepto general. Hegel ignoró esto. Por ello, la dialéctica negativa encuentra su desiderátum en la reivindicación del particular, que al adquirir relevancia epistemológica frente a las pretensiones totalizantes del concepto marca los límites de una filosofía que pretendió constituirse como absoluta. La dialéctica de lo particular supone de esta forma el reconocimiento de los límites de la dialéctica del universal, del concepto, y así desenmascara las pretensiones universalistas o totalizantes de ésta. Es precisamente en lo particular como lo diferente al concepto donde Adorno encuentra la fuerza de la dialéctica, pues es aquí donde la dialéctica se dirige hacia lo otro, hacia lo diferente. Es en lo particular donde se le abre otra vez a la dialéctica la puerta que Hegel cerró con su filosofía de la identidad en un sujeto absoluto. Apariencia de identidad que queda desmentida desde el momento en que el sujeto cognoscente, particular, se percata de lo que ha supuesto el primado de lo universal para su particularidad.

#### SUJETO Y OBJETO

La estructura sujeto objeto que sintetiza la diferencia que ha surgido en la exposición de las categorías posee una muy especial relevancia en la dialéctica negativa. El guión de la determinación de sus contenidos comienza considerando en qué forma tales conceptos son negativos y lo que ello significa. Su segundo capítulo desarrolla la crítica al dualismo extremo de

---

<sup>74</sup> Ibid., p. 176.

sujeto y objeto, destacando entre sus consecuencias la preeminencia del sujeto. Ello permite, en tercer lugar, constatar cómo el sujeto constitutivo de la filosofía se ha visto, finalmente, contagiado del carácter del objeto; la omnipotencia de un sujeto universal está coimplicada con la impotencia del sujeto individual físico. En cuarto lugar, se analizan las repercusiones que se desprenden de la traducción del sujeto constitutivo de la filosofía por la noción de sociedad y se muestra cómo ambos conceptos se reflejan mutuamente. Para terminar, se presenta una crítica al apriorismo del sujeto apoyada en la idea de la precedencia de la sociedad frente al individuo.

La idea de Adorno sobre la relación de sujeto y objeto se articula sobre la crítica tanto del principio de su identidad como del de su dualismo. Ambos principios, sostiene, son complementarios: el reverso del monismo implícito en el principio de su identidad es un dualismo acrítico. Estos dos principios terminan coincidiendo en asegurar la preeminencia del sujeto, motivo fundamental sobre el que recae la crítica de Adorno. Pero si originariamente la dialéctica negativa se rebela contra la posición de la identidad en el sujeto del idealismo, este movimiento, no obstante, no la lleva a caer presa en un materialismo ingenuo basado en un dualismo radical entre sujeto y objeto. Su pretensión es estar por encima de ambas concepciones. En esta dirección describe Adorno al sujeto y al objeto como sigue: "ambos conceptos son categorías de la reflexión producidas, fórmulas para algo incomponible; ni algo positivo ni contenidos primarios, sino absolutamente negativos: lo único que expresan es la diferencia"<sup>75</sup>. Ambos, sujeto y objeto, son considerados como *categorías de la reflexión producidas*. Tal determinación es fundamental. La afirmación según la cual sujeto y objeto son categorías del pensamiento significa que el sujeto sólo puede operar como tal a través de las categorías; y que sólo mediante ellas puede ser pensado cualesquiera objeto, incluido el sujeto mismo cuando se torna a su vez centro de reflexión. Las categorías *sujeto* y *objeto* no constituyen pues sino la expresión de la diferencia entre el ámbito de la reflexión y el de lo simplemente no racional, diferencia, no obstante, que cobra objetividad por medio del pensamiento en el momento de la autorreflexión. Estas categorías plasman de forma radical la separación entre lo pensado, aquello que es aprehendido por el pensamiento, y este mismo como sujeto activo del conocimiento. Esta diferencia se torna explícita en todo acto cognitivo, cuando el sujeto opera como tal. La relevancia que Adorno otorga a la no identidad del objeto consigo mismo, que consiste en la diferencia, un desacoplamiento no rebasable, del objeto con su imagen atrapada en los juicios identificantes, tiene aquí su oportuno correlato.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 176.

Este nivel es el propio de la no identidad del objeto con el sujeto y su lógica de la reflexión. Indica Adorno que precisamente esta no identidad, esta diferencia que se condensa con mayor fuerza que en ningunos otros en los conceptos de sujeto y objeto, es el lugar de la verdad, en correspondencia con su afirmación de la falsedad de la identidad. Precisamente por esto, ambos conceptos son negativos en la expresión de esta verdad: adquieren contenido en tanto que se diferencian, en su relación negativa. De ahí que ambos se constituyan mutuamente. Además, sujeto y objeto no pueden ser contenidos primarios a los que se enfrente la conciencia. No conforman una estructura fija y originaria a través de la cual se articula una realidad dada de antemano. O, como señala Adorno: "Ni son la última diada, ni se oculta tras ellos la unidad suprema"<sup>76</sup>.

Desde esta perspectiva, podría evaluarse la historia de la filosofía como la serie de los sucesivos intentos, a cual más complejo, de armonizar ambas categorías en un sistema cerrado y coherente. Pero ante tales intentos, la dialéctica negativa se afirma en la idea de hacer fecunda la renuncia a la concordancia de sujeto y objeto, concordancia que ha significado siempre, a la postre, una reducción del objeto a contenidos del sujeto. Según esto, la reflexión filosófica ha de asumir como su tarea la de desarrollar lo que estas categorías reflejan: la imposibilidad y el absurdo de pretender reducir todo objeto a objeto pensado; el respeto por lo otro o lo diferente al sujeto precisamente en esta diferencia. La dialéctica negativa desarrolla una concepción de la polaridad sujeto objeto en la que sus momentos se autoconstituyen en su diferenciación mutua. De esta forma, Adorno se aleja de concepciones como la kantiana, en la que la separación entre sujeto y objeto, al estar inscrita esencialmente en la constitución de la realidad, conducía a problemas tales como el de compaginar la doble pertenencia del hombre al mundo sensible, el ámbito de la causalidad, propio del objeto, y al mundo inteligible, el ámbito de la libertad, del sujeto nouménico, o, como la hegeliana, que postula una identidad, un mundo racional, emancipado, que no ha llegado a cumplirse. Es, pues, desde la peculiaridad de su posición, donde Adorno plantea la necesidad que tiene la filosofía de pensar y reflexionar sobre la dualidad sujeto objeto en un movimiento de revisión crítica. Ahondando en este eje, es insostenible mantener como principio filosófico un dualismo sujeto objeto que termina autocancelándose al final de un proceso histórico. Contra Hegel, argumenta Adorno que pese a haber desarrollado éste una dialéctica del objeto termina cancelándola en el sujeto. La línea medular de esta crítica asegura que poniendo como principio de cualquier sistema

---

<sup>76</sup> Ibid.

filosófico el dualismo, éste deriva de una manera lógicamente necesaria en un monismo por reducción de todo lo objetivo a contenidos del sujeto. La razón de ello es justamente que sujeto y objeto son conceptos del sujeto, o, como dice Adorno: "ambos son abstracciones y, por tanto, productos mentales"<sup>77</sup>. Lo que el dualismo ignora al principio termina aceptándolo acríticamente en sus resultados; termina asumiendo que toda la realidad cabe en unos esquemas apriorísticos puestos por el sujeto. Es precisamente la certidumbre de que sujeto y objeto son productos de la reflexión lo que le permite a la dialéctica negativa no incluir en el concepto de objeto a todo lo objetivo, a lo otro diferente e independiente del sujeto conceptualizador. Adorno confía así en la posibilidad de desmontar el esquema conceptual del idealismo de una forma inmanente: radicalizando o haciendo llevar a sus últimas consecuencias la lógica inherente al propio idealismo. Lo trasciende explotando sus contradicciones internas hasta el punto de desarrollar una nueva lógica en la cual todas y cada una de las categorías adquieren un nuevo sentido.

En todo caso, los conceptos de la dialéctica sujeto objeto, junto con todos los del pensamiento, no hacen sino reproducir en el interior de la reflexión una escisión que pertenece primariamente a la realidad. El pensamiento pretende objetivarla a través de todos ellos, siendo *sujeto* y *objeto* aquellos en los que más clara y específicamente se explicita. De ahí que el principio dualista de sujeto y objeto expresa verdad cuando la reflexión crítica ve en él la traducción al ámbito de la conciencia teórica de un antagonismo que pertenece a la realidad, que se ha dado en el curso histórico. Adorno lo identifica con una razón de carácter instrumental que para dominar la naturaleza, el objeto, ha terminado convirtiéndose en sierva de sí misma al sacrificar el sujeto individual, que siendo ha devenido cada vez menos sujeto y más objeto. Por todo ello, la verdad del dualismo sujeto objeto es, en definitiva, la verdad de una sociedad y un mundo no reconciliado. El contrapunto de tal razón instrumental que ha guiado la historia se encuentra en la razón teórica de toda una tradición filosófica que ha elevado el sujeto a la posición de mediador universal de todo contenido. Adorno, convirtiendo a este sujeto de la filosofía a su vez en objeto de la reflexión, viene a enseñar cómo no es tan diferente, en última instancia, de aquel otro sujeto individual que ha sido eliminado en la historia efectiva. De este modo, la historia del género humano y la historia de la razón reflexiva son articuladas como los aspectos complementarios de un mismo proceso de desintegración. Haciendo de la historia de la filosofía el objeto de la autorreflexión crítica de la razón, considera que ésta ha perdido en su culmen, Hegel, la autoconciencia de su

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 177.

propia tarea y, en consecuencia, no ha reflexionado suficientemente qué es lo que ha quedado, en definitiva, del sujeto que ha construido. En esta dinámica es donde Adorno indica que "esta tendencia debería ser invertida"<sup>78</sup>. En esta crítica a la idea de sujeto conformada por la filosofía, éste aparece revestido de las notas constitutivas o definitorias del objeto frente a todas aquellas otras que pretendidamente han de caracterizarle: ser activo, estar pleno de contenidos, autoconstituirse históricamente como tal, realizar la racionalidad... La razón de ello estriba en que el sujeto constitutivo de la filosofía ha sido desgajado de su sustrato empírico, del yo como individuo. Adorno lo señala de forma certera: "Un yo que ya no fuese en ningún sentido yo, esto es, que se pasase sin hacer referencia alguna a la conciencia individualizada y, por ello, necesariamente, a la persona espaciotemporal, sería un sinsentido... El análisis del sujeto absoluto tiene que reconocer la irresolubilidad de un momento empírico, no idéntico, en lo que las doctrinas del sujeto absoluto, los sistemas idealistas de la identidad, no osaban reconocer como irresoluble"<sup>79</sup>. El sujeto construido por la filosofía se ha visto involucrado en un movimiento de progresiva sustracción de sus contenidos empíricos. De esta manera, ha quedado finalmente identificado con su concepto. El individuo empírico, el yo espaciotemporal aludido en la cita, queda sencillamente fuera del ámbito de la reflexión; es despojado de todo protagonismo, quedando anulado todo su peso específico en la reflexión filosófica. Con esta crítica, Adorno está reivindicando al individuo particular, con su especificidad y con toda la riqueza de sus determinantes históricos, como centro y sujeto de la racionalidad. Pero lo hace en la conciencia de que tal individuo particular no es reducible al concepto de sujeto; no puede ser totalmente mediado por él. Este yo particular señalado es aquél que es lo diferente al concepto de sujeto. Es lo otro a él, siendo, a la vez, el prerequisite en su particularidad individualizada de toda racionalidad posible en la que se cumplan realmente las notas que diferencian al sujeto del objeto; ese plus no realizado que el concepto de sujeto enfrenta a los sujetos reales como su carencia o su negatividad. Para Adorno, olvidar lo no conceptual del sujeto, su sustrato empírico particular, equivale a cosificarlo en un abstracto y tautológico juicio de identidad, de manera que termina negando su concepto: "Cuanto más autocráticamente se encumbra el yo sobre lo existente, tanto más contradice irónicamente su función constitutiva, objetivándose sin notarlo"<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> *Ibíd.*, p. 178.

<sup>79</sup> THEODOR W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel*, pp. 33-34.

<sup>80</sup> *Dialéctica negativa*, p. 179.

Ahora ya se puede abordar la traducción que realiza Adorno del sujeto absoluto del idealismo en los términos de *totalidad social*: "Una vez que se sale del círculo mágico de la filosofía de la identidad, el sujeto trascendental es descifrable como la sociedad inconsciente de sí"<sup>81</sup>. Pueden encontrarse aquí ciertos paralelismos con la obra de Marx, a quien Adorno reivindica explícitamente. El punto de coincidencia consiste, teniendo como referencia la dialéctica hegeliana del sujeto y lo que hay de aprovechable en ella, en la creación de una dialéctica de la sociedad, que frente al espíritu absoluto aparece como una totalidad antagónica o un sujeto universal no realizado ni reconciliado. En todo caso, este giro de la dialéctica negativa respecto al idealismo es caracterizado por Adorno como una *inversión de la reducción subjetiva*. Consiste en interpretar al sujeto resultante del idealismo como un reflejo, en las contradicciones en él encontradas, de una totalidad sociohistórica que no ha resuelto sus antagonismos. Tras esta operación, la superación del idealismo se efectúa con la herencia de una dialéctica transformada que permite dilucidar la esencia de este sujeto universal que no es ya otro sino la *sociedad inconsciente de sí* en clara referencia negativa al espíritu que sabe de sí hegeliano. La falsedad del sujeto del idealismo queda puesta al descubierto al evidenciarse que su identidad se ha realizado pese y en contra de la negatividad del mundo real. Una vez puesto esto de manifiesto, le compete a la filosofía reflexionar tal negatividad de una sociedad inconsciente de sí. Y, en esta perspectiva, es donde se presenta el trabajo como la actividad universal que da unidad a esta totalidad. Arguye Adorno: "La sociedad es concepto tan esencialmente como lo es el espíritu; en ella, en cuanto unidad de los sujetos que mediante su trabajo reproducen la vida de la especie, se convierte el espíritu en objetivo..."<sup>82</sup>. Si bien la actividad del sujeto hegeliano va orientada hacia su autorrealización, otra cosa bien diferente es lo que significa el trabajo social. Este se encuentra íntimamente ligado al principio de equivalencia que iguala a todos los individuos como instrumentos para desarrollar una función tendente al mantenimiento de la totalidad social. Tal reducción de los sujetos particulares a su función lo que hace es prácticamente negarlos como tales, con lo cual el trabajo, la actividad unificadora de la totalidad social, va antes dirigido a la desintegración del sujeto que a su constitución. El individuo, en vez de desarrollar su espontaneidad y particularidad, es de antemano reducido a objeto, a pieza intercambiable de una totalidad que le es ajena y sobre la que no tiene el más mínimo dominio. Para Adorno, esta traducción del sujeto universal al concepto de sociedad indica la verdad y falsedad del sistema hegeliano: su

---

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> Tres estudios sobre Hegel, p. 37.

falsedad estriba en que la realización del sujeto no salió fuera del sistema y, por lo tanto, éste no es tal; su verdad consiste en que su filosofía, una vez desvelada, se convierte en un índice de la falsedad y negatividad del conjunto social. O, en palabras de Adorno: "La verdad de Hegel no tiene su puesto fuera del sistema, sino que se adhiere a él tanto como la falsedad, pues ésta no es otra que la del sistema de la sociedad, que forma el sustrato de su filosofía"<sup>83</sup>. El idealismo, en consecuencia, tiene su momento de ideología, pues en él se encuentran interiorizadas bajo la forma del discurso conceptual las antinomias que determinan el mundo social, al que justifica, en definitiva, al anular aquéllas por la necesidad interna de unidad. De este modo, la negatividad del mundo real pasa a un segundo plano, imponiéndose la apariencia de la identidad que sólo se ha realizado en el sistema. La dialéctica negativa, al poner tal *argucia* de manifiesto, no hace sino mostrar la parte de verdad que contiene la ideología, y que sólo sale a la luz cuando se la interpreta como tal. En este análisis en el que son puestos en contrapunto el sujeto constitutivo de la filosofía y el sujeto empírico como el producto de la abstracción y su sustrato, Adorno demuestra como la omnipotencia de aquél es síntoma de la degradación efectiva de éste. El sujeto de la filosofía no es sino una ampliación del principio de dominación de la naturaleza. Es más, en él la razón instrumental se encarna en toda su esencia: tal sujeto termina en el idealismo transformándose en absoluto, universal, de modo que toda determinación no es sino determinación de sí y todo saber no es sino saber de sí. Pero frente a él persiste el individuo que con el triunfo de la razón, vuelta paradigmática en este sujeto universal, ha sido convertido en objeto de dominación dentro de un sistema que puede prescindir de él y sustituirlo. El sujeto particular ha quedado reducido casi a la nada en virtud del mismo principio que encarna el sujeto constitutivo de la filosofía. Esta crítica de la elevación del sujeto a principio universal realizada al confrontar las pretensiones de la filosofía con una realidad de la que ésta se ha inhibido, tiene por objeto la desacralización de aquél en su relación con el objeto; relación que es el correlato filosófico de la vinculación, más amplia, del hombre con la naturaleza. Para Adorno, esta desmitificación del sujeto constitutivo pasa por el reconocimiento y la revalorización de la componente objetiva de la subjetividad. Sólo así puede salirse del círculo idealista. Pero ello no equivale en modo alguno a eliminar el momento de la subjetividad haciendo del objeto un principio al que todo sería reductible. Tal tipo de dialéctica materialista estaría guiada por los mismos presupuestos lógicos que el idealismo. En la dialéctica negativa "de lo que se trata es de eliminar la

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 52.



jerarquía<sup>84</sup> en la polaridad sujeto objeto, en la idea de que supone siempre la tendencia al reduccionismo de un momento en el otro.

Desmontar, pues, lo que Adorno denomina *apariencia trascendental*, la ilusión de que el pensamiento sea el mediador universal, implica reconocer lo que de mediado hay en él. Sin embargo, esta mediación del sujeto por la objetividad no supone negar al sujeto como tal, antes bien significa sacarlo de la urna idealista en la que había quedado reducido a una pura autoidentidad vacía de contenido para ponerlo en relación con lo otro, con lo diferente a él. Y es que sólo a través de esta relación puede el sujeto diferenciarse del objeto y por lo tanto realizar la potencialidad que contiene su propio concepto. El ensamble de la subjetividad en lo objetivo se hace patente para Adorno en la precedencia de la sociedad ante el individuo. La conciencia y la experiencia del individuo están atravesadas por las determinaciones de la sociedad de la que forma parte. Con ello se rompe la ilusión del apriorismo del sujeto frente a lo objetivo. La conciencia individual, la única conciencia posible por lo demás, al estar mediada por un mundo sociohistórico se constituye a través de él. Es esta mediación por lo objetivo lo que impone un límite a las pretensiones según las cuales se quiere abstraer de ella un sujeto constitutivo autárquico: "la componente subjetiva está como engastada en la objetiva; en sí misma ha sido impuesta al sujeto como su límite y es, por tanto, objetiva"<sup>85</sup>.

#### D. PRIORIDAD DEL OBJETO

Tal como lo muestra la elucidación de las categorías *sujeto y objeto*, el pensamiento dialéctico de Adorno, dando un salto cualitativo, escapa de la esfera del idealismo. Tal cesura en la que se renueva la tradición de la filosofía dialéctica viene dada en una reflexión sobre la componente objetiva del sujeto que es capaz de redefinir la estructura básica de las relaciones sujeto-objeto. Evidentemente, tal dialéctica revaloriza, por un extremo, el rol epistemológico del objeto y determina, del otro, el sujeto capaz de organizar la actividad cognitiva. En ambos momentos se sustancia el giro materialista constitutivo de la dialéctica negativa.

En un artículo sobre Adorno, Habermas analiza cuatro sentidos diferentes, aunque relacionados, que éste otorga a la noción de *prioridad del objeto*. De la siguiente forma los enumera: "Esta primacía tiene un cuádruple significado. Objetividad designa, en primer lugar, el carácter coactivo de una

---

<sup>84</sup> Dialéctica negativa, p. 183.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 182.

trama histórica universal... Esta trama puede ser rota por autorreflexión y es contingente en su conjunto... Significa también el sufrimiento bajo aquello que pesa sobre los sujetos... Significa además la objetividad de la naturaleza sobre toda subjetividad que se pone fuera de ella. Dicho kantianamente, el yo puro está mediatizado por el empírico. Y finalmente, esa primacía materialista de lo objetivo es incompatible con toda pretensión absolutista del conocimiento. La autorreflexión, y precisamente ella, es una fuerza finita que pertenece también a la trama objetiva a la que penetra"<sup>86</sup>. No en vano afirma Habermas que esta expresión constituye una de las claves que explican el sentido de la dialéctica negativa. Y ello es así precisamente porque en el reconocimiento de la primacía de lo objetivo consigue la dialéctica de Adorno separarse y autosituarse definitivamente respecto al idealismo en un giro materialista. Pero entrando en la cuádruple acepción, los dos primeros significados aludidos se refieren fundamentalmente al peso determinante, y coactivo, de la totalidad social sobre el individuo particular. Mientras el primero adopta la perspectiva del movimiento histórico en general, el segundo asume la peculiar experiencia del sujeto finito y contingente, del yo que se vive a sí como colonizado. Sin embargo, son aquí los dos últimos significados de *prioridad del objeto* aquéllos que se muestran como absolutamente relevantes, pues es en ellos donde queda reorganizada la relación sujeto-objeto en la dialéctica negativa de una forma cualitativamente distinta a la tematizada por la filosofía del idealismo.

Mantiene Adorno que la llave para comprender el porqué de la prioridad del objeto consiste en la disimetría sobre la que se organiza la polaridad sujeto-objeto: el objeto está mediado por el sujeto con una cualidad diferente a aquella otra con la cual el sujeto es atravesado por el objeto; "la disimetría –indica– del concepto de mediación hace que el sujeto esté en el objeto de una forma totalmente distinta a como éste se halla en él"<sup>87</sup>. Por la parte del sujeto, sucede que éste, antes que nada, es objeto. No puede pensarse un sujeto prescindiendo de su componente objetiva; no cabe la posibilidad lógica de conceptuar un sujeto desencarnado e independizado de un yo empírico concreto, justo aquello que hace el idealismo. Dice Adorno que el concepto lógico de un sujeto incluye la noción de temporalidad como la condición misma de su propia actividad en cuanto tal sujeto; esto es, la consecutividad de sus representaciones o pensamientos. Pero tal consecutividad de su actividad o de la lógica del pensar sólo es posible si, a su vez, el sujeto mismo es algo temporal. Es pues la misma lógica del

---

<sup>86</sup> Perfiles filosófico-políticos, p. 157.

<sup>87</sup> Dialéctica negativa, p. 185.

pensamiento la que conduce a la inclusión de éste en un yo empírico que se constituye y desarrolla en un marco espacio-temporal concreto, en un entorno material. El concepto de sujeto ya siempre contiene la referencialidad a su sustrato: el yo empírico, corporeizado, que antes que constituirse como sujeto -como capaz de conocer, de mediar objetos: de relacionarse con ellos, por lo tanto-, en un decurso temporal por lo demás, es originariamente un objeto entre objetos. Antes que ser sujeto y por serlo, "el sujeto es; de ahí que tenga algo de objetivo"<sup>88</sup>. Así pues, sujeto significa también objeto. Pero por la parte del objeto, en primer lugar éste sólo puede ser pensado o determinado a través del sujeto. Y esto remite a la idea fundamental según la cual sujeto y objeto son categorías de la reflexión. Pues bien, partiendo de ella y con independencia de que en todo acto cognitivo el objeto aparezca como lo otro, es lógicamente posible pensar el objeto sin el sujeto. Podría decirse que el universo de existencia del objeto es más amplio y engloba al del sujeto; todo sujeto es objeto, pero hay objetos que no son sujetos. Lo que sucede es que sólo el sujeto es capaz de conceptualizar al objeto como tal, es decir, de determinarlo en su operar cognitivo. En ello consiste la mediación del objeto. El objeto simplemente es, la subjetividad determina en qué consiste eso que él sea; el objeto se constituye, se objetiva, adquiere significaciones y sentido por mediación del sujeto. Por esta caracterización de la disimetría entre sujeto y objeto explica porqué comienza Adorno estructurando la dialéctica negativa a partir de la indisolubilidad del ámbito ontológico en el gnoseológico. En efecto, con el término *algo* en su referencialidad abstracta a lo diferente del concepto que subyace a todo proceso conceptualizador, la dialéctica se asegura la primacía de lo objetivo sobre la lógica del pensamiento. Pero ello significa también que lo conceptual tiene su origen en lo no conceptual que, además, no es eliminado en el proceso de abstracción. Y el hecho de que Adorno haya enfatizado el algo en vez de el concepto generalísimo de ser indica que ya la misma noción de realidad extramental puesta como prioritaria respecto al pensamiento es una idea, un constructo de éste, que apunta al ente particular y concreto a partir del cual se erige toda experiencia y al que, en última instancia, el pensamiento remite. *Prioridad del objeto* no expresa pues que una realidad hueca e indiferenciada, el ser, constituya el ámbito de lo objetivo. Ello equivaldría a reducir lo no conceptual al concepto de lo no-conceptual, al de ser como abarcante de todo aquello que no ha sido reducido por el pensamiento. Sostener el algo como punto de partida de la dialéctica significa, en consecuencia, afianzar desde el principio al pensamiento en la componente objetiva que lo origina y a la que no puede, ni debe si quiere verdad, eliminar. Componente objetiva que es una realidad concreta,

---

<sup>88</sup> Ibid.

determinada, particular y material. "La verdad es que todos los conceptos, incluidos los filosóficos, tienen su origen en lo que no es conceptual, ya que son a su vez parte de la realidad..."<sup>89</sup>. Así pues, podría decirse que el sujeto remite al objeto por una doble vía: por una parte todo sujeto incluye una conciencia particular, empírica, y, además, todos los conceptos señalan a lo no conceptual que quieren apresar y que los origina.

Es posible matizar la concepción de Adorno del objeto comparándola con la de Kant, quien, tal como indica el propio Adorno, consideró la idea de lo diferente al sujeto, aunque sin desarrollarla. Según esto, Kant subordinó el objeto a la actividad constitutiva del sujeto trascendental, que en base a unas categorías generadas no a partir de lo no conceptual, sino de su propia actividad, organiza el mundo fluctuante y efímero de lo sensible. El punto clave que desmarca a Adorno de Kant, y de su heredero el idealismo absoluto, es su opción por la preeminencia del mundo sensible, del objeto. La implicación más inmediata de todo ello es el definitivo abandono de la idea de un sujeto lógico trascendental ambivalente en su doble pertenencia a dos esferas ópticas opuestas. De esta manera, el presupuesto de la primacía del objeto elimina la necesidad de un sujeto de tal índole con las ambivalencias y las contradicciones que implica<sup>90</sup>. Y permite, además, eludir la metafísica de la identidad en la que se mueve la teoría kantiana del conocimiento que ha de subordinar el objeto a un sistema categorial puesto apriorísticamente por el sujeto en forma tal que la organización del caos de la experiencia no consiste en otra cosa que en la reducción del objeto a la identidad de la categoría, a la unidad del esquema lógico del pensamiento. En síntesis, conocer equivale en el idealismo trascendental a la eliminación del objeto en el sujeto. Ignorar la prioridad del objeto aboca, finalmente a la necesidad de construir un sujeto *trascendente*, sea de la índole que sea, que tiende siempre a reducir el problema del conocimiento a la identificación del objeto con las categorías de la reflexión, de forma que lo esencial del objeto a la postre siempre se pierde. Por otra parte, el sujeto trascendental de Kant es poco más que la pura autoidentidad de una universalidad alcanzada en el proceso de abstracción de los yoos empíricos que han sido reducidos al concepto general de sujeto dentro del cual todos y cada uno de ellos son intercambiables. Por esto afirma Adorno que tal sujeto trascendental no es sujeto en absoluto, por no ser individual y particular, negando así su propio concepto.

---

<sup>89</sup> *Ibíd.* p. 20.

<sup>90</sup> Así lo entiende SUSAN BUCK-MORSS, para quien: "El concepto de experiencia de Adorno revertía la polaridad de la relación entre sujeto y objeto, efectuaba, tal como lo expresara más tarde, 'revoluciones a la revolución copernicana' de Kant". *Origen de la dialéctica negativa*, p. 178.

Abundando en la conceptualización que del sujeto hace Adorno ha de considerarse ahora su relación con el objeto. En esta dirección apunta lo siguiente: "la objeción de que sin sujeto cognoscente no habría conocimiento del objeto es insuficiente para demostrar la prioridad ontológica de la conciencia"<sup>91</sup>. Se señala de este modo una idea que advierte frente a una confusión o equívoco según la cual del hecho de que la verdad sólo pueda ser expresada por medio de la actividad del sujeto no justifica su preeminencia en absoluto; el que la actividad de conocer pertenezca restrictivamente al sujeto no implica su superioridad respecto a lo conocido. Y sobre esto mismo, es la radicación del sujeto en el objeto, insiste Adorno, lo que asegura la posibilidad de que aquél pueda desarrollar su actividad cognitiva. En virtud de su semejanza con el objeto, el sujeto puede conocerlo. Sólo un sujeto que no ha sido abstraído de su componente objetiva, de la conciencia individual mediada por la objetividad, puede ser postulado con sentido como sustrato de tal actividad. Es esta componente objetiva la mediación que permite al sujeto desarrollar su saber en general. En este sentido podría hablarse del sujeto como de *aquel objeto* conocedor de objetos. A esto se refiere Adorno cuando afirma que: "La utopía sería una convivencia de lo distinto por encima de la identidad y la contradicción..., sólo lo semejante es capaz de conocer lo semejante"<sup>92</sup>. Este argumento critica la tesis de la dualidad absoluta entre sujeto y objeto como estructura fundamental: la absoluta oposición de sujeto y objeto equivale a eliminar al objeto, que por ser completamente heterogéneo al sujeto es substituido por su concepto. En todo caso, en este juego conceptual se pretende rescatar al individuo particular del olvido y de la marginalidad a los que había quedado reducido en los grandes sistemas filosóficos para centrar alrededor de él la dialéctica sujeto objeto. Esta recuperación del individuo vivo es consecuencia de la tesis de la prioridad del objeto, pues sólo en él el sujeto realiza su componente objetiva. Así pues, el sujeto de la dialéctica negativa es el yo vivo, concreto y finito, cada individuo particular y único que se relaciona con su mundo y que esta conformado histórica y socialmente. El saber se sostiene así en el individuo particular, que por esta particularidad es único e irremplazable, y no ya en un sujeto trascendental que no es sino el resultado de su abstracción, un constructo estilizado. Es este sujeto individual quien es capaz de conocer su mundo; en este sentido media al objeto. Y eliminar lo objetivo del sujeto, su corporeidad, el yo empírico, su finitud, equivale a suprimir el sujeto mismo. Mejor lo dice Adorno: "Mediación del objeto quiere decir que no puede ser hipostasiado estática, dogmáticamente, sino que sólo puede ser conocido en su

---

<sup>91</sup> Dialéctica negativa, p. 187.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 153.

compeneración con la subjetividad. Mediación del sujeto significa que sin la componente objetiva no habría literalmente nada"<sup>93</sup>.

La dialéctica que desarrolla Adorno entre sujeto y objeto a partir de la tesis de la preeminencia del objeto le sirve, a su vez, para criticar la noción de *los datos inmediatos de los sentidos* desarrollada ampliamente en la tradición filosófica. Tales datos inmediatos aparecen, considerados desde el pensamiento dialéctico, como una falacia: constituyen el correlato lógico de la idea del sujeto constitutivo. Según esto, el dato designa aquel contenido que el sujeto no puede dominar y reducir totalmente en su proceso de apropiación del objeto. Supone algo así como el límite en el que se detiene la potencia organizativa del sujeto; marca pues el alcance de su potencia cognitiva. Sucede que el dato así considerado por la gnoseología como pura facticidad o inmediatez no es otra cosa sino un producto o una abstracción formada a partir de una filosofía basada en el primado de la subjetividad. Viene a convertirse en una abstracción caracterizada por una indiferenciación en la que el sujeto engloba todo lo que no ha podido ser determinado en su actividad organizativa del mundo. El dato es el nombre que designa abstractamente a todo aquello que no es sujeto y que persiste frente a éste como su propio límite o marcador de su finitud. Pero así considerado, el dato no es el objeto como lo diferente al sujeto, sino un producto del mismo sujeto que encierra en el concepto de la inmediatez, lo esencialmente indiferenciado, todo aquello que no ha podido determinar conceptualmente. De ahí que el dato sea el nombre que designa al objeto en la metafísica del sujeto, pese a que ésta idealice tanto a éste como al sujeto: "El residuo del objeto, como dato que queda tras sustraer lo que añade el sujeto, es una ilusión de la *prima philosophia*. Sólo una fe intacta en el primado de la subjetividad puede creer que las determinaciones en que consiste la concreción del objeto le son simplemente impuestas"<sup>94</sup>. La noción de los datos de los sentidos presupone, pues, una teoría según la cual la determinación del objeto es puramente subjetiva, de tal modo que el objeto concebido como lo determinado, lo organizado, lo clasificado... es lo modelado por el sujeto a partir de lo inmediato considerado como lo sin contenido, vacío, indiferenciado..., en un proceso de adición en el que lo relevante es la actividad aditiva misma porque aporta el contenido a lo que estaba carente de él. Así pues, la teoría de los datos de los sentidos supone una subjetividad activa y modeladora que a un sustrato que le es dado inmediatamente por los sentidos le impone su forma; lo cataloga bajo los esquemas apriorísticos que la constituyen. Pero contra estas teorías del *origen*,

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 189.

arguye Adorno que tales esquemas de la subjetividad no son en absoluto el fundamento del conocimiento. Recurre incluso a la teoría de la relatividad de Einstein para desmentir las pretensiones fundamentalistas de las teorías del sujeto constitutivo. En efecto, la relatividad, que junto a la mecánica cuántica fundamenta la física moderna, destruye las nociones de un tiempo y espacio absolutos donde quedarían ubicados los fenómenos bajo unas mismas coordenadas para cualquier observador independientemente de su movimiento relativo. Con ello, la noción de simultaneidad queda redefinida y relativizada al sistema inercial o galileano al que pertenece un observador: dos fenómenos que para un observador son simultáneos en el tiempo pueden no serlo para otro diferente, sino sucederse el uno al otro. Entiende Adorno que la teoría de la relatividad desmiente el apriorismo de espacio, tiempo y causalidad como formas universales de la subjetividad bajo las que se distribuyen los fenómenos. Desde Einstein, espacio, tiempo y causalidad se relativizan remitiendo a las condiciones particulares de cada observador. Lo que para una tradición metafísica constituían formas absolutas bajo las que clasificar cada experiencia, devienen ahora constituyéndose ellas mismas por concurso de la propia experiencia. Tanto la crítica de la idea de los datos de los sentidos por un lado, como la del apriorismo de las formas de la subjetividad por otro, están encaminadas a disolver la vieja concepción latente según la cual el conocimiento consistiría en una especie de adición de los datos inmediatos más los conceptos del sujeto, aportando cada parte lo suyo. "No hay nada en el mundo que se componga de una especie de adición de facticidad y concepto"<sup>95</sup> apostilla Adorno a este respecto. Esta teoría según la cual el conocimiento consiste en una conjunción en la subjetividad de dos ámbitos heterogéneos, el lógico y el ontológico, subordinándose éste a aquél, ignora y es previa simplemente a la idea de mediación en que se encuentran imbricados ambos; la tensión sujeto-objeto tal como es desarrollada por la dialéctica, y por la dialéctica negativa en concreto.

El objeto es diferente y desborda a la idea que se ha tenido de él. Ello impide identificarlo, primero, con su concepto abstracto. Precisamente la identidad del objeto aflora frente y en oposición a la identificación que de él hace el concepto. El objeto es más que lo que de él apresa el concepto como contenido de la subjetividad, frente al cual aparece como *lo otro*. Y, segundo, con el dato, con una facticidad que se da inmediatamente a los sentidos ante los que se presenta carente de determinación o de contenido alguno, y que es la materia bruta de la actividad conformadora del sujeto. En estos dos puntos queda, además, explicitada la antinomia gestada en la filosofía griega sobre lo

---

<sup>95</sup> Ibid.

uno y lo múltiple que, en última instancia, remite a la necesidad gnoseológica de explicar la pluralidad de los entes en base a un principio unificador. Tal principio unificador a partir del giro copernicano adquirió expresión en un sujeto que imponía su ley a la mutabilidad de lo sensible. Pues bien, señala Adorno que la idea del objeto como lo diferente y, a la vez, más que su mera identificación con el concepto o con lo fáctico, destruye el presupuesto de la dicotomía unidad-pluralidad sobre el que ha gravitado la gnoseología, cuya máxima expresión es el sistema hegeliano en el que se realiza el principio de la absoluta reducción de lo múltiple a la unidad constituida por el momento del sujeto.

Realmente dice Adorno que hay una determinación objetiva del objeto, pero que necesita de la reflexión de la subjetividad. Y ello, continúa, porque: "El significado de la cosa no es algo que existe positiva, inmediatamente"<sup>96</sup>. Perteneciendo las determinaciones al objeto, la contradicción es objetiva, éstas, sin embargo, necesitan ser interpretadas por la subjetividad. El pensamiento supone un quehacer interpretativo por medio del cual se pretende captar conceptualmente la red de determinaciones y de contradicciones en que se hallan sumidos los objetos. Y porque estas determinaciones y contradicciones que conforman el mundo objetivo no son meros datos sensibles, immediateces simples ante la conciencia, sino más bien las mediaciones entre los objetos, requieren de una reflexión que les dé sentido. El significado del objeto surge en el momento mediador de la subjetividad. Pero la mediación de la subjetividad no es otra cosa que el pensar conceptual. Y pensar conceptualmente significa identificar. Por ello, la dialéctica negativa busca alcanzar la determinación del objeto, su esencialidad como lo diferente, atravesando la identificación, yendo en ella más allá de ella hasta hacer explotar en el juicio de identidad la diferencia que éste acuña y conserva. La determinación del objeto adquiere entonces para el pensamiento los rasgos de lo negativo, de lo diferente que surge en la inadecuación del concepto con el objeto: sólo por medio de la asunción y potenciación de esta contradicción entre el objeto y su imagen esclerotizada en el concepto puede lo diferente, aquello del objeto que no cabe en el concepto y que constituye su especificidad, sin embargo, abrirse camino.

---

<sup>96</sup> Ibid., p. 190.



## E. TEORÍA DE LA COSIFICACIÓN

El concepto de la *cosificación* es capital en el pensamiento de Adorno, y cobra pertinencia epistemológica en relación a la identificación del sujeto cognoscente con la conciencia finita y contingente. La problemática inherente a tal concepto la recupera ya en la filosofía de Kant, que surgió justamente a la par que el mundo burgués. Pero dos son, sin embargo, los referentes básicos de esta reflexión de Adorno sobre la cosificación: uno lo constituye Marx y el otro Lukács. Es en un diálogo con estos autores como expone su particular percepción de los mecanismos de constitución y de la forma de ser de la conciencia moderna. Para empezar, sobre la naturaleza de la conciencia cosificada cabe destacar esta afirmación categórica: "la cultura organizada corta a los hombres el acceso a la última posibilidad de la experiencia de sí mismos"<sup>97</sup>. La cosificación es un fenómeno relativo a la experiencia subjetiva de los individuos particulares. Denota el término la situación del individuo que bajo el dispositivo de la cultura de masas ha sido despojado de sus experiencias y vivencias particulares y genuinas que deberían corresponderle, no obstante, en tanto que sujeto particular. La cosificación, pues, refiere la uniformación de lo que, en principio, es diferente; significa la sustitución social del individuo vivo, no inmediatamente identificado con la universalidad, por el individuo reducido a una mera función bajo el imperativo de la reproducción del conjunto de cuerpo social. Algo que sólo es posible si se elimina del individuo mismo aquello que le impide reducirse a una pura función: su vida interior, la experiencia de su sí mismo particular. La cultura, por medio de sus canales universales de difusión y con sus mensajes, también, universales y repetitivos, introduce en el individuo lo que es externo a él de forma tal que su interioridad queda reducida al mensaje social imperante. Y, finalmente, en virtud del principio de intercambio funcional, todos los sujetos por ser equivalentes son sustituibles. Así lo entiende Adorno que con estas significativas palabras describe la situación: "Para cada hombre la sociedad tiene dispuesto, con todas sus funciones, un siguiente a la espera, para el que el primero es desde el principio un molesto ocupante del puesto de trabajo, un candidato a la muerte. De ese modo la experiencia de la muerte se transmuta en un recambio de funcionarios"<sup>98</sup>. Éste es, grosso modo, su desolado diagnóstico del individuo de las sociedades del capitalismo desarrollado, cuyos sistemas de libertades y democráticos formales se presentan como la única alternativa real a la aniquilación y la desnuda barbarie de los

---

<sup>97</sup> *Minima moralia*, p. 63.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 234.

totalitarismos fascistas o de corte estalinista que proliferaron en el segundo tercio del siglo XX. Hay, pues, que elucidar este fenómeno de la conciencia cosificada considerando cómo se genera a partir del medio social. Kant primero y, después, Marx y Lukács constituyen el hilo conductor de esta reconstrucción.

Indica Adorno que la tradición filosófica que arranca de Kant ha asumido la idea, tratando de fundamentarla de diversas formas, de que el ámbito del sujeto, del espíritu, es autónomo frente al mundo empírico; libre o independiente de la cadena causal que estructura a éste. Esta idea que acompaña al pensamiento burgués ha justificado ideológicamente, según Adorno, la noción de un individuo libre que se sitúa por encima de los mecanismos de intercambio propios de la sociedad de mercado del mundo moderno. De esta forma, tal tradición no ha hecho otra cosa que eludir el problema de la conciencia cosificada en base a su postulado de autonomía y aislamiento del espíritu. Además, mantiene Adorno que este subjetivismo filosófico constructor de una conciencia autónoma abstraída a partir de los datos empíricos a fin de extraerla del ámbito de lo heterónomo o condicionado, tiene que abocar necesariamente a una serie de aporías y de contradicciones porque la filosofía misma, porque cualquier pensar, está mediada socialmente. Y el ignorar el pensamiento su propia mediación no lo exime de las consecuencias que se derivan de ella. Todo esto ha sido olvidado por los modelos filosóficos de corte subjetivista. A partir de su consideración crítica, Adorno pretende, al contrario, elaborar una teoría de la razón que tenga bien presente su propia mediación e imbricación en el movimiento general de la sociedad.

La primera tematización relevante sobre el problema de la cosificación se encuentra en *El capital* de Marx. Allí se expone el mecanismo de intercambio de la mercancía cuyo correlato es en el pensamiento la conciencia cosificada. La aportación de Marx, como señala Adorno, consiste en mostrar como: "A pesar de la prioridad del objeto, el carácter cosista del mundo es también apariencia. Induce a los sujetos a atribuir a las cosas en sí la conexión social de su producción"<sup>99</sup>. A esta confusión, a tal apariencia, se refiere Marx con su expresión *el fetichismo de la mercancía*. Lo que denomina el carácter místico de la mercancía no aparece cuando ésta es considerada en su valor de uso, como objeto que satisface ciertas necesidades. Sí aparece, en cambio, cuando la mercancía es considerada desde el punto de vista de su valor de cambio. Lo que sucede cuando el intercambio se generaliza entre los objetos, cuando aparece, en consecuencia, la forma mercancía propiamente dicha, es

---

<sup>99</sup> Dialéctica negativa, p. 191.

que la fuerza de trabajo invertida en realizar un determinado producto se transforma y transfiere como valor del producto mismo. Y lo que es el carácter social del trabajo aparece como si fuera un carácter material del objeto, mientras que la relación social del trabajo se muestra como si fuera una relación social de los objetos abstraídos de su condición de productos de un trabajo humano. El fetichismo de la mercancía consiste, pues, en que "la forma mercancía y la relación de valor de los productos del trabajo en que esa forma cobra cuerpo, no tiene absolutamente nada que ver con su carácter físico ni con las relaciones materiales que de este carácter derivan. Lo que aquí reviste, a los ojos de los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre objetos materiales no es mas que una relación social concreta establecida entre los mismos hombres"<sup>100</sup>. Este fenómeno cobra relevancia cuando las relaciones de cambio adquieren una importancia tal como para que se produzcan objetos útiles para el intercambio. Y aquí Marx distingue un doble carácter social del trabajo. Por un lado, su capacidad para satisfacer una determinada necesidad social dentro del marco general de la división del trabajo en relación a la cual su producto es considerado en función de su valor de uso. Por el otro, su susceptibilidad para ser cambiado por otro trabajo cualquiera en referencia a la cual su producto es considerado en su función de valor de cambio. Pero para que sea efectivo este segundo carácter, todo trabajo ha de ser reducido, abstrayendo su desigualdad real, al mínimo común cuantitativo que significa la noción de desgaste de la fuerza de trabajo. A resultas de ello, al intercambio de la mercancía subyace una equiparación de los diversos trabajos como modalidades de una misma actividad humana que, en todo caso, se diferencian por la fuerza invertida en ellos medida en base al tiempo necesario para la realización de cada producto. Es pues el proceso de cambio de los productos donde se revela el carácter social del trabajo y aquél que "convierte a todos los productos del trabajo en jeroglíficos sociales"<sup>101</sup>. Lo que sucede en tal mecanismo es que cuando las proporciones con las que se intercambian los productos se van fijando parece como si brotasen de la misma naturaleza inherente a los productos del trabajo. Pero la ley que regula estas proporciones del cambio de la mercancía es siempre el trabajo socialmente necesario para su producción. La aportación de estos análisis de Marx consiste, según la crítica de Adorno, en desvelar como es el mismo proceso del cambio el que genera lo que denomina una *falsa objetividad*, la apariencia de que los objetos producidos interactúan entre sí en el medio social en virtud de su valor intrínseco natural, siendo, sin embargo, las claves para descifrar los mecanismos por los que funciona la totalidad social. Lo que

---

<sup>100</sup> KARL MARX, *El capital. Crítica a la economía política*, vol. I, p. 38.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 39.

Marx denomina *fetichismo de la mercancía* consiste, pues, en la confusión de la subjetividad que toma como una relación entre objetos lo que es genuinamente una relación entre hombres condicionada, no obstante, por la estructura de la producción, por la totalidad social, por tanto. En el desvelamiento de esta estructura consiste para Adorno la superación de la apariencia cosista del mundo en la que se revela el primado del objeto de un modo u forma crítica. Tal esclarecimiento no consiste sino en señalar el condicionamiento del a priori social sobre las relaciones que establecen los individuos particulares en su seno. Por ello aduce Adorno que: "Marx expresa la distinción entre el primado del objeto como algo que debe ser creado críticamente, y su caricatura en lo establecido, su deformación por el carácter de mercancía"<sup>102</sup>. De ahí que el mecanismo del cambio de la mercancía, el verdadero a priori social, es el proceso que involucra a los hombres igualándolos como puros medios para desarrollar un trabajo sesgando su humanidad y anulando su individualidad. Pero por esto mismo, en la sociedad de mercado el principio de intercambio atenta contra su propio ideal, ya que equipara lo que es entre sí desigual: a cada individuo particular. En todo caso, la realidad que se impone es la del individuo reducido de hecho a una mera mercancía. Es este proceso el que está a la base de la conciencia cosificada; aquél que determina la inteorización por el individuo de una falsa ilusión de su individualidad, de autonomía dentro de un mundo que, sin embargo, objetivamente se la niega de modo tal que su vida queda reducida a lo imprescindible que se completa con poco más que la simple autoconservación de forma que pueda desempeñar su función en el mecanismo de la producción: "La voluntad de vivir se ve remitida a la negación de la voluntad de vivir: la autoconservación anula la vida en la subjetividad"<sup>103</sup>. Así describe Adorno tal vida en precario que cae por debajo de sí.

En lo que constituye una crítica de la ideología, Lukács, partiendo de los análisis económicos de Marx, relaciona las condiciones materiales de la producción con la forma de la conciencia que las acompaña. Su tesis sostiene que la estructura de la mercancía que Marx describe alcanza tanto al nivel objetivo como a la subjetividad misma. De ahí que hasta la misma filosofía, y cualquier sistema de conocimiento en general, esté mediada por las contradicciones objetivas de la sociedad que se reproducen en ella como aporías propias del pensar teórico. La cosificación implica pues a los sistemas de pensamiento burgueses: el objeto de la filosofía ha sido escindido del contexto sociohistórico en el que se ha generado, al igual que la mercancía

---

<sup>102</sup> Dialéctica negativa, p. 191.

<sup>103</sup> Minima moralia, p. 231.

de su proceso de producción, del trabajo. Las aporías de la razón se originan por la pertenencia de ésta al decurso histórico. Esta idea según la cual el fenómeno de la cosificación trasciende a lo meramente objetivo para permear en la subjetividad en todos sus niveles, desde la experiencia individual de lo cotidiano hasta las más elaboradas construcciones de la razón, es el legado que Adorno recoge de Lukács y reformula bajo la forma de la tesis de la prioridad del objeto. Porque la conciencia está mediada por la objetividad, por la sociedad que se le presenta como algo dado en su estructura históricamente generada, no puede dejar de ser una forma refleja de ésta, aunque no necesariamente deba reducirse a tal condición. En este sentido apunta: "El miedo cuida de que la cosificación se reproduzca. La conciencia no es constituyente de la cosificación, sino que se encuentra cosificada en una sociedad ya constituida"<sup>104</sup>. La perpetuación de la cosificación en el individuo deriva pues de la presión de una objetividad, la propia de la sociedad funcional, ante la que éste sucumbe. Objetividad que, en cambio, muestra su falsedad cuando es sometida al escrutinio de la razón crítica. Y esta falsedad, lo falso del sistema social, radica precisamente en que liquida al individuo en cuanto tal.

#### F. MATERIALISMO ICONOCLASTA

Afirma Adorno que "la transición a la prioridad del objeto convierte la dialéctica en materialista"<sup>105</sup>. Sin embargo, caracterizar el materialismo que hace suyo la dialéctica negativa obliga, en primer lugar, a deslindarlo de cierto tipo de materialismo ingenuo o vulgar nacido precisamente de los mismos principios que ataca ésta. Dos tesis son relevantes en esta crítica a partir de la cual se precisa el sentido de este materialismo denominado por Adorno *iconoclasta*. Relacionan ambas la filosofía del sujeto con el materialismo vulgar en su raíz común. Según la primera de ellas, la tradición gnoseológica de corte subjetivista y el materialismo ingenuo se desmienten mutuamente al enfatizar cada uno lo que olvida el otro. La segunda señala que ambos son deudores de un mismo presupuesto: la jerarquización de la dicotomía sujeto-objeto por absolutizar uno de estos polos como algo dado, como un principio constituyente de la realidad. Tales análisis pretenden mostrar cómo el materialismo de la dialéctica negativa es otra cosa bien diferente a la imagen dogmática, propia de una *filosofía del origen*, a que ha sido reducido por la filosofía de la subjetividad. La tradición de la filosofía del sujeto ha

---

<sup>104</sup> Dialéctica negativa, p. 192.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 193.

generado la idea de un materialismo que necesariamente ha de ser dogmático y que no se sostiene en modo alguno. Sucede que este materialismo viene a ser algo así como una imagen especular en sus contradicciones del mismo idealismo. Ambos presuponen la dicotomía sujeto-objeto como principios dados y heterogéneos entre sí. Por eso, la filosofía del sujeto ha tenido, en su intento por ser coherente, que espiritualizar o reducir a sujeto todo lo diferente a este principio, incluso el propio sustrato corporal del *cogito*. Precisamente por esto, la filosofía del sujeto ha ido destilando toda una serie de aporías en sus intentos de cubrir, abarcar y tematizar todo aquello que es simplemente no espiritual. Entre otras, Adorno enfatiza las que siguen. La primera consiste en que el objeto es reducido a objeto de conocimiento. La tradición filosófica ha reflexionado el objeto seccionándolo de tal modo que éste ha perdido su carga de negatividad. En los juicios filosóficos el objeto de reflexión ha sido reducido a la categoría, subsumido bajo ella e identificado en ella de tal modo que aquello de él que no participa de la identidad así formada es desechado. Por ello, el objeto como lo diferente al sujeto, como lo otro del pensamiento o como la referencia negativa que presupone cualquier acto de la reflexión no ha alcanzado sustantividad alguna en la teoría del conocimiento. En segundo lugar, el objeto se ha subordinado al sujeto. Este hecho es complementario del anterior, ambos se coimplican. Al ignorarse la mediación del sujeto por la objetividad, se tiene necesariamente que establecer como principio organizativo al mismo sujeto. Y la realidad, lo diferente al sujeto, es algo derivado en tanto que contenido que se apropia el pensamiento imponiéndole sus categorías o modelos: unidad, no contradicción, coherencia, necesidad... Finalmente, el objeto se identifica con la materia. Lo que del objeto no es clasificable bajo los esquemas categoriales del sujeto, lo objetivo del objeto como lo diferente al objeto en tanto que contenido, un contenido pensado, es epistemológicamente devaluado bajo el epígrafe de materia en su referencialidad abstracta a todo aquello que permanece indeterminado o no conceptualizado. Por estos motivos, si se toma al sujeto constituyente como objeto de reflexión, entonces su componente objetiva, lo no espiritual de él, es estilizada de forma tal que al final queda prácticamente negada. Al quedar, de esta forma, desfigurada la componente somática del conocimiento hasta el punto de transformarse en un hecho espiritual, sólo que de grado elemental, se llega, finalmente, en las filosofías del sujeto a fundamentar el pensamiento sobre sí mismo. Y así lo indica claramente Adorno: "Las diversas gnoseologías son las que trastocan la cruz que arrastran, la sensación, en un hecho de conciencia, contradiciendo así su propia índole tomada en su plenitud, a la vez que ven en ella el *titulum iuris* del conocimiento. No hay sensación sin componente somática. En este sentido su concepto se halla deformado frente a lo que supuestamente subsume cediendo al deseo de una

conexión autárquica de todos los niveles de conocimiento"<sup>106</sup>. Tales son, pues, las contradicciones a las que se ha enfrentado la tradición gnoseológica cuando ha tenido que encarar lo objetivo. Son contradicciones originadas en su pretensión de reducir la objetividad a su concepto general. El materialismo ingenuo, vulgar, ha sido la alternativa filosófica que se ha puesto frente a sí esta tradición. Pero tal versión no se sostiene; no va más allá de una caricatura. El talón de Aquiles de este materialismo radica en que reduce e identifica toda la esfera de lo espiritual a procesos físicos, a bioquímica del cerebro. Pero si ello es así, entonces en lo pertinente a la teoría del conocimiento las denominadas *sensaciones* remitirán no a un estímulo externo, sino a la propia actividad cerebral. Esta constituirá el estímulo propiamente dicho. Según esto, al mirar por la ventana y ver un árbol, el origen de la percepción no es el árbol como objeto que dista unos cuantos metros del observador, sino la actividad biológica de su cerebro. Este es un materialismo monista que opera reduciendo todo el ámbito de la conciencia y de la subjetividad a procesos cerebrales. Este materialismo reduce, pues, el sujeto a su sustrato. Y correlativamente, su ideal de conocimiento radica en lo que Adorno denomina el "peregrino ideal realista exento de categorías"<sup>107</sup>. Niega, por lo tanto, al sujeto como parte activa en el conocimiento. Aunque de forma más general, lo que hace es negar al sujeto como tal. Y no al sujeto metafísico, sino al sujeto individual. A este tipo de materialismo dice Adorno que subyace un ideal cientifista de conocimiento. Y cae en un círculo vicioso: consistiendo el materialismo en una opción del orden de lo ontológico que, por otro lado, fundamenta el metalenguaje de la ciencia, recurre a criterios propios de ésta para fundamentarse, pretendiendo, simultáneamente, él mismo constituirse en instancia legitimadora del quehacer científico. El criterio con el que pretende validarse es el de la verificación: la constatación empírica, experimental de las afirmaciones. Por eso reduce lo espiritual a actividades cerebrales. De este modo, el materialismo vulgar cae en el sinsentido de justificarse con los criterios de validación de un discurso del cual es él, a su vez, el validador. Aquello que quiere ser razón de la ciencia no acepta otro tipo de justificación racional que el de la ciencia misma. Por eso dice Adorno que lo que sucede así es que la ciencia se ontologiza.

Tanto una filosofía de corte subjetivista, como el materialismo vulgar implican ciertas contradicciones inherentes a sus supuestos básicos. La primera no puede enfrentar el fenómeno de la objetividad sin desfigurarlo hasta el punto de reducirlo a una forma de manifestación del sujeto, de lo

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>107</sup> *Minima moralia*, p. 122.

espiritual. Lo que significa que, estrictamente, la filosofía del sujeto no puede pensar lo no conceptual, el objeto, sin llegar a resultados aporéticos. Pero del otro lado, también un materialismo desarrollado acriticamente desemboca en una concepción dogmática que tiende a diluir el sujeto en el objeto. Ambos comparten un mismo presupuesto inicial: jerarquizar la relación sujeto-objeto de forma que uno de los polos se convierte en fundamento de la realidad entera y, en consecuencia, en criterio reductor del otro. Los dos aceptan la lógica inherente a un tipo de concepción fundamentalista para la que existe la posibilidad de crear un dispositivo teórico total y cerrado que dé razón de todo el ámbito de lo real. Característico de esta lógica es estatuir un principio universal que fundamenta a todos los desarrollos del sistema. Adorno desconfía de tales *filosofías del origen* porque, como corroboran tales ideales ontológicos, implican un reduccionismo que las convierte en falsas. Frente a todo esto, el materialismo que desarrolla Adorno y que se deduce de su tesis de la prioridad del objeto no cancela la dialéctica sujeto-objeto, sino que precisamente la explota en el principio de su contradicción. Principio que no es sino la manifestación de la diferencia irresoluble entre la esfera de la reflexión y la de lo objetivo. Diferencia que se desarrolla y determina conforme la reflexión misma va haciendo emerger los matices de su mutua mediación. La cuestión pendiente ahora es determinar cómo el proyecto de la dialéctica negativa se haya íntimamente ligado a tesis materialistas no dogmáticas.

Si bien a la dialéctica negativa le es consustancial la aceptación de ciertos postulados materialistas sobre los que asienta su refutación del idealismo, no obstante, ello no implica simplemente un cambio de eje en lo que respecta a la cuestión de la fundamentación teórica. El énfasis de la dialéctica negativa sobre la prioridad del objeto no significa otorgar a ésta tesis la categoría de primer principio de la reflexión filosófica. La dialéctica, tal como la concibe Adorno, rehúye justificaciones de corte fundamentalista, sean del cariz que sean. La teoría no se concibe ordenada por la búsqueda de principios de carácter universal o, en otros términos, como un sistema explicativo arquitectónicamente organizado en la arquitectónica de sistemas explicativos del mundo entendido como totalidad. Este hecho debe estar presente al considerar la revalorización del objeto en el discurso de Adorno. Se trata de una *revalorización del objeto* porque desde un punto de vista inmanente a la dialéctica negativa ésta no contrapone un principio antagónico al de las teorías que critica, sino que tan sólo extrae las consecuencias pertinentes que se deducen de algo que es de por sí insoslayable pese a haber sido descuidado por una tradición de la que ella misma se considera un eslabón más. De este modo, el discurso reflexivo, si ya no parte del sujeto, no busca en él la justificación última del mundo y del saber de él, tampoco



pretende convertir lo objetivo en el criterio definitivo y último. Esto equivaldría a construir una teoría cuyo criterio de verdad sería la adecuación a lo dado que asume una noción de la racionalidad inaceptable desde los parámetros de la dialéctica adorniana. Por otro lado, la misma actividad de la reflexión desmiente los ideales epistemológicos de corte positivista. Así pues, la fuerza y la sugestión que ejerce la dialéctica negativa gravitan sobre el continuo movimiento que realiza entre sujeto y objeto al no disolver al uno en el otro, ya que solamente es posible caracterizarlos en su peculiaridad en el momento de su mutua diferenciación. La verdad no puede alcanzarse partiendo ni del sujeto ni del objeto tomados como momentos aislados, sino que emana en la reflexión cuando los piensa en su oposición real. Pero para que esta operación sea factible, la reflexión tiene que, previamente devolver y reconocer en el objeto lo que le había arrancado al pensarlo toda una tradición dedicada a estilizar al sujeto de las más diversas formas.

A este respecto, se decía que sujeto y objeto son categorías de la reflexión producidas: "Son abstracciones de su experiencia. Su radical diferencia es algo puesto, reflexión sobre una *autoconciencia* del espíritu adquirida históricamente y distanciada de aquello que niega para poder afirmar la propia identidad. Todo lo espiritual es modificación de un impulso corpóreo; ésta representa la conversión cualitativa en lo que es más que ser"<sup>108</sup>. En esta determinación de Adorno se encuentran, por lo menos, dos afirmaciones de suma importancia. La primera de ellas recuerda que todo discurso pertenece al ámbito de la reflexión, que el pensamiento es por necesidad conceptual, que pensar significa utilizar categorías. Razón por la cual, la diferencia entre sujeto y objeto, o entre el espíritu y la naturaleza como lo corporal, revela su objetividad sólo en la abstracción que constituye el pensar respecto a la experiencia individual de la que tal pensar deriva. Mantiene Adorno que en esta experiencia individual se condensa la experiencia acumulada de la especie, del género humano. Por ello puede decirse que la experiencia del individuo es histórica; por pertenecer a una colectividad, a un conjunto social. Se afirma, además, que el espíritu es una modificación de lo corporal que implica un salto cualitativo. La esencia de este salto cualitativo consiste en la formación de un sujeto que se caracteriza por su capacidad para representarse a sí y a los objetos externos, por su posibilidad de mediarlos y de mediarlos a través de su experiencia y de su conocimiento, que es la elaboración de ésta. Adorno habla, pues, de la naturaleza de la mediación entre sujeto y objeto: el espíritu es antes que otra cosa un ser individual corpóreo y vivo. Pero el hecho de trascenderse a sí, de

---

<sup>108</sup> Dialéctica negativa, pp. 202-203.

elevarse sobre su mera existencia objetiva, mediante su experiencia y conocimiento le permite al sujeto ser algo más que ser; le convierte en ser en sí y para sí. De ahí que la corporeización del espíritu le permita a Adorno vincular definitivamente toda experiencia reflexiva al individuo concreto y particular posibilitando que dentro del mismo sujeto se reproduzca la tensión sujeto-objeto ya que el objeto es una componente conformadora del sujeto. Así, la naturaleza se introduce en aquello que se opone a ella, en el espíritu. De esta forma, en la dialéctica negativa se desmorona la idea de un sesgo ontológico entre lo espiritual y lo natural por el cual cada uno de estos ámbitos responde a un tipo genuino y propio de leyes. E imbricado ya el sujeto en el individuo particular concreto, se torna entonces una operación ineludible vincular a la teoría del conocimiento lo propio de esta individualidad. Si en un sujeto trascendental ha podido soslayarse la componente natural, esto ya no es posible cuando la reflexión filosófica tiene como centro a los particulares; lo corpóreo, lo somático, pasa a ser una componente irreductible del conocimiento. El conocer se convierte en una reelaboración o una abstracción de la experiencia somática del individuo que, a la vez, constituye una componente no cognitiva del conocimiento. Esta apertura de la dialéctica negativa hacia lo físico afecta, pues, a la noción del saber del sujeto, que se presenta asociado con los aspectos empíricos y contingentes relativos a la experiencia particular del individuo. Hace, en definitiva, objetivamente relevante lo que hay de no espiritual en el espíritu. Cuando el sujeto de toda actividad cognitiva es el individuo viviente, entonces, afirma Adorno, adquieren sustantividad las dimensiones referidas a su dolor y a su felicidad. El momento de la reflexión conceptual no constituye, por lo tanto, una esfera autónoma e independiente respecto de las motivaciones primarias del individuo. Y estas motivaciones son reconocibles en las figuras del sufrimiento y de la felicidad. El pensamiento como modificación de lo corpóreo ancla en el interés de los sujetos particulares por eludir el dolor y realizar la felicidad: "Los datos al parecer fundamentales de la conciencia son otra cosa de lo que se cree. En la dimensión de gusto y de disgusto se infiltra en ellos lo corpóreo"<sup>109</sup>. La dialéctica, como pensamiento del individuo particular sobre sí, no puede ser ajena de este modo al sufrimiento que reconoce en el mundo y que, en consecuencia, pretende eliminar. Por esta vía conectan lo espiritual y lo físico y se vincula el pensar reflexivo con criterios de carácter ético. Aunque más bien se patentiza desde esta perspectiva que no puede hablarse, ni siquiera como posibilidad, de un pensar conceptual puro, aséptico a las condiciones del sujeto que lo realiza. Si el pensamiento es una función del individuo particular, es, además, el lenguaje con el que expresa su

---

<sup>109</sup> Ibid., p.203.

dolor y su aspiración a eliminarlo. De no ser así, la reflexión del sujeto se mostraría a la vez como superflua y falsa sin más.

Así es como la filosofía de la identidad queda desmentida por la realidad de un mundo en que los hombres no son felices. El sufrimiento como realidad impuesta y como experiencia de cada individuo impugna cualquier ilusión de la razón de haber realizado su ideal. Un mundo construido sobre la infelicidad de los individuos particulares denuncia a la filosofía de la identidad como una mentira; la que proclama que razón y realidad coinciden, que el mundo efectivo se ha hecho racional. La única racionalidad que ha demostrado el mundo es la de la dominación. Dominación conseguida a través del sacrificio del particular. Por eso, una filosofía que reconoce como único sujeto de experiencia al particular ha de desenmascarar la falsedad, no sólo de aquella otra filosofía que afirmaba haberse realizado el espíritu en el mundo, sino la de este mismo en el que los individuos son negados. Es el sufrimiento el que convierte el mundo en el que viven los individuos en falso: "La más mínima huella de sufrimiento absurdo en el mundo en que vivimos desmiente toda la filosofía de la identidad. Lo que ésta intenta es disuadir a la experiencia de que existe el dolor. (...) La filosofía de la identidad es mitología en forma de pensamiento. La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar"<sup>110</sup>. Así pues, la consideración de lo físico bajo la forma del dolor constituye el tensor sobre el que la dialéctica negativa ejerce la reflexión bajo la forma de crítica. Crítica en la que pueden destacarse dos vertientes. Una en la que quedan descalificadas las filosofías que han ocultado o justificado la situación precaria del mundo; aquellas que han intentado salvar la realidad sacrificando lo particular que la constituye. Pero la dialéctica negativa es a la vez crítica de la totalidad social y del proceso histórico que la ha gestado. Esta faceta sólo puede consolidarse desde esta perspectiva materialista en virtud de la cual el centro de gravedad de la reflexión ha pasado de un espíritu abstraído de su base en los individuos a estos vivientes mismos. Sólo en estos últimos la componente somática resulta tan evidente e insoslayable que la razón no puede evitar pensarla y reconocerse en ella. Por esto, la dialéctica negativa desarrolla su potencial materialista como dialéctica del particular. Y en esta tarea descubre que la meta hacia la que apunta su crítica, la erradicación del dolor, depende no del individuo aislado, sino de la totalidad del género humano porque la sociedad a la que pertenece aquél se le presenta como un a priori. Como el individuo está mediado objetivamente, condicionado y determinado por la estructura de la totalidad social en la que vive, sólo es

---

<sup>110</sup> Ibid., pp. 203-204.

posible enfocar la idea de la supresión del sufrimiento individual desde la perspectiva de la especie. Adorno explica esto recurriendo a la noción de autoconservación. La autoconservación es el fin explícito o implícito al que están subordinadas las acciones de la especie. Y en el concepto de autoconservación se halla incluida la idea de la evitación del dolor. Es más, indica que todas las acciones de la sociedad actual con las que ésta manifiestamente se acerca a la posibilidad de la propia aniquilación son formas patológicas, desquiciadas, de expresar esa tendencia humana universal hacia la autoconservación. Pero sucede que se da una contradicción entre lo que denomina el fin constitutivo de la sociedad, la negación del sufrimiento de cada ser humano, y los mecanismos por los que el mundo actual se perpetúa. De ahí las formas patológicas que revisten sus dispositivos y orientaciones cuando se las considera desde el punto de vista de la autoconservación.

Este discurso de carácter normativo materialista sobre el dolor y el interés compartido, social, por su erradicación con el que la dialéctica negativa prepara su tránsito a la praxis o, más bien, se concibe ya como una forma concreta suya, se sustenta sobre la noción de *reconciliación*. Este telos actúa en todo el discurso de la dialéctica negativa porque ésta se constituye en la instancia crítica de una realidad a la que califica como falsa. Desde la perspectiva que abre, se permite la reflexión considerar cómo toda organización social ciegamente obedece a tal negación del sufrimiento. Pero esta orientación sólo se hace transparente en la esfera de la autorreflexión como la traducción con implicaciones normativas del impulso hacia la autoconservación que, más que anidar, es constitutivo de todo humano viviente. Pero, en rigor, la única caracterización que puede hacerse desde la dialéctica negativa de la reconciliación es crítico negativa. Para Adorno, cualquier identificación o descripción positiva de la utopía equivale a restaurar el imperio totalizante del sujeto y del concepto, significa crear un simulacro, una apariencia, con el que el pensamiento, a la postre, termina forzando la realidad. De la ella sólo puede afirmarse que no es. Tan sólo así puede realizar su carga crítica, su función de negación determinada de la realidad dada. La utopía es la afirmación de que la realidad efectiva es falsa. Consiste es el momento negativo en el que la reflexión se separa de lo inmediato, del estado de cosas dado: "Un conocimiento que quiere el contenido, quiere la utopía. Esta, conciencia de lo posible, se encuentra adherida al objeto como a aquello que no está deformado. Lo posible y no lo inmediatamente real cierra el paso a la utopía; por eso parece abstracto en medio de lo existente. El color imborrable procede de lo que no es. Quien le sirve es el pensamiento, un fragmento de existencia que alcanza a lo que no es

aunque sea negativamente. Sólo en la más extrema lejanía comienza la cercanía; la filosofía es el prisma que capta su color"<sup>111</sup>. Para la dialéctica negativa el conocimiento no puede reducirse a un mero espejear la realidad, supone también un posicionamiento de la reflexión ante la objetividad. Este posicionamiento reviste la forma de crítica, de desenmascaramiento reflexivo de la totalidad impuesta junto a la voluntad de su revocación. La dialéctica es, entre otras cosas, la traducción a conceptos de la experiencia del individuo de una realidad que le es antagónica. Pero esta negación de lo objetivo sólo puede ser efectiva desde la perspectiva de un estado de cosas que aún no es y en el que los individuos hubieran superado cualquier forma de sufrimiento: un mundo reconciliado. De este modo, para Adorno, un conocimiento que renuncie a la apelación a lo que todavía no es como momento crítico de la reflexión cae del lado de la ideología, de la justificación de la injusticia, al no reconocer otra verdad que lo dado. Y así reclama y activa una virtualidad de la razón a la que no puede renunciar todo sujeto que reflexione el sufrimiento del mundo: la crítica. Es esta razón crítica la que necesita de la perspectiva de la utopía para constatar primero y rechazar después como falso un mundo que sólo desde ella se evidencia como alienado, antagónico y fracturado. Pero la utopía no puede ser sino negativa: crítica a la realidad desde el ideal de su imagen invertida sólo conservada en las significaciones conceptuales históricamente sedimentadas que se activan en el pensamiento de la diferencia. Por eso, lo único cercano que hay a la utopía, que es lo más lejano del estado objetivo del mundo, es el pensamiento. En este sentido el pensamiento es un trozo de realidad que se acerca a lo que no es. El pensamiento que en virtud de su perspectiva redentora expresa el antagonismo objetivo del mundo rompe la pétrea apariencia de éste, muestra sus fisuras y contradicciones, revienta su necesidad, alienta la esperanza y se convierte en refugio para una praxis renovada. Sin embargo, aquél que pretendiese agarrar la perspectiva de la utopía y elevarla como una forma de conocimiento positivo la degradaría a una forma de ideología, y así claudicaría al mundo. La única forma que tiene la idea de reconciliación de ser fecunda es pues realizarse negativamente. Es, más bien, la perspectiva racional del pensamiento en la que se significan las contradicciones del mundo posibilitada por ese uso transformado o invertido de la lógica del pensamiento en el que los excedentes semánticos de la diferencia entre la cosa y el concepto se constituyen en cifra de la insuficiencia y precariedad de ésta: es en el plus del concepto donde se conserva toda perspectiva mesiánica.

---

<sup>111</sup> Ibid., p. 62.

#### 4. A MODO DE SÍNTESIS. IDEA DE *DIALÉCTICA NEGATIVA* EN SU MEDIRSE ÉSTA CON HEGEL: DIALÉCTICA SIN SISTEMA, RECONCILIACIÓN Y ABSOLUTO

Todo aquél que se interne en el pensamiento de Adorno no dejará rápidamente de percatarse de que esta filosofía constituye, y no, desde luego, de forma inintencional, un *tour de force* con la obra de Hegel. Y tampoco tendrá mayor dificultad para constatar cómo la presencia del gran filósofo idealista se extiende por la, prácticamente, totalidad de sus motivos. Ya en las primeras páginas de *Dialéctica negativa*, sin duda la obra de referencia de Adorno en la que, según dice en el prólogo, *pone sus cartas sobre la mesa*, éste se interroga sobre la cuestión relativa a la posibilidad de una filosofía posthegeliana cuando afirma: “A la filosofía le correspondería preguntarse ya simplemente si y cómo es aún posible después de la caída de la de Hegel”<sup>112</sup>. Preguntarse sobre la forma de la propia posibilidad es una seña común a todo pensamiento fuerte, que cale la profundidad, desde los orígenes mismos del saber filosófico. Pero la aseveración de Adorno va un poco más allá; no indica meramente la necesidad de interrogarse toda reflexión filosófica, si ésta aún tiene sentido en el correr de los tiempos, sobre su lugar en la cultura, sino que expresa la exigencia experimentada desde dentro de cuestionarse radicalmente tras Hegel. Una doble consideración ata este requerimiento en el que se trata, pues, del ser mismo de la filosofía: la certeza de Adorno tanto sobre el valor de la dialéctica hegeliana, como acerca del fracaso de aquel producto teórico en el que ella se resuelve: el sistema. Así consideradas las cosas, Hegel impone una dura tarea a cada presente; la consistente en *superarse desde él y*, en cierto modo, *con él*. Porque la filosofía de Hegel significa para Adorno la más grandiosa y consecuente empresa enderezada a traducir conceptualmente la experiencia de la conciencia de occidente y, en consecuencia, constituye el más elevado esfuerzo de autocomprensión del sujeto moderno, pero también porque, a su entender, este colosal sistema de la razón, del espíritu, termina cerrándose sobre sí mismo liquidándolo todo como puro pensamiento de forma que se le escapa, como agua entre las manos, lo que a éste constituye y se le opone, lo heterogéneo, lo otro, lo diferente, lo que permanece allende la lógica del concepto, lo no idéntico, su, en suma, verdadera riqueza, por todo ello, ninguna tentativa en los dominios no sólo de la filosofía, sino también de la sociología, de la historia o del derecho puede prescindir de él, excusarse de medirse con él o, incluso, reservarse el derecho a ignorarlo. La permanente e insoslayable presencia de Hegel en la posteridad es proporcional al alcance,

---

<sup>112</sup> *Dialéctica negativa*, p. 12.

inigualado apostilla Adorno, de su intento por retratar en conceptos, por expresar filosóficamente, la experiencia singular de sí, autorreflexiva, que a través suyo gana y se incorpora la cultura occidental.

Dichos momentos que conviven en esta filosofía determinan pues tal idea medular que rige la posición de Adorno según la cual pensar con Hegel significa, a la par, un pensar contra Hegel. El primero de ellos, el proceder dialéctico, es para Adorno inseparable de la riqueza de contenidos propia de una filosofía concreta que se genera desde lo particular y a ello se dirige. El otro, el sistema, se define por la pretensión de construcción de un orden conceptual, de pensamiento, en el que se agote la pluralidad de lo real, que todo lo abarque y explique, y que a todo reconcilie. En este, para el idealismo, constitutivo campo de tensiones, la dialéctica negativa pretende redimir la dialéctica del sistema, salvarla, por así expresarlo, de la solución hegeliana. Pero la viabilidad de esta idea programática es precaria, afirma Adorno, pues supone hacer estallar desde dentro los mecanismos del pensamiento de la identidad en busca de otra lógica<sup>113</sup>. No en otra cosa consiste el hacer efectiva la posibilidad de la dialéctica más allá del sistema, y su resolución bajo el formato de una filosofía de modelos es la alternativa en la que Adorno se mide con el idealismo. De ahí que Hegel se presente como un límite por transponer: a través de la dialéctica hay que ir más allá de él. Con Hegel contra Hegel. Sin embargo, sostiene Adorno, ya esta filosofía impele a ello: no se le puede hacer justicia midiéndola en base a patrones inmanentes, a exigencias autoimpuestas que la definen, sin, a una, criticarla. Toda lectura de Hegel que se tome en serio su muy seria pretensión de verdad ha de, de necesidad, realizar la experiencia de algo así como alcanzar el *límite de la comprensibilidad*. Y ello, sostiene Adorno, porque “lo incomprensible de Hegel es la llaga del pensamiento mismo de la identidad”<sup>114</sup>. Según esto, lo disonante, lo que no encaja, aquello que se resiste a la lectura y a la interpretación, es la expresión de la falsedad de una dialéctica que se rinde a la identidad, al sistema total. Señala Adorno que lo *irresolublemente no idéntico*, lo particular, lo diferente,

---

<sup>113</sup> En este sentido afirma en *Dialéctica negativa* que “la filosofía tiene que renunciar al consuelo de que no podemos perder la verdad”, p. 42, porque, añade, si quiere contenidos evitando reducirse a una inmensa tautología tiene que arriesgarse, que lanzarse al abismo de lo desconocido. Ha de salir de sí; de la falsa seguridad inherente a una lógica de la identidad que sólo reconoce en lo diferente lo idéntico: “A la filosofía le es imprescindible –por discutible que ello sea- confiar en que el concepto puede superar al concepto, al instrumento que es su límite... La utopía de conocimiento sería penetrar con conceptos lo que no es conceptual sin acomodar esto a aquéllos”, p. 18. He aquí expuesta de forma sintética la directriz básica de la dialéctica negativa. Ininteligible, por supuesto, de espaldas a su conexión con el proceder hegeliano.

<sup>114</sup> Tres estudios sobre Hegel, p. 188.

se manifiesta ante la mirada crítica que quiere cercar la verdad de Hegel como aquello que hace saltar el sistema. La dialéctica hegeliana enfatiza la lucha, la negatividad, el conflicto entre momentos y figuras particulares como aquello que determina el conjunto de los procesos constitutivos para el Espíritu. Sin embargo, todo ello se subordina a la identidad como su puro medio e instrumento. De ahí que la mirada retrospectiva del Espíritu sea ciega siquiera para entrever, frente al *ángel de la historia* de Benjamín<sup>115</sup> que es capaz de percibirlo en toda su dura y desnuda presencia, el sufrimiento acumulado y, a diferencia de éste, desconozca el impulso orientado a *despertar a los muertos y recomponer lo despedazado*, ya que todas las fracturas de la humanidad adquieren sentido desde él en su calidad de finalidad puesta. El sacrificio del particular y su justificación desde lo universal es, pues, lo que hay de intolerable en la filosofía de Hegel. Y no puede separarse del sistema, le es inherente. Por ello, Adorno la califica a este respecto de ideología: porque la síntesis producida, la reconciliación operada en el pensamiento como sistema total en el que el espíritu y la realidad se pliegan entre sí formando una identidad absoluta, justifica todas los desgarros acaecidos allende el pensamiento y los cubre bajo un velo de reconciliación. De esta forma, la totalidad ignora el sufrimiento humano, las heridas en las que se perpetúa el mundo. La apariencia de reconciliación es la ideología que pesa sobre el sistema hegeliano y el punto a partir del cual éste ha de saltar. Pero ya en el orden de lo estrictamente cognoscitivo al que corresponde el operar lógico del pensamiento, esta dialéctica idealista que se decanta por la identidad absoluta, por la pura apariencia, en ello mismo atenta contra su propio principio, contra sí misma, aduce Adorno, pues se aniquila en tal igualdad final. El error subyacente a tal proceder estriba en suponer que la reflexión absorbe su sustrato, que lo disuelve y lo sustituye. Por el contrario, sujeto y objeto no coinciden, sólo se forman en su diferencia, en su irreductible alteridad. Y Hegel vulnera su propia idea de la dialéctica que entiende que la identidad, el movimiento de concepto, necesita constitutivamente de lo no idéntico y que, correlativamente, sólo mediante el concepto puede transparentarse lo no idéntico, lo aconceptual, cuando la resuelve en una totalidad idéntica, exenta de contradicción, pues entonces el equilibrio, el movimiento en la alteridad entre lo conceptual y lo no idéntico, se rompe a favor del primero y así se pierde para ella lo no idéntico. El sistema cancela la dialéctica y, de esta forma, la posibilidad de la verdad. La lógica de la identidad sublimada que lleva a término, sin freno ninguno, la filosofía de Hegel traiciona para Adorno el ideal de verdad que la guía, pues al imponerse ésta en la totalidad se aleja del contenido; siempre algo que emerge en la diferencia entre el concepto y lo

---

<sup>115</sup> WALTER BENJAMIN, Tesis de filosofía de la historia en Discursos interrumpidos I, p. 183.



no idéntico. Esta es la razón por la que Adorno mantiene que la única forma de seguir a Hegel es, paradójicamente, dejándolo atrás; reivindicar el espíritu de la dialéctica, mantenerla viva en calidad del procedimiento a través del cual la filosofía se lanza a lo heterogéneo y se adensa en contenidos, pasa por reventar el ideal del sistema desde dentro. Y es que la imposición de éste, su realización consecuente, obtura la capacidad de la reflexión filosófica para hacerse cargo de la marcha del mundo desde el momento en el que cancela lo particular. La resolución en la totalidad de lo no idéntico, la suspensión final de la dialéctica, aparte de atajar el acceso a los contenidos, a lo real concreto, hermetiza para Adorno la reflexión filosófica frente al sufrimiento, que es la forma de experiencia dominante de los sujetos bajo la totalidad social en la que se reproducen. Por eso entiende que la filosofía hegeliana en el punto donde se paraliza la dialéctica, en el sistema donde se iguala lo real con lo racional a fuerza de estilizar al primero, expresa con precisión el estado del mundo donde el individuo es literalmente nada. En este sentido, el sistema hegeliano termina, sí, consistiendo en la traducción en conceptos de su tiempo, pero de una forma bien diferente a su luminosa intención: sólo ya, y de manera inintencional, tal como ofrece el arte su verdad al modo de los jeroglíficos, como la petrificada imagen formada a base de conceptos de una realidad endurecida para la experiencia del individuo. Así es como esta filosofía refleja su tiempo en su mismo llegar a ser.

No constituye, en consecuencia, ni de lejos, un mero gesto la tensionada forma en la que Adorno concibe su relación con Hegel. No se trata aquí de buscar antecedentes ilustres en los que proyectar desde fuera los motivos e intenciones debidos a fin de dotar a la propia filosofía de un sólido suelo en una tradición que, tal vez, apenas se roce. Antes bien, cabría describir este vínculo que se tiende algo más de un siglo entre los dos grandes filósofos como dialéctico y hasta paradójico, si se entiende la paradoja como un campo de tensiones abierto y fecundo. En todo caso, si no la *superación*, sí el particular derrotero adorniano desde Hegel se efectúa mediante una apropiación dialéctica de la dialéctica hegeliana: siguiendo el pensamiento de Hegel, Adorno lo muestra en su parcialidad, en la contradicción que lo atraviesa en su relación con la cosa, de forma que presenta en él como una exigencia inmanente la formulación de un nuevo modo de entenderse la dialéctica en calidad de procedimiento propio de la reflexión filosófica. Y, en último término, el leitmotiv de esta crítica es la incapacidad detectada en la filosofía de Hegel para respetar y expresar lo no-idéntico; aquello que constituye, precisamente, el motivo fundamental de la dialéctica negativa. De esta suerte, a través de esta, sin duda, compleja relación con Hegel planteada por Adorno en los términos de una *aufhebung*, cae a primer plano la concepción de éste acerca de esa peculiar forma de comportamiento racional

llamado filosofía. Si la crítica a Hegel se ocasiona por la incapacidad del sistema para acceder a lo no idéntico y, de esta forma, hacer justicia al particular, a espaldas de la misma se accede entonces al núcleo del pensamiento de Adorno, a su intención última en la que éste se articula consistente en *decir lo indecible*. Abunda en sus textos esta idea sobre la naturaleza de la filosofía no pocas veces expresada en referencia, tácita o explícita, a la ya clásica proposición 7 con la que finaliza el *Tractatus Lógico-Philosophicus* de Wittgenstein, “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”, para indicar que es justamente allí donde éste concibe el fin de todo discurso racional y, por lo tanto, el punto donde la filosofía cede y se autosuprime en favor de lo místico, que cabría entender como lo absolutamente subjetivo y el terreno de la imagen antes que del concepto, el sitio en el que la reflexión filosófica da consigo misma. Tal vez, la más ajustada formulación al caso de esta idea sea la siguiente:

“La filosofía se esfuerza permanentemente en la tarea de Münchhausen, que... intentaba salir del pantano tirando de su propio cabello. La filosofía consiste en el esfuerzo del concepto por curar las heridas que necesariamente inflige el propio concepto... Pero yo creo que esa famosa afirmación de Wittgenstein es una simple vulgaridad porque pasa por alto justamente lo que interesa a la filosofía: la paradoja de la empresa de decir por medio del concepto lo que no se puede decir precisamente por medio de conceptos, decir lo indecible”<sup>116</sup>.

Entiende Adorno que la actividad filosófica consiste en el permanente esfuerzo por trabajar esta paradoja, una y otra vez, hasta dar con una clave en la que se haga posible. Y este *decir lo indecible* significa expresar lo no idéntico a pesar de que la expresión, de necesidad, identifique. Señala que como instrumento del pensamiento que es el concepto, simultáneamente coinciden en él los momentos de la verdad y de la no verdad: conocer es identificar, subsumir el objeto en el concepto; consiste en aquella operación en la que al captar el objeto se lo yerra, pues a través de ella se constituye un resto de no identidad, ya que el objeto, siempre, excede al concepto. Sin embargo, no se puede pensar sin identificar; sin fijar, paralizar, clasificar ni esquematizar. Adorno dice, contra Hegel, que esa no identidad es la que hay que salvar; en ella radica el objeto sustantivo de todo saber de índole filosófica. El problema sobre el que se concentra el empeño y el esfuerzo todo de este saber del límite consiste, pues, en determinar cómo a través del concepto se puede expresar lo que de necesidad le es extraterritorial; cómo en el medio de lo universal puede hablar lo particular. Esta dilemática es,

---

<sup>116</sup> Terminología filosófica, vol. I, p. 43.

entiende, la cuestión de fundamento a partir de la cual se genera todo debate con Hegel que marca, además, el límite a partir del cual cabe concebir su superación. Pero, por otro lado, si la filosofía consiste en esta empresa que se presenta como paradójica por pretender decir lo indecible, su sentido se organiza a partir de la necesidad misma de ese decir, en la vocación expresiva del sujeto. Quien habla en ella es siempre un sujeto particular y finito, contingente. A fin de elucidar este extremo, Adorno la presenta como un tercero frente a la ciencia y el arte: con la primera comparte el instrumento del concepto y su pretensión enfática de verdad, y con el segundo su constitutivo momento expresivo. Se diferencia de la ciencia en la constatación de la insuficiencia, en relación a su finalidad propia, del operar meramente identificante sobre el que quiere trascenderse a causa de su necesidad expresiva. Por ésta, lo que persigue la filosofía no es la verdad de la pura adecuación a lo objetivo en base a la cual se establece el proceder identificador y que sirve, en último término, a propósitos de dominio, sino antes significar una concreta realidad en su conexión con el complejo total de los intereses del individuo. Y frente al arte, hace de la verdad su intención en correspondencia con su sustancia conceptual. En esta tan circunscrita posición frente a ambas formas de plasmación de la racionalidad, la filosofía pretende objetivar no meramente el mundo, la trama de los objetos, lo que, en definitiva, es, sino la relación entre el sujeto que en ella se expresa y esto mismo que es. Busca objetivar pues la mediación subjetiva de la objetividad. Lo que, en consecuencia, ha de alcanzar como lo no idéntico es aquello de su mundo que de esencial se presenta a la experiencia del sujeto habida cuenta de su posición en él. Por esto llega a afirmar Adorno que, en última instancia, la filosofía pretende dejar hablar al sufrimiento: “la necesidad de dejar su elocuencia al dolor es la condición de toda verdad”<sup>117</sup>. En ella, a diferencia del saber propio de la ciencia donde el sujeto *desaparece*, éste se vuelca y vacía. Sin esta componente expresiva y autorreflexiva, el saber se pierde, insiste, en una mera reconstrucción. De ahí que la filosofía acierte su objeto cuando da en lo particular, al producir contenidos concretos, pues es entonces cuando satisface ese momento expresivo que la anima puesto que el sujeto que en ella habla se constituye en un determinado horizonte histórico. Es en el contexto de éste, en calidad de un algo concreto aquello a lo que la reflexión se dirige y pretende iluminar y significar por su relevancia para un sujeto allí constituido y desde siempre prácticamente implicado. Así se configura para Adorno el objeto de la filosofía, en la intersección de lo existente con la trama de intereses de un sujeto que se aprende existencialmente complicado. Por esto, todo saber en ella se configura, a la vez, como una forma de

---

<sup>117</sup> Dialéctica negativa, p. 26.

autorreflexión. Y en base a su naturaleza y pretensiones, entiende Adorno que la filosofía quiere ser un saber exhaustivo; ha de acertar en la cosa misma determinándola en lo que en sí es a partir de su contexto, que es la universalidad en la que se genera. Sólo así, proveído de este saber no autolimitado por un estricto interés de dominio, el sujeto puede dar por cumplido ese impulso expresivo y con ello, en cierto grado, emanciparse de esa objetividad que pesa sobre él. Decir lo indecible, expresar lo no idéntico, consiste pues en objetivar a través del concepto el objeto en su estricto ser en sí desde la perspectiva y el filtro de la experiencia del sujeto, desde su ser para él. Pero para ello hay que trascender el concepto sin abandonarlo, se ha de alcanzar lo diferente en el medio de la identificación. Y esto sólo es posible, entiende Adorno, invirtiendo la lógica del pensamiento: rompiendo el molde de la identificación, explorando el residuo no idéntico de todo acto identificante, liberando los plus conceptuales que en éstos se generan, en resumen, pensando en términos de diferencia.

Este programa cifrado en el desiderátum consistente en *decir lo indecible* que alumbró la dialéctica negativa no se reduce, pues, a una bella, pero vacua, declaración de intenciones, sino que engarza de pleno con una crítica inmanente de la filosofía hegeliana en la que se patentiza la presencia y la actualidad de un pensamiento que Adorno considera que constituye un eje determinante para cualquier reflexión que pretenda enfrentarse, sin concesiones ni veleidades, con su tiempo desde una sólida posición teórica. Sólo un pensamiento fuerte, consistentemente articulado y de altas pretensiones, confía Adorno que puede dar la réplica oportuna bajo la forma de una reflexión esclarecedora y desenmascaradora, en forma de crítica en suma, a los trágicos acontecimientos que jalonan aquel tramo del siglo XX que le tocó vivir: de un lado, los totalitarismos y la barbarie, de otro, los fenómenos de absorción y liquidación de la individualidad por sistemas aparentemente abiertos. Y para todo ello, es necesario Hegel, quien constituye sin duda alguna a entender de Adorno el necesario marco de referencia para quien quiera captar críticamente su tiempo a causa del legado filosófico que su teoría de la dialéctica representa. En el marco de esta intención crítico-normativa característica de la dialéctica negativa, Adorno sustancia su idea programática de la filosofía en una permanente referencia a Hegel. En *Dialéctica negativa*, obra que el autor distingue entre el resto de su producción como aquella en la que su proceder filosófico, ya plenamente operativo y fecundo en resultados, reflexiona sobre sí cuando afirma que “es preciso atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes de alcanzar

convincientemente la plenitud de una filosofía concreta”<sup>118</sup>, es a partir de una crítica al proceder del pensamiento de la identidad que encuentra en el sistema hegeliano su más depurada expresión como se delinean los ejes maestros de una lógica discursiva orientada a expresar lo no idéntico: el pensamiento de la diferencia. Una dialéctica *negativa* consistente en un pensar en contradicciones, un *antisistema* cuyo armazón lógico es el pensamiento de la diferencia, es la solución de Adorno, donde Hegel es llevado más allá de sí, para la dialéctica *positiva* en la que se impone un pensamiento de la identidad bajo la figura del sistema. Y si en éste se reduce todo a sujeto, siendo, por tanto, el sistema del sujeto absoluto, la dialéctica negativa, deconstruyendo a éste último, muestra cómo es la necesidad expresiva de un yo vivo, precario siempre, el nudo desde el que se organiza todo decir reflexivo.

Es, pues, en torno a toda una constelación de oposiciones cuyo referente se encuentra en la figura de Hegel, *antisistema* frente a *sistema*, dialéctica negativa contra dialéctica positiva, pensar de la diferencia ante pensar de la identidad, yo finito versus sujeto absoluto, como se configuran las coordenadas sobre las que Adorno elabora su idea de filosofía a la que responde plenamente su misma práctica teórica desplegada desde los artículos de crítica musicológica hasta los aforismos y las reflexiones, tantas de ellas marcadas con un carácter profundamente vital, de *Minima moralia*<sup>119</sup>. Si esa esencialmente problemática promesa consistente en tocar lo no idéntico inherente a toda filosofía tiene para Adorno posibilidad alguna de realización es tan sólo en un contexto teórico radicalmente diferente a aquel tipo de constructo hacia el que se ha orientado la tradición de la gran filosofía que en Hegel encuentra su máxima realización. De ahí que califique a la dialéctica negativa como un *antisistema*, no eludiendo así de ningún modo manifestar expresamente y asumir teóricamente la violencia contra esta tradición que la idea subyacente a tal formulación representa<sup>120</sup>. Su concepción de una

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, pp. 7-8. Debe hacerse notar que el *antes* de la cita no denota una prioridad temporal, sino que expresa, como el autor explica, su necesidad de aclarar y elucidar el qué y el cómo de su trabajo teórico. Algo que siempre ha estado ahí, pero que no ha sido explicitado. Se trata, pues, básicamente de un ejercicio teóricamente autorreflexivo y autoelucidador.

<sup>119</sup> Trabajos todos ellos en los que consigue descifrar el fenómeno sobre el que se aplica la atención teórica, respondiendo de esta forma al ideal de una filosofía concreta que versa sobre lo particular, al articular toda una trama de significaciones en relación al contexto en el que se inscribe.

<sup>120</sup> Con este reconocimiento comienza el prólogo de *Dialéctica negativa*. Dice ahí: “La formulación *Dialéctica Negativa* es un atentado contra la tradición. Ya en la dialéctica platónica, el instrumento lógico está al servicio de un resultado positivo; la figura de una negación de la negación fue siglos después un nombre pregnante para lo mismo. Este libro intenta liberar la dialéctica de una tal naturaleza afirmativa, sin perder lo más mínimo en

*filosofía de modelos* responde a tal impulso antisistemático y, consecuentemente, constituye la réplica al gran edificio hegeliano. Y en este itinerario crítico en el que se va perfilando la idea misma de la filosofía de Adorno, la posibilidad de una dialéctica salvada del sistema, autonomizada pues de una filosofía en la que se autoliquida, pasa por idearla como un procedimiento consistente en pensar en contradicciones que hace de éstas la fuente de todo significado. La dialéctica como procedimiento, sin síntesis suprema, negativa, es pensada por Adorno como la realización consecuente del principio de Hegel que éste, no obstante, vulneró en su sistema al absorber la diferencia entre lo pensado y la cosa. Adorno entiende que cuando esto sucede, la dialéctica se desvirtúa en un mero método o esquema que deforma y anula todo aquello sobre lo que se aplica. Se impone entonces sobre el objeto la lógica del pensamiento que opera en términos de identidad y que, así identificando, resuelve la realidad entera en una idealización congruente con su principio. La identificación final en el sistema entre sujeto y objeto se efectúa, indica Adorno, porque el segundo, literalmente, desaparece en el primero. Y es la dialéctica convertida en método el mecanismo del que aquél se sirve para alcanzar tal finalidad. Por contra, la dialéctica no sintética, negativa y abierta permanentemente a nuevos contenidos en correspondencia a una capacidad de experiencias incesantemente renovada por parte del sujeto, se desenvuelve en términos de contradicción en la medida en que ésta es experimentada en el objeto a través del mismo operar identificador del pensamiento. En la propia identificación se acuña la contradicción porque el pensamiento no coincide con lo pensado, y en esta diferencia se revela tanto, de un lado, la situación en precario de la razón para representarse lo ajeno, la finitud del saber pues, como, del otro, lo *negativo*, lo *insuficiente e irresuelto* del mundo en relación a aquel sujeto reflexivo que en esta actividad se le enfrenta. Es en este último punto donde la componente normativa de la filosofía, consistente en un pensar no sólo en contradicciones, sino también, a través de ellas, en contra del objeto, de la realidad misma, se hace valer a partir de lo que en la aplicación de los conceptos se evidencia como lo no realizado. La noción de *reconciliación*, un absoluto en Adorno, apunta a todo ello. En este fino juego de contrastes en el que Adorno reelabora la dialéctica hegeliana adaptándola a su ideal de una filosofía no total, de modelos, hace valer la imagen del hundimiento como metáfora que expresa su intención frente a la sólida construcción hegeliana, el sistema: “su movimiento no tiende

---

precisión. Devanar su paradójico título es una de sus intenciones” p. 7. Unidad de motivos tendida, pues, entre Platón y Hegel. Y en el contexto de este *atentado*, la problematicidad inherente a la viabilidad de una dialéctica negativa es, precisamente, la de decir lo indecible o la de expresar lo no idéntico. De ahí lo paradójico de una tal formulación.

a la identidad en la diferencia de cada objeto con su concepto, más bien desconfía de lo idéntico. Su lógica es la del desmoronamiento”<sup>121</sup>. Identidad a través de la diferencia constituye el principio constructor del sistema en Hegel. Diferencia en el medio de la identidad expresa el motivo adorniano. En el primero, la contradicción termina subordinándose al principio de identidad, mientras que la dialéctica negativa la sustantiviza. Pero esto, indica Adorno, por el necesario privilegio de la experiencia frente a cualquier constructo cognitivo. Eliminar la contradicción, erradicarla en el resultado final de la teoría, vulnera la experiencia del sujeto, para quien bajo su forma es como se presenta lo que en el mundo en el que se desenvuelve contra él se dirige. De ahí que su preeminencia teórica corresponda a la esencialidad con la que lo negativo, precisamente por serlo, se reviste para aquél a quien se le impone. Es la contradicción, en este aspecto, la representación teórica o el reflejo en la esfera de la reflexión de cualquier forma de dolor. Cabe al sujeto pensante elaborarla, seguirla a lo largo de un itinerario racional de clarificación y autoelucidación, *comprenderla* en suma, pero no anularla. Consiste, por tanto, la contradicción para Adorno en la expresión teórica de lo objetivamente irresuelto. Lo que de artificioso e ideológico se muestra del sistema hegeliano encuentra su razón de ser en la violencia que se ejerce en él sobre la contradicción, hasta eliminarla. El todo sin fisuras en el que se resuelve el sistema significa la implantación completa del principio de identidad y, en la medida que éste constituye su forma de operar, supone, además, la expansión del sujeto hasta convertirse en absoluto, en lo absolutamente incondicionado, en principio único bajo el cual todo queda subsumido. De este modo, cancelación de la contradicción, primado de la identidad y elevación de un sujeto absoluto convergen en el sistema. Tal es el diagnóstico de Adorno. Y en lo relativo al último de estos momentos, el referente a la constitución de un sujeto absoluto, sostiene que Hegel, culminando toda una tradición gnoseológica, ha perdido en él todo rastro de un yo empírico. El sujeto hegeliano queda limitado a una pura universalidad formal, abstracta, pues en virtud de la lógica sistemática la reducción a concepto de lo diferente alcanza al propio sujeto que se estiliza hasta constituir una universalidad supraindividual, pero hueca e indeterminada, pues su única determinación es la de coincidir consigo misma. A decir de Adorno, en el idealismo absoluto el sujeto termina por reducir hasta a sí mismo, de forma que sólo conserva de sí su propio concepto sin referencia alguna a un objeto concreto. En Hegel, la absolutización del momento de la mediación subjetiva disuelve al propio sujeto que, no obstante, aun por ella definiéndose, le es diferente, siendo también objeto. Por ello, bajo la corteza del absoluto el particular persiste,

---

<sup>121</sup>Dialéctica negativa, p. 148.

está siempre presupuesto, puesto que lo universal supone a lo particular; el momento de la mediación no puede comprenderse a sí mismo, autoabarcarse, sino que supone un algo no idéntico a ella como su sujeto. En definitiva, sobre una confusión se levanta el edificio del idealismo absoluto; la que involucra al sujeto y la verdad: en él uno y otra son igualados e identificados a partir de la constatación de que la verdad está mediada subjetivamente o, mejor, de que es una forma posible de mediación subjetiva. Y, de esta forma, es aquí por donde, según entiende Adorno, en el sistema se desvela lo particular y se muestra la necesidad de rescatar un yo finito de entre las grietas del sujeto absoluto.

Adorno denomina a la dialéctica negativa como una *filosofía transformada* para marcar el extremo en el que se individualiza y se separa de esa tradición contra la que atenta, pero de la que se considera también heredera y continuadora, básicamente en lo relativo a su pretensión fuerte de verdad ligada a la intención de constituirse como un saber de los límites que elabora en los términos de una aprehensión de lo no idéntico. Y, sin duda, esa modificación o transformación en virtud de la cual se configura y llega plenamente a ser la dialéctica negativa parte de Hegel. Adorno entiende, pues, esta filosofía como la realización consecuente de unos motivos presentes en el idealismo: al proceder consistente en un pensar en contradicciones se accede desde una crítica que muestra cómo la dialéctica hegeliana no es consecuente con su principio; la idea del antisistema se alcanza a partir de la constatación de la quiebra de la pretensión de verdad que acaece en el sistema; la instauración del sujeto individual como agente de todo decir reflexivo por la que se sustantiviza la componente somática del saber, la mediación objetiva de la subjetividad, en relación a lo que Adorno denomina la *prioridad del objeto* constituye la consecuencia de la demolición del sujeto absoluto bajo el que siempre aquél ha permanecido; finalmente, la lógica discursiva de la diferencia resulta de un ejercicio autorreflexivo sobre el proceder identificante del pensamiento en virtud del cual éste mismo se transforma y hasta se autotrasciende. Pero en este conjunto de aspectos interrelacionados cuyo total organizado cabe considerar como la dialéctica negativa misma destaca, por su valor constituyente, la lógica o el pensamiento de la diferencia. Si el antisistema, como forma que adopta la teoría, es el resultado de un proceder dialéctico negativo consistente en pensar en contradicciones y, también, en contra de lo pensado en la medida en que el objeto se manifiesta como lo negativo, la lógica que soporta tal pensar a través de la contradicción es la de la diferencia. Adorno entiende la lógica de la diferencia como una inversión de la lógica de la identidad; como una reorientación del juicio de identidad



promovida bajo la certeza de que “el *telos* secreto de la identificación, que hay que salvar en ella, es la diferencia”<sup>122</sup>. Este pensar de la diferencia no hace sino revolucionar el sentido de los actos identificantes sobre los cuales se construye todo pensamiento. En el fondo, se trata a través suyo de recuperar epistemológicamente, de ganar para el conocimiento, un resto desechado por el proceder de la identidad. Precisamente en esos restos considerados irrelevantes por el pensar tradicional orientado siempre hacia los dominios de lo universal sostiene Adorno que se conservan las significaciones destacadas para acceder a lo no idéntico. En la diferencia que acuña todo acto de identificación consistente en la aplicación de un concepto al objeto se ofrece al pensamiento todo contenido relevante más allá del estricto interés del puro dominio. El desfase, el desplazamiento, la diferencia entre el concepto y el objeto es, para Adorno, el lugar de la verdad. En su no coincidir se evidencia que el objeto excede a su reducción efectuada bajo el concepto, que es más que el contenido de la universalidad que pretende fijarlo, y, del otro lado, el del concepto, se patentiza lo que en él hay de negativo, de insuficiente o, simplemente, de inexistente en relación al sujeto. Si el objeto en todo acto identificante excede al concepto, éste, empero, lo rebasa, se le adelanta. Los pluses conceptuales que resultan de este rebasamiento dado en la aplicación empírica de estos instrumentos del pensamiento denotan para Adorno lo irresuelto objetivamente; todo aquello que, en base al interés del sujeto, no debe ser. La componente normativa de la filosofía se apoya en ellos para, como depósitos semánticos acumulados históricamente en el lenguaje que son, que bajo la forma de ideales universalizan y expresan el sistema de los intereses humanos, evaluar toda realidad presente; y la noción de *reconciliación*, como la perspectiva utópica desde la que el pensamiento accede a su objeto, conociéndolo como es, también en sus carencias, en la que aquella componente se realiza, se gesta en tales pluses o potenciales irrealizados. Además, a través de la lógica de la diferencia el proceder identificativo del pensamiento se manifiesta en lo que en él hay de apariencia: en la pretensión que da por realizada de que la identidad sea completa. Lo ideológico consiste precisamente en suponer ésta; es entonces cuando queda justificada una realidad que zozobra. Adorno sostiene, haciendo valer su idea según la cual sólo con el concepto se puede ir más allá del concepto, que este hiato que se constituye en los actos identificantes del pensamiento sólo puede ser mostrado a través de constelaciones conceptuales en las que cada concepto se constituye en un elemento corrector de los otros. Así es como la diferencia en la identificación se transparenta en la propia identificación y el concepto limita al concepto en su pretensión absolutista al evidenciar y llenar de

---

<sup>122</sup> Ibid., p. 152.

significaciones su desfase con la cosa. En este proceder en constelaciones de conceptos que liberan sus potenciales semánticos cuando se organizan en torno a un fenómeno a descifrar deposita Adorno la posibilidad de una filosofía concreta, sobre lo particular, que signifique el objeto en lo que irreductiblemente es: en su diferencia frente a lo universal, respecto al concepto. Y la realización consecuente de una tal filosofía de lo particular, sin síntesis suprema y última, que queda ya más allá del sistema la constituye la estructura de modelos. Cada uno de ellos un ejercicio de este pensar en contradicciones; mediante constelaciones conceptuales que se van imponiendo en la tensión con el fenómeno a explicar. De ahí que afirme que “exigir rigor sin sistema es exigir modelos para pensar”<sup>123</sup>. Los modelos son para Adorno la forma consecuente de plasmación de una filosofía que trasciende el sistema desde dentro por la necesidad de dar cumplimiento a sus motivos inmanentes. Así concibe la transición desde Hegel a lo que denomina la plenitud de una filosofía concreta en la que no se cancela lo particular. La dialéctica de modelos es, dice, una *micrología*, pues se aplica a los diferentes objetos y fenómenos relativos a la inmensa pluralidad del universo de lo humano tentando explicarlos en referencia al contexto o a la totalidad en la que se inscriben, un particular mundo social, pero no subsumiéndolos en la otra totalidad que los cancela, la de un sistema de saber completo y cerrado, onniabarcante de un afuera que iguala a sí. Pero pese a esta oposición a la filosofía sistemática, la dialéctica negativa no es meramente un conjunto de modelos; no se reduce a una serie de investigaciones de carácter filosófico todo lo más congruentes entre sí, con cierto aire de familia. La unidad de esta filosofía, aun bajo la forma del antisistema, se debe a la teoría de la razón de largo alcance que Adorno diseña en cuyo seno adquiere todo su sentido el pensamiento de la diferencia. Es en el marco de esta teoría como, diríase que hegelianamente, la filosofía se da alcance a sí misma y se explica en su mismo aparecer con la cualidad que le es propia: utilizando el primer y más elemental instrumento de dominio, el concepto, poder ir un paso más allá de éste para evidenciar a aquél en todos sus efectos destructores cuando se absolutiza y se convierte en una realidad irreferencial. *Dialéctica negativa* no hace sino exponer el cómo de esta posibilidad y, con ello, justificar la actualidad de la filosofía. La idea de la emergencia histórica de ésta como un tercero frente al arte y la ciencia en el contexto de una *dialéctica de la ilustración* hay que entenderla en este sentido.

Y para terminar, un apunte mínimo sobre la reconciliación y el absoluto. Adorno entiende que la noción de reconciliación constituye una

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 36.

perspectiva desde la cual puede accederse al mundo<sup>124</sup>. En ella se configura una forma de conocer que, rebasando la mera reconstrucción de lo que existe, es capaz de apreciar en ello lo negativo en relación al sujeto; todo aquello que ante éste se presenta bajo la forma de la deformación, de la coacción y de la violencia, de la insuficiencia o de la inexistencia, del aún no. Pero para que el escenario del mundo aparezca así es necesario confrontar los intereses humanos, ya autoelucidados en el lenguaje como ideales contenidos en los pluses conceptuales, con lo que agujoneada por tales intereses ha ido produciendo la humanidad. Y esto mismo, activar tal perspectiva de la reconciliación en la que se realiza la dimensión crítico-normativa de la dialéctica negativa, es lo que hace el pensamiento de la diferencia aprovechando la carga utópica que el lenguaje encierra. Es en los pluses conceptuales donde anida la perspectiva de la reconciliación. El conocimiento desde la reconciliación es posible porque los conceptos conservan un potencial semántico acumulado que se resuelve bajo la forma de una crítica cuyo esquema es la contradicción<sup>125</sup>. Esta es, para Adorno, la naturaleza del conocimiento filosófico. Todos los contenidos a los que éste aspira se gestan en tal perspectiva y consisten en esa diferencia incesantemente agrandada en el uso del lenguaje entre lo que las cosas son y aquellas determinaciones de las que carecen pero que pertenecen a la densidad de los conceptos. En la no identidad que produce todo acto de identificación y que recupera con pretensión de conocimiento el pensamiento de la diferencia, en ese desajuste entre el pensamiento y la cosa por el que ésta no es idéntica a él, éste, sin embargo, la muestra en su insuficiencia. La perspectiva utópica es, pues, una con la identificación a través de la diferencia. Pero entiende Adorno que este pensamiento que se instala en el punto de fuga de la reconciliación es pensamiento metafísico. Es una tarea de índole metafísica conocer el mundo con los ojos de la reconciliación porque el objeto propio de la metafísica en su trascender lo dado a la experiencia es lo absoluto. Y ello, por una necesidad enraizada en la experiencia misma que consiste en superar la facticidad: el impulso a trascender el dolor en una dislocada realidad se transmuta teóricamente en la metafísica como conocimiento. Señala Adorno que “la metafísica enfrenta al conjunto de los hechos... algo distinto por

---

<sup>124</sup> Puede leerse en este sentido al final de *Minima moralia*: “es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica”, p. 250.

<sup>125</sup> A este respecto, es interesante indicar que cuando Habermas afirma contra Adorno que “la verdad de los enunciados está ligada a la intención de una vida verdadera” está reformulando una idea ya bien articulada de éste. Las consecuencias que de ello se derivan en relación a las premisas de su giro comunicativo son notables. *Perfiles filosófico-políticos*, p. 158.

principio”<sup>126</sup>. Eso *distinto por principio* que trasciende los hechos es el concepto donde se cobija la perspectiva utópica. Se trata de *lo absoluto* como *lo diferente en sí* que, a diferencia de Hegel, carece de un carácter entitativo, pues consiste en esa perspectiva de conciliación a la que se accede cuando se quiebra el embrujo de la identidad. Lo absoluto, pues, es la reconciliación en lo que tiene de promesa de realización, y la metafísica quiere lo absoluto, que es fin en cuanto lo deseado. La metafísica es este anhelo de absoluto que se realiza en el desciframiento que desencadena de lo existente. Por eso es “experta en deseos”<sup>127</sup>. Entiende Adorno que Hegel ha mostrado su inviabilidad como sistema total de lo existente. Sin embargo, señala que el pensamiento dialéctico “es solidario con la metafísica en el mismo momento en que ésta se viene abajo”<sup>128</sup>. Es ésta una adhesión que la salva bajo la forma de un pensar concreto, como micrología. Y la perspectiva de la redención es la llave del quehacer micrológico: sólo en el trato con la cosa, en el esfuerzo de su desciframiento, es fecundo el plus conceptual, esa perspectiva utópica, deseo de lo absoluto, desde la que puede significarse el objeto: mostrarse tanto como lo que es como en lo que le falta, en su finitud. Así es como, en su calidad de *experta en deseos*, la metafísica da palabras a la conciencia reflexiva realizando aquella necesidad expresiva gestada en la experiencia del dolor en cuyo cumplimiento ha encontrado Adorno el *telos*, las más de las veces secreto, de toda filosofía.

De este modo, la dialéctica negativa alcanza como reflexión sobre el absoluto su mayor profundidad especulativa, pues esta reflexión acaece en el límite mismo de lo decible, en la tensión extrema del concepto. Y es, desde luego, más que un azar que la obra que se inicia con la declaración de una filosofía antisistemática concluya solidarizándose con un pensar que se sostiene en la perspectiva del absoluto. La conciliación de ambos momentos es la dialéctica negativa toda, que así considerada no constituye sino un grandioso esfuerzo interpretativo del pensamiento de Hegel que mantiene viva una tradición en relación a su capacidad para crear distancias.

---

<sup>126</sup> Terminología filosófica, Vol. II, p. 121

<sup>127</sup> Dialéctica negativa, p. 405.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 405.

CAPÍTULO 3: APERTURA HACIA LA ESTÉTICA: LA  
AUTOCRÍTICA DE LA RAZÓN A TRAVÉS DEL ARTE



¿No es verdad que esos elementos, todo ese residuo real que nos vemos obligados a guardar para nosotros mismos, que la conversación no puede transmitir ni siquiera del amigo al amigo, del maestro al discípulo, del amante a la amada, esa cosa inefable que diferencia cualitativamente lo que cada uno ha sentido y que tiene que dejar en el umbral de las frases donde no puede comunicar con otro si no limitándose a puntos exteriores comunes a todos y sin interés, el arte... la hace surgir, exteriorizando en los colores del espectro la composición íntima de esos mundos que llamamos los individuos y que sin el arte no conoceríamos jamás?

MARCEL PROUST

*La prisionera*





## 1. CONSIDERACIONES EPISTEMOLÓGICAS SOBRE TEORÍA ESTÉTICA

### A. APROXIMACIÓN A UNA ESTÉTICA DIALÉCTICO-MATERIALISTA

En sus primeras páginas, el lector de *Teoría estética* se encuentra con la siguiente afirmación de Adorno: "la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser"<sup>158</sup>. Esta afirmación supone una señal de aviso frente a la tentación de pretender definir el concepto de *arte* de un modo apriorístico. Para Adorno, rigurosamente, no puede darse una definición unívoca y cerrada del concepto de arte. Aquello que el arte sea, su concepto, toma sus determinaciones de las diversas formas históricas en las que ha cristalizado. Para definir el arte no puede establecerse un concepto genérico a modo de hilo conductor que sirva de instancia reguladora para una aproximación teórica a los fenómenos artísticos. Así pues, no puede hablarse en lo que se refiere al arte de una esencia con mayúscula, transhistórica, de la cual cada obra artística sea una manifestación, más o menos lograda, en unas determinadas coordenadas espacio-temporales. En el arte no hay nada

---

<sup>158</sup> THEODOR W. ADORNO, *Teoría estética*, pp. 11-12.

originario, ningún estrato fundamental a partir del cual deba construirse de forma prácticamente axiomática lo que se podría denominar como una *teoría estética*. Prueba de ello es para Adorno la permeabilidad existente y constatable entre las esferas de lo artístico y lo extraartístico que se da en el devenir histórico. A modo de ejemplo, un recorrido por la historia puede llegar a enseñar cómo creaciones que en su tiempo se consideraron por su valor de culto relativo a una religión fueron, no obstante, con el discurrir del tiempo, transformándose en fenómenos artísticos. Y lo contrario también es verificable; no pocas veces creaciones que han sido consideradas por sus coetáneos como la más alta expresión de valores estéticos, han caído cierto tiempo después en el olvido o han pasado a ser anécdota cultural en los libros de historia. Este tipo de consideraciones acercan la cuestión del arte al problema del encuadre epistemológico desde el que construir una reflexión teórica bajo el rótulo genérico de *teoría estética*. En lo que se refiere a este punto Adorno es claro: "Sólo puede interpretarse el arte por su ley de desarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido: y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista"<sup>159</sup>. A este respecto, lo que interesa ahora es comenzar a concretar en qué consiste, o cuál es, el rango epistemológico de esa reflexión teórica sobre el arte que ha sido denominada como una *estética dialéctico-materialista*. Con vistas a tal fin, en lo que sigue se va a intentar clarificar la siguiente serie de puntos: en primer lugar, hay que determinar las premisas iniciales que supone la teoría estética. Después, se tiene que considerar el nivel de articulación de la estética con la filosofía y su estatus epistemológico. En tercer lugar, mostrar la relación de la estética con la fenomenología artística y su constitución como reflexión teórica. En cuarto lugar, se debe desmarcarla del ámbito propio de las ciencias. Finalmente, discutir qué espacio puede ocupar la teoría estética hoy en día.

En consonancia con las ideas expuestas por Adorno en *Dialéctica negativa*<sup>160</sup> acerca de que la filosofía no puede construirse como un saber

---

<sup>159</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>160</sup> "Cuando Benjamin leyó ya en 1937 la parte de la <crítica de la teoría del conocimiento>, que el autor había terminado por entonces -el último capítulo-, opinó de ella que es preciso atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes de alcanzar convincentemente la plenitud de una filosofía concreta. Y la dialéctica negativa traza retrospectivamente ese camino. Concreción significa en la filosofía contemporánea casi siempre un simulacro. Por el contrario, este texto decididamente abstracto pretende servir tanto a su propia autenticidad como a la explicación de la

vertical y jerárquicamente estructurado hay que entender ahora su *Teoría estética*. En efecto, la evaluación de Adorno del quehacer filosófico implica la noción de un saber en el que el aparato conceptual corre al mismo ritmo que el objeto; se constituye él mismo a la vez que constituye a éste. En este sentido, el núcleo de *Dialéctica negativa*, su parte segunda, tiene por objeto explicitar la lógica inmanente de la investigación filosófica. Supone, por tanto, una filosofía de segundo orden, o una metafilosofía, cuyo objeto es la filosofía misma. El contenido de esta filosofía le adviene sólo a través de las investigaciones concretas elaboradas alrededor un objeto. Y, para Adorno, esta reflexión sobre el objeto no parte de un sistema categorial previamente dado, cuyo objetivo sería explicar el fenómeno reduciéndolo para ello a la estructura, dada ya, de la lógica de un pensamiento que por mor de su ideal gnoseológico, unidad, universalidad, coherencia..., tiende a liquidarlo. Por el contrario, la investigación filosófica ha de ir constituyéndose en modelos de investigación concretos y particulares que se resuelven como el nexo en el que convergen los conceptos y el objeto, modificándose mutuamente en una red de interacciones dialécticas. Desde estas consideraciones hay que interpretar la teoría estética como un modelo, una aplicación, de dialéctica negativa. Es en este contexto donde cobra sentido la idea de Adorno de que no puede definirse el concepto de arte. Si hay que buscar un hilo conductor de la reflexión teórica en el terreno del arte, y toda reflexión lo necesita, éste se encontrará entonces en la relación cambiante y fluctuante de lo artístico con otros fenómenos culturales a lo largo del transcurrir histórico. Por este motivo, afirma Adorno que el arte sólo puede interpretarse por su ley de desarrollo y no por sus invariantes, ya que éstos no son otros que los que supuestamente le atribuiría una estética bajo el concepto de su esencia determinado apriorísticamente, bien a partir de la noción de su origen, su estrato originario, o desde ciertos cánones que determinarían inflexiblemente la cualidad específica de lo artístico. Por todo ello, lo que se ha dado en llamar una estética dialéctico-materialista huye de este tipo de preconcepciones para atenerse al siguiente programa: determinar conceptualmente el arte, cada objeto artístico, desde su constelación histórica concreta. Sólo así la teoría estética puede alumbrar los fenómenos artísticos particulares y, a la par, ir esbozando una interpretación del significado de la historia del arte, así como de la experiencia estética misma.

---

metodología concreta de su autor. En las discusiones estéticas más recientes se habla de antidrama y antihéroes. De un modo semejante, y a pesar de la distancia que guarda con respecto a todos los temas estéticos, se podría llamar a la Dialéctica Negativa un antisistema”. *Dialéctica negativa*, pp. 7-8.

Tal vez una de las ideas medulares de Adorno sobre la estética, idea que sustenta en buena medida las revisiones críticas no sólo de su teoría estética, sino también de su idea de la filosofía en general, es aquella que se refiere a sus relaciones de interdependencia con la teoría del conocimiento. Esta idea es la que encierra la siguiente afirmación: "Cualquier obra de arte, para ser plenamente experimentada, necesita del pensamiento y por tanto de la filosofía, que no es otra cosa que el pensamiento al que no pueden ponerse frenos"<sup>161</sup>. Para Adorno se da una doble relación entre el ámbito del pensar conceptual y el del arte. Por un lado, la estética en tanto que se constituye como reflexión de índole abstracta sobre los fenómenos artísticos supone un pensar teórico, necesita y utiliza los conceptos. De otro lado, la misma experiencia artística, cuando es genuina, implica la labor interpretativa de la obra, que es lo que la hace despegarse de una relación puramente inmediata con su objeto y pasar a ser una experiencia mediada por el pensamiento. Ahora bien, al ser el pensamiento una componente de la experiencia artística, en el arte adquieren relevancia, y esto es fundamental, los conceptos de lo verdadero y lo falso. Adorno parte de la premisa, evidente por lo demás, de considerar a los productos artísticos como una expresión más entre las otras del espíritu. Y ante los productos del espíritu siempre cabe preguntarse sobre su verdad. Aunque aquí la cuestión de la verdad difiere de los criterios verificativos propios de las ciencias para pasar a vincularse a nociones tales como las de progreso, racionalidad o humanidad, que están íntimamente ligadas a la función crítica, negativa del pensamiento respecto de la realidad. Por ello Adorno afirma que el arte también significa conocimiento; es manifestación de racionalidad. Aunque, hay que añadir, no es meramente un conocimiento de objetos. Adorno está concibiendo, pues, la estética como un quehacer eminentemente teórico. Pero ello no quiere decir otra cosa que la estética se nutre de la fuerza interpretativa de los conceptos para descifrar su objeto. Encuentra, de esta forma, una doble tarea ante sí: partiendo de la concreción que implica la experiencia artística que debe iluminar, ha de instaurarse, además, como una autorreflexión crítica de los conceptos paradigmáticos en base a los cuales se ha ido constituyendo históricamente. Y ambas facetas se confunden, sólo es posible separarlas con fines analíticos dirigidos a una clarificación teórica. Por tanto, es la confrontación de las categorías estéticas con cada experiencia estética particular la que ha de ir produciendo el concepto de arte. Esta idea de Adorno de la estética es conmensurable con su tesis, enunciada y explotada ya en *Dialéctica negativa*, de que la verdad del objeto se va desvelando al pensamiento a través del momento de contradicción, de no identidad, que se da en el pensar conceptual

---

<sup>161</sup> *Teoría estética*, p. 343.

en su utilización del juicio, donde la no adecuación de objeto y concepto es precisamente portadora de nuevos contenidos. Potenciar esta momento constituye precisamente la tarea de una filosofía que entiende el momento crítico como un constituyente esencial suyo. Justamente en esta línea es por donde hay que enfocar la idea de la construcción de la estética para Adorno.

La estética se define, por tanto, como una reflexión que se da en el ámbito del pensar conceptual articulada sobre la tensión entre estos dos polos renovadamente confrontados: el de los conceptos generales y el de los análisis concretos. El contenido emergente de este proceder, el contenido de la teoría estética, no hay que considerarlo tampoco como un corpus teórico que ha pasado la prueba de la experiencia y que sólo remite a ella retrospectiva o, en todo caso, derivadamente, únicamente con la finalidad de asentarse más firmemente como teoría validada. No, el contenido abstracto es indisoluble del análisis concreto del que brota. No se trata de que a partir de cada análisis particular se provea la teoría de unos resultados teóricos universalizables, sino más bien de que cada experiencia estética, cuando es mediada conceptualmente, queda explicada por una reflexión conceptual que no tiene otro medio para objetivarse que el del mismo análisis concreto. Así pues, en estética cada experiencia o análisis particular no es mero ejemplo u ocurrencia del razonamiento abstracto, sino que alcanza propiamente rango epistemológico en sí mismo: "la estética apunta hacia una universalidad concreta"<sup>162</sup>, indica Adorno a este respecto. Constituye entonces, por todo ello, la reflexión estética realizada a través de lo concreto la estación de término que debe alcanzar la experiencia en el arte. En el nivel de la reflexión adquieren objetivación y expresión consciente las determinaciones inmanentes que en la obra de arte se encuentran dadas de una forma inconsciente y caótica. Para Adorno, la estética supone así el camino de vuelta de la obra de arte al sujeto: ésta, como producto objetivado del espíritu, cuando el sujeto la piensa como tal, vuelve al sujeto a través de la mediación de la reflexión. Y lo que en ella hay de determinaciones inconscientes del espíritu en tanto que producto cultural son elevadas al rango de la razón. Todo este planteamiento adorniano sobre la íntima imbricación de la reflexión teórica en el seno de las experiencias particulares, si bien es pertinente en cualquier investigación de fenómenos culturales, lo es con más razón verdaderamente en el terreno de la estética. Aquí es donde el significado de lo concreto, de lo particular, emblemático para la dialéctica negativa, se torna patente de una forma más evidente. Esto es así porque el objeto de la estética, la obra de arte, es un producto del espíritu que ha cristalizado en una forma material objetiva que se

---

<sup>162</sup> *Ibíd.* Pág. 345

da inmediatamente al sujeto<sup>163</sup>, cosa que no sucede con los códigos o normas éticas, o los hechos históricos, que hasta en su primer y más bajo nivel de aprehensión necesitan de una cierta actividad constructiva e interpretativa por parte del sujeto.

Esta aproximación a los presupuestos de la estética de Adorno puede ir completándose atendiendo a otro eje de reflexión: el que atañe a la delimitación de la estética respecto de la ciencia y de sus premisas. A este respecto, el proyecto de una estética dialéctico-materialista se convierte también en un instrumento de crítica de concepciones positivistas de la estética. Para éstas, el núcleo central al que debe apuntar la estética desaparece bajo el peso de sus postulados epistemológicos: "Todas las cuestiones estéticas terminan en las que preguntan por la verdad del contenido de la obra de arte: lo que una obra, en su figura específica, tiene objetivamente de espíritu ¿es verdadero?. El empirismo cree supersticiosa esta pregunta y la condena al anatema. Para él las obras de arte son haces de estímulos sin cualificar... Y es así como se le escapa lo que forma precisamente el objeto de la estética"<sup>164</sup>. Una estética guiada por premisas epistemológicas positivistas ha de extraer sus conceptos teóricos a partir de generalizaciones inductivas realizadas desde fenómenos empíricos que han de ser cuantificables y repetibles de alguna manera u otra. Y en el mundo del arte, los únicos fenómenos que pueden ser adaptados a esta exigencia son las reacciones subjetivas del observador. La obra, desde este enfoque, queda reducida al concepto de estímulo, y calificada por el efecto que provoca. Pero lo que sucede es que las premisas positivistas son tan estrechas que al filtrar la complejidad del fenómeno artístico han de seccionar de él todo aquello que no se adecua al precepto que establecen para determinar lo que es una experiencia susceptible de ser teoretizada. Una elaboración estética que acepte como paradigmática la metodología científica, por suavizada que esté, necesariamente ha de quedarse, apunta Adorno, en la antesala del conjunto de cuestiones sustantivas relativas al arte. Y, además, los criterios que utiliza para evaluarlo, pues quiera o no lo evalúa, ya que ha de decidir qué es y qué no es arte, es decir, lo cualifica, son, en definitiva, extraestéticos. La obra de arte se diluye para la concepción positivista en el mundo de las cosas como una cosa más. Aquello que, en definitiva, distingue la obra de arte de los otros

---

<sup>163</sup> Aunque sea en un primer nivel de percepción sensible, como un sonido o una forma. Pero esto no significa ni mucho menos que las obras de arte se agoten en este nivel perceptivo. Sólo se quiere indicar su obviedad en tanto que objetos pertenecientes al mundo material.

<sup>164</sup> *Teoría estética*, p. 435

objetos de la existencia que no lo son, y esta distinción aunque sea formalmente está justificada por una tradición lingüística milenaria, es algo inasequible para una estética de este cariz. Con todo ello, resulta que finalmente para el positivismo el arte no tiene especificidad alguna de por sí. En esta crítica del positivismo estético, Adorno adivina su contenido de verdad al descifrar su aspecto ideológico: el ideal positivista del arte es el reflejo en el lado de la razón teórica de lo que en el mundo actual quiere la industria cultural convertir al arte: una serie de objetos destinados a producir unos efectos en los sujetos previamente calculados. De este modo, el positivismo acierta a pensar el arte en lo que realmente lo ha convertido la cultura cuando lo transforma en un producto de consumo de masas: revela su carácter fetichista. El positivismo es unilateral y reduccionista, puesto que toma como lo genuinamente constitutivo del arte algo que si bien es un momento suyo (el arte, como todos los culturales, no es ningún fenómeno puro), no lo define como tal: el arte no puede definirse por los efectos que provoca en el sujeto, se lo considere individual o colectivamente. Todos sus problemas le vienen al positivismo por su necesidad de explicar lo existente sólo en tanto que meramente existente. Pero en el arte hay otras dimensiones sobrepuestas a la de ser un objeto perceptible sensiblemente. Esta es la única objetividad que le reconoce la estética positivista. Sin embargo, la objetividad del arte no es un dato: "La objetividad estética no es inmediata... Si fuera algo sin mediaciones coincidiría con la apariencia sensible del arte y desharía su componente espiritual,..."<sup>165</sup>. Es justo tal componente espiritual del arte la que se encuentra cifrada en cada obra particular y la que requiere su desentrañamiento teórico por parte de la estética. Su resolución es una porción inmanente al proceso de comprensión de la obra, término concluyente de la experiencia estética.

El proyecto de Adorno de elaborar una reflexión teórica en el campo del arte viene motivado por la necesidad de pensarlo radicalmente como fenómeno constitutivo del mundo presente. De ahí que su objeto consista en determinarlo en su relación de interdependencia con lo pre y extraartístico. La estética sólo puede satisfacer la exigencia de explicación del fenómeno artístico cuando logra ponerlo en conexión con todos aquellos otros fenómenos del mundo de la cultura que reclaman urgentemente ser pensados por la filosofía. Sólo así puede dar la estética cumplida respuesta a lo que se ha revelado como su núcleo central: la dimensión de verdad que contiene la figura del arte en cada una de sus realizaciones concretas. Por eso, Adorno afirma que la cuestión candente en el área del arte apunta a cómo es hoy

---

<sup>165</sup> *Ibíd.* p. 348

posible; cuál es el espacio que le queda hoy al arte si quiere mantenerse vivo, y cómo debe pensarlo la estética si quiere dar respuestas a su problemática. La reflexión teórica sólo hará justicia a la figura histórica del arte si lo piensa bajo la categoría de *lo nuevo*. La teoría estética no debe concebir el arte adaptándolo al corsé de sus categorías tradicionales, sino más bien ha de enfrentar a éstas con las formas concretas que va tomando el arte del presente. La única forma que tiene la estética de mantenerse viva y productiva es, pues, a través de un proceso continuamente renovado de revisión crítica, en el que ha de reconocer la transitoriedad de sus categorías como el modelo reflejo de la transitoriedad misma del arte que lo atraviesa por sus diferentes formas históricas. Esta tematización crítica de las categorías estéticas deberá ser capaz, entonces, de ir determinando los nuevos contenidos que va adoptando el arte por medio de sus, también nuevas, configuraciones formales.

#### B. CONSTITUCIÓN HISTÓRICA DEL ARTE

"El intento de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un motivo supremo se perdería necesariamente en algo tan confuso que la teoría del arte no retendría en sus manos más que la visión, ciertamente relevante, de que las artes no pueden ser incluidas en la identidad sin lagunas del arte en cuanto tal"<sup>166</sup>. Con esta afirmación se puede ilustrar bien lo que va a ser el contenido del presente epígrafe. En él se van a discutir ciertas cuestiones relativas a la fundamentación de la estética. Cuestiones que tienen que ver con el problema de dónde puede encontrar la teoría estética un asidero firme y seguro sobre el que apoyar su interpretación de los fenómenos artísticos. Por este camino se expondrán tres tesis de Adorno: la primera de ellas hace referencia a que el arte sólo puede determinarse no estática, sino dinámicamente como un proceso inmerso en la dialéctica histórica de la civilización. La segunda, en coherencia con la primera, sostiene que pretender fundamentar el arte, y así darle cierto tipo de unidad, en base a un origen, sea de índole metafísica o histórica, conduce a un sinsentido peligroso por las connotaciones del concepto de razón en el que se apoya. Ambas tesis ya han sido aludidas en el apartado anterior. Finalmente, la tercera tesis pone en conexión el arte con la conducta mimética. Es a través de esta conexión por donde se explicita la radical imbricación del arte en la historia y su condición como parte constituyente del organismo social.

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp. 11.



Ahondando en la cuestión de la configuración del arte como tal, hay que comenzar por afirmar que ésta sólo puede darse a lo largo de un proceso de formación, de cambio y de desintegración que se aglutina en una sucesión discontinua de diversos momentos históricos. Un prerequisite para acceder al arte, para formar un concepto relevante suyo, como dirá Adorno, es considerarlo como un fenómeno dinámico y fluyente. Esto significa que es la componente diacrónica del arte la que puede ofrecer a la teoría estética una idea de sentido por la cual ésta lo pueda interpretar. Una teoría del arte ha de partir, de este modo, de la idea de que el contenido del concepto de arte ha de ser determinado atendiendo a las concreciones históricas de sus realizaciones particulares. Pero todo ello tiene que ver, considerando la cuestión desde una perspectiva epistemológica en un marco macroteórico, con la idea que tenga una teoría de la forma en la que ha de extraer sus conceptos o, más aun, con la idea de cómo se constituye ella misma como tal. En este sentido la autoevaluación de la filosofía de Adorno, que se presenta como una reivindicación de lo particular, tiene un peso determinante en el modo de diseñar su teoría estética y, sobre todo, en el punto de partida desde el que dicha teoría ha de iniciar su andadura conceptual o abstracta. Ya en un momento de *Dialéctica negativa* habla Adorno sobre la indisolubilidad del algo. Ahí dice: "La experiencia determinada de la realidad concreta es constitutiva para la forma realidad concreta en general"<sup>167</sup>. Sin duda, el alcance de esta tesis epistemológica permea a través de toda su teoría del arte. Hay que señalar que esta cita pertenece al primer párrafo de la parte de esta obra dedicada a la exploración de su entramado categorial y de su *modus operandi*. Y esto no es un dato superfluo: es significativo que Adorno inicie su explicación del significado que otorga al concepto de *dialéctica negativa* colocando como punto de partida de la reflexión teórica la experiencia concreta, cada experiencia particular. En dicho texto se alude al hecho de que ninguna elaboración teórica puede prescindir de la experiencia determinada que la suscita. Esto implica, hablando en términos lógicos, que toda categoría de la razón presupone un objeto anterior y exterior a ella de índole extramental. Si se generaliza y se conduce el presente argumento al ámbito de una teoría, sea del tipo que sea en el campo de lo que comúnmente se conoce como ciencias humanas, significa entonces que la teoría no puede omitir el peso determinante del objeto al configurarse y realizarse como tal. Pero para que este tipo de razonamiento no parezca, ni sea, una obviedad hay que precisarlo más; hay que añadir además qué se denota al hablar de *objeto*. Podría caerse, de lo contrario, en que la alusión al objeto no pasara más allá del concepto de objeto sin más; algo en cierto sentido contradictorio. El objeto

---

<sup>167</sup> *Dialéctica negativa*, p. 139.

no puede separarse de su concreción material. Y esta concreción material es aquella que viene dada en la experiencia filosófica. Así pues, la tesis epistemológica que abre la autorreflexión de Adorno sobre la filosofía dice que cualquier conocimiento ha de ir edificándose en contacto y en mediación con su objeto determinado: sobre el que versa dicho conocimiento y que lo pone en movimiento. Esta tesis atenta directamente contra cualquier teoría de carácter fundamentalista y sistemático, ya que tal tipo de teoría se distingue precisamente por poseer un entramado categorial fuertemente estructurado sobre una escala deductiva con el que sólo a posteriori se acerca a su objeto. Además, su ideal gnoseológico es conferir universalidad al conocimiento, y ello sólo es posible acentuando y radicalizando el momento de lo abstracto en detrimento del objeto concreto y particular dado en cada experiencia individual. Objeto al que se le confiere también un cierto tipo de universalidad prestada en la medida en que es caso, ejemplificación u ocurrencia del contenido del sistema en el que se condensa la teoría, es decir, en la medida en que no es objeto. Frente a todo esto, Adorno abjura del ideal universalista para las elaboraciones filosóficas a las que considera indisociables de su objeto. Considera así que lo que se conoce como filosofía consiste en un entramado de reflexiones teóricas realizadas, cada una de ellas, en torno a fenómenos particulares. Y este conjunto de reflexiones concretas es congruente precisamente en virtud de la premisa metafilosófica que limita el alcance de cada una de ellas a su contenido particular. En este sentido, podría decirse que la metáfora visual que mejor captaría la idea de la filosofía que tiene Adorno sería la imagen de una red en la que cada nudo representaría a una determinada investigación concreta, y cada tramo de cuerda entre el conjunto de todos ellos simbolizaría los presupuestos lógicos de la dialéctica negativa. Consecuentemente con lo anterior, podrían distinguirse dos momentos en la filosofía de Adorno: uno de ellos se articularía sobre la elucidación del entramado lógico que confiere congruencia y coherencia formal al otro momento, al que podría designarse como su filosofía real: la que tiene por objeto el conocimiento de fenómenos del universo de lo humano en el campo de la ética, de la sociología, de la historia o de la estética, como es el caso presente. El primer momento supone pues una metafilosofía del segundo: su fin es explicitar la lógica que subyace a las investigaciones concretas de la filosofía real. Pero esta estructura no hay que entenderla en un sentido fundacionalista ya que el primer nivel no supone una síntesis que resuma, organice y aglutine los contenidos aportados por el segundo. El primer nivel es de índole estrictamente lógica, y el conocimiento que aporta el segundo se agota en cada investigación particular. A esto hay que añadir, además, el rol que juega en su articulación la contradicción, que es sustantivo. Al ser el pensamiento de Adorno no sintético y, podría decirse, centrífugo, incluye la

contradicción en sí esencialmente como un momento productivo que no queda anulado: no se neutraliza ni la contradicción existente entre la teoría y el objeto, ni tampoco la que se reproduce en el seno mismo del entramado conceptual. Tal irresolubilidad de la no-identidad, que es índice de los límites de la razón en una de sus connotaciones, es la que empuja continuamente al conocimiento hacia contenidos distintos, hacia lo que Adorno de nomina con frecuencia lo *nuevo* o lo *diferente*. Precisamente por esta razón, la filosofía de Adorno se presenta tan rica en contenidos; de ahí la impresionante variedad de pinceladas con las que éstos se despliegan.

Por estos motivos afirma Adorno que la dialéctica negativa se realiza en modelos. Así lo indica en el siguiente texto en relación con la estética: "La filosofía quiere literalmente abismarse en lo que le es heterogéneo, sin reducirlo a categorías prefabricadas. (...) La pluralidad de los objetos que le caen encima o que busca, sin que ningún esquema sea capaz de elaborarlos, sería el contenido de esta filosofía; a ellos se abandonaría verdaderamente, en vez de utilizarlos como espejo en que reproducir su propia imagen, confundiéndola con lo concreto. No sería otra cosa que la experiencia concreta y sin recortes en el medio de la reflexión conceptual (...). El conocimiento no se asimila hasta el fondo ninguno de sus objetos. No debe elaborar el fantasma de una totalidad. Por eso la tarea de una interpretación filosófica de las obras de arte no puede consistir en producir su identidad con el concepto, haciéndolas desaparecer en éste; y, sin embargo, ella es quien hace que la obra de arte se desarrolle en su verdad"<sup>168</sup>. En las últimas líneas del texto, Adorno extrapola su concepto de la dialéctica negativa a una tarea determinada de la filosofía como lo es la de la teoría del arte. Y de tal forma, que ésta es concebida como la dialéctica misma en acción; esto es, como un modelo de dialéctica negativa. Hay que evaluar la teoría estética de manera que a partir de ahí se pueda extraer una conclusión justificada que permita así dilucidar hasta qué punto la teoría estética cumple los prerequisites que Adorno impone a la filosofía. Entonces se podrá extraer una estimación de la filosofía de Adorno en general.

Ahora ya se puede comprender el motivo por el que Adorno aduce que sólo puede extraerse una definición del arte a partir de sus cambiantes configuraciones históricas. Un concepto relevante de arte sólo puede surgir de las diversas realizaciones artísticas concretas; y la galería donde éstas se nos muestran es en la historia. Únicamente atendiendo a esto, la teoría del arte realiza lo que se ha llamado una filosofía concreta. Y por ello mismo, al tener que definir el arte atendiendo a la concreción de las diversas obras,

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 21-22.

movimientos, escuelas y fenómenos relativos a él, no surgirá para la teoría una definición unívoca y cerrada, sino una variedad de ellas divergentes entre sí. Con otras palabras, la exigencia adorniana de tomar como punto de partida en la reflexión estética los objetos artísticos tomados en su singularidad dada por su concreción histórica, aparte de ser coherente con su idea, más arriba desarrollada, que queda perfectamente resumida con la expresión *la indisolubilidad del algo*, empuja a la teoría estética a determinar su contenido en tanto que un conjunto de análisis inmanentes orientados en torno a todos los objetos que conforman el universo de lo artístico. De esta forma, en base a la imposición de concreción que obliga a las categorías estéticas a determinar su contenido en el mismo movimiento por el que determinan a cada objeto en su mediación con él, y sin ir más allá de él, la estética renuncia a elaborar un concepto de arte con sentido universalista y, consecuentemente, toda la pléyade de cánones que suelen seguir a éste. Con ello, la teoría estética se encuentra capacitada para captar, ahora ya sin presuposiciones ni preconceptos, los diversos contenidos con los que el arte se va generando históricamente. De ahí, que para la teoría estética no surga un concepto con mayúscula de arte, sino una constelación de categorías específicas con las que la teoría puede ir resolviendo tanto lo que el arte ha sido, es hoy, y puede que sea; esto es, un utillaje conceptual flexible para captar los nuevos contenidos históricos del arte y no un concepto impositivo y metahistórico de éste. Esto es así porque la cualidad de lo artístico viene dada históricamente en la medida en que es la cualidad de aquellas obras que se diferencian de lo meramente empírico en los diversos contextos históricos. Es más, es justamente la diferencia de lo simplemente existente la cualidad en la que Adorno encuentra el momento de especificidad común a las obras de arte en virtud del cual un objeto se convierte en artístico. En qué cristalice tal diferencia, cuál sea su contenido determinado, es algo que sólo puede decidirse atendiendo a las relaciones concretas mediante las cuales el arte se relaciona con aquello que no lo es en un contexto dado. Para Adorno, el contenido de esta diferencia con lo existente varía históricamente. La única constante del arte es que es algo más que simple facticidad, pero qué sea este algo más no puede decirse a priori, desde arriba, a partir de una definición universal que pretenda captar su esencia: "El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad"<sup>169</sup>. Esta transitoriedad del arte es la de sus realizaciones históricas; de ahí que una interpretación del arte tenga, para Adorno, que contemplarlo a partir de sus contenidos particulares contingentes y percederos considerados como momentos en el proceso de su desarrollo histórico.

---

<sup>169</sup> *Teoría estética*, p. 13.

Esta tematización de la estética a partir de la sustantivización del carácter constitutivo del arte articulado sobre la historia, dispensa de la problemática referente a la búsqueda o indagación de una esencia originaria del hecho artístico. Desde el ángulo en el que se considera al arte constitutivamente, en la sucesividad de sus realizaciones concretas referenciadas y determinadas desde su contexto extraartístico, simplemente la exigencia de indagar acerca de su sustrato o de su fundamento originario carece de sentido. Para Adorno, las tentativas dirigidas a tal fin conducen necesariamente a resultados aporéticos. La presuposición común de estas iniciativas teóricas consiste en la creencia en la posibilidad de encontrar y conceptualizar lo que podría denominarse como el estrato fundamental que justifica todo el arte; es decir, su esencia. Para estas concepciones, a partir de la determinación de dicha esencia estética, la teoría estética no tendría que hacer otra cosa que evaluar todo fenómeno artístico en general remitiéndolo a este núcleo esencial en seno del marco categorial de la teoría. Pero tal conceptualización de la estética encuentra su primer y definitivo escollo, en opinión de Adorno, en el momento en el que se intenta determinar materialmente aquello que debe ser tomado por el origen del arte. Incluso la misma noción de origen presenta una cierta ambivalencia. En primer lugar, puede intentarse determinar el fundamento de lo artístico situando este fundamento fuera del decurso histórico, en otro plano óntico. Esto se realizaría hipostasiando una determinada categoría estética como, por ejemplo, la de la belleza, el equilibrio, o la de la articulación forma-contenido... Pero esta interpretación conlleva dos problemas concluyentes. Por un lado, supone una concepción epistemológica de la teoría del arte fundamentalista que interpreta las diversas realizaciones artísticas con un punto de vista normativista, y desde una noción que es valorativa a partir del criterio del acercamiento o de la lejanía a lo que se considera como el ideal artístico. Tal conceptualización valora el arte desde los criterios surgidos en la raíz de la misma teoría y, por ello, va en contra de la propia facticidad de éste, de la sustantividad de cada obra particular. Por otro lado, al buscar el origen del arte fuera de la historia que le es propia, contradice el sentido común del término origen que incluye la noción de temporalidad, con lo que finalmente termina descalificando su propio concepto de origen y, así, su mismo fundamento teórico. Pero también puede entenderse el término origen ubicado históricamente para fundamentar la fenomenología de lo artístico. Aunque el pretender localizar en un punto histórico el origen del arte cae necesariamente en la arbitrariedad por un problema tan obvio como es el de la incompletud de la documentación histórica. Pero si, además, se intenta contemplar ese origen o momento inicial del arte condensado en tal o cual obra o conjunto de ellas como la clave interpretativa de su historia posterior, entonces se está negando

sin más la posibilidad de la historicidad del arte; la posibilidad de ese escenario en el cual puede aparecer lo nuevo en él. Además, con ello se reducen de hecho las que han sido efectivamente nuevas y diferentes realizaciones artísticas a los esquemas de su pasado. En todo caso, Adorno considera que ambos tipos interpretativos son reduccionistas y que comparten el prejuicio de querer elaborar un marco teórico unívoco para la estética que pueda incorporarse con garantía de éxito todo fenómeno artístico del presente o del pasado. Pero ambos ignoran, por lo que tiene de incómodo para las teorías tradicionales, el hecho de la continua constitución del arte a través de sus diversas figuras históricas. En ese proceso constitutivo del arte, éste se va modificando a sí mismo y adquiriendo nuevos contenidos. Esta apertura continua del arte hacia lo nuevo es el factor que hace que sea inaprensible para cualquier teoría de pretensiones globalizadoras. Son estas reflexiones las que empujan a Adorno a romper la univocidad del concepto de arte: "... y se puede dudar razonablemente si tal unidad es más la del concepto que la de la cosa a la que quiere aplicarse"<sup>170</sup>. El concepto de arte ha de ser utilizado de una forma crítica en el sentido de que hay que contemplar el hecho de que mediante él se ha pretendido captar una variedad de conductas y de productos suyos que si bien comparten algunos rasgos, son divergentes en otros y, en uno y otro caso, a causa de su mediación social y cultural particular. El concepto de arte ha sido producido, más que por un imperativo de la cosa misma, por el de la necesidad de explicación racional, de la unificación conceptual de la diversidad de lo existente bajo teorías lo más completas posibles. Es precisamente a estas teorías de *gran formato* a las que renuncia Adorno en sus ideas sobre la estética y sobre la filosofía en general. Para ello rompe con la noción de un concepto de arte superlativo para pasar a buscar la determinación de los contenidos estéticos, que no han de ser coherentes entre sí, a través de diferentes constelaciones conceptuales en su mediación con el objeto artístico considerado en su contexto concreto. De esta forma, es disuelta la unidad del concepto de arte; unidad que para Adorno coaccionaba la posibilidad de la razón de captar al objeto en su particularidad o, en otros términos, de acceder a *lo diferente*. En el caso de la estética, esto es equivalente a conocer la particularidad en base a la que cada obra se convierte en artística por su relación de no identidad con lo que no es ella misma. Así, por no poseer el concepto arte un contenido universal prefijado, es capaz de precipitarse en nuevos y diferentes contenidos al entrar en mediación con las nuevas figuras que aparezcan fruto de la cambiante expresión artística.

---

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 421.

A propósito de estas reflexiones sobre la cuestión del origen del arte, la tesis de Adorno supone el retrotraimiento del arte, entendido como *factum*, a un fenómeno anterior que lo determina. Adorno entiende que el arte no tiene su comienzo en ninguna obra, por antigua que ésta sea. En todo caso, cada obra es un momento particular de un proceso constitutivo al que preceden y que arranca de cierto tipo de conductas: las conductas miméticas. Estas conductas miméticas, que son aquellas por las que el hombre intentaba identificarse a otro ser distinto de él en el seno de los rituales mágicos, están a la base de la conducta estética que posteriormente, en un proceso de progresiva diferenciación y autonomía, daría como su producto objetivado el conjunto de las obras artísticas. Por ello, una comprensión cabal del arte implica exteriorizar su conexión con los procesos subjetivos, mediados y localizados históricamente, que lo originan. Para Adorno, la conducta estética tiene un cierto carácter residual de esas prácticas y pensamientos mágicos que el hombre anuló a lo largo del proceso de civilización, del paulatino asentamiento de la razón. Lo que sucede, y es lo que hace del arte un fenómeno singular, es que en él, a través de la conducta estética que es la fuerza productiva de lo artístico, se cifran y se conservan aquellos impulsos miméticos erradicados en el camino de la creciente civilización; en él se conserva aquello de la naturaleza interior del hombre que ha sido sacrificado por la razón en virtud del mismo movimiento que la ha llevado a dominar la naturaleza externa. Pero tal conducta estética, índice de lo anulado por la razón, no hay que entenderla tampoco como lo opuesto a la razón misma, como un momento de irracionalidad complementario. Adorno no acepta una subjetividad de ese tipo, constituida de un modo dual. Al contrario, entiende que la conducta estética está atravesada por un cierto tipo de racionalidad. Pero el caso es que la racionalidad que la caracteriza no puede ser determinada desde el punto de vista o desde los esquemas de la razón que ha triunfado históricamente, es decir, desde una racionalidad instrumental. Es, más bien, esta última la que es denunciada por su particularidad por otra racionalidad más amplia de la que surge como indicio, al igual que la punta de un iceberg, la conducta estética: "La dura resistencia de la conducta estética, glorificada después por las ideologías como perpetua cualidad natural procedente del impulso lúdico, nos demuestra más bien que, hasta hoy, ninguna racionalidad ha sido plena, no ha habido ninguna que haya satisfecho íntegramente a los hombres, a su potencial, a la *naturaleza humanizada*"<sup>171</sup>. Ciertamente, la racionalidad que subyace a la conducta estética, y que adquiere objetividad en sus productos, es tematizada por Adorno de tal modo que se convierte en la instancia crítica de la razón identificante cuya génesis

---

<sup>171</sup> *Ibíd.*, p. 426.

histórica ya quedó expuesta en *Dialéctica de la ilustración*, y que a lo largo de ella se ha ido afianzando en su dominio. Ahora bien, la racionalidad que se entrevé a propósito del arte tiene un carácter que no puede ser descrito, definido ni comprendido desde los criterios de racionalidad del pensar estrictamente instrumental. Para éste, la racionalidad de la conducta estética aparece necesariamente como un poso de irracionalidad que perdura indefectiblemente a causa de la condición natural del hombre como un vestigio de su origen biológico, y que se filtra en las objetivaciones producidas en la dimensión de su segunda naturaleza: su forma es el arte. Pero Adorno considera las cosas de forma muy distinta. El determinar qué tipo de racionalidad está a la base de la conducta estética equivale a circunscribir en sus justos límites a la razón instrumental, poniendo de manifiesto, a la vez, su carácter particular; ambos momentos son convergentes. Por un lado, la precariedad de la racionalidad que ha surgido en la historia queda expuesta por la apabullante realidad de la clausura del individuo y su potencialidad bajo el dominio de una totalidad social que se lo ha apropiado. Que lo que Adorno denomina la *naturaleza humanizada*, es decir, el haberse hecho efectivas las posibilidades del individuo, es una falacia hoy, ante el curso de la historia queda claramente manifiesto. Pero además, la racionalidad que se descubre en la conducta estética puede determinar, no obstante, a esta razón que hoy se ha vuelto universal como particular. Para ello es necesario explicitarla a través de la conducta estética. La racionalidad estética tiene, frente a la racionalidad de los medios, del ciego dominio que ignora el término de su dominio sobre cosas y hombres a los que equipara como objetos de disponibilidad absoluta, también su carácter cognitivo. Pero el carácter cognitivo de la racionalidad estética se encuentra, por lo demás, más allá del esquema calculador propio de un pensar instrumental. El conocimiento portado por esta racionalidad es determinado por Adorno como su capacidad para percibir en el objeto más de lo que él es; como su capacidad para acceder a una imagen creada a partir de lo que es su simple existencia. La conducta estética supone una racionalidad que se articula sobre la objetividad de la obra que ella estructura, y en virtud de la cual ésta se transforma en lo que Adorno denomina *el mundo en segunda edición*. Esta segunda edición del mundo es la imagen percibida que añade un plus a la existencia empírica de las cosas. En este sentido, conducta estética significa proyección, proyección por la cual la subjetividad se distancia de las conexiones del mundo fáctico en vez de repetir las y reproducirlas en su interior como lo hace la conciencia cosificada. Y la objetividad de la obra de arte, imagen y proyección sobre el mundo, ilumina a su vez a éste desde la perspectiva de lo que podría ser. En este sentido, convergen arte y concepto en el uso transformado de éste propio del *pensar de la deferencia* tal cómo es expuesto en *Dialéctica negativa*. Ambos aportan un conocimiento que es



transportado por la *diferencia* o la *no-identidad*. En el caso del arte viene dado por el contraste iluminador que aporta la obra en tanto que imagen trastocada y configurada en torno a una proyección enriquecida del mundo real. Esto le permite al arte establecer una comunicación, un vínculo conectivo de unión entre los particulares, cualitativamente diferente a la unión impositiva del pensar identificante, quien bajo sus categorías anula la diferencia en la identidad sin lagunas de la totalidad. El conocimiento aportado por el pensar conceptual, tal como lo concibe Adorno, se genera en la inadecuación de concepto y objeto, en su no-identidad recíproca. Uno de los aspectos de esta no-identidad se materializa en el plus de determinaciones que se descubren en el concepto frente a las que el objeto realmente posee mediante el cual elucida lo existente, desvelando además su precariedad y limitación. En este sentido, el concepto da a la razón una comprensión del mundo que está fundada en el hecho de que éste es trascendido por aquél<sup>172</sup>. Esta similitud entre la conducta estética y la racionalidad conceptual tal como es hilvanada por Adorno en el proceder del pensamiento o de la lógica de la diferencia es una buena ejemplificación del tipo de racionalidad que atribuye a lo mimético.

La escisión de la subjetividad en dos esferas separadas y contrapuestas, lo racional-instrumental y lo mimético, considerado como lo irracional que se expresa en el arte, es, para Adorno, un proceso que se ha gestado históricamente. Su tesis de la penetración en la esfera de lo mimético de la racionalidad se dirige, en su intención, directamente contra la interpretación ideológica de este hiato por razón del cual se han bloqueado las relaciones de interdependencia entre lo mimético y lo racional, de tal modo que ambos momentos de la subjetividad han adquirido, en su forzada escisión, notas deformantes: "Razón sin mimesis se niega a sí misma. Los fines, razón de ser de la razón, son cualitativos, y el poder mimético es igual que lo cualitativo"<sup>173</sup>. En definitiva, a través de su reivindicación de lo mimético, Adorno está reclamando espacio para una razón más amplia que la razón instrumental, y que ha visto bloqueado su camino justamente por el triunfo histórico de esta última. Esta razón humanizada que Adorno concibe como una posibilidad de concreción histórica real, se materializaría a través de la inclusión de los aspectos de lo mimético en la esfera de la razón. Tal

---

<sup>172</sup> Precisamente la clave del proceder dialéctico de Adorno estriba en desarrollar el momento de la contradicción. Momento que podría denominarse como *positivo* en la dialéctica negativa por ser él quien genera los sucesivos contenidos. "... a la dialéctica le corresponde perseguir la disparidad entre pensamiento y cosa, y experimentarla en ésta. La dialéctica no tiene por qué temer el reproche de estar poseída por la idea fija del antagonismo objetivo,...". *Dialéctica negativa*, p. 156.

<sup>173</sup> *Teoría estética*, p. 427.

*ampliación* de la razón significa introducir la dimensión de lo cualitativo en las operaciones racionales. Con lo cual, no se suprime el carácter instrumental de la razón, pues su lógica apunta a otra cosa de ella, a la que ella sirve, sino que más bien ese carácter se acentúa o radicaliza al someterse a clarificación y valoración el reino de los fines que la humanidad ha perseguido en su historia, pero también el de aquellos otros que pudiera o fuera razonable perseguir, y que, en cambio, ha sido descuidado. En fin, tal ampliación de la razón consiste en que ésta se piense a sí misma como instrumento, y en esa autorreflexión relativice el dominio como puro medio. Hasta la fecha, por esta falta de autorreflexión el dominio indiscriminado ha sido de hecho un resultado alcanzado cuyas consecuencias es hora ya de ponderar para Adorno. La dimensión de lo cualitativo es el factor que puede permitir a la razón romper el círculo de este proceder instrumental inconsciente de sí, ya que con ella entran a ser considerandos de la racionalidad, dándole orientación e idea de sentido, todos aquellos aspectos y nociones relativos a la cuestión de la felicidad o infelicidad de los individuos. La razón deja de ser meramente calculadora para acceder a un ámbito en el que son pertinentes el conjunto de problemas relativos a los fines considerados por sí. Con ello, la razón se distancia y despega del mundo de los hechos, de lo meramente existente, para adquirir un potencial crítico y negativo frente a lo que ya ahora puede concebir como *una mala positividad* desde unos criterios que le permiten adoptar el momento cualitativo de lo diferente a lo que existe. En síntesis, la problemática de la estética ha terminado abriendo el discurso hasta conducirlo al ámbito de los criterios determinantes de la racionalidad misma. Y todo ello pasando por el eje de la mimesis, verdadero punto clave de las cuestiones tratadas. Destaca en todo ello el aspecto inconformista y crítico del arte: ha de ser considerado en su procesualidad, en su carácter de perpetua constitucionalidad, como el fenómeno emergente que conserva la huella de lo mimético en medio de un contexto histórico que lo ha anulado; éste es su valor y el testimonio de lo que el hombre ha perdido en su tránsito a la civilización.

#### C. ÍNDOLE LINGÜÍSTICA DEL ARTE Y SUJETO COLECTIVO

Una aproximación al fenómeno artístico que se efectúe desde la consideración de las características que posee en tanto que es determinado con unos rasgos que le vienen dados por su carácter lingüístico puede ser reveladora en muchos aspectos. Reveladora de la naturaleza misma del arte, pero también de lo que podría denominarse aquí como el sujeto artístico, es decir, el sujeto que habla en la obra de arte. Tal aproximación, además, puede

aportar datos acerca de la índole particular de la objetivación artística a partir de los impulsos miméticos respecto a otra forma de objetivación de esos mismos impulsos, en concreto la que supone el discurso filosófico-conceptual. Hablando sobre el problema de la delimitación del sujeto en el ámbito del arte, Adorno puntualiza lo siguiente: "En la obra, el sujeto no es ni el que la contempla, ni el creador ni el espíritu absoluto, sino el que está atado a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto"<sup>174</sup>. La localización y caracterización de este sujeto al que se refiere Adorno pasa por la tarea de determinar el arte como un fenómeno eminentemente lingüístico, es decir, como un fenómeno de índole comunicativa: para Adorno el sujeto es el que *habla* a través de la obra de arte. Pero sería, sin embargo, un equívoco confundir, limitándolo o reduciéndolo, dicho sujeto artístico bien con el individuo singular que produce la obra de arte, bien con cualquiera de los eventuales receptores de la misma. Ambos tienen, sin duda, su peso específico en la configuración de la obra, son momentos a considerar en ella, pero ninguno de ellos es el sujeto estético. Este sujeto estético, piensa Adorno, las más de las veces ha sido identificado con la subjetividad del artista. El modelo paradigmático de este hecho se encuentra en la poesía, dado que su material propio son las palabras. Pero lo mismo es aplicable al resto de los géneros artísticos: la expresión que en todos ellos cobra cuerpo por medio de sus diversas formas de objetivación no es la de la subjetividad del artista que crea la obra. En estética antes que a un sujeto individual particular habría que referirse a un sujeto espiritual; éste es el sujeto que habla en las obras: "El espíritu en las obras de arte no es ningún añadido, sino algo nacido de su misma estructura. Este hecho es responsable en no pequeña medida de su carácter de fetiche: al proceder el espíritu de su estructura, aparece necesariamente como un en-sí y las obras de arte sólo lo son en la medida en que él se manifiesta"<sup>175</sup>. Así pues, este sujeto que se manifiesta en el arte no precede a la obra, sino que es inmanente a ella, surge en ella a través de la estructura lingüística en torno a la cual se organiza. Sujeto estético e índole lingüística de las obras de arte son pues dos momentos que se remiten mutuamente: la elucidación de uno de ellos empuja a introducir como objeto de reflexión al otro. Ahora bien, en lo que respecta al lado del sujeto estético, ¿Qué significa más exactamente la afirmación de un sujeto espiritual inmanente a la obra y surgido por mor de la estructura de ésta?, ¿y qué determinaciones concretas son atribuibles a dicho sujeto?. Estas son cuestiones que reclaman aclaración. Un primer paso de cara a dotar de contenido a ese sujeto espiritual que habla en el arte va en la dirección de

---

<sup>174</sup> *Ibíd.*, p. 219.

<sup>175</sup> *Ibíd.*, p. 242.

afirmar su carácter colectivo: a través de las obras de arte se manifiesta un *nosotros*, entiende Adorno. Pero esto sólo es posible por la vía de la mediación social a la que está engarzado el sujeto empírico. El individuo que produce la obra constituye de por sí sólo un momento de la facticidad de ésta. Pero es también, sin embargo, la puerta por la que se introduce la esencia colectiva que define al sujeto que habla en la obra, ese sujeto que antes se ha caracterizado como espiritual. La obra de arte se articula como una tensión de fuerzas entre lo singular y lo universal en muchos aspectos y, precisamente, uno de ellos es el que está resaltando en este momento. La obra de arte alcanza su universalidad a través del proceso fáctico de su producción individual por parte de un sujeto empírico. Así, pese a que la obra ha sido producida en una situación circunstancial contingente por un individuo determinado con unas intenciones expresivas particulares, por medio de su estructura y de su configuración objetiva da paso a un sujeto colectivo que es quien en ella se expresa. Adorno hace referencia a este hecho afirmando que el yo privado se vacía en la obra. Tal vaciamiento del individuo particular en la obra no hace sino resaltar que al estar éste traspasado literalmente por su esencia social y al producir la obra con una estructura objetiva de carácter lingüístico lo que habla en ella es finalmente un sujeto social. Y es que el proceso de producción mismo del arte es un fenómeno social, no individual, que cobra objetivación, sin embargo, por medio del trabajo de los diversos individuos particulares. Precisamente, las obras de arte tienen un carácter lingüístico, entre otros motivos, en la medida en que son signo y símbolo de ese sujeto espiritual que habla en ellas. El carácter lingüístico del arte está en función, pues, de que la estructura objetiva que él constituye, su realidad material, sea portadora de una esencia social colectiva generada a lo largo del proceso de trabajo de los individuos particulares. Que de la esencia social tanto del trabajo del individuo como de su producto final sea o no consciente el sujeto, es algo en el fondo irrelevante, pues no modifica cualitativamente el hecho mismo de la existencia de la mediación social de los particulares, mantiene Adorno. Y, si bien el individuo es un momento necesario del arte, ya que su trabajo es el que engendra a la obra, ésta, considerada en sí, es autónoma frente a su proceso de producción y frente a las expectativas puestas en ella a lo largo de él por ese sujeto particular. Esta autonomía de la obra de arte en cuanto resultado objetivado, en tanto que objeto frente al individuo particular, no hace sino explicitar su condición de nódulo que expresa una relación social: la del proceso del trabajo respecto a su producto final objetivo; respecto a la cosa producida. Que la obra como resultado del trabajo del artista genere un sujeto de índole colectiva que rebasa al individuo particular, es índice y expone la mediación social de los individuos particulares y el carácter, también social, de su labor productiva. De este

modo, considerando a las obras de arte desde la perspectiva del producto final de un proceso sedimentado en un objeto estructurado objetivamente, éstas aparecen con los rasgos que son propios de cualquier producto del trabajo humano: el ser jeroglíficos sociales<sup>176</sup>. Pero a este rasgo, común a cualquier objeto producido, hay que añadirle un segundo motivo propio de la peculiaridad que diferencia a la obra artística respecto al resto de los objetos producidos por el hombre: las obras de arte, por medio de su estructura interna, se convierten en más que meros objetos. Es la estructura de carácter lingüístico la que permite que las obras de arte se eleven un peldaño por encima de su mero estar-ahí para decir algo que está más allá del inmediato aquí y ahora de su coseidad. Este aspecto diferencial y propio del arte que hace que de su estructura nazca un contenido que es un contenido social se sobrepone y subsume al nivel anterior de toda obra: su carácter cosista. En este movimiento de autotranscendencia de la obra por el que supera su simple calidad de existente es donde aparece el sujeto que habla en ella; el sujeto que tiene una esencia social; el sujeto que es un nosotros. Adorno no duda en identificar este nosotros, sujeto estético que surge en la configuración de las obras, en las diversas artes. De este modo, y brevemente, los indicios del nosotros estético habría que buscarlos en el caso de la música en la aparición de la polifonía a través de la música coral. Para el caso de la poesía, la esencia colectiva del sujeto estético se articula en torno a su dimensión eminentemente lingüística, gramatical: el lenguaje implica, como su condición misma de existencia, la posibilidad de la comunicación entre una pluralidad de sujetos. El concepto de lenguaje incluye, pues, la noción de una colectividad o un nosotros. Sucede, pese a ello, que el nosotros que se expresa en la poesía lo hace en un plano que trasciende al de la inmediatez propia del yo particular que directamente habla en la poesía: este último habría que contemplarlo como una interpretación del sustantivo nosotros que indirectamente habla en ella. Y, finalmente, el nosotros del conjunto de las artes plásticas se expresa a través de las experiencias históricas que se aglutinan en torno a ella como el contexto del que la obra surge. Estas experiencias son aquellas hacia las que ella se dirige y apunta, mostrándolas en su apariencia plástica.

Una vez aceptada la premisa de que en el arte se expresa un sujeto de carácter social, un nosotros, hay que añadir, además, que ese sujeto social que en principio puede parecer indeterminado, adquiere concreción en cuanto la teoría estética se pone en marcha; cuando realiza el análisis inmanente de la

---

<sup>176</sup> Este importante aspecto de los productos del trabajo del hombre lo desarrolló Marx en el apartado titulado *El fetichismo de la mercancía* de *El capital*. Adorno recoge este legado de Marx en sus reflexiones.

obra de arte particular. De esta forma, habría que decir que el nosotros que habla en cada obra es el de el grupo o la clase predominante en el contexto social de esa obra. Y, a su vez, ese nosotros tampoco puede dejar de dar voz a las contradicciones, las tensiones y los antagonismos que se dan en las relaciones de las partes que forman la totalidad social en un determinado momento histórico. Pero en este punto destaca un aspecto privativo del arte: el carácter dual de su contenido expresivo. El arte materializa una imagen modificada del mundo de lo existente en la que éste es en cierta medida superado. Tal es el sentido de su carácter proyectivo: "...quien no hace proyección ninguna no puede entender la realidad que repite y falsea al impedir totalmente la comunicación entre sí de las singularidades dispersas..."<sup>177</sup>. Es esta característica apariencial del arte la que le abre el acceso a un plano que le permite convertirse en el preludio de lo que sería un mundo reconciliado, aquello que le posibilita ser el profeta de lo otro de lo existente, de lo que todavía no es, de lo irreal en suma. Así pues, en el arte se aúnan cara y cruz: siendo expresión de los desgarros efectivos del mundo, constituye también una imagen utópico-anticipativa suya. Este doble significado del arte le adviene por su doble condición: en la medida que es un objeto producido, un artefacto de índole social, participa de las escisiones de la realidad humana: es un jeroglífico que cifra las contradicciones del organismo social. Pero en la medida en que por su configuración formal adquiere un contenido espiritual, se redimensiona sobre el plano de coseidad, de su ser-ahí, para dar forma a algo que no existe: esta es su faceta de imagen en la que es sustantivo su carácter apariencial. Para Adorno, el arte es verdadero cuando aglutina estos dos niveles. Esta dualidad de contenido es compartida por el sujeto estético, por el nosotros del arte. Si el sujeto estético reproduce las escisiones del sujeto social, no puede dejar de anticipar a un tiempo al hablar de su propia limitación lo que sería un sujeto no violento ni violentado: una sociedad reconciliada.

Pero falta dar un último apunte sobre el sujeto estético. Tal como ha sido descrito, resulta evidente que no se trata de un sujeto empírico. Este sujeto es producto de una mediación. Es función de la configuración del arte, en concreto, de su estructuración lingüística. Esto significa que el sujeto estético es inmediatamente aquello que habla a través de la mediación que implica la construcción de una obra de arte dada. No es un sujeto que esté detrás y que trascienda al objeto estético, objeto mediante el cual se manifiesta. Por ello, sujeto estético y obra artística son una y la misma cosa: el sujeto emerge espontáneamente en la obra, adquiere objetividad al considerar

---

<sup>177</sup> *Teoría estética*, p. 427.

al arte por encima del plano de su más primaria facticidad material, es decir, al comprenderlo por medio de ella como un fenómeno del universo de lo humano, como un producto del espíritu.

Para finalizar, una observación sobre la peculiaridad del lenguaje del arte en contraste, y en relación también, con el lenguaje de la filosofía. Dos citas de Adorno, tomadas una de *Dialéctica negativa* y la otra de *Teoría estética*, pueden servir bien para circunscribir el tema. La primera de ellas hace referencia a la exposición filosófica: "La libertad del pensamiento es el lugar en el que éste supera aquello a que a la vez se vincula y ofrece resistencia. Su guía es el impulso expresivo del sujeto. ...la exposición de la filosofía no le es a ésta indiferente y extrínseca, sino inmanente a su idea. La única forma de objetivar toda su componente expresiva, que es mimética e irracional, es la expresión, el lenguaje"<sup>178</sup>. La segunda habla acerca de la idiosincrasia del lenguaje del arte: "Los impulsos miméticos que mueven la obra de arte, que se integran en ella y a la vez la desintegran, son una expresión sin palabras y caediza. Se convierten en lenguaje por su objetivación como arte.(...) En un lenguaje sin intencionalidad es donde los impulsos miméticos prosiguen su tendencia hacia el todo que los sintetiza"<sup>179</sup>. Comparando ambos textos surge inmediatamente el nexo que vincula al arte y a la filosofía. Ambos constituyen desarrollos, extensiones de una raíz común: los impulsos miméticos. Arte y filosofía son dos actividades por las que el espíritu articula y organiza, bajo una estructura lingüística, los impulsos primordiales de la experiencia del hombre. Pero el lenguaje del arte y el lenguaje de la filosofía difieren en un aspecto fundamental. Mientras el lenguaje de la filosofía es un lenguaje de índole estrictamente conceptual, el lenguaje del arte no es discursivo. Ambos, arte y filosofía, presuponen una racionalidad que encauza la potencia expresiva de la experiencia mimética. Pero esta racionalidad es tematizada en cada caso en una forma peculiar y propia, y diferente a la del otro. La filosofía es concebida por Adorno como un pensar conceptual; los objetos con los que articula su lenguaje son los conceptos. Pero la fuerza que mueve a este esfuerzo del pensamiento por acceder a su objeto se encuentra en la necesidad del sujeto de expresar su situación frente al mundo. Y esta una situación que el sujeto vive, es algo anímico. Hasta hoy, para Adorno, la figura que mejor la representa es el dolor. La filosofía quiere, por lo tanto, ser el lenguaje a través del cual ese dolor hable por medio de sus categorías. El objeto de la filosofía es entonces objetivar y comprender conceptualmente el sufrimiento de los hombres. Y es

---

<sup>178</sup> *Dialéctica negativa*, p. 26.

<sup>179</sup> *Teoría estética*, pp. 242-243

en esta actividad donde más se acerca a la idea de lo que sería un mundo sin dolor, un mundo reconciliado. Aunque la filosofía no puede dibujar conceptualmente, en modo alguno, tal idea utópica que se consolida en su referencialidad negativa a lo existente. Pero el arte tampoco es ajeno a esta dialéctica. El arte supone también un lenguaje, sólo que sus elementos no son conceptos como ocurre con la filosofía. Su carácter lingüístico le viene al arte por el modo cómo la obra estructura sus diversos elementos en busca de una unidad. El lenguaje de las obras de arte es el modo en cómo éstas se organizan internamente. Pero, ahora bien, el lenguaje del arte da expresión, palabras sin palabras, a la componente mimética de lo humano; a la experiencia primordial del dolor y de la satisfacción. Por eso, el arte se construye también bajo la forma de testigo del dolor humano, de la disociación social, aunque no lo tematice conceptualmente. Y dado que su naturaleza le posibilita convertirse en una reedición del mundo, aunque sólo lo sea en apariencia, se permite dar bajo este fondo apariencial e irreal los contornos premonitorios y quizá difusos de lo utópico.

#### D. DIALÉCTICA SUJETO - OBJETO: LA MEDIACIÓN SUBJETIVA DEL ARTE

La tesis de Adorno que resume sus consideraciones relativas al cariz que adquiere la dialéctica sujeto-objeto en el arte puede quedar expuesta como sigue: "La obra de arte es objetiva como algo conseguido en su totalidad por la mediación subjetiva de todos sus momentos"<sup>180</sup>. Pero el despliegue de esta tesis va a necesitar, además, del recurso a otras dos que son centrales en la dialéctica negativa: una de ellas es la de la cosificación y, la otra, es la que hace referencia a la preeminencia del objeto. Hay que estimar el alcance teórico de todas ellas cuando son puestas en juego frente al objeto de la estética. Esto significa que se pueden descifrar ciertos aspectos genuinos de la obra de arte que pasan a primer plano cuando ésta es mediatizada por esta constelación de conceptos de la reflexión filosófica. Constelación en la que es la propia limitación del movimiento del concepto en su aprehensión de la cosa la que motiva e induce la introducción de nuevos conceptos a fin de poderla determinar. Y, conviene insistir sobre ello, en la dialéctica negativa es la finitud del concepto en su diferencia con el objeto al determinarlo la que abre el paso a nuevos conceptos. En este operar con los conceptos agrupados en racimos en torno a un objeto cifra la dialéctica negativa su esperanza en

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 223.



destilar los contenidos filosóficos. Y, como se pretende mostrar, la teoría estética no es ajena a este proceder programático.

La tesis de Adorno de partida es, pues, que la objetividad de la obra de arte está mediada subjetivamente. En este punto se puede establecer ya una primera inferencia: el arte adquiere objetividad en un proceso que no es ajeno a la cosificación. Objetividad y cosificación son momentos que se remiten en el arte. Pero hay que elucidar la índole de esta relación. Es el carácter apariencial del arte el que le hace participar en la cosificación. Aunque ya Adorno, por otro lado, ha descrito, a su vez, el carácter cosista del mundo igualmente como una apariencia: "...el carácter cosista del mundo es también apariencia. Induce a los sujetos a atribuir a las cosas en sí la conexión social de su producción"<sup>181</sup>. La tesis de la cosificación está inscrita en el contexto general de la crítica de la cultura de masas en el mundo moderno. Según ésta, la cosificación es la imagen refleja en la conciencia de la estructura objetiva del mundo. El rasgo distintivo de la conciencia cosificada es la falta de autorreflexión: omite pensarse a sí como mediada por la objetividad de su contexto social. Este es el motivo por el cual: primero, se ve imposibilitada a discernir lo que es la primacía de lo objetivo para la constitución del sujeto de la deformación que esta objetividad ha alcanzado como totalidad social históricamente generada: la sociedad capitalista moderna. De este modo, la conciencia no penetra más allá del carácter apariencial de lo objetivo; atribuye un carácter natural a algo que es un producto histórico, a la omnipotencia de los mecanismos de intercambio de la sociedad de mercado y a la naturaleza de la presión de lo socialmente establecido sobre los individuos. En esto consiste la apariencia del carácter cosista del mundo. Y, segundo, por este mismo motivo, la falta de autorreflexión, la conciencia del individuo, la subjetividad, se convierte objetivamente en aquello que es la antítesis del mismo principio de subjetivización, en la pura indiferenciación, en un átomo más de la masa en la que se ha convertido el mundo de lo social. Por ello, al no ser el sujeto consciente de su mediación termina siendo absolutamente mediado e instrumentalizado: se identifica inmediatamente con la instancia social. Por esto, bajo la cosificación, la misma certidumbre del sujeto de su individualidad es también pura apariencia<sup>182</sup>. Así puede resumirse la idea

---

<sup>181</sup> *Dialéctica negativa*, p. 191.

<sup>182</sup> Con estas palabras describe Adorno el estado de cosas: "La deformación no es ninguna enfermedad que padezcan los hombres, sino la de la sociedad, la cual engendra sus hijos con algo que el biologismo proyecta en la naturaleza: con 'taras hereditarias'. Sólo en tanto que el proceso que se implanta con la conversión de la fuerza de trabajo en mercancía se impone a todos los hombres sin excepción y objetiviza y hace a la vez conmensurables a priori cada uno de sus movimientos en un

central de la cosificación. Pero, ahora bien, ¿qué sentido y alcance adquiere en la esfera particular de lo artístico?. La cosificación artística hay que desarrollarla como una extensión o, mejor, como una determinación concreta de la tesis expuesta. Ante todo conviene retener este rasgo: su carácter apariencial. Cosificación significa la confusión e indiferenciación en la conceptualización del objeto entre lo que es su esencia y lo que es su apariencia. Confusión a través de la cual lo apariencial pasa a determinarse como lo esencial. Además, el significado de la cosificación en el arte se desprende de un constitutivo suyo, precisamente de su carácter apariencial: "Donde se da la antinomia de la cosificación estética es entre la existencia metafísica de las obras, por muy quebrantada que esté, de estar por encima del tiempo y la transitoriedad de cuanto se afirma a sí mismo como duradero en medio del tiempo"<sup>183</sup>. El arte es antinómico. Este rasgo se desprende de su carácter dual. El arte es una cosa hecha, un producto del trabajo humano; de ahí su mediación subjetiva. Pero también, a través de la objetividad de su configuración formal niega su pura existencia fáctica, su coseidad. Esta negación la realiza en su momento lingüístico, en la expresión. En primer lugar, hay que considerar la objetividad del arte como algo mediado. La obra de arte se forma como la objetivización de un sujeto en un contenido encerrado bajo ciertas formas sensibles. La objetividad del arte tiene una componente subjetiva. Así pues, el primer paso de cara a caracterizar la índole de la cosificación del arte supone señalar el carácter constitutivo de lo subjetivo para la objetividad artística. Aunque la obra, en cuanto objetividad constituida, en cuanto trabajo sedimentado del espíritu, vive a través de su existencia antinómica: no dejando de ser un objeto producto de la actividad humana, por medio de su expresión, condensada en su lenguaje, se retira del ámbito de lo real negándolo. Este es un momento esencial del arte: presentar la irrealidad de lo no existente como si existiera; tal es el índice de su apariencialidad. Lo que Adorno llama la *antinomia de la cosificación estética* se da, por tanto, en la tensión inmanente e irresoluble en la obra entre ser una cosa, un objeto, y entre su momento expresivo por el que quiere escapar a ésta su coseidad. Ambos momentos le son esenciales, así como su estado de permanente conflicto. Y es justamente en este estado, en la configuración concreta que adopta en las diferentes figuras históricas que adquiere el arte, donde éste se renueva. En esta dialéctica es donde el fenómeno de la cosificación alcanza al arte en su apariencia de ser más de lo que es. Pero a

---

juego de relaciones de intercambio, es posible que la vida se reproduzca bajo las relaciones de producción dominantes. Su perfecta organización exige la unión de todos los muertos". *Minima moralia*, p. 231.

<sup>183</sup> *Teoría estética*, p. 231.

esta idiosincrasia de la apariencialidad le es sustantivo el lenguaje en el que consiste la obra de arte. Lenguaje, que como ya se ha indicado, es índice del sujeto social que en ella habla. De esta manera, cosificación artística, índole ligüística del arte y sujeto estético son momentos confluyentes en el arte. Objetividad y cosificación son correlativos en él. La objetividad, la obra hecha, sólo se alcanza tras el proceso de su mediación subjetiva. Tanto en su producción como en su desciframiento el arte necesita del sujeto; su objetividad se construye subjetivamente. Y de esta objetividad del arte no puede soslayarse ese momento de apariencialidad entrelazado a lo que la obra dice, a su remitir a un mundo en segunda edición como si fuera el real. En esta dinámica contradictoria de la cosificación estética ve Adorno el destino del arte: "El pathos del arte estriba en que, justamente a través de su retirada a la imaginación, da a la prepotencia de la realidad lo suyo, pero sin resignarse a la adaptación ni continuar la violencia de lo externo en la deformación de lo interno"<sup>184</sup>. La crítica filosófica, que en estética significa interpretación filosófica del arte, no disuelve en modo alguno la cosificación, verdadera componente objetiva del mundo en general, sino que la relativiza al poner al descubierto el grado de falsedad que encierra. De ahí que el arte necesite ser interpretado con las categorías de la filosofía para que su revuelta frente a lo establecido no sea socialmente asimilada. Si lo que en el arte es un hecho, su negación de lo existente a través de su distanciamiento de ello en su lenguaje no discursivo, no es a su vez objetivado conceptualmente mediante la reflexión filosófica, terminará perdiéndose en una huida de lo real, que por falta de conciencia de sí terminará cediendo ante las pretensiones absolutistas de la objetividad social convirtiéndose en un gesto inocuo. Verdaderamente, la interpretación filosófica es una componente de la objetividad estética que le adviene a ésta en su camino de vuelta al sujeto cuando se le enfrenta a éste como espíritu objetivo. El arte necesita ser interpretado para desplegar su potencial crítico: la filosofía le da la medida y la referencia de su distanciamiento frente a lo existente. En definitiva, el sentido de su movimiento negativo.

Por todo ello, una de las tareas de la reflexión estética es acotar no sólo lo que en la obra de arte hay de verdad, sino también el grado de su falsedad. Ambos momentos, verdad y falsedad del arte, son discernibles a partir de lo que Adorno denomina *el equilibrio precario* de la obra de arte. Dice al respecto: "La obra ambiciona el equilibrio sin poder llegar a adueñarse de él: es uno de los aspectos del carácter apariencial de las obras de arte"<sup>185</sup>. La obra de arte

---

<sup>184</sup> *Minima moralia*, p. 215.

<sup>185</sup> *Teoría estética*, p. 220.

oscila, para conseguir su ajuste, en un equilibrio entre el todo y las partes que es en cierto sentido aporético. Alcanzar el equilibrio, la síntesis de sus elementos, es una exigencia inmanente de la obra. Pero tal equilibrio tiene necesariamente que fracasar. La razón de ello estriba en que el arte está mediado socialmente, y los antagonismos de la sociedad no pueden ser eliminados sin más, por mucho que el arte los intente limar en su configuración interna. Aquí se da uno de sus rasgos paradójicos: siendo reflejo de los antagonismos de la realidad quiere, sin embargo, reconciliarlos en su forma. En este punto se anudan la verdad y la falsedad del arte. En efecto, un a priori de toda obra es su aspiración a realizar la síntesis de todos sus elementos. En el concepto de *obra de arte* está incluida la idea de la armonización de sus elementos en una síntesis, en el todo que constituye la unidad de la obra. Pero esta unidad en la que tiende a realizarse la objetividad de la obra es algo aporético porque tal objetividad de la obra hecha hereda necesariamente las contradicciones del mundo social al estar mediada subjetivamente. Como la síntesis estética sólo es alcanzable a través de una mediación subjetiva, y el individuo es partícipe de las contradicciones de la falsa totalidad del mundo social, esta síntesis estética en la que consiste toda obra de arte tiene un estatus incierto y problemático: transluciendo las contradicciones del mundo extraestético, por una dinámica y unas exigencias inmanentes, tiende a reconciliarlas en la esfera privada del objeto artístico. Por todo ello, la verdad del arte se cifra, por un lado, en que exterioriza y da configuración objetiva a los antagonismos del mundo de la vida, pero también, por otro, en su exigencia de reconciliación real y efectiva latente bajo su aspiración a la síntesis estética. Y su falsedad se halla ligada al hecho de que el grado de la síntesis estética alcanzada sólo tiene un carácter apariencial: pertenece a la naturaleza misma de la obra el presentarse como si el grado de su consecución fuera completo y perfecto.

La síntesis estética alcanzada en la objetividad de la obra presenta, pues, dos caras. El concepto de la preeminencia del objeto y su significado para la estética puede ahora ayudar a perfilar más la naturaleza de la objetividad estética, así como la índole de su mediación. Esta noción, tematizada por Adorno en *Dialéctica negativa*, puede ser desarrollada en múltiples direcciones y sentidos. Pero lo que aquí interesa sobre todo es captar su idea medular. Esta se podría expresar como sigue: la tesis de la prioridad del objeto afirma que existe una disimetría en la forma como se median el sujeto y el objeto mutuamente a favor del objeto. Significa que el objeto, aunque sólo puede ser pensado a través del sujeto, permanece siempre como lo otro frente a él, mientras que el sujeto, en cambio, no puede ser concebido siquiera sin el objeto. El sujeto es desglosable en su componente objetiva a diferencia del objeto, que es anterior al sujeto e independiente de él. Esto lo

muestra el carácter de las mediaciones en las que se envuelven ambos: el sujeto está mediado por el objeto empíricamente, mientras que la mediación del objeto es subjetiva, lógica. Y, en lo que se refiere a la estética, Adorno plantea la cuestión en los siguientes términos: "La relación de la objetividad de la obra de arte con la preeminencia del objeto queda rota. Esta objetividad es el testimonio en favor del objeto en el estado de proscripción universal, en el que el en sí sólo encuentra refugio en el sujeto y su objetividad es sólo la apariencia creada por el sujeto; en realidad, una crítica de la objetividad"<sup>186</sup>. La tesis de la preeminencia del objeto implementada en el terreno de la estética, le sirve a Adorno para articular teóricamente su idea acerca de la posibilidad de interpretar el arte desde la perspectiva de su función reivindicadora del objeto fuera de la espiral de los mecanismos lógicos del pensamiento identificante. Y, así, poner al descubierto lo que hay de limitado en tal pensar, señalando lo que pierde del objeto cuando se lo apropia en sus categorías. En esta dinámica, Adorno afirma que el arte tiene unas pretensiones cognitivas cifradas en alcanzar la verdad del objeto que se escapa a la racionalidad conceptual condensada históricamente en una razón identificante. Uno de los motivos por los que dicha racionalidad ha visto bloqueado su camino al conocimiento del objeto, que es destruido bajo la forma de su estilización conceptual, ha sido el pretenderse a sí misma como absoluta, como última. La tesis de la preeminencia del objeto desmonta tal pretensión como pura apariencia subjetiva. Y abre, de tal modo, la posibilidad del acceso a la verdad del mundo objetivo al presuponer que, aunque ésta sólo puede ser expresada a través de la mediación subjetiva, es anterior e independiente a ella. La verdad del objeto consiste, de esta forma, en la mediación subjetiva de una objetividad que precede al sujeto cognitivo. De lo contrario, si éste fuera lo último, sólo se podrían conocer sus atributos. Para Adorno, la falsedad de esta aseveración se impone desde el momento en el que se ubica el sujeto en un *yo viviente*, en su componente objetiva, en la dimensión orgánica o biológica. Habiendo establecido gracias a esta tesis materialista de la prioridad del objeto las condiciones generales de las mediaciones sujeto-objeto, puede ya Adorno concebir el arte como una modalidad de dicha relación; en concreto, como una forma cualitativamente específica de realizar la mediación subjetiva del mundo objetivo. Y su finalidad, al igual que la del conocimiento discursivo, es la de expresar su verdad. Por lo pronto, interesa matizar la tesis de la prioridad del objeto en referencia a la noción de la objetividad del arte. En la última cita, Adorno afirma entre otras cosas: "La relación de la objetividad de la obra de arte con la preeminencia del objeto queda rota". A propósito de ella, hay que

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 224.

puntualizar que dicha relación aludida queda rota desde el momento en que la totalidad de la objetividad de la obra responde a una mediación subjetiva; en otras palabras, se rompe al ser ella un producto del espíritu. Pero, hay que añadir, que la tesis de la prioridad del objeto no es incompatible con el hecho de la mediación subjetiva implícita en cualquier obra de arte. Precisamente su objetividad le viene a la obra a través de la actividad subjetivo-productora, en su vaciamiento y sedimentación en un determinado objeto que finalmente se autonomiza respecto de su proceso de creación. En efecto, la mediación subjetiva, articulada en su proceso genético, tiene un carácter constitutivo para la obra artística. Parafraseando lo más arriba afirmado sobre la tesis de la prioridad del objeto, hay que añadir ahora que la objetividad de la obra no puede ser concebida siquiera sin el concurso del sujeto cuyo trabajo la produce. Así pues, se comprende que en el arte hay que calibrar el sentido de la tesis de la prioridad del objeto no desde la consideración sin más de la objetividad de la obra, sino desde unas coordenadas más complejas que no son evidentes en modo alguno sino a través de la reflexión de la índole de la dialéctica de la mediación dada en el siguiente esquema: sujeto (subjetividad productora mediada objetivamente) - objeto (obra de arte / configuración formal consolidada objetivamente). En esta línea es por donde hay que investigar el problema de la cualidad de la negación estética del mundo objetivo. Para Adorno, el arte no supone lo que él denomina una negación positiva. Tal tipo de negación ya ha sido objeto de su crítica en lo que se refiere a la racionalidad discursiva la lógica de la subjetividad, que se amplía hasta absorber y anular las contradicciones objetivas en una razón convertida en sistema. A propósito de ello afirma: "Lo diferente no puede ser obtenido inmediatamente como algo a su vez positivo, incluso si para ello se recurre a la negación de lo negativo (...). Una vez que el todo es el hechizo, lo negativo, también lo será la negación de las particularidades cuya suma es él. Lo único positivo de esta negación sería la negación determinada, la crítica, no un resultado que se invierte con la buena sombra de conservar la afirmación"<sup>187</sup>. Al criticar la negación positiva, Adorno desmonta uno de los presupuestos teóricos de las metafísicas afirmativas, cuyo paradigma se encuentra fácilmente en el sistema hegeliano. El núcleo al que apunta esta crítica lo constituye un proceso de transferencia que establece dicho pensamiento metafísico entre el ámbito lógico y el ámbito óntico en base al cual la negación de las contradicciones objetivas realizada por la subjetividad es transformada cuasiautomáticamente en una afirmación de existencia bajo el primado de una lógica de los conceptos cuyo axioma es el principio de identidad que, de este modo, se ha absolutizado. La dialéctica negativa

---

<sup>187</sup> *Dialéctica negativa*, pp. 161-162.

supone, en este contexto, una operación de autofrenado de la razón al insistir en que dentro de su movimiento negador ésta ha de pararse en el momento de la crítica, evitando crear síntesis cuya única función extralógica es la de servir de cobertura ideológica a lo negativo-real, a los antagonismos sociales que, en todo caso, salen fortalecidos al quedar difuminados bajo la apariencia de una reconciliación que es un constructo formado con las premisas de la lógica subjetiva. De ahí la insistencia de Adorno en negarse a dotar de contenido a la noción de reconciliación. En todo caso, su contenido se determina como una referencialidad negativa que está presente en la negación determinada de lo negativo del mundo; en la crítica, en definitiva: "La idea de reconciliación se opone irreconciliablemente a su afirmación en el concepto"<sup>188</sup>. Ahí concibe Adorno la dialéctica de la razón cognoscente, renovándose en su momento negativo, que es el crítico; el único camino por el cual puede tener la confianza de poder acercarse a lo diferente, a la verdad de las cosas. Pero, ¿cómo se comporta el arte en esta constelación?. Análogamente al conocimiento conceptual, el arte realiza su momento de negación de lo existente. La objetividad estética se construye como la negación de la objetividad imperante. Y, al igual que el concepto, la negación estética no rescinde la negatividad de esta objetividad, porque esta objetividad tiene una preeminencia sobre la estética. Aunque, no obstante, también en estética la noción de la preeminencia del objeto adopta significaciones complementarias, en concreto, podría hablarse de dos. La ya aludida conecta con la crítica de la negación positiva. Pero hay otro significado de la preeminencia del objeto en el que es posible hablar de una negación positiva en un sentido muy concreto desde una perspectiva intraestética: se trata de la preeminencia de la obra artística en tanto que objeto estético frente a lo extraestético. No obstante, es necesario indicar que este último sentido sólo puede ser señalado si previamente se ha explicitado el primero, por el cual es matizado. En relación a este último sentido de la prioridad del objeto, Adorno conecta la idea de la síntesis estética con la de positividad. Con ello alude al hecho de que la síntesis estética es función de la armonía de los elementos internos de la obra de arte. Y como cada obra presupone, como un a priori dado en su mismo concepto, esta síntesis estética como algo efectivamente conseguido, cabe hablar de una positividad estética en el sentido de que la obra no puede pensarse sino como una unidad sintética de sus elementos. Por todo ello, la síntesis estética puede ser entendida como una negación positiva al realizarse la negación que supone la objetividad estética de la obra como una unidad de sus diversos elementos. En esto consiste la preeminencia de la obra: representa la negación de lo existente, de lo extraestético, sólo a través del

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.163.

asentamiento positivo de su existencia estética, es decir, por medio de la síntesis estética. Por esto, en contraste con la negación filosófica, la negación estética termina su movimiento en una afirmación, en una síntesis en su ámbito privado lingüístico, mediante la cual realiza su crítica, a la vez que lo expresa, por un movimiento de separación y autoafirmación, de lo negativo existente. En estética, la negación de lo externo se materializa a través de la autoafirmación positiva interna de la obra. Y, hay que subrayar, que no se trata de que el arte ejerza una negación positiva, inmediata, de lo existente, sino más bien de que su negación es practicada a través de la mediación de una síntesis estética que no es extrapolable: la positividad estética no revoca ni suplanta la positividad de lo extraestético y, siempre, es frente a ésta negativa, su otro. La positividad estética es, consecuentemente, la crítica de lo negativo extraestético. De esta forma, el arte se mantiene en su grado de diferencia frente al mundo, frente a la objetividad imperante. Ahora bien, si la expresión de la negación de lo negativo la realiza el arte en su síntesis estética, esta síntesis misma depende de la mediación subjetiva de sus elementos. Y, en este punto se localiza lo que Adorno denomina la verdadera preeminencia del objeto en la obra de arte, que media a la síntesis estética. Así, si puede hablarse de una prioridad de la obra de arte como la de un objeto autónomo con su estructura propia, ésta sólo es posible tras el proceso de su producción subjetiva. Proceso que está mediado por la objetividad dominante. De ahí que el objeto estético, si bien en su expresión media al mundo objetivo (prioridad interna del objeto artístico como objetividad autónoma), en su constitución es mediado por él (prioridad externa). Las contradicciones objetivas del mundo son el contexto propio del sujeto. Este es un contexto que se le impone como un a priori y que filtra su misma constitución como tal. Por esto, tal objetividad imperante constituye la verdadera preeminencia del objeto en el arte, pues este alcanza su objetividad por medio de un proceso subjetivo: el arte no es sino la objetivización de un sujeto. En base a esta mediación puede entenderse el arte como un lenguaje en el que se cifra la estructura contradictoria de la realidad y por el cual la trasciende en su exigencia inmanente de unidad. Pero esta positividad estética es radicalmente lo diferente a la positividad de lo existente: "La negación de lo negativo no es lo positivo, no es la reconciliación con un objeto no reconciliado"<sup>189</sup>. La síntesis estética se constituye, pues, como lo negativo, como lo irreconciliable con la síntesis coactiva que opera socialmente, como el contrapunto de la falsa totalidad que envuelve a los sujetos. Tales antagonismos objetivos son descifrables a partir de la estructura interna de la obra en una tarea interpretativa porque ellos son el material mismo del que está hecha: no otra

---

<sup>189</sup> *Teoría estética*, p. 418.



cosa puede poner el sujeto en ella sino lo que constituye *su vida*, que no es más que la prolongación subjetiva de la objetividad a la que es inmanente su existencia. Si bien la objetividad estética se entiende como un movimiento de trascendencia respecto al mundo empírico, éste sólo puede realizarse desde lo existente: la trascendencia estética únicamente puede construirse articulando los materiales que se ofrecen a la experiencia. Y estos contenidos de la experiencia son hasta hoy en día los formados por el conjunto de contradicciones y distorsiones de sí misma, dados en su tiempo histórico, en los que se presenta la sociedad moderna. Por esto aduce Adorno que: "Ni aun en un legendario futuro mejor podría el arte dejar de recordar los horrores acumulados; de lo contrario, su forma quedaría aniquilada"<sup>190</sup>.

## 2. INMANENCIA SOCIAL DEL ARTE

### A. DOBLE CONDICIÓN DEL ARTE: SUS ASPECTOS AUTÓNOMO Y HETERÓNOMO

"Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En el arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello. Pero esta infinitud abierta no ha podido compensar todo lo que se ha perdido en concebir el arte como tarea irreflexiva o aproblemática"<sup>191</sup>. Con estas palabras, con las que por lo demás se abre *Teoría estética*, Adorno incide en lo que podría denominarse la problemática de partida que se presenta al abordar la cuestión de la relación entre el arte y la sociedad. Y, como más adelante añade el propio Adorno, tal problemática se suscita porque en la totalidad social el lugar que le corresponde al arte se ha convertido en algo incierto desde que éste se independizara de su vinculación inmediata y funcional respecto de ciertos colectivos sociales, de índole religiosa, política o económica, y adquiriera así un rango propio. Esta problematicidad a la que se enfrenta el arte desde que ha conquistado su independencia es algo a lo que inicialmente ha de encararse toda reflexión teórica. Por esto, el primer reto que ha de recoger la estética cuando piensa el arte en sus relaciones con el mundo de lo social es el consistente en arrojar alguna luz sobre la cuestión de por qué el arte se ha tornado, tanto en sí mismo como en su relación con lo social, un

---

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p. 419.

<sup>191</sup> *Ibíd.*, p. 9.

fenómeno problemático y hasta confuso. Tal incertidumbre respecto a la ubicuidad del fenómeno artístico en la constelación de los productos humanos se debe en gran medida a una contradicción que se ha ido acentuando conforme ha pasado el tiempo histórico. Dicha contradicción es la que se ha vuelto expresa entre el grado de libertad que ha conquistado el arte y la falta de libertad real para los individuos dentro de la totalidad social. Es sobre esta contradicción, y sobre los contrastes que ofrece y los contenidos que de ella se desprenden, donde hay que articular la relación del arte con su contexto social. Hecho que no hará otra cosa sino esclarecer uno de los aspectos de la esencia misma de lo artístico, de lo diferencial que hay en ello. Pero esta contradicción puede exponerse más detenidamente. Afecta, en primer lugar, a una nota que es esencial para determinar respectivamente el arte y la sociedad: el concepto de libertad. Es el signo desigual que ha llegado a adquirir este concepto a lo largo del transcurso histórico en ambos ámbitos lo que produce la contradicción. Y, así entendida, dicha contradicción puede describirse como la que se establece entre el concepto de libertad y sus respectivas realizaciones efectivas en dos esferas que se solapan -contradicción concepto/objeto-. Pero también puede comprenderse como la contradicción objetiva dada en la realización factual de la libertad en el campo particular del arte y en la sociedad en general -contradicción objeto/objeto, o contradicción objetiva-. Con todo, es la contradicción entre el plus que presenta el concepto de libertad respecto a sus realizaciones empíricas lo que sirve de piedra de toque para desarrollar la contradicción que conlleva la dialéctica arte-sociedad analizada desde la perspectiva de una dialéctica de la libertad. Es así, una vez más, la diferencia o la no-identidad entre el concepto y el objeto el hilo conductor de la investigación filosófica tal como lo propone el programa de la dialéctica negativa. Aquí éste es representado para Adorno por la idea de *humanidad*. Su contenido consiste en el plus no realizado del concepto de libertad. El concepto de humanidad implica para Adorno la idea de una situación en la que el individuo particular hubiera realizado su potencial de libertad. Significa un estado en el cual el individuo se autodeterminara en una relación de comunidad no violenta con los otros individuos en el seno de una sociedad. Esta idea de humanidad, que es la de autodeterminación y autonomía, es la que ha guiado el ideal del arte. Y, ciertamente, el arte ha conquistado en alguna medida este ideal desde que se ha liberado de su funcionalismo extraartístico y se ha erigido en criterio de sí mismo; la obra de arte sin más se ha instituido como objetivo por derecho propio. Pero esta cota de libertad alcanzada por el arte contrasta con la falta de libertad del individuo en la totalidad social. En ella, el individuo ha llegado a ser, más que nunca, y gracias a los logros de la racionalidad técnica, un instrumento de valor funcional. En la totalidad social la idea de humanidad se ha convertido en el

contrapunto crítico que manifiesta su negatividad. Por todo ello, lo que transluce esta contradicción es la precariedad del estatus del arte en el continuo de las manifestaciones sociales y culturales, ya que su idea rectora, la autonomía, ha desaparecido como potencia efectiva creadora de la totalidad social. Aunque también es cierto que tal autonomía ha quedado consolidada como un logro adquirido en el campo del arte. Pero, eso sí, estrictamente circunscrito a él. Han quedado asentadas así las bases de la cuestión a resolver, que puede formularse como sigue: ¿cómo puede caracterizarse el arte en su inscripción en la sociedad cuando su rasgo más característico, la autonomía, es precisamente aquél cuyo concepto, por no realizado, se ha vuelto la referencialidad negativa en la crítica a ésta? o, en otras palabras, ¿cómo se relacionan el arte y la sociedad cuando sus fundamentos se han vuelto antagónicos?.

A la estética le toca ser la autoconciencia de este hecho y reflexionarlo para evitar así que el arte pierda los valores emancipatorios alcanzados, cayendo de nuevo en falsas dependencias. Estas girarían hoy en torno a una proyección del arte en la que éste sea concebido, dado su carácter apariencial y afirmativo, como un lugar desde el cual puedan darse buenos consejos dirigidos a encauzar la marcha del mundo. La estética, como conciencia de lo que es el arte, ha de fijarlo en su diferencia respecto a lo empírico, y así revolver la positividad estética -el carácter afirmativo que inmediatamente poseen las obras de arte al re-crear un mundo propio aparencial como si no lo fuera- sobre sí misma, tornándola en símbolo de todo aquello que soporta la falsa identidad de la sociedad real. Todo esto implica para la estética el convertirse en una potencia interpretativa activa que cambia el valor afirmativo del arte en una negación determinada de la realidad; y, con ello, revoluciona también el concepto mismo del arte. Todas estas tareas que se le imponen a la estética desde la premisa del estatus problemático con el que se presenta el arte hoy en día pasan por pensar el arte a través de una dialéctica entronizada en lo que es su doble condición. Siendo el arte un producto social, adquiere, a la vez, un rango autónomo respecto a la sociedad. De esta manera, la respuesta a las preguntas más arriba formuladas está contenida en la siguiente tesis: descifrar la red de relaciones entre el arte y la sociedad implica conceptuar el arte a través de la tensión dialéctica que genera su carácter dual de hecho social y autónomo, e implica, además, asumir que el nivel de autonomía a que ha llegado el arte depende de la mediación dada en su carácter social. Sólo puede explicarse el arte satisfactoriamente atendiendo a este doble criterio, piensa Adorno: "Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar,

cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia. El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo"<sup>192</sup>. Se trata, pues, de captar lo diferencial del arte, su autonomía, desde su imbricación en el conjunto de las esferas de la cultura. Para ello, la reflexión teórica deberá conceptualizar y objetivizar los matices que constituyen la tensión dialéctica de la condición bipolar del arte. Estos se despliegan en múltiples direcciones y con variados significados. De ahí la importancia que posee para la reflexión el no perder la perspectiva de esta condición del fenómeno artístico para no confundirse en un conjunto de análisis desmembrados e inconexos en los que no se adivinaría sentido alguno en el arte: "Su esencia histórica requiere una doble reflexión, tanto en la dirección hacia su ser-para-sí como en la de su relación con la sociedad. Su duplicidad aparece en todas sus manifestaciones, que cambian y se contradicen a sí mismas"<sup>193</sup>. Deben, por tanto, caracterizarse algunos de estos elementos más significativos que vertebran la relación del arte con la sociedad.

Ciertamente, se trata de percibir la obra de arte en cuanto tal a través de su vinculación, y también de su desvinculación, con aquello que no lo es, con lo externo a ella que forma su contexto; con el organismo social que la genera y del que se separa en un conjunto de aspectos altamente significativos cuyas consecuencias no lo son menos. En esta línea es relevante para Adorno el contraste que manifiesta la identidad estética cuando se la pone en relación con la identidad social. Este parámetro es, sin duda, muy esclarecedor para la reflexión teórica. Un precepto de toda obra de arte es alcanzar su propia mismidad, la identidad consigo misma entendida como una unidad sintética de los elementos que la conforman. Este precepto cabe considerarlo como un a priori de lo artístico que es imprescindible tener presente para su comprensión. En este punto, el paso que da Adorno es poner en los platillos de la balanza la identidad estética y la identidad social para compararlas. De este modo, extrae contenido de ambas por medio de su contradicción. Las dos, la identidad estética y la identidad empírica, la totalidad social, son igualmente el producto de una síntesis, aunque el mecanismo y la fuerza productora de tal síntesis difiere en ellas. Así, mientras que la identidad estética supone una unión no violenta de los elementos de la síntesis, la identidad empírica es el producto de una coacción ejercida sobre los particulares. La identidad estética se realiza en la obra de arte dada su estructura lingüística. El carácter de lenguaje de la obra de arte posibilita su síntesis no coactiva. Este denota en

---

<sup>192</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p. 297.

ella la red de relaciones, de comunicaciones, entre los diversos elementos de la síntesis, de modo tal que aquellos no son anulados por ésta. La unidad de la obra no supone un menoscabo de sus elementos, así como tampoco su deformación. Y sólo se realiza a través de la estructuración multidireccional y no unívoca de éstos. La identidad social, muy al contrario, se alcanza causando la destrucción de los elementos que la constituyen, de los individuos. Y es el correlato objetivo de la razón instrumental: lo que es la totalidad social para el individuo equivale a lo que le infiere el concepto al objeto cuando la razón se lo apropia en su dinámica expansiva. Es entonces el reverso de la síntesis social la síntesis conceptual característica de una razón dominante. Síntesis en la cual la identidad del concepto, el conocimiento, es alcanzada en un proceso de paulatina sustracción y deformación de las notas esenciales de lo particular en su inclusión funcional en el formato de lo universal, de la categoría de la que aquél pasa a ser un mero apéndice u ocurrencia. Así pues, la identidad empírica debe ser entendida en sus dos vertientes: como la totalidad no verdadera de la sociedad y como el resultado de una razón instrumental, objetivada en esa totalidad, que no se ha revisado a sí misma. Y es como la negación de ambas la forma en que hay que determinar a la identidad estética. La identidad estética es, por lo tanto, la imagen en la esfera de lo artístico de lo no realizado en la realidad empírica. Por eso mismo, puede interpretarse como el representante de los particulares, de los sujetos pasivos de la identidad empírica. Ello es posible porque la obra de arte implica una experiencia modificada de lo individual objetivo. Esta experiencia modificada es lo mimético que perdura en el arte, y que se diferencia de la experiencia propia del pensar conceptual que opera en base a una identificación del objeto y del concepto. Mecanismo con el cual pierde en su proceder la identidad misma del objeto, que para él se convierte así en lo no idéntico que queda fuera de su sistemática identificante.

Pero la obra de arte, a pesar de su separación de lo empírico en su proceso constitutivo, no deja de ser una cosa como producto social, como resultado del trabajo humano. Esta dimensión del arte le confiere su mediación con lo empírico, que así se introduce en ella y permanece en ella por más que la obra niegue a lo empírico en su lenguaje. A este respecto dice Adorno: "Sin embargo, la comunicación de las obras de arte con el exterior, con el mundo al que, por suerte o por desgracia, se han cerrado, se da por medio de la no comunicación, y en ello precisamente aparecen como refracciones del mismo"<sup>194</sup>. El arte toma su contenido de su contexto, de lo empírico. Este contenido de lo artístico informa sobre su ser social, aunque

---

<sup>194</sup> *Ibíd.*, p. 15.

queda superado y articulado por el momento de la forma. Momento en el que se da una estructuración *sui generis* y diferente a los elementos aportados desde lo empírico. Es en este momento en el que la obra de arte se escapa, por su dimensión lingüística, a la mera inmediatez de su ser empírico, que no es anulado, sino conservado como un elemento de su esencia simbólica y significante. Este nivel de lo artístico, en el que alcanza su autonomía, cancela el sistema de las relaciones de lo empírico y produce uno propio cuyo rasgo más sobresaliente es su independencia respecto a ello. He aquí el sentido de la afirmación de Adorno de que el arte supone una reedición del mundo. Con todo, este contenido del arte que queda neutralizado por el momento de la forma está constituido por la experiencia, tanto en positivo como en negativo, de los individuos de su mundo. Por esta razón reaparece como problemas de su ajuste formal en la obra de arte todo aquello que en la realidad empírica el individuo experimenta como lo negativo: las contradicciones objetivas. Por esto afirma Adorno que "la libertad de las obras de arte, de las que ellas se precian y sin la que no serían nada, es una astucia de su propia razón"<sup>195</sup>. La identidad estética, el reino de la autonomía de la obra de arte, no es por todo esto un ámbito de pura arbitrariedad. Remite a lo que es su sustrato: la experiencia del mundo de los objetos. De ahí que la síntesis estética pueda interpretarse como lo otro respecto a la realidad empírica. Son los contenidos de una experiencia modificada, no cosista como el pensar identificante, los materiales que están a la base de su reformulación de las conexiones de las particularidades del mundo empírico. Esta identidad estética, que para Adorno equivale a un ser al cuadrado, es también lo empíricamente no existente. Pero esa no existencia, por estar mediada empíricamente, puede cifrar en sí a los particulares empíricos en aquellas cualidades que les ha sustraído esa misma realidad fáctica. Aquí, y no en otro motivo, es donde hay que buscar el sentido a la afirmación de que el arte sublima la realidad: en él las singularidades de lo real son elevadas a un nuevo tipo de relaciones a través de las cuales emergen cualidades que son ajenas a las aprehendidas por la experiencia que se aglutina en torno al saber identificante.

Todos estos contenidos emergen de la doble condición del arte. Y confirman la tesis expuesta: la identidad estética ha de ser pensada, en un sentido materialista, como lo logrado a través de la mediación de los elementos que le son heterogéneos. La autonomía alcanzada por el arte al articular libremente su propio mundo como el de lo diferente a lo existente no es, de esta forma, la libertad del arte de toda conexión con lo empírico. Esta libertad no es sino falsa conciencia. En la síntesis estética late, como su

---

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 16.

sustrato conformador, aquello frente a lo cual ella se define en su diferencia. Índole social del arte y autonomía de la forma estética son, por ello, dos momentos definitorios de la cualidad de lo artístico cuyo contenido sólo aparece al ser articulados en una misma constelación: "El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo"<sup>196</sup>. Por esto, si bien la síntesis estética es aquello alcanzado por la mediación de lo que le es heterogéneo, también ella misma por su misma oposición a la sociedad otorga un carácter social al arte. Y precisamente la particularidad de este carácter social es el rechazo y la negación de las notas características de lo social. Es el distanciamiento del arte de la sociedad lo que le hace relacionarse con ella: el arte es social por su negación a participar en la sociedad. Su alejamiento de la sociedad supone también su cercanía a ella. El sentido de esta afirmación paradójica se deduce de la condición del arte. Para Adorno, la relación de la obra de arte con la sociedad es negativa: se relaciona con ella en el grado en que se le opone. Toda obra de arte, ya por el hecho mismo de existir, ejerce un rechazo de la realidad empírica al haber afirmado, al ser tal, una esfera diferente a la de la existencia empírica libre de los valores funcionales predominantes en ésta. Y para la obra de arte el índice de su autonomía queda expresado por el rechazo de la forma mercancía: de la objetividad de la obra en tanto que es lo que posee un valor en sí y por sí deriva una crítica al círculo funcionalista dentro del que se desarrolla la dinámica social; ella es la negación del principio de intercambio imperante, en el cual el valor de cada objeto, y también de cada individuo, depende de algo que le es extrínseco, de algo por lo que puede ser cambiado o de algo que puede producir. Frente a esta dinámica de mercado el arte afirma su valor en su falta de valor funcional. En esto consiste el momento asocial del arte: en su no servir para nada. Momento que es, sin embargo, una crítica del ser funcional del mundo social; el arte es crítico solamente por existir. Adorno aplica a este hecho la categoría de la resistencia como significante de todo aquello que el arte da a la realidad de la que participa: el valor social del arte ancla en su rechazo a ser inmediatamente algo social participando directamente en los mecanismos de su reproducción al uso.

En este punto viene al caso otro aspecto implicado en la dialéctica arte-sociedad. Se trata del carácter fetichista que poseen las obras de arte. Tiene que ver con la esfera de autonomía en la que se fija la objetividad de toda obra de arte. Esta implica una ilusión de libertad, que es una astucia de su propia razón, como dice Adorno, respecto del proceso material de producción, que es

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 296.

un trabajo social, en el cual son engendradas. El fetichismo del arte es, en definitiva, su falta de conciencia respecto a su mediación. Esto es para Adorno aplicable en principio a toda obra de arte, ya que ellas afirman inmediatamente, por su misma existencia, un mundo diferente al empírico. Y esto, contemplado desde la crítica filosófica, significa que el arte afirma lo espiritual a priori, fuera de la red de sus mediaciones materiales, al afirmar una metaesfera autosuficiente, de causalidad propia y diferente a la del mundo empírico. Pero es esta misma crítica filosófica la que ha de deshacer el embrujo de tal apariencia para sacar el contenido de verdad que encierra el carácter fetichista del arte. De esta forma, Adorno descubre en él la condición misma de la verdad del arte: "En medio de la total apariencia, la apariencia de su ser-en-sí es una máscara de la verdad. Los sarcamos de Marx sobre el precio vergonzoso que Milton recibió por un *Paraíso perdido* que no puede presentarse en el mercado como trabajo socialmente productivo son, en cuanto denuncias, la defensa más fuerte del arte contra su funcionalización burguesa"<sup>197</sup>. Fetichismo y autonomía son dos cualidades que van unidas a la obra de arte. La autonomía del arte es inseparable de su rasgo fetichista. Gracias a él, el arte escapa a su condición de objeto del mundo empírico en la apariencia de su ser-en-sí. Y es esta fuga, esta separación de lo existente, la que constituye el núcleo de su resistencia a caer en la red del intercambio. La verdad del arte, consistente en su esbozo de un mundo diferente al real y hasta contrapuesto a él -identidad estética-, se objetiva al determinar lo que en él hay de apariencia. Sólo entonces el fetichismo del arte es transformado de falsa conciencia, de ideología, en condición de su verdad. Ésta constituye una de las tareas de la interpretación filosófica del arte. Y así, una vez alcanzada esta autoconciencia generada por su revisión crítica, ya puede el arte potenciar su valor crítico-negativo. Al haberse salido de los esquemas del dominio autoafirmándose en su valor no instrumental, representa y aglutina en sí aquellas cualidades de lo empírico anuladas en la universalización del mecanismo del intercambio. Con todo, mediante el fetichismo se revela un rasgo aporético del arte, una contradicción que le es necesaria para mantenerse *vivo* y seguir constituyendo un elemento de disonancia y revulsión social. Esta aporía se encuentra incardinada a algo absolutamente necesario para él: a su autonomía. El fetichismo del arte es un instrumento de su autonomía, denota lo que hay de apariencial en él. Y aunque la interpretación del arte necesite señalar o denunciar este fetichismo y esta apariencialidad para objetivar su verdad, que es su diferencia respecto al fetichismo y a la apariencia en la que también subsiste todo lo socialmente existente, ambos, no obstante, son constituyentes primarios suyos ineliminables. El arte, antes y aparte de su

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 298.



interpretación filosófica, necesita para ser tal de esa ilusión que se llama fetichismo, falta de conciencia, ilusión que hay que desmontar desde y en el ámbito de una racionalidad que le es extrínseca, pero que es preciso que previamente exista en él y perdure como una componente de su objetividad para que pueda ser.

#### B. MEDIACIÓN SOCIAL DEL ARTE

Un síntoma de la mediación social del arte consiste en que éste, tanto si es considerado como una determinada actividad o como el producto resultante de ella, presenta ciertos rasgos que son afines a los de la que podría denominarse la actividad social por antonomasia: el trabajo junto con su objetivación, la mercancía. Así pues, insistir en la mediación social del arte significa hablar del arte teniendo presente su carácter de hecho social. Carácter que se hace explícito cuando se descubre la inmanencia de lo social en él: "La inmanencia de la sociedad en el arte es su esencial relación social, pero no la inmanencia del arte en la sociedad. Como el contenido social del arte no está fuera de su principium individuationis, sino dentro de su individuación que es algo social, su esencia social se le oculta a él mismo y sólo se puede llegar a ella por medio de la interpretación"<sup>198</sup>. Adorno apunta aquí una distinción digna de reflexión. La mediación social del arte hay que buscarla dentro del mismo fenómeno artístico, y no en su posterior adscripción al mundo de lo social. Esto deriva de un principio lógico. Determinar la mediación de un objeto por su contexto equivale a averiguar qué es lo que hay en el interior de dicho objeto de lo que es su exterior; es hacer aflorar a lo universal, el contexto, en el mismo interior de lo particular. Por este motivo, la esencia social del arte radica en que éste es una figura objetiva de una modalidad más de praxis social. Lo que de hecho social posee el arte es algo que aparece cuando se analiza la actividad artística y su producto objetivado, la obra de arte. Además, como la dimensión social del arte le es algo esencial, es ésta independiente y distinta desde el principio de la intención manifiesta de la obra, aunque esta intención detente una marcada componente social. Por todo ello, la explicitación de la mediación social del arte se ha de efectuar indagando qué es lo que hay en el interior del fenómeno artístico que sea reflejo y afín a la universalidad social imperante. Tal universalidad social, consecuentemente al hecho de ser el factor mediador de lo artístico, se le presenta como un a priori suyo, siendo entonces el proceso

---

<sup>198</sup> *Ibíd.*, p. 304.

de producción de la obra, y también su misma estructura, un reflejo de las condiciones generales de esa universalidad que les es heterogénea y exterior. Así pues, habrá que tomar como elementos diferenciados en la reflexión sobre el arte aquello que se manifiesta en ella como su a priori social, algo que debe ser objetivado desde el nivel metaartístico de la interpretación porque forma parte del en-sí no consciente de la obra de arte, de todo lo que en él pueda constituir un contenido social derivado de una intencionalidad organizada subjetivamente como respuesta, consciente o inconsciente, a esa universalidad. En este sentido, es importante comenzar a descifrar el fenómeno artístico como una figura singular y específica en la que se condensa un determinado tipo de praxis social para ver después a dónde ello conduce.

Adorno, pues, concibe toda obra de arte como una imagen objetiva de la cultura en la que cabe, a través de la correspondiente interpretación, hallar una representación de la sociedad en la que se gesta, independientemente de cuál sea su objetivo inmanente. Esto sólo es posible porque dicha sociedad, como su totalidad contextual, se presenta como una precondition de la existencia misma de las obras de arte. Por ello, se da toda una serie de elementos consonantes entre las obras de arte y la sociedad en general: "El proceso que acontece y llega a término en las obras hay que pensarlo como teniendo el mismo sentido que el proceso social. Dicho con una fórmula leibniziana, lo representan sin ventanas. La articulación de los elementos de una obra para constituir un todo obedece a leyes inmanentes que están emparentadas con las leyes sociales"<sup>199</sup>. Si bien la obra de arte se opone a la sociedad, o a lo empírico en general, como identidad estética organizada por la estructuración formal de sus elementos, bajo dicha identidad existe lo que Adorno denomina un contenido sedimentado. La forma estética puede retrotraerse a un conjunto de contenidos que deben leerse en calidad de símbolos culturales de su tiempo y que, no obstante, quedan cancelados en ella. En este hecho se da la mediación de la autonomía estética por la empiría. Por esto dice Adorno que "las obras suelen ejercer una función crítica respecto de la época en que aparecieron, mientras que después se neutralizan, entre otras cosas, a causa del cambio de las relaciones sociales. Esta neutralización es el precio social de la autonomía estética"<sup>200</sup>. Así pues, para explicitar su mediación la interpretación del arte ha de hacer algo así como representar la propia genealogía de las obras. Es decir, contemplarlas como el resultado final de un proceso que mirado hacia atrás las trasciende, y en el cual hay que saber

---

<sup>199</sup> *Ibíd.*, p. 309.

<sup>200</sup> *Ibíd.*, pp. 299-300.

descubrir la función constitutiva, mediadora, que tiene para lo artístico lo extra o preartístico. Sólo por este camino puede entenderse el hecho de que la forma estética contenga una representación de la sociedad, aunque sea bajo la forma de su negación concreta. El nexo o la mediación entre la identidad estética y la totalidad social no hay que buscarlo en lo que podría llamarse un diálogo de la obra con su entorno empírico, pues es claro ya que lo radicalmente característico de la autonomía estética se imbrica en su no comunicación con lo socialmente existente, en su alteridad respecto de ello. Por esto, sólo es explicable el hecho de que en el arte se dé una aparición de la sociedad a partir de lo que constituye el mismo proceso genético de la obra. Pues bien, este proceso ha de ser descrito como una modalidad de trabajo social. Aquí encuentra su significado la afirmación de Adorno de que el principio de individuación del arte tiene una esencia social, o lo que es equivalente, que se da una inmanencia social en el arte. Además, si es así conceptualizado el proceso de la producción artística, en principio deben de ser en él, así como en su resultado, localizables y discernibles las relaciones de producción imperantes de la sociedad en la que es gestada la obra. Al ser la producción artística un trabajo social, queda sujeta a las leyes de la producción, que en último término son reflejadas en la obra de arte de igual modo que las condiciones de producción, las relaciones entre las fuerzas sociales de producción, afectan y quedan objetivadas en las mercancías, verdaderos *jeroglíficos sociales* según apuntó ya Marx con esta fórmula acertada. Por todo ello, el arte como objetivación de una tarea productiva socialmente mediada mantiene reflejadas las condiciones sociales, ya que son a través de éstas como el trabajo artístico es ubicado cualitativamente dentro del continuo de la sociedad en un momento dado. En esta medida, cada obra de arte encierra las claves de su tiempo; se convierte también en un jeroglífico social cuando se interpreta a la forma estética como un contenido fijado y objetivado en el tiempo al poner en conexión retrospectivamente la obra junto con el mundo que le dio origen.

Inciendiando un poco más en esta dirección, y para terminar, Adorno adivina una finalidad en la producción artística análoga a la de cualquier tipo de trabajo social. A este respecto, indica que la dialéctica de dominio de la naturaleza de la cual es un modelo el trabajo se da también en la esfera de lo artístico. Aunque aquí, como se va a ver, esta dialéctica gira sobre sí misma y cambia su signo, tornándose en negación de la dominación real. De este hecho se derivarán importantes consecuencias que penetran en el campo de la epistemología. Pero primero, unas palabras de Adorno: "El arte, como imitación del dominio del hombre sobre la naturaleza, es a la vez su negación por medio de la reflexión y la inclinación hacia él. La totalidad subjetiva de la obra de arte no es algo impuesto o forzado, sino que en su distanciamiento del

objeto se torna en su recreación imaginativa. El dominio de la naturaleza, al estar estéticamente neutralizado, se libra de su factor violentante"<sup>201</sup>. El arte, como hecho social que es, ha de responder a las categorías que definen las relaciones sociales de los hombres y las de éstos con la naturaleza. Según Adorno, estas relaciones han de ser articuladas a partir de la noción de la autoconservación, a la que va ligada una razón instrumental orientada al dominio de todo lo exterior al sujeto a fin de que éste asegure su propia continuidad. Con esta idea rectora puede leerse toda la historia de la civilización. Ahora bien, si se ha caracterizado el arte desde el lado de su mediación social, lógicamente deberá de ser descifrable a partir de estos conceptos claves de la dialéctica que define tanto a las relaciones de la sociedad como a las dadas entre ésta y la naturaleza. Lo que lleva, en definitiva, a considerar de qué forma hay que conectar la figura del arte con la racionalidad instrumental. Este es un problema que se surge lógicamente al incidir en la inmanencia social en el arte. Ya se ha aceptado que la forma estética se articula, en tanto que identidad de lo múltiple, como la antítesis de la falsa identidad empírica, siendo a un tiempo, por mor de su oposición a lo existente, el representante de lo que es el objeto del dominio real. Hay que ampliar ahora esta formulación con la inclusión del proceder artístico dentro de la teleología característica de la razón instrumental a la que aporta, como se comprobará, un elemento correctivo. Para Adorno desde el momento en que se inyecta racionalidad en el arte, y ésta le adviene por ser un producto del espíritu, hay que tener presente la dialéctica de la razón instrumental, de una razón referenciada respecto a ciertos fines u objetivos. Y aquí la cuestión a resolver es cómo se engranan arte y razón de modo tal que se rompa la espiral del dominio, aunque sólo sea en el ámbito intraartístico. Únicamente será así posible determinar la racionalidad del arte en tanto que crítica de la razón dominante. Además, dentro de la filosofía de Adorno hay que matizar esta interpretación del arte como una forma de autocritica de la razón, ya que mantiene un concepto unificado de ella. Con esto, el arte se torna en el escenario de la actividad humana en el que la razón instrumental, aun no rompiendo su esquema general lo transforma cualitativamente de modo tal que le da a la interpretación, a la filosofía, un apoyo empírico para que en su ámbito propio, el del concepto, dicha razón se revise a sí misma, criticando y negando su propio principio, en un movimiento de autocorrección y redireccionamiento. Pero, ¿cómo se realiza en el arte el principio de la racionalidad para romper la violencia que le parece inherente? La construcción de la respuesta a esta pregunta puede efectuarse retomando la última cita de Adorno. El principio de dominio no es ajeno al arte. En toda

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 375-376.

obra de arte se percibe una racionalidad que a través de la técnica organiza sus diversos elementos imponiéndoles una estructura y una unidad, la identidad estética. Aquí reside el elemento mimético del arte del dominio real del hombre sobre la naturaleza. Sólo que en el arte el dominio queda en suspenso por estar circunscrito en el nivel de apariencialidad definido en su alejamiento respecto a lo empírico. Pero aun así, no se cancela el hecho de que la forma estética, en la que son rotas las conexiones del mundo empírico, obedece a un principio de la razón cuando produce una identidad diferente a la real en la que los particulares encuentran restituido aquello que les es negado en su existencia empírica. El elemento diferencial del arte es, para Adorno, su carácter apariencial, que le hace ser una re-edición de los objetos del mundo. Esta es la razón por la que la identidad estética queda fuera del círculo de la existencia, y el principio de dominio que emana de la razón no alcanza así al mundo empírico. Por todo ello, la misma existencia de lo artístico supone por sí la crítica del principio de dominio empírico. Al ser el ámbito en el que se mueve la razón en el arte imaginario, la dimensión pragmática de su actividad queda anulada y su interés se mantiene, por lo tanto, en la formación de una imagen del mundo que exprese lo percibido en la experiencia del sujeto. Este *interés desinteresado* del arte, dado en la intención del sujeto de expresar su mundo y la verdad de él, puede leerse entonces como un rechazo del interés de la razón que opera empíricamente, cuyo objetivo es adueñarse de todo lo ajeno a ella para dominarlo inmediatamente. La racionalidad presente en el arte es, pues, en virtud de su alejamiento del fin de la prosecución de objetivos empíricos y de la praxis de autoafirmación del sujeto, una crítica de la razón que opera empíricamente en la que le muestra un potencial y un plus que no ha realizado. Esta negación de una razón instrumental acrítica respecto de sí la lleva a efecto el arte expresando en su forma aquello que ella ha causado. Y es en esta operación en la que produce algo nuevo y diferente del dominio. Dice Adorno: "La proscripción en el arte del momento dominador y arbitrario no está orientada al aumento de poder, sino a su expiación. Esta se realiza al poner el sujeto al servicio de lo no-idéntico su posibilidad de disponer de sí mismo y de lo que es diferente de él"<sup>202</sup>. En esto reside el valor epistemológico del arte: su interpretación se convierte en un ejercicio de autocrítica de la razón. Y como figura objetiva del espíritu señala un camino de realización empírica de la razón diferente al de hasta la fecha dominante. Por eso, una reflexión radical sobre la forma en que se despliega en el arte ha de abrir necesariamente los horizontes de una razón miope, que sólo ha sabido identificarse en uno de sus modelos de realización factual, para así trascenderse a sí misma en un movimiento que, sin embargo, le es inmanente y

---

<sup>202</sup> *Ibíd.*, p. 377.

que pueda ser definitivamente caracterizado como un progreso en la racionalidad y, consecuentemente, en la historia del género humano.

### C. ARTE Y PRAXIS SOCIAL

Entre otras cosas, la reflexión acerca de la mediación social del arte ha puesto el acento sobre el hecho de que en las obras se hace concreta una modalidad de praxis social cuya racionalidad ha habido que explicar en los términos de la razón instrumental con las consecuencias teóricas ya detalladas en lo que se refiere al valor del arte para una autocrítica de la razón. Pero como prolongación de lo anterior, es también importante incidir ahora sobre el conjunto de los aspectos que caracterizan el arte en tanto que modelo particular de la praxis misma. Es decir, se trata de pensar el arte como forma de praxis en sí mismo y, también, en su relación con la praxis social dominante. Adorno conceptúa a las obras de arte como plasmaciones de una determinada forma de actividad que, en lógica con la dialéctica negativa, ha de ser calificada en sí por su relación dialéctica con las formas de acción social: "Como su contenido se mueve en sí mismo y no permanece igual, las obras de arte se convierten, en virtud de su historia, en formas prácticas de comportamiento y se vuelven de nuevo a la realidad. Aquí el arte tiene el mismo sentido que la teoría. Está repitiendo en sí mismo, en forma modificada, y si se quiere neutralizada, la praxis y así es como adopta su postura ante ella"<sup>203</sup>. Pero hay que indicar que a esta caracterización del arte como una modalidad de la praxis debe precederle una puntualización. Resulta posible resaltar la índole práctica del arte considerándolo desde dos vertientes: bien desde la del proceso de su producción ejecutado por un sujeto socialmente mediado, bien desde la de la obra en su objetividad como nódulo de acción que ella es. Aquí interesa sobre todo este último sentido. Las obras de arte, tomadas del lado de su contenido sedimentado, son formas de actividad porque representan la praxis social de su tiempo a la que ellas mismas pueden ser incorporadas cuando la interpretación teórica barre una época histórica. Más concretamente, las obras constituyen formas prácticas de comportamiento, como dice Adorno, al detentar un contenido que se incardina, en la forma particular que le es propia, al proceso global en el que se encuentra inmersa la sociedad a la que pertenecen. El arte, al igual que todo lo social, ha de ser captado también en su lógica temporal. Por esta razón el arte retorna a la realidad: aun en la esfera de su autonomía puede leerse, en su

---

<sup>203</sup> *Ibíd.*, p. 315.

forma de negación concreta de la realidad empírica de la que se separa, desde una perspectiva metaartística como una componente constitutiva adicional del proceso social del que a la vez que formar parte, y por ello mismo, modifica en un grado correlativo al peso de lo artístico en la determinación de la totalidad social. Todo esto es algo que tiene que ver con la cuestión de su eficacia social.

El arte, pues, es praxis porque es una figura objetiva del espíritu en la que éste entra en relación con el mundo al recrearlo en imágenes. El arte es praxis porque a través suyo un sujeto, que es un sujeto colectivo, social, habla y dispone de los objetos. Y su peculiaridad es que reescribe, inconscientemente, la praxis empírica en un nivel en el que ésta queda despojada de su utilidad inmediata, de su *mala* vertiente práctica. Aquí podría afirmarse del arte lo mismo que Adorno dice respecto de los juegos de los niños en un pasaje de *Minima moralia*. Los juegos, como recreación infantil de la actividad productiva de los adultos, modifican ésta al reducir los objetos a su valor de uso. Para Adorno en los juegos infantiles, y por extensión en toda actividad de índole lúdica, se cifra la esperanza de "...que un día el proceso vital entre el hombre y la cosa, la praxis, deje de ser práctica. La irrealidad de los juegos denuncia que lo real no lo es aún. Son ejercicios inconscientes de la vida justa"<sup>204</sup>. Al igual que en ellos, en el arte se hace efectiva una praxis cuya finalidad no le excede. Y también como en el juego, la irrealidad del arte, su rango apariencial, es una praxis en la que persiste una crítica de la praxis real. Por estos motivos, lo que puede denominarse la praxis estética debe ser determinada a través de la mediación incluida en su contradicción con la praxis empírica. El concepto de praxis puede definirse como el proceso interactivo entre sujeto y objeto. Bajo este esquema lo que determina a la actividad estética respecto de la empírica es que en ella el factor de dominio, esa finalidad atada a la necesidad, a la autoconservación, es erradicado. Pero también en el arte la praxis queda neutralizada al constituir éste sólo un modelo de lo que sería una existencia posible. En estas dos componentes quedan sujetas para Adorno las determinaciones del arte como praxis. En ambas el arte se acerca tangencialmente a la praxis, aunque sin llegar a alcanzarla, en un caso por defecto y en el otro por exceso. Con esta aproximación se pretende poner en su lugar al arte como praxis en su relación con la praxis social, es decir, con el modelo de praxis que se ha hecho universal. Para Adorno, es a través de esta confrontación como puede objetivarse el concepto modificado de praxis que late bajo el arte. En ello estriba el sentido de su afirmación de que las obras de arte son a la vez más y

---

<sup>204</sup> *Minima moralia*, p. 230.

menos que la praxis. La determinación de este más y menos de la praxis estética respecto de la praxis empírica dará, a través de su diferencia con ella, la especificidad misma del concepto de praxis que se actualiza en el arte. Así pues, por un lado, el arte no alcanza al mínimo contenido en la praxis, ya que en su misma esencia le está el quedarse en su esfera de irrealidad. En este sentido, la praxis estética constituye una parábola sobre la praxis misma: el arte contiene una imagen de lo que podría ser una acción más humana de los hombres en sus interrelaciones. Y aquí, la praxis del arte no pasa de ser una apariencia de lo que un día puede llegar a ser la praxis empírica. Pero, por otro lado, esto mismo que aparece como una insuficiencia o una limitación del arte contiene también ese plus que le permite, partiendo de la suya propia, criticar la teleología que media, y al servicio de la cual está, la praxis social. El arte como modelo de una praxis posible cuya finalidad se ha liberado de la necesidad de imposición del sujeto, pero que hoy por hoy queda circunscrita a esta esfera particular de la cultura, ejerce por su misma existencia y en la finitud de su facticidad una crítica sin paliativos a la praxis dominante, cuyo resultado es la forma misma de la historia humana. La finalidad subyacente al arte, no superditada a la necesidad, y que también está presente a lo largo de la historia, es para Adorno el signo más importante que evidencia la falsedad de una praxis humana montada teleológicamente sobre el fin de una autoconservación que para asegurarse ha necesitado ejercer un dominio absoluto y deformante sobre la naturaleza externa e interna de los hombres. A la forma de proceder del arte subyace así un concepto de humanidad en el que se encuentra implicada la idea de una racionalidad cuya finalidad queda, por haberse liberado de la inmediatez implicada en la satisfacción de las necesidades, un paso por delante del dominio y de la apropiación de lo extraño al sujeto y que busca en su relación con lo otro, en su praxis, un acercamiento exento de la violencia impuesta por el mecanismo de la supervivencia que se enraíza en la primera naturaleza del hombre. Por ello, el progreso en la historia y en la razón ha de ser advertido no en la perpetuación en la segunda naturaleza del hombre de este rudimento natural, sino en su modificación cualitativa. Tanto el pensamiento racional como filosofía y el arte avisan contra la perduración de esta praxis que no ha reflexionado suficientemente su finalidad. Y no en vano, es indicativo de esto que también el arte se asemeja a la *Lechuza de Minerva*, al igual que la filosofía, tal como sugirió Hegel. Bajo estas ideas permanece la visión adorniana de un proceso histórico que, pese a mostrar en su conjunto los síntomas de la regresión tal como es dibujado en *Dialéctica de la ilustración* -la propia razón así como sus productos objetivados se han mitificado, con lo que la cultura ha retornado a su origen-, conserva, no obstante, en la filosofía y en el arte núcleos resistentes a la cosificación susceptibles de albergar una esperanza fundamentada en un



verdadero salto hacia adelante en el progreso. Por esto dice Adorno que "...no es falsa la cultura porque haya fracasado. La cultura pone diques a la barbarie, que es lo peor. Somete a la naturaleza, pero también la conserva por medio de la sumisión (...). La vida junto con la esperanza de su mejora se ha perpetuado gracias a la cultura. Un eco de esto resuena en las obras auténticas de arte"<sup>205</sup>.

Es, por lo tanto, importante incidir sobre este punto de convergencia localizado en torno a la praxis entre el arte y la reflexión filosófica. Punto sobre el que llama ya la atención Adorno en la primera cita de este epígrafe. Ambos reclaman como posibilidad una praxis mejor que la hasta ahora existente cuya seña de identidad se daría en la ruptura de la cadena necesidad/satisfacción que tiene por paradigma el trabajo, el hacer algo para otra cosa, única forma de asegurarse hoy el individuo la supervivencia. Ante esto, para Adorno, tanto la negatividad del arte como la fuerza de resistencia o la negatividad, también, del pensamiento frente a lo establecido apuntan hacia una situación en la que la praxis se haya desvinculado funcionalmente, con las consecuencias que de ello se derivan, de la exclusiva satisfacción de las necesidades, quintaesencia del dominio del sujeto. Es interesante incluir primero dos textos de Adorno que avalan la argumentación. El primero de ellos incluye la conclusión que se deduce de las tesis materialistas de la dialéctica negativa. Dice así: "El materialismo histórico se dirige, si a algún punto, a su propia superación, a la liberación del espíritu con respecto al primado de las necesidades materiales en el estado de su satisfacción. El espíritu se encuentra sujeto a las condiciones materiales, a la vez que se niega a satisfacerlas. Sólo cuando el impulso corporal se satisfaga, podrá reconciliarse. Hasta entonces no será lo que promete con su negación"<sup>206</sup>. El segundo texto posiciona al arte frente a la praxis vigente: "La idea de la obra de arte pretende romper la eterna alternancia entre necesidad y satisfacción, pero no corromperse ofreciendo satisfacciones trucadas a necesidades que realmente quedan sin satisfacer"<sup>207</sup>. Así pues, tanto al pensamiento conceptual como al arte les incumbe la perspectiva de lo utópico que es, sin embargo, sólo descifrable en los términos de lo posible, de lo todavía no realizado ni concretado objetivamente. Es desde ella de donde pueden fortalecer su resistencia a quedar asimilados en la dinámica universalista del proceso de socialización, del movimiento de aniquilación de lo divergente, característico de la civilización de ayer y de nuestros días. En este sentido, el conocimiento filosófico y el arte tal como son interpretados en el marco de la dialéctica

---

<sup>205</sup> *Teoría estética*, p. 329.

<sup>206</sup> *Dialéctica negativa*, pp. 207-208.

<sup>207</sup> *Teoría estética*, p. 318.

negativa ejercen esa resistencia bajo la forma de su negatividad ante lo existente. Aunque si bien es cierto que lo hacen de maneras diferentes dada la disimilitud de sus formas y medios de proceder, también lo es que se da en ellos una misma orientación. Puede decirse, por ello, que la filosofía y el arte calibran la distancia que media entre la praxis humana y la felicidad contenida en una praxis posible, esto es, en un estado reconciliado o utópico. Para la filosofía, pues, la noción de una praxis no superditada a la autoconservación o a la subsistencia en el marco de una situación en la que la violencia hacia lo ajeno al sujeto haya sido erradicada como medio para su desarrollo como tal, pues los objetivos de esa praxis están mediados por una racionalidad que alcanza a percibir una finalidad más amplia y que engloba a la mera reproducción del sujeto, es pertinente y uno de sus motivos rectores dado el interés de los individuos por superar una realidad factual que se les impone, anulándolos prácticamente como tales. A la idea de esa praxis posible, aunque no determinable, subyace una racionalidad consciente de sí para la que el fin de la autoconservación ha de ser implementado cualitativamente y es, por ello mismo, incompatible con el factor de dominio, pues el enriquecimiento del sujeto, que es siempre un particular, necesita de la comunidad con los otros sujetos y con la naturaleza, de la cual es él mismo, además, modificación y momento particular. En esta crítica de lo dado bajo la luz de lo inexistente, pero, sin embargo, posible en la perspectiva de un mundo diferente producto de una praxis modificada de la humanidad, encuentra el momento conceptual de la razón uno de sus legítimos intereses para alcanzar un conocimiento que va más allá de la simple reproducción de lo existente. Pero para el arte también es sustantiva la noción de una praxis posible, diferente a la hasta hoy dominante. Es más, él es propiamente la prueba de la posibilidad real de existencia de esa praxis más libre y más racional. La existencia del arte supone, resaltando sus aspectos específicos que lo matizan en su particularidad como momento de la cultura, la inclusión en la praxis social de un elemento de disonancia que es el precursor en el mundo de lo existente de lo que hoy por hoy se presenta tan sólo como una praxis posible. Esto se hace evidente, entre otros motivos como los ya mencionados, cuando se reflexiona sobre la cuestión de la necesidad del arte. Para Adorno, es ya la misma formulación del problema una contradicción, y no de las buenas. Pretender abordar el arte desde el ángulo de su necesidad o falta de ella significa ignorar la esencia de lo artístico a la que le es ajena y extraña una praxis encadenada a cubrir carencias. La idea del arte es, parafraseando a Adorno, la de una praxis liberada de la necesidad allí donde ésta ya se ha satisfecho y, por lo tanto, ya no es necesaria. El arte y la praxis que en él se lleva a término anuncia en el mundo de hoy atado a la satisfacción de las necesidades, en el mundo del intercambio, en suma, por el sencillo hecho de existir que la idea de una praxis

diferente como acicate de la crítica filosófica a la razón y a la praxis empíricas puede tener en ellos un buen motivo para su fundamentación y articulación teórica. En esta medida, el arte puede servir de hilo conductor a esa crítica filosófica del mundo moderno que encuentra en él el elemento mediador entre el mundo de lo empírico-social y el ámbito de lo utópico-negativo, de lo reconciliado. Tal estatus es posibilitado por el doble carácter del arte, que le permite a través de su mediación social alcanzar un nivel apariencial autónomo respecto al mundo objetivo. Los dos sentidos que cobra la tesis de la preeminencia del objeto en la estética reflejan bien esta doble condición. Adorno los expresa perfectamente en lo que sigue: "La preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como forma inconsciente de escribir la historia, como anámnisis de lo subordinado y reprimido, quizá también de lo posible. La preeminencia del objeto, como potencial de cuanto existe frente al dominio, se manifiesta en el arte como su libertad frente a los objetos"<sup>208</sup>. La apariencia de la reconciliación que es la belleza en el arte es la mejor crítica que éste puede hacer de lo que realmente permanece no reconciliado, de la praxis social. Pero en la medida que el arte también es praxis, retorna a la realidad e introduce un elemento negativo en ella. El arte como forma de racionalidad y como forma de praxis específicas introduce en el mundo de lo empíricamente existente un factor contradictorio en la racionalidad y en la praxis dominantes que la interpretación ha de deshilar. Este es el testigo que el arte pasa a la filosofía. Y si bien la idea de la utopía, necesaria para la crítica filosófica, no puede ser descrita positivamente por la sencilla razón de que es a priori lo no existente, la idea de un mundo invertido sí que, en cambio, puede presentársele al pensamiento como lo posible, sobre todo cuando éste encuentra en el mundo existente núcleos particulares en los que la razón y la praxis universales entran en contradicción consigo mismas.

Por todas estas razones, para desentrañar la eficacia social del arte, cosa que por lo demás parece lógico plantear cuando se está hablando de un fenómeno como la praxis, es necesario pensar que ésta no es apreciable de una manera inmediata. La eficacia social del arte depende de que las obras sean modelos de una praxis posible. De esto se deduce, en primer lugar, que la eficacia de una obra de arte no guarda relación alguna con el hecho de que ésta sea un efecto buscado de antemano en ella. La eficacia social no se insufla en el proceso genético de la obra, y si forma parte de su intención explícita, el efecto que de ella se derive tiene que ver más con el concepto de la ideología que con el de la eficacia práctica. Adorno define del siguiente modo la eficacia del arte: "Su real eficacia social es mediata, es la

---

<sup>208</sup> *Ibíd.*, p. 337.

participación en el espíritu que modifica a la sociedad por un proceso subterráneo y se concentra en las obras de arte. Tal participación sólo la adquieren por su objetivación"<sup>209</sup>. La eficacia social es, por lo tanto, el proceso interactivo entre la obra y la praxis, en virtud del cual la praxis se modifica. Dicho proceso es posible porque toda obra de arte es una objetivación del espíritu, porque a través suyo se expresa un sujeto social. Es la propia mediación social de las obras de arte la que les hace hablar. Y lo que en ellas habla y se expresa a través de su configuración formal es un *nosotros*, que si bien es una abstracción de los particulares, expresa las relaciones que a éstos los determinan: la praxis social dominante. Pero que también, por medio de la integración formal, muestra lo que sería una praxis diferente. Es en este contexto donde se da el fenómeno de la eficacia práctica del arte. Consiste no en otra cosa que en la permeabilidad de las conciencias al contenido de la expresión artística. Es un hacerse eco éstas de lo que de espiritual hay en la forma objetiva del arte. Esta interacción dialéctica entre la forma estética y la conciencia individual es descrita por Adorno como un proceso de formación de la propia conciencia en tanto que capta, sea en la medida que sea, y no necesariamente de forma conceptual, el contenido que encierra el arte, contenido que es social. Lo diferencial de este contenido que el arte expresa, y del que ha de imbuirse la conciencia, es que presenta los objetos del mundo con unos tonos diferentes a los reales y en una nueva red de relaciones, cosa que sólo es posible por su carácter apariencial. Y este contenido del arte, al ser un producto del espíritu, no lo es de algo periférico a la vida de los individuos, sino de lo que les es esencial. Por esto, la eficacia social del arte, que se lleva a efecto cuando un sujeto se abandona al contenido de la obra, tiene su medida en el grado en el que los individuos gracias a él modifican su percepción sobre la realidad en la que se encuentran inmersos. Modificación, que bien pensada lo es, en último término, de la sociedad misma, aunque sea en un grado ínfimo.

#### D. LO NUEVO EN EL ARTE Y SU NEGATIVIDAD

La categoría de *lo nuevo*, en su relación tanto con la cosa como con otras categorías de la reflexión, reviste la mayor relevancia para la teoría estética. Fundamentalmente, ha de ser correlacionada con dos conceptos básicos de la dialéctica negativa: el de la utopía y el de lo negativo. Conjuntamente, aportan las claves comprensivas del arte moderno. Este, como

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 316.

dice Adorno, mejor que el conocimiento discursivo es hoy el lenguaje por el que se expresa el sufrimiento: "El oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte: es una irracionalidad oscurecida radicalmente. Lo que los enemigos del nuevo arte llaman su negatividad, llevados por un instinto mejor que sus angustiados apologistas, es el resumen de todo aquello que oprime la cultura establecida. Hacia allá se nos llama"<sup>210</sup>. Lo que denomina *auténtico arte moderno*, aquél que no se ha plegado, en la medida en que esto le es posible, a los imperativos de la industria cultural y que no se ha deshecho en pura ideología es un medio de expresión de aquello que viven los individuos más inmediato y diferente al del conocimiento discursivo. Ello es así porque éste ha de traducir en conceptos las experiencias de los particulares; es de por sí algo de segunda mano, mientras que el arte constituye una forma objetiva de esas mismas experiencias. Es, pues, una tarea de la teoría estética determinar lo genuino del arte moderno en su relación con la sociedad. Esto lo hará a partir de la constelación teórica producida por la siguiente tríada conceptual: novedad-negatividad-utopía. Ella supone una conceptualización de las diversas y singulares tentativas y productos artísticos cuyo signo común es la resistencia a la integración.

La idea de lo nuevo en el arte apela al hecho de la constitución histórica de éste. Es claro ya que el mismo concepto de arte adopta, y modifica también, su contenido a partir de sus diversas y sucesivas determinaciones históricas. Con ello, en la estética se satisface la exigencia de la dialéctica negativa de elaborar el conocimiento desde y en interacción con el objeto, que siempre es particular. Acorde con tal requerimiento de concreción, la historia ha de ser considerada como el escenario de aparición de lo nuevo en el arte, de aquellas figuras objetivas de éste a través de las cuales se modifica su propio concepto al entrar en contradicción con ellas. El concepto de arte arrastra y resume en su universalidad a aquellos productos artísticos que ya han sido sancionados históricamente. Lo nuevo equivale a la fuerza explosiva del objeto, de lo particular, que deshace, para después rehacer otra vez, la universalidad del concepto, revolucionándolo de esta manera. Aquí se transluce uno de los aspectos de la prioridad del objeto en su papel constitutivo para el saber. Por eso dice Adorno que: "El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía"<sup>211</sup>. Así pues, la primera aproximación al concepto de lo nuevo en el arte debe hacerse en su dimensión histórica a partir de la tensión dialéctica entre lo antiguo, lo ya sedimentado cuyo contenido ha sido absorbido por las categorías estéticas, y lo moderno,

---

<sup>210</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>211</sup> *Ibíd.*, p. 12.

constituido por las más recientes figuras objetivas que entran en conflicto con la idea de arte. Idea que, a la postre, siempre va a la zaga de aquello que quiere explicar. Sólo desde esta apertura de la teoría en su respeto al objeto, a las nuevas realizaciones artísticas que se vayan concretando fácticamente, pero cuya posibilidad es un a priori que debe asumir, podrá ésta configurarse realmente como una estética dialéctico-materialista, tal como se propone el programa general de la dialéctica negativa.

Lo nuevo, que es la concreción histórica de la idea de la evolución del arte, hay que comprenderlo a partir de su relación con lo que ya ha sido hecho. Esta es una de las consecuencias de la tesis de la constitución histórica del arte. Pero esta relación con lo antiguo en la determinación de lo nuevo no equivale para Adorno a definirlo en base a criterios de lo pasado. Ello significaría prácticamente para la estética el estar sirviéndose de un concepto abstracto y apriorístico de arte, concepto que por lo demás no es teóricamente justificable. La reflexión teórica de la estética sobre la especificidad de lo nuevo en el arte se lleva a término relacionándolo con el arte pasado, pero al mostrar el grado de su diferencia con él. Aquí radica el sentido de la idea de Adorno sobre la dimensión histórica del arte. En el proceso histórico, las nuevas realizaciones artísticas que se van incorporando a la galería de la tradición deben ser interpretadas por el conjunto de los conceptos teóricos formados en esa tradición, aunque tal interpretación ha de evitar reducir toda novedad a los esquemas surgidos de las pasadas a fin de producir un proceso de revisión crítica de los propios conceptos en su contradicción con los nuevos objetos artísticos a través del cual surga lo cualitativamente diferencial de éstos dentro del ámbito del arte en los mismos contenidos modificados de los conceptos estéticos. De esta forma se confiere unidad al proceso histórico del arte: señalando lo diferencial y específico de cada uno de sus momentos en un tratamiento teórico que respeta y no anula a lo particular, al redefinir continuamente unos conceptos cuyo fin es objetivar en un corpus teórico una universalidad, la del concepto de arte, que se circunscribe y que es inmanente a cada producto artístico. Así, la unidad de la historia del arte es la dada en la relación dialéctica implicada en la diferencia de sus momentos particulares, que para denotarse como tal los ha de confrontar, pero a la vez también vincular, mutuamente. Este es uno de los motivos por los que Adorno afirma que la comprensión del arte, si está determinada por lo que éste históricamente ha sido ya, no puede olvidar el contenido que le aporta cada nuevo producto todavía no asimilado conceptualmente, ni tampoco lo que en él puede llegar a ser; el abanico de lo posible que, sin embargo, es él mismo algo necesario. Una interpretación que, contrariamente, rehúse el potencial de lo nuevo en el arte se condena a un eterno retorno sobre figuras del pasado en el que la propia teoría termina cancelándose en una universalidad abstracta y vacía de

contenidos concretos. La unidad de la historia del arte es la de su ley de desarrollo y no la que pudiera derivarse de una casuística en la que cada obra fuera remitida a los invariantes de unos conceptos prefijados definitivamente. Por eso, "contenido de verdad y contenido crítico de las obras de arte se funden en uno; por ello se critican mutuamente. Esto es lo que las une entre sí, no la continuidad histórica de sus mutuas dependencias; `una obra de arte es enemiga mortal de otra'; la unidad de la historia del arte es la figura dialéctica de la negación concreta. Sólo así puede servir a la idea de la reconciliación"<sup>212</sup>. Lo nuevo, pues, ha de ser concebido apareciendo en el seno de un proceso discontinuo, la historia, en el que cada momento implica en su misma existencia la revisión crítica de los anteriores. Tal forma de construirse la historia del arte a partir de la negación concreta de las obras, no las cancela como tales, sino que las limita en la verdad de sus contenidos particulares. También, por este motivo, la historia queda como un proceso necesariamente abierto a nuevos y diferentes desarrollos cuya referencia negativa es lo ya alcanzado y realizado. En esta dialéctica histórica el concepto de lo nuevo no puede sino presentarse como "...una palabra privativa, desde el comienzo es negación de lo que ya no puede seguir siendo, mucho más que palabra positiva"<sup>213</sup>. Y es esta misma razón la que hace también que lo nuevo se manifieste como algo necesario, algo exigido por las determinaciones incesantemente cambiantes de las situaciones sociales en su movimiento histórico. Al ir transformándose el contexto social, y en virtud de la mediación que ejerce sobre el arte, la aparición de un arte nuevo que exprese las también nuevas condiciones se convierte en algo históricamente necesario cuando las formas de expresión existentes se muestran impotentes e inadecuadas para representar en su lenguaje a todo lo vivo en y bajo la totalidad social. Cada nueva sociedad impele, pues, hacia un arte en el que ésta sea expresada y que, junto con otras manifestaciones culturales, forma además parte de las determinaciones que la califican en sus diferencias respecto de sus formas pasadas. Pero no hay que perder de vista, en todo caso, que el concepto de lo nuevo en el arte es eminentemente abstracto e indeterminado, aun cuando pueda ser aplicado con razón a ciertos productos artísticos en sus relaciones con su época. En este sentido, el contenido del concepto de lo nuevo es la negación; significa la negación de la tradición en general, aunque no de sus figuras concretas, de un modo casi formal, junto a la esperanza de lo diferente a lo que ya existe. Y esta esperanza en lo diferente tiene su fundamento objetivo en las limitaciones de las formas artísticas existentes. De ahí que sea la misma tradición criticada y negada bajo el

---

<sup>212</sup> *Ibíd.*, p. 55

<sup>213</sup> *Ibíd.*, p. 36.

formalismo de lo nuevo la que empuje hacia éste, que es la cifra de su incompletud. Lo nuevo es, por lo tanto, la forma en que la propia tradición se critica a sí misma en la esperanza de una trascendencia de sí, que no es sino su propia prolongación en los nuevos contenidos aportados por las diversas figuras artísticas que se le van incorporando y que la modifican en un proceso hecho a base de discontinuidades y rechazos de prácticas artísticas agotadas. Por esto, en el concepto estético de lo nuevo se conserva la aspiración hacia lo no-idéntico: resume la reflexión teórica que da sentido, al interpretarlas, a las nuevas formas, procedimientos y técnicas artísticas que suponen una radical transformación de las ya existentes, y cuyo resultado es tan incierto como novedosos sus métodos. Sin embargo, la misma cualidad del concepto de lo nuevo en tanto que lo otro o lo no-idéntico no puede resolverse sino en lo idéntico, que es lo que se va haciendo en el terreno artístico; algo que puede ser distinto a lo conseguido por la tradición, pero también con certeza perecedero y transitorio, limitado a los potenciales de las fuerzas productivas artísticas de su tiempo. De ahí que el valor de lo nuevo en el arte sea el de la intención que lleva pareja orientada a la búsqueda de nuevas técnicas y procedimientos para nuevos objetivos de expresión estética, tendente, en definitiva, a la innovación sobre lo existente.

Entre otras, por estas razones el concepto de lo nuevo equivale a una forma de reflexionar la cuestión de la temporalidad en el arte al articularse dialécticamente con el de lo antiguo. Que lo nuevo en el arte sea lo necesario, habla sobre la caducidad de los productos artísticos. No en vano indica Adorno que el contenido del arte puede radicar en su transitoriedad, es decir, en la sucesividad de sus diversas figuras objetivas por las que adopta contenidos concretos y ubicados históricamente. Hay que contemplar, pues, si la verdad del arte, una vez agotadas las pretensiones totalizadoras con el ocaso de los grandes sistemas filosóficos, no enraíza ya en la expresión de ciertos valores eternos, sino más bien queda circunscrita a la concreción dada en su constelación con una sociedad en la que es portavoz de la experiencia de los sujetos de sus antagonismos, así como símbolo anticipatorio de lo que éstos esperan. El concepto de lo nuevo empuja hacia estas consideraciones al cifrar la idea de la transitoriedad de todos los productos del espíritu, ya que sólo se dan históricamente e históricamente quedan limitados. El concepto de lo nuevo es enemigo de la pretendida eternidad del arte, pues está poniendo de relieve que la finitud y la temporalidad son condiciones de la plenitud de toda obra de arte porque esta integridad no se alcanza porque la obra sea un paradigma de unos valores estéticos atemporales, sino porque emerge en la particularidad de su momento histórico como la de algo realmente conseguido, terminado, dados unos determinados medios técnicos y objetivos de expresión estética mediados por un contexto social. Con todo, en cada obra de arte se



descubre una dialéctica de la temporalidad: "Mediante la duración, el arte se enfrenta con la muerte; la limitada eternidad de las obras es alegoría de la otra eternidad, la que no tiene presencia. El arte es el destello de lo que la muerte no alcanza"<sup>214</sup>. Dice Adorno que es un contrasentido hablar de grados de perfección para calificar una obra de arte. En el concepto de obra de arte está implícito el que sea algo plenamente conseguido, algo completo. Esta es una exigencia inmanente al concepto de arte. Ahora bien, una de las componentes del concepto de perfección es la de la eternidad, pero se trata de una eternidad que no tiene que ver con el tiempo, sino más bien con la idea de lo absoluto. Cada obra de arte, en su finitud, aspira a ser absoluta, irrepetible, única y, en este sentido, eterna, aunque dure sólo un instante. La *limitada eternidad* que inmanentemente pregona la obra de arte de sí es la del carácter de absoluto de su propia objetividad como la de algo ya definitivamente conquistado e irrepetible en el tiempo. Es esa eternidad atemporal que parece acompañar a todo aquello que es único y que no tiene relación con su temporalidad fáctica. Pero esta eternidad estética, apariencia de una eternidad extraestética, que es también una apariencia subjetiva, la de la trascendencia del mundo, no está reñida con la caducidad de las obras de arte, fenómeno que sí se mueve dentro del tiempo histórico. Toda obra de arte, eterna en la inmanencia de su autonomía, participa de la finitud temporal al igual que cualquier otro producto del espíritu, y que el espíritu mismo. Su tiempo es medido por la vara del decurso histórico: las obras mueren cuando ya no tienen nada que decir, cuando la potencia expresiva de su forma es superada. Es entonces cuando pasan a engrosar el panteón de la historia. Todo esto, pues, es recordado por el concepto de lo nuevo: que, aún estando en el para-sí de cada obra el creerse y afirmarse como absoluta, ninguna lo es, que no hay un arte definitivo, y que lo invariable del mismo concepto de arte es su mutación en nuevos y nuevos contenidos en su seguimiento de las obras, que si lo son de arte es porque todas participan de un rasgo altamente formal e indeterminado que sólo se concreta en cada una de ellas: su diferencia de lo puramente empírico.

Así pues, la fuerza motora de la creación estética radica en la aspiración a objetivar lo nunca hecho, lo diferente a lo existente. Es la tensión a materializar lo utópico: "Cada obra de arte tiene que interrogarse inconscientemente a sí misma si es posible y en qué manera como utopía: sólo lo será por la constelación de sus elementos. Su trascendencia no está en su mera diferenciación de lo igual a sí mismo, sino en que lo acepta, lo desmenuza y lo vuelve a recomponer: esta recomposición es lo que llamamos

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 45.

creación estética"<sup>215</sup>. Lo nuevo es, por lo tanto, el horizonte utópico que condiciona a toda obra de arte. Significa el deseo y la búsqueda de lo inexistente determinada por la presencia de lo que ya ha sido hecho. Por esto, lo nuevo nunca se resuelve positivamente; pertenece a su esencia el permanecer en su negatividad respecto a lo existente en un plano de irrealidad que es el de lo siempre posible. Es la referencia negativa a lo que objetivamente es. Y aquí se encuentra el grado de la dependencia de lo utópico respecto a lo que existe, es decir, respecto a lo que ha dado de sí la historia del arte. Negatividad y utopía son así los constituyentes del concepto estético de lo nuevo. Este es el motivo por el que lo nuevo es a priori lo irresoluble. Es un concepto límite, y hasta internamente contradictorio, que expresa la inmanencia de la apertura hacia lo diferente de la historia del arte: afirma que nada de lo que hay es suficiente. Por ello, es una condición del concepto de lo nuevo que sea tan irrealizable su componente utópica como fuerte su potencial para querer realizarla. De ahí su carácter negativo: permanece siempre frente a los productos artísticos como una señal de advertencia sobre la limitación y finitud de su verdad. Lo nuevo, estando siempre un paso más allá de las realizaciones artísticas, es el concepto por el que la estética afirma que el arte es tan abierto como la misma historia de la humanidad, y que, además, depende de ella. Pero como también polariza las fuerzas productivas estéticas, su potencial crítico-negativo de lo existente, ya sea en el ámbito estético o extraestético, se objetiva en los nuevos productos artísticos de vanguardia, que, sin embargo, aparecen como limitados a su vez, pues lo utópico también a ellos se les presenta como lo no-idéntico desde la identidad de su no existencia. Lo utópico en el arte consiste en aquello que no puede llegar a realizarse, pero que, no obstante, por su misma irresolubilidad y negatividad respecto a lo existente permite calibrar en las obras de arte el alcance limitado de su crítica y de su negatividad respecto al mundo social. Y éstas, en la medida en que se oponen y concretan la crítica a esa realidad expresa, si no lo utópico mismo, sí su necesidad como la de lo diferente al estado en el que subsisten los individuos. Porque éste es el sino del arte, ser el lenguaje de lo que los hombres experimentan bajo el dolor. Su componente negativa es la de su diferenciación respecto a esa realidad empírica que se denuncia y rechaza. Por eso, "...sería preferible que un buen día en cuanto tal el arte desapareciera, a que olvidase el sufrimiento que es su expresión"<sup>216</sup>. Lo utópico en el arte recuerda esto: lo nuevo significa la necesidad que tiene el arte de dar un lenguaje, una expresión, a la experiencia de los particulares en las cambiantes formas en que viven el antagonismo de la realidad social a

---

<sup>215</sup> *Ibíd.*, p. 405.

<sup>216</sup> *Ibíd.*, p. 339.

través de nuevas formas artísticas, de modo tal que nieguen concretamente esas cambiantes condiciones sociales.

### 3. LA ESTÉTICA COMO MODELO DE DIALÉCTICA NEGATIVA: SUS NOCIONES Y CONCEPTOS CONFORMADORES

#### A. BELLEZA NATURAL Y BELLEZA ARTÍSTICA

Belleza natural y belleza artística; ambas ideas están íntimamente conectadas en el pensamiento de Adorno. Quieren ser testimonios a favor de lo que sería la naturaleza y la humanidad fuera de cualquier principio dominador. Son las huellas de lo no idéntico en medio de la positividad de lo existente. De ellas afirma Adorno: "El tránsito de la belleza natural a la artística es dialéctico, es el tránsito de una dominación. La belleza artística es lo objetivamente dominado en una obra, pero que trasciende ese dominio gracias a su objetividad. Las obras de arte escapan de él porque cambian la conducta estética, a la que le corresponde la belleza natural, en trabajo productivo cuyo modelo es el trabajo material. El arte, como lenguaje manejable por los hombres, como lenguaje reconciliado, desearía llegar hasta ese punto en que el lenguaje de la naturaleza se les hace oscuro"<sup>217</sup>. Es menester presentar los momentos que definen ese tránsito del que habla Adorno. Para ello, es necesario desplegar a lo largo de la reflexión el conjunto de conceptos y nociones que componen las ideas de la belleza natural y la artística. Pero aún así, el paso preliminar a todo ello consiste en esbozar algunos apuntes sobre los conceptos mismos de la belleza y la fealdad.

En estética no hay una sola categoría que aglutine la quintaesencia de las obras de arte. La cuestión de qué sea el arte sólo se hace aprehensible para la teoría cuando enfrenta sus conceptos a los diversos productos generados en su historia. Aún así, es imprescindible como una de las tareas de la estética la labor de esclarecimiento de sus conceptos fundamentales. Y esto es algo que vale para las categorías de la belleza y de la fealdad; ambas estructuran unas coordenadas que permiten, en su acercamiento a las obras de arte, descubrir matices que están incluidos y forman parte de ese ser específico de cada obra que con derecho se llama artística. Las dos son igualmente valiosas para determinar el arte, ya que lo que más dice en ellas sobre él es su articulación antinómica y no su atención aislada. En este sentido arguye Adorno: "No existe lo feo sin más ni más. Lo feo llega a serlo por su función respecto de lo

---

<sup>217</sup> *Ibíd.*, p. 106.

bello. Pero tampoco existe lo simplemente bello... Lo feo y lo bello no hay que absolutizarlos ni que relativizarlos: su relación se despliega escalonadamente y por ello lo uno puede ser de muchas maneras la negación de lo otro. En sí misma, la belleza es histórica, es lo que ha podido sobrevivir"<sup>218</sup>. No se puede hablar, pues, de una ecuación que identifique el arte con la belleza. Tal identificación desvirtúa el fenómeno mismo del arte. Y es ésta una cuestión que hay que clarificar definiendo los conceptos de lo bello y lo feo en su relación con el arte a través de la que éste mantiene con lo extraartístico; condición esta última que, por otro lado, arroja el sentido específico y diferencial de todo aquello que sea calificado como propiamente artístico. Así pues, la reflexión teórica sobre el arte, del cual la belleza es uno de sus momentos, no puede soslayar a lo feo, ya que ambas categorías formales aparecen históricamente como mutuamente constitutivas en su relación antinómica y negativa. Por estos motivos, puede hablarse, para Adorno, de una dialéctica que genera y diferencia los conceptos de la belleza y de la fealdad, y que es rastreable e identificable en la historia del arte. Según esto, el concepto de lo feo referencia a un pasado en la historia del arte que ha sido superado. El significado de la categoría de lo feo hay pues que buscarlo en su genealogía histórica. Para Adorno, la fealdad sólo es describible abstractamente como la antítesis de lo que el arte ha llegado a ser, es decir, como la antítesis de la belleza. Y, ahondando en el incardinamiento del arte en las objetivaciones del pensamiento mágico, el concepto de lo feo alude a lo que queda de ellas cuando el pensamiento ha superado las representaciones míticas y, por tanto, no proyecta ya más contenidos en los viejos ídolos. Estos, desprovistos de esos contenidos, símbolo de lo oscuro y amenazante de una naturaleza extraña y ajena al sujeto, quedan en su inmediatez sensible como objetividades amorfas, asonantes, al haber perdido el elemento de síntesis que radicaba precisamente en dicho contenido mítico. Por esta razón, dice Adorno que el término que mejor refleja el concepto de lo feo es el de la disonancia. Lo feo es aquello que como residuo histórico ha perdido algo que antes poseía, y que a causa de esa pérdida perdura ya como algo informe, incompleto en suma. En su génesis histórica, lo feo es el contrapunto de lo que ha llegado a apropiarse el arte, de la belleza. Pero también, a la vez, permanece como un momento suyo, integrado en la ley de la forma que es una adquisición del arte. En esta dialéctica la belleza es un producto, un resultado, algo que ha llegado a ser y que se revela como tal en su contraposición a lo feo; es lo estructurado frente a lo amorfo. Pero en cuanto resultado, la belleza es propiamente lo que ha llegado a ser en la dinámica de lo feo. Su rasgo perentorio radica en la síntesis de la forma; la antítesis de lo feo. Antítesis que le es, empero, necesaria para

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 355.

su propia constitución como belleza. Por esto Adorno la define así: "Belleza es prohibición de prohibición, que le viene por vía de herencia"<sup>219</sup>. La belleza es la negación por su superación de los rasgos de los residuos objetivos de un pensamiento mágico que a través de ellos expresaba la ciega dependencia del hombre frente a las fuerzas insondables de la naturaleza. Por eso, el dominio de la belleza gracias a la técnica en el arte pertenece a una etapa de la humanidad en la que el sujeto se ha liberado de ese férreo e inmediato lazo con la naturaleza, convirtiéndose a la par en agente activo de dominación. Paradójicamente, la libertad alcanzada por el sujeto, esa libertad de obrar, se ha vuelto contra él y contra la otrora naturaleza amenazante. Aunque es esta misma libertad también lo que ha producido lo bello en el arte. Es este uno de los motivos por los que lo feo es conservado en él: sigue siendo símbolo de lo dominado y negativo del mundo. Aquí se muestra un aspecto de lo feo relativo al contenido social inherente al arte. Pues éste, en su autonomía no deja de ser una forma refleja de esa realidad extrínseca que lo media. Con ello, la categoría de lo feo en el medio estético debe ser interpretada socialmente como la fuerza de resistencia de lo particular a la integración: lo feo y lo horrible en el medio del arte recuerdan las lagunas de la realidad exterior. Esta es, pues, la tesis: la belleza es primariamente un resultado, un logro tardío de la madurez del arte. Surge como la antítesis de lo feo, pero en un movimiento dialéctico que arranca de lo feo mismo, y en el que lo feo queda mediatizado y limitado como un momento sometido al primado del dominio técnico-formal sobre los materiales, que es aquello que produce el arte: la síntesis estética. El arte no es, de esta forma, simplemente un producto orientado hacia un ideal, el de la belleza, y condenado por su índice de materialidad a no alcanzar. La belleza no es el polo simple de una dicotomía. A su ser histórico le conviene el darse como un concepto complejo y antinómico: "...el concepto de la belleza se ha modificado en sí mismo por la absorción de lo feo sin que la estética pueda sin embargo desprenderse de él. Al absorber lo feo la belleza se robustece lo suficiente como para ampliarse por medio de la contradicción"<sup>220</sup>.

La belleza no es, por tanto, nada originario, algo presente desde el comienzo de ciertas manifestaciones más o menos artísticas con una identidad material o ideal, igual da. Es más bien un resultado, si no terminal, sí tardío de la historia que involucra al arte junto con sus tematizaciones teóricas. Pero lo bello es también un concepto que, dada su calidad de no originario, nace para la reflexión teórica como un agregado resultante-resumen de los contenidos

---

<sup>219</sup> *Ibíd.*, p. 69.

<sup>220</sup> *Ibíd.*, p. 356.

estéticos. Y esto quiere decir: lo bello, que lo es en contraposición retrospectiva a lo feo, es la idea de la que la estética se sirve para señalar y diferenciar lo genuino de lo artístico frente a otros fenómenos del universo humano. El concepto de lo bello tiene algo de compendio. Surge mediatamente como el nombre cuyo significado es el conjunto de los conceptos estéticos. Por eso es imprescindible para el arte: en su ambigüedad de contenido material es un faro que alumbra todas las prácticas relacionadas con él, alejándolas, y definiéndolas así, de esas otras cuyo objetivo es la sola reproducción de la vida sea en el sentido que sea. La belleza es la idea que apunta hacia el fin del arte, fin por el que éste se deslinda, por lo demás, de todos los fines y objetivos prácticos. Pero la belleza, aun siendo capital para una cabal comprensión y práctica del arte, es sólo un momento particular de la estética: el concepto de arte no se agota en lo bello. El concepto de la belleza emerge para la estética como un producto derivado tras la tarea de reflexión y revisión de la constelación de sus categorías. No puede, por esta razón, circunscribirse la estética al ámbito exclusivo de lo bello, ya que su idea, la del arte, excede en determinaciones a esta categoría. Con todo, la sustantividad del concepto de lo bello para una teoría del arte es evidente. En primer lugar hay que indicar que para Adorno supone lo que enfáticamente denomina una *antinomia estricta*. Este carácter le adviene porque siendo un concepto ineludible para la teoría, no puede definirse fijándolo en un juicio con un contenido material específico. A la belleza le es esencial ser un concepto dinámico al que le es plausible ser reconocido en toda una diversidad de productos artísticos divergentes entre sí. En último término remite, cifrándolo en su ambigua universalidad, a todo aquello que ha llegado a ser, que ha sido conseguido en el proceso productivo de su desdoblamiento de la inmediata realidad fáctica. La belleza es, en este sentido, el nombre que en el arte denota su segunda naturaleza; su realidad irreal de ser más que pura existencia. Por eso la belleza es la clave con la que habla el plus del arte. De ahí que Adorno afirme que la belleza codifica el primado de la forma: es a través de su configuración e integración formal como las obras constituyen su ámbito autónomo y diferencial respecto a la existencia. Es por esa configuración que se hacen a sí mismas, diciéndose de ellas que son bellas. Pero aun así, la belleza es un momento de equilibrio formal inestable, es una síntesis en entredicho a causa de los momentos particulares que inmanentemente se le oponen. Esto lo explica Adorno afirmando que la belleza no puede mantener la identidad consigo misma. Y tal precariedad del estatus de lo bello alude y apunta al hecho de su ser compuesto, de su ser en tanto que resultado: lo bello es un estado sintético de equilibrio de unos momentos que se le oponen. La síntesis formal que es la belleza es el nódulo de un entramado de fuerzas y tensiones a base de las que están formadas las

obras de arte que tiene una objetividad virtual: lo bello es la unidad de una universalidad construida a partir de momentos particulares indiferentes y ajenos a ella, puede que incluso feos. Con todo, pese al alto grado de formalismo que incluye el concepto de la belleza, cabe descubrir en él un contenido que depende, además, de esa su condición formal: el contenido de lo bello radica en su ser autorreferencial. La fuerza de la belleza, y de todo lo artístico por lo tanto, estriba en que su finalidad es su misma existencia en cuanto tal; todo lo bello es un puro en-sí que es para-sí. Y es esta la calificación definitiva del ámbito estético respecto de lo que le es exterior. Pero esto que vale inmanentemente para el círculo estético adquiere derivaciones en el campo extraestético en la zona de existencia de los particulares en la sociedad real. La belleza estética también posee un significado social. Aquí cabe recordar unas palabras de Adorno: "La forma que el arte coloca sobre la multiplicidad de la vida es un factor de muerte. En la belleza dejaría de tener fuerza cuanto se opone a ella y esta reconciliación estética es mortal para todo lo que está fuera del arte. Es la tristeza del arte. La reconciliación que consigue es irreal y la adquiere al precio de la real"<sup>221</sup>. La síntesis estética, de la que es un significante la belleza, es una reconciliación apariencial que se superpone al estado del mundo empírico. Y hasta hoy, como señala Adorno, dicha reconciliación estética se consigue al precio de la real. Ello es así porque el arte toma sus motivos de una realidad que lo produce a través del trabajo de los individuos. Y todo arte no puede dejar de expresar en virtud de esa mediación social las contradicciones inherentes a ese tiempo que es el suyo, aunque ello lo logre mediante la identidad de su en-sí estético o, lo que es equivalente, a través de una forma bella. Es en este sentido en el que la belleza significa la tristeza del arte por todo lo que fuera de él queda desintegrado o, mejor dicho, integrado, como es el caso de los elementos estéticos, pero al coste de la aniquilación de su ser individual y particular, de lo que hay de vivo en el mundo. Todo lo que hay de triste en la belleza procede de ese más allá estético que habla por ella, a base de contrastes, de la finitud y precariedad del acá empírico.

Tras estas notas sobre los conceptos de lo feo y de lo bello, pueden ya abordarse las cuestiones pertinentes a la belleza natural y su relación con la belleza artística. En lo referente a las ideas de Adorno sobre la belleza natural se puede partir de una tesis explicitada en las palabras del propio autor. Los comentarios posteriores serán, a una, su prueba e implementación. Esta es como sigue: "Sin reflexión ni mediación histórica no existiría nada bello. ...La belleza natural, aparentemente ahistórica, tiene su núcleo histórico, lo que

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 75.

constituye tanto su legitimización como su relativización"<sup>222</sup>. En esta tesis se esconden dos ideas clave de Adorno sobre la interpretación de la naturaleza. Primero, cualquier acercamiento al fenómeno de la naturaleza está mediado por unas coordenadas socio-históricas; no hay una naturaleza neutra, pues ésta sólo se da en el crisol de la interpretación. Y, segundo, el análisis de la modalidad de esa interpretación ilumina la propia cultura e historia: esa naturaleza modificada en la interpretación se convierte así en una clave de lectura de lo histórico, su opuesto. Y esto es pertinente para la belleza natural, ya que constituye una forma de interpretación de la naturaleza.

Ciertamente, y al igual que la artística, lo conocido como belleza natural, es decir, la experiencia estética de la naturaleza, apunta hacia una imagen: una figura o apariencia de esa naturaleza. En tanto que estéticamente, lo percibido de la naturaleza es una imagen que es asociada a ciertos contenidos. Pero contenidos éstos que ya no son naturales, sino que poseen un fuerte lastre histórico. Es de esta forma como la contemplación de la naturaleza evoca no pocas veces nostalgia, tranquilidad, serenidad o, también, desasosiego e inquietud... La razón de ello es que cuando la naturaleza es percibida estéticamente, esto es, bajo la forma de la belleza, se ha quebrado su relación con el fin de cualquier acción humana orientada a su manipulación en aras de un dominio técnico-práctico. Sólo entonces persiste la belleza natural como un poso que queda en los hombres: algo que viniendo de la naturaleza misma es apariencia del acá del quehacer humano. De todos modos, la belleza natural presenta para Adorno una ambigüedad que tiene que ver con la oscuridad propia de las representaciones míticas. En cierto grado, evoca erróneamente la idea ingenua de un estado primigenio de libertad, inexistente sin embargo. Esto se debe, sin duda, a que la belleza natural cifra todo aquello no tocado por la mano del hombre y ajeno, por lo tanto, al principio de dominación e instrumentalismo que ha cimentado a la civilización que conocemos. Constituye la puesta en imagen de un confuso contenido mítico que ha adoptado diferentes formas en la historia: la idea de un estado originario de identidad sin violencia. Es la idea del edén antes del pecado, antes de que la razón abriera su fisura en la perfecta simbiosis entre el hombre y la naturaleza. Pero esta visión de la belleza natural se desbarata rápidamente en cuanto se ahonda un poco en el cariz de su contenido. Es entonces cuando esa libertad idílica se desenmascara sencillamente como la ausencia de la segunda naturaleza del hombre, y la simbiosis entre hombre y naturaleza queda estatuida como pura e inmediata indiferenciación. El estado de reconciliación antes de la historia puro determinismo: replicación mecánica de

---

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 91.



un movimiento sin un antes ni un después. Y, ciertamente, pese a todo, la belleza natural es una imagen de reconciliación, pero de una forma diferente a la percepción ingenua y tópica que se acaba de describir. Por estos motivos, el reconocimiento del significado de la belleza natural requiere la desarticulación de este viejo y gastado lugar común. Sólo entonces, entiende Adorno, pueden reconstruirse los contenidos de esta idea; tarea de clarificación racional que compete a una teoría del arte. En esta medida, la reflexión estética sobre la belleza natural ha de comenzar por un juego de desmitificación del concepto, para conectarlo después con su significación referida al arte. Entiende Adorno que el punto medular de este proceso desmitificador de la belleza natural consiste en la toma de conciencia de la irreversibilidad y del carácter de momento constitutivo que tiene para la especie humana su diferenciación de la naturaleza en la progresiva adquisición de una segunda naturaleza, que se contrapone a aquella y cuyo paradigma esencial radica en su *ser histórico*. Y en esta toma de conciencia queda inscrita la idea de que es mejor la civilización que el mítico estado de naturaleza, que ahora es ya percibido como el absoluto estado de disolución de lo individual en lo universal. Con ella, la naturaleza queda desacralizada y reducida a sus justos límites. Tal autoconciencia del hombre respecto a la naturaleza está a la base de los razonamientos estéticos de Adorno que involucran al arte en su relación con la naturaleza. De este modo, el proceso de constitución de una racionalidad estética en la historia del arte, que desde el plano de la interpretación filosófica del arte aparece como una racionalidad que implementa modificándola en su índole de momento autocrítico a la razón instrumental, tiene un punto de partida que "consiste en reconocer que la naturaleza, en cuanto algo bello, no se puede imitar. Pues la belleza natural, en cuanto presencia, es ya imagen. Su imitación tiene algo de tautológico, pues al objetivar su presencia la destruye"<sup>223</sup>. En primera instancia esto significa que el arte, a través de su racionalidad inmanente, quiere continuar, desarrollar y desplegar los contenidos que evoca esa imagen estética de una naturaleza desmitificada. Pero la anterior afirmación significa también que la belleza natural en la indeterminación concreta de su concepto general es el modelo del arte. Y esto no se halla en contradicción con el hecho de que el arte no pueda imitar a ningún elemento de la naturaleza en tanto que bello. El arte no puede imitar al objeto de ninguna percepción de la belleza natural, pues al intentar hacerlo lo destruye como tal. Así, la sensación de belleza natural asociada a una puesta de sol en el mar, póngase por caso, jamás la podrá imitar arte alguno, pues al hacerlo creará, si es una pintura, por ejemplo, un producto objetivo, el lienzo, que será bello o no, pero sólo en relación a sus fines

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 93.

inmanentes, aunque en todo caso siempre será diferente por su factualidad de objeto, de objeto producido por el hombre, y por ello no podrá sustituir al real paisaje en el que la puesta de sol es el eje y nudo que aglutina esa experiencia de belleza natural. El arte ha de olvidar, y de hecho la lo ha conseguido, producir imitaciones de los efectos de la naturaleza en cuanto bella, pues la belleza natural no es algo inmediato, es una imagen que sólo se puede producir en la interacción del sujeto con la propia naturaleza. El objetivo del arte es crear su propia belleza, apoyada en un proceso de subjetivización y guiada por la técnica. Belleza esta, la artística, que, sin embargo, tiene como modelo a la belleza natural pues quiere cifrar lo mismo que aquella, y aún llegar más lejos. La belleza natural no es la naturaleza, es una imagen. El arte también lo es. De ahí el contrasentido, por lo de tautológico que conlleva, como señala Adorno, de que éste quiera espejear a aquella para producir los mismos efectos. El índice de la realización del arte como lo de algo conseguido es la belleza artística, belleza que tanto más se acerca a los contenidos que cifra la belleza natural cuanto más consciente se torna éste de sus diferencias, actuando en consecuencia.

Como se puede comprobar, en la idea de la belleza natural emerge de modo espontáneo toda una problemática derivada de su relación con el arte. Problemática de la que han sido esbozadas algunos de sus aspectos más eminentes. Interesa resaltar otros matices conceptuales de la belleza natural, que siendo propiamente estéticos apuntan también fuera de ella hacia el ámbito de la reflexión social e histórica. A ellos es obligado dedicar alguna atención. Al introducir la noción de la belleza natural ya se ha indicado la tesis de Adorno: la belleza natural es una interpretación de la naturaleza mediada y condicionada socio-históricamente. En la experiencia estética del mundo natural "...es toda la sociedad la que está escondida. De ella proceden los esquemas mismos de la percepción y también el juego de semejanzas y contrastes que se llama la naturaleza"<sup>224</sup>. En otras palabras, la percepción estética del mundo físico como naturaleza, algo inmediato en su precedencia al hombre y, aparte, condición de su existencia, es de índole mediata. Todo ello significa que la belleza natural se modifica al constituirse como experiencia en correlación directa al grado de autoconciencia que los individuos tienen de su tiempo, de su contexto social y, finalmente, de sí mismos. Aquí descansa la carga ideológica que puede soportar la idea de belleza natural según Adorno. Pero la ideología se puede deshacer desde la crítica. Y a ésta siempre va asociada una elevación del rango de la autoconciencia del individuo. Por esta vía, la idea de la belleza natural puede

---

<sup>224</sup> *Ibíd.*, p. 95.

romper las asociaciones que la mantienen fijada tan a menudo, en esta época del mercado y del ideal de un bienestar que él ofrece como un producto más, a la noción de una armonía complementaria con el agradable mundo de la civilización y la técnica, ante el cual la naturaleza, cercada, podada y desinfectada, se convierte en la imagen más adecuada de un espacio de esparcimiento para los individuos largamente merecido por lo útil del trabajo realizado. Se trata de la idea de una naturaleza rebajada a medio de satisfacción de unas falsas necesidades; modificada y suavizada hasta el punto de terminar siendo un producto de consumo más para el ocio. Y es que el fenómeno de la cosificación también alcanza a la experiencia de la naturaleza, pues ésta es una experiencia social. Pero no por ser susceptible de ser experimentada cosísticamente la belleza natural queda cancelada. Hay un punto de inflexión. Este comienza cuando en el contexto de la penetración crítica de la apariencia social, en ella como símbolo, en la belleza natural, se hace perceptible el contrapunto de lo que lo social ha llegado a ser. Y ello es así precisamente porque uno de los momentos definitorios del proceso de constitución de lo social, de la historia de la civilización, ha tenido lugar en el acto de negación de la naturaleza. Naturaleza que constituye, sin embargo, la primera instancia propiciatoria de esa dialéctica histórica. De este modo, la naturaleza como lo negado por la civilización, la cual encuentra criptogramas de sí y de su sentido del progreso en los productos manufacturados y en las máquinas -las mejores objetivaciones de la razón técnico-científica-, deviene en cuanto que experimentada estéticamente, y por eso mismo recuperada para ese ser social que la niega y hoy además la destruye, en signo e indicio de un estado de cosas con seguridad diferente, y acaso posible, al de la positividad social, que es percibido, cosa no poco importante, inmanentemente a esa sociedad que parece haber absolutizado la cosificación. Por eso, en la belleza natural se encuentra otro motivo de la experiencia estética en el que la racionalidad apunta más allá, en un movimiento autotranscendente favorecido por su crítica inmanente, de la clausura a la que había abocado una razón técnico-instrumental no lo suficientemente consciente de sí. Así pues, la belleza natural es, para Adorno, un símbolo de lo otro al universo humano. Es un signo utópico de la reconciliación dentro de ese mismo ámbito humano no reconciliado que, reveladoramente, es el único lugar donde puede darse la belleza por ser él sólo donde hoy por hoy pueden experimentar todos y cada uno de los individuos. La belleza natural, experiencia positiva de la negatividad del mundo y, a la vez, indicio de lo que niega el mundo, sólo puede ser experimentada en el círculo de lo siempre negado: la experiencia adulta y autónoma de los individuos particulares. Y ello porque no siendo el todo lo verdadero, tampoco es total. "la belleza natural -dirá Adorno- es la huella que deja lo no idéntico en las cosas presididas por la dura ley de la

absoluta identidad. Mientras impere esa ley no es posible la presencia positiva de lo no idéntico. Y por eso la belleza natural es tan dispersa e incierta, es esa promesa que sobrepuja todo lo intrahumano"<sup>225</sup>. La belleza natural, pues, como huella de una carencia es en el ámbito de la experiencia estética y de la racionalidad que en ella se destila ante todo un motivo de crítica de la sociedad. Por un lado, expresa la finitud de todo lo humano -el grandioso espectáculo de la naturaleza-, acotando el límite de su dominio. Propicia y sugiere a la razón la idea de que la lógica del dominio en sí es irracional: termina destruyendo lo natural de dentro y de fuera de los hombres; su ámbito entero. En la belleza natural, la razón encuentra un acicate de autoconciencia por el cual en el juego de la crítica de sí se autolimita. Pero además, en la medida en que es el contrapunto de la absoluta identidad de lo existente, referencia la dignidad de un estado no alcanzado por la humanidad, pero sí posible. Es la alegoría de un estado de reconciliación: una identidad en y por la diferencia. En la percepción de la belleza natural el sujeto cobra certidumbre del plus no realizado de lo humano. Por estos motivos, afirma Adorno que la belleza natural es más que nada una promesa que excede y rebasa las metas no cuestionadas por las que una humanidad acrítica de sí trabaja. Pero al igual que toda promesa es incierta. Sobre la experiencia de la belleza natural pesa la incertidumbre de lo que no existe. De ahí que la percepción de la belleza natural, cuando ésta ha de estar mediada por un entorno social que se define por un principio dominador dirigido tanto hacia adentro como hacia fuera, sea algo disperso, precario y muy limitado a la particularidad del individuo y del momento. Y ésta es una de las razones de la indeterminación de su concepto dado el papel constitutivo que toda experiencia particular y concreta posee para los conceptos de la razón. El concepto de la belleza natural es indeterminado en su universalidad, y sólo brilla en su contenido concreto un instante, aquél prendido a una experiencia particular: "...cualquier objeto natural percibido como bello se nos presenta como si él fuera el único bello en toda la tierra. ...Mientras que en la naturaleza no se puede distinguir categóricamente entre bello y no bello, la conciencia que se sumerge amorosamente en algo bello se ve forzada a hacer esa distinción"<sup>226</sup>. Y es en este instante en el que la naturaleza cobra expresión, cuando se percibe su belleza. Es más, su belleza es su expresión. Expresión que quiere decir que aparece ante la experiencia como algo más que la facticidad de su ser como entorno físico. Este contenido expresivo de la naturaleza es algo objetivo, aunque sólo pueda darse en la experiencia subjetiva. Belleza natural significa así el más alto grado de la determinación

---

<sup>225</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>226</sup> *Ibíd.*, p. 98.

de la naturaleza a través de su mediación subjetiva. Es entonces, en la experiencia de la belleza natural, cuando para Adorno lo distinto a la inmanencia social habla sin palabras y desde su distancia de lo limitado de la existencia humana. Sólo por eso ella apunta hacia lo utópico.

La cita que abre el apartado pone de relieve la índole de la relación de la belleza artística con la natural. En este punto es conveniente recordarla, pues ha llegado el momento de introducir y desmadejar el concepto de la belleza artística arrancando, por así decirlo, de la belleza natural. En la referida cita Adorno pone en marcha una dialéctica que vincula ambas ideas en la operación, tan familiar ya, de diferenciarlas en base a sus rasgos específicos. El concepto central de esta dialéctica es el de dominio. Con él se puede acertar una primera toma de contacto con la noción de la belleza artística. A tenor de ello, la belleza artística puede definirse, de un modo abstracto, como sigue: es la objetividad resultante de un proceso productivo caracterizado por el dominio técnico sobre unos materiales. En general, es el producto de un particular tipo de quehacer humano. Y si la belleza natural se da en una experiencia estética que ha puesto en suspenso cualquier fin de dominio o de manipulación inherente a la actividad humana, la belleza artística salva este momento por la objetividad que queda tras el acto de su creación, de modo que lo producido se independiza y pasa a ser una realidad autónoma respecto a su proceso genético, y la calidad mediadora de éste incorporada en la objetividad de lo mediado. La emergencia de la belleza natural es la de la contemplación ante lo no tocado por la mano del hombre. La de la artística, la del producto acabado, que trascendiendo el proceso de su mediación subjetiva se instala en un ámbito propio: su existencia estética. La belleza natural se da en la confluencia con el hombre de lo no creado por él, la artística en el producto de la acción humana que ha roto su vinculación con cualquier fin práctico y ha centrado en su objetividad su finalidad que no la excede en modo alguno. De este modo, la objetividad estética, la obra de arte como producto y manifestación objetiva del espíritu adquiere una configuración lingüística: codifica, aunque no conceptualmente, el contenido de la belleza natural. Aunque ahora, dado el carácter de producto humano que tiene el arte, este contenido tiene su génesis y queda circunscrito en el espacio puramente humano. He aquí una de las diferencias entre la belleza natural y la artística. Así pues, al igual que la belleza natural, la artística quiere ser a una signo de reconciliación y de lo queda hoy sin reconciliar; ambos contenidos hablan el uno por el otro. Por eso su modelo es la belleza natural, modelo que el arte imita creando un ámbito propio que trasciende, aunque esté mediado por él, al del inmanente dominio real. Es el ámbito estético que sobrepasa al de la existencia empírica. Y si éste media a aquél ontológicamente, le es previo y condición de ser, lo estético construido en la red del lenguaje del arte

media a su vez a lo empírico intelectivamente, extrayendo su objetividad. Ahí es donde se instala el ser-en-sí de las obras de arte: en un territorio que siendo humano se aleja de lo empíricamente humano. De ahí su acercamiento a la belleza natural, para desde esa distancia objetivar un contenido de verdad. Es aquí donde el arte necesita de la labor conceptual que se llama filosofía, que atañe a esa realidad empírica producida por los hombres. El carácter utópico-anticipativo del arte tiene que ver con ese contenido de verdad que para explicitarse necesita de la perspectiva de lo posible y de lo diferente. Pero como todos estos contenidos convienen también a la belleza natural, afirma Adorno que el arte quiere dar palabras al mudo lenguaje de la naturaleza, quiere espiritualizarlo, atravesarlo subjetivamente. Pero no anulándolo superponiéndose a él, sino produciendo uno propio, aquél en el que catalizan su contenido las obras de arte. Por eso, "la idea de la belleza artística se comunica con la de la belleza natural: las dos quieren restituir la naturaleza alejándola de la mera inmediatez"<sup>227</sup>. Ahí radica el ser de la belleza artística. Pero este perfil que se ha trazado de la belleza artística puede detallarse utilizando tres conceptos que ella codifica. Estos son: apariencialidad, espiritualización e intuición. Para Adorno, ellos guardan la clave de la naturaleza de la belleza artística.

Se puede decir, por lo tanto, en referencia al primero de estos tres conceptos, que la belleza artística cabe entenderla como la apariencialidad de lo no existente en el arte. Para articular el contenido de esta afirmación se van a introducir seis argumentos. Primer argumento: el arte produce un *más* con valor apariencial que consiste en la trascendencia de su ser empírico. Al igual que la belleza natural, la belleza artística también posee un rango de *apariencialidad*. En ambas, por la mediación de lo empírico aparece un algo, un contenido, que es más que su puro ser empírico: en el caso de la naturaleza un particular enclave natural, y en el del arte un conjunto de sonidos, de formas o de colores, o la literalidad de los significados en la literatura. En el arte, al carácter cósmico de la obra le es, por ello, esencial trascender ese su ser cósmico: ser más que su ser empírico, pero a través de su ser empírico. Esto lo consigue el arte mediante la configuración de sus elementos lograda en base a la técnica artística. Tal configuración es la mediadora del *más* que convierte a las obras de arte en tales. Aunque lo determinante de ese plus que instala al arte en su existencia empírica, el dominio de la belleza, es que tiene un valor apariencial y en cuanto tal, irreal, pues ese más al que llega el arte en su movimiento de trascendencia de su cosicidad impulsado por lo que es su lenguaje, esto es, la modalidad de su configuración, le hace alejarse del

---

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 357.

mundo empírico, del mundo de los objetos en una especie de segundo orden de existencia. Segundo argumento: el *más* del arte se da en la expresión artística: por ella el arte se convierte en la manifestación de algo diferente. Ese *más* sustancial al arte, soportado por la configuración objetiva e interna de la obra y, sin embargo, diferente a ella, hay que buscarlo del lado de la expresión artística. Como tal el arte expresa, y en esta medida manifiesta algo que es diferente a lo que es la entidad de la obra reducida a un cúmulo de puros datos sensoriales, tal como podría ser *percibida*, por ejemplo, por el sensor de un ordenador. Pues bien, ese algo diferente que se manifiesta en el arte es lo que de aparicional hay en él. Algo que brota de la objetividad artística y que, sin embargo, es más que esa sola objetividad; es lo manifestado por ella y en ella. En este sentido, Adorno encuentra un modelo del arte que explica este argumento en los fuegos de artificio: "Las obras de arte no se distinguen de los seres transitorios por su perfección superior, sino porque, al igual que los fuegos artificiales, se actualizan en el brillo de un instante en su manifestación expresiva. No son tan sólo lo otro respecto de lo empírico, todo en ellas es eso otro"<sup>228</sup>. Y así se llega al tercer argumento: la aparición de lo no existente, el *más* del arte, procede de la configuración generada en el modo como las obras se oponen a lo empírico, que es lo cifrado en esa configuración. Lo que aparece en las obras de arte, eso que se manifiesta a través de su singular configuración, es determinable a partir de la forma como esa configuración responde a lo que es el mundo externo de las obras de arte. El *cómo* de esa configuración artística, entendida a la vez como respuesta y oposición a lo empírico, es la llave que permite en cada caso concretar el contenido del rango aparicional de las obras de arte. Así pues, el *más* del arte no se da inmediatamente como una simple reorganización de los elementos de la realidad, sino de forma mediata a través de su configuración, que es objetiva, y que debe ser interpretada. Por este motivo, el arte en la cualidad de su oposición al entorno empírico se torna en un jeroglífico cuyo desciframiento significa además la determinación del contenido ligado a su carácter aparicional localizado en ese *más* que cobra cuerpo en virtud de la articulación de sus elementos. Y es en esta medida, para Adorno, en la que el arte se asemeja al pensamiento conceptual, pues no deja de efectuar, aún en su forma no discursiva, síntesis en un grado correlativo a lo que es su rango de jeroglífico social. Cabe entender, pues, el momento esencial del arte contenido en ese rasgo de aparicionalidad de lo no empírico por el que accede al nivel de su concepto como un ejercicio de reimpresión de lo empírico que en sí mismo, como tal ejercicio, implica su revisión valorativa. Esto que hay de segundo orden en el arte converge con el juicio conceptual en el hecho de que ambos,

---

<sup>228</sup> *Ibíd.*, p. 113.

mediando el mundo, le extraen objetividad. Cuarto argumento: el carácter aparicionial del arte exige necesariamente lo utópico como posibilidad; lo que objetivamente instala al arte dentro del dominio de la crítica efectiva de lo empírico. El postulado de lo utópico como lo diferente a la universalidad de lo existente, que hoy es el principio de intercambio junto a su forma refleja en la razón consistente en el pensar identificante, constituye una condición de ser del arte por ser éste mismo trascendencia de lo existente al afirmar una constelación de apariencias. Y, además, es este mismo ser del arte que se encuentra a sí en su trascender su ser cósmico encontrando su objetivo en su puro estar ahí libre de supeditación alguna a objetivos crítica de la universalidad social por dos vías. A la primera conduce su finalidad de no servir para nada como una realidad en medio del mundo de la generalización del intercambio. Aunque esto al arte sólo le vale por principio, pues hace tiempo que ha sido absorbido como moneda de intercambio, hecho que si bien significativo y elocuente sobre el alcance de los mecanismos del dominio no anula tal principio: aún mercantilizado, la existencia del arte critica el significado y las implicaciones del mundo mercantil. A la segunda vía de crítica el arte llega cuando pregona lo no existente, porque eso no existente, eso que en él aparece, es lo diferente, y ésta es la clave, de la existencia fáctica. Y, cabría decir, el paradigma de todo lo que aparece en el arte como *lo diferente* es el arte mismo. Algo que, aunque precariamente, es en el medio de lo empíricamente existente lo diferente en principio al primado de la universalidad en que aquello se define. La posibilidad de lo utópico que late en el arte, y que el arte necesita, encuentra su razón porque el propio arte existe. Lo que el arte quiere es su generalización, sobre la que no se pronuncia, sin embargo. Quinto argumento: en cuanto aparición de lo no existente el arte es una imagen. El enunciado de este argumento lleva implícita una distinción no poco importante en los planteamientos de Adorno. Tal distinción se refiere a que el carácter relevante de imagen del arte tiene que ver con lo que en él hay de aparicionial y no con lo que representa. Es decir, las obras de arte son imágenes o figuras por aquello que en ellas se manifiesta y no porque representen directamente algo del mundo empírico extraartístico. Si el arte fuera una imagen por razón de una proposición inversa a la anterior, entonces caería por debajo de su propio concepto: si a través de su configuración no se mostrara algo mediato y diferente que le diera el rango de ser su figura sensible, quedaría rebajado a mero instrumento de goce o satisfacción de los sentidos, y con ello desvinculado de cualquier proceso de espiritualización. Y esto queda desmentido no por la reflexión abstracta, sino por la experiencia singular de las grandes obras de arte de la cual aquella se hace eco. Tales experiencias se constituyen, la reflexión así lo descubre, cuando el sujeto, penetrando en la obra no sin esfuerzo, la conoce al percibir



un contenido que es diferente al de su literalidad sensible, pero, sin embargo, dado por ella<sup>229</sup>. Ahora bien, si el arte es imagen al manifestar algo, eso que se manifiesta, el contenido de la imagen artística, lo involucra en el proceso de la clarificación racional. Esto significa para Adorno que el arte produce imágenes que hablan sobre la verdad del mundo, aunque esta verdad se acoge en él fuera de los mecanismos propios del pensar conceptual. Aún así, ambos tienen un mismo sentido: extraer la objetividad del mundo, su clarificación racional. De hecho Adorno, como se irá mostrando, utiliza a ambos, al arte y al pensamiento conceptual, en la crítica de la positividad social y del pensar identificante, figuras recíprocas de la misma realidad. Sexto argumento: el contenido de la imagen estética es un sujeto colectivo; aquél que la constituye como tal. El sentido fuerte de la preeminencia del objeto en estética alude al papel constitutivo que para con el arte tiene la realidad empírica. En otros términos, la sociedad a través de la experiencia particular del sujeto es la mediación de la objetividad artística. Razón por la cual las imágenes estéticas tienen un contenido social. Como dice Adorno, el sujeto que habla en el arte es un sujeto colectivo. El dato fundamental se encuentra en el hecho de que en el arte se da una prevalencia de la irrealidad de aquello que se manifiesta, de la imagen, sobre su contenido. Este grado de autoconciencia del que se ha apropiado el arte es lo que lo diferencia, entre otras cosas, de las imágenes con las que opera el pensamiento mítico. Es en tal contexto donde se genera esta dialéctica peculiar del arte: en él se perpetúa la contradicción existente en el hecho de que por medio de la falta de realidad de sus imágenes se manifieste un contenido objetivo referido a los procesos sociales reales. Y esto se deriva de la finalidad inherente al arte que es su carencia de fines: la sola obra completa y autosuficiente. Aún no queriendo la obra de arte tener un contenido social objetivo, o mejor dicho, quedando esta cuestión fuera de sus fronteras, no puede dejar de tenerlo. No puede dejar de ser escritura sobre el mundo social porque está mediada por los procesos objetivos de ese mundo. Pero si fuera el fin del arte explicitar esos contenidos, entonces la contradicción entre la falta de realidad de las imágenes estéticas y la realidad de sus contenidos sería insalvable. No le quedaría a éste otro camino que deshacerse; o bien en un conocimiento discursivo, o bien en un panfleto en el que no se salva ni la dignidad del arte ni la verdad del discurso racional, como

---

<sup>229</sup> Que ello es así sólo es posible demostrarlo a través de la explicitación conceptual de una experiencia estética particular y concreta que a posteriori confirme esta tesis. Tesis que, por otro lado, en su génesis conceptual es constituida en la mediación de las experiencias estéticas concretas. En la obra de Adorno sobran ejemplos ilustrativos al respecto con motivo de artistas como Beckett, Picasso, Tolstoi, Schönberg, Kafka,... por citar algunos.

tantas veces ha ocurrido. Y todo ello por la razón de que un ejercicio de clarificación racional, si es autoconsciente, si se propone como objetivo tal clarificación, no puede quedarse en el plano de lo simbólico, por mucho contenido que se destile en él; sería algo autocontradictorio. En este mapa es donde se encuentra, pues, una de las verdades sobre el arte: la validez de los contenidos objetivos del arte se adhiere a su falta de intención respecto a ellos.

En un texto perteneciente a *Paralipomena* dice Adorno: "Las obras de arte son cosas que tienden a borrar su carácter de tales. Pero en ellas lo estético y lo cósmico no están superpuestos en forma de estratos como si su espíritu floreciera sobre una base bien conseguida. Lo esencial en ellas es que su estructura de cosas, precisamente por su forma de estar constituida, las convierte en algo que ya no pertenece a las cosas; su carácter cósmico es el medio para su superación negadora. En sí mismos, estos dos componentes están sometidos a mediaciones: su espíritu se extrae de su carácter de cosas, y éste, que es el ser de la obra, brota a su vez de su espíritu"<sup>230</sup>. En estas palabras se halla la clave del segundo concepto que codifica la belleza artística: la espiritualización. De este modo, la segunda aproximación al fenómeno del arte, no perdiendo la perspectiva de que éste constituye la objetivación de la idea de la belleza artística, se puede efectuar atendiendo a la siguiente tesis: el arte es un proceso de espiritualización. Son tres, en este caso, los argumentos en los que adquiere determinación. Primer argumento: por el espíritu el arte es una escritura: no estando por encima de lo que en el arte se manifiesta, aporta sentido a la manifestación artística. Lo primero que hay que disolver al introducir el concepto de lo espiritual en la reflexión estética es cualquier tipo de concepción dualista. Lo que se llama espíritu en el arte no es nada que esté fuera del círculo de su manifestación y, por derivación, de su carácter cósmico en el que queda fijada y objetivada una determinada configuración; la que media esa manifestación. Pero lo que le es esencial, y es aquello por lo que se define en el arte, es que lo espiritual es aquello que cobra objetividad en la manifestación estética, siendo esa objetividad, sin embargo, otra a la de su carácter cósmico, es decir, siendo no sensible. El espíritu en las obras de arte es el producto de la mediación de su estructura fenoménica a la que no trasciende. Lo característico del espíritu en el arte es que siendo lo mediado por la configuración de la obra da sentido y carácter a lo que se manifiesta por esa configuración, esto es, convierte a los elementos sensibles que articulan la obra en una entidad artística. Esto significa, en otras palabras, que lo espiritual es el factor aglutinador de la obra: da sentido y cohesión a aquello que en ella aparece, orienta al más del

---

<sup>230</sup> *Teoría estética*, p. 360.

arte. Al igual que en lo que la obra se manifiesta lo hace en su configuración sensible, el espíritu organiza y configura ese más que se manifiesta. De ahí que Adorno incida sobre que el espíritu es lo que da los contornos de escritura al arte, es decir, su carácter lingüístico. Así pues, el espíritu puede considerarse como el principio organizativo de lo que aparece en el arte. Pero es un principio inmanente a la estructura objetiva de las obras, a su carácter de cosas, sólo que las hace ser más que cosas a través de su fijación como cosas, esto es, de su estructura sensible. Por estas razones, puede decirse que tanta es la fuerza de lo espiritual en una obra como el alcance y riqueza de lo que aparece en su manifestación. Por eso, la complejidad de la estructura lingüística de las obras de arte es índice de la profundidad del proceso de espiritualización que en ellas se ha efectuado. De todo ello se deduce que el espíritu en el arte primera y negativamente no es un espíritu subjetivo. No consiste en la subjetividad del individuo, del artista más concretamente, aunque sus intenciones también poseen su momento relevante para las obras. Y, segundo y positivamente, se trata de un espíritu objetivo y abstracto ya que no está más allá de la manifestación artística y es resultado de la mediación incardinada en la configuración sensible de las obras. Finalmente, en un último apunte, al ser el espíritu el catalizador de las obras, la fuerza y dirección de lo que expresan, es quien las introduce en el juego de la clarificación racional. Es este el motivo y la razón por la que el arte puede ser interpretado desde el concepto, desde la filosofía, quien descubre el índice de verdad o falsedad no del espíritu mismo, sino de los contenidos que en la obra aparecen. Segundo argumento: el espíritu es la reflexión inmanente del arte: determina su aparicionidad como una negación determinada de lo empírico. Adorno caracteriza al espíritu de las obras ante todo como una negación: dándose en la configuración sensible de la obra, se da sólo en ella como negación de lo que se manifiesta. De lo contrario, se reduciría al contenido apariencial de la obra y, por lo tanto, desaparecería como tal. Por eso el espíritu de una obra de arte se percibe, y no sensiblemente, en una segunda reflexión. Aunque no existe fuera de la manifestación estética, está en ella como una abstracción, su objetividad no pertenece a la manifestación sino que se constituye en la articulación de esa manifestación, en algo diferente a la manifestación misma. Y, ahora bien, una vez así localizado conceptualmente el espíritu en el universo del arte, puede ya afirmarse que es por su mediación por lo que las obras trascienden la estructura empírica del mundo, y no de una forma azarosa, sino como una negación determinada suya al ser por él que lo que se manifiesta lo hace *de un determinado modo*. Sólo cuando las obras están atravesadas por lo espiritual conforman los contornos de lo que de apariencial hay en ellas bajo la forma de una antítesis de lo empírico preñada de contenidos. Es entonces cuando la ulterior interpretación las descubre y

determina en toda la extensión de su carácter simbólico. En este contexto es en el que cabe afirmar que el espíritu es la reflexión inmanente del arte: asociada y medida en su configuración objetiva. Tercer argumento: lo espiritual en el arte es a la vez medida de la separación de la naturaleza y conciencia de su significado. Es la restauración de lo natural en el lado de su mediación. Es claro Adorno sobre el significado último del proceso de espiritualización progresiva que ha tenido lugar en la historia del arte: "...el fin de la espiritualización: dejar que manifiesten lo suyo propio las figuras históricas de lo natural y de su subordinación"<sup>231</sup>. La espiritualización del arte es un indicio de su separación de la naturaleza. Pero considerada en el marco general de la dialéctica histórica de la civilización es también la medida de lo que la cultura conserva de la naturaleza en su lado de la escisión. En virtud de su antítesis a la sociedad el arte es la crítica de lo que se le ha ocasionado a la naturaleza. Pero como esa antítesis de la sociedad es social, reincorpora al conjunto de la cultura un motivo, que es también una brecha y una ruptura en esa cultura dominante, que guarda a lo natural en una mediación cuyo fin no es instrumentalizarlo. Por eso, el momento anticultural del arte y su reivindicación de la naturaleza son una y la misma cosa. La espiritualización del arte lleva así a su máxima expresión al concepto de la belleza artística: separándose de la naturaleza converge con ella a través de su mediación, pues en ella se tornan transparentes todos aquellos contenidos cifrados por la belleza natural y que ahora se manifiestan en un lenguaje humano: el de las obras de arte.

Para finalizar esta triple caracterización de la belleza artística hay que considerar el arte desde el último de los parámetros propuestos: el concepto de la intuición. Por consiguiente, en su referencia a la problemática de la intuición artística puede darse una definición del arte que, simultáneamente, condensa la tesis de Adorno: el arte es la evidencia sensible de un contenido objetivo no sensible ni conceptual, pero que sólo adquiere esa evidencia en la medida en que ella se ofrece como tal tras ser mediada y, por lo tanto, restringida y limitada, por ese contenido. Lo cualitativamente diferencial del arte se ubica pues en una dialéctica particular que en él se hace operativa y que no es en modo alguno evidente: lo que hay en el arte de intuición sensible no está en él de una manera inmediata, sino mediada por un contenido intelectual, y el contenido que en él se genera no lo hace sino a través de su configuración sensible. Ambos términos de esta dialéctica se median, lo que significa que se constituyen mutuamente en un difícil punto de equilibrio que es el de la apertura de la obra. Y, para Adorno, esta dialéctica no puede ser de

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 128-129.

otra manera. Si se absolutiza alguno de los dos momentos haciendo recaer sobre él la esencialidad del arte, éste se disuelve en otras figuras. En primer lugar, si se reniega del momento intuitivo del arte, éste como puro contenido ajeno a una configuración sensible se hace autosubsistente como tal contenido y, por lo tanto, no sólo conmensurable con el pensar conceptual, sino, en última instancia, indistinguible de él. Y, en segundo lugar, si se reduce el arte a sola evidencia sensible inmediata se lo desnaturaliza también al igualarlo con la realidad empírica; entonces nada aparece en él, ni incluye proceso de espiritualización alguno. Queda equiparado y subsumido en una facticidad que es aquella frente a la cual hasta aquí se lo ha caracterizado. Así traza Adorno los contornos de esta dialéctica. En ella, el arte "...no es ni concepto ni intuición sensible y por ello se rebela contra su separación. Su elemento sensible e intuitivo no coincide con la percepción sensible, porque está orientado siempre hacia el espíritu. Se trata de la evidencia sensible de algo ni sensible ni evidente, de algo semejante al concepto pero sin concepto. Y en el nivel conceptual el arte libera su elemento mimético, no conceptual"<sup>232</sup>. Que la evidencia sensible en el arte tenga un carácter mediato se debe a su índole apariencial; porque en la obra aparece un más que no es real, aunque lo hace como si lo fuera, su evidencia es función de ese contenido apariencial aportado en la concreción de la configuración sensible de la obra, en el modo como ésta se organiza. Sólo tras una labor de reflexión intelectual, de penetración en lo que la obra manifiesta por la mediación de la obra misma, ésta se hace evidente: su configuración sensible transparente en su contenido, que no siendo nada sensible es, sin embargo, inmanente a la configuración, a la estructura de los elementos de la obra. Y he aquí la razón por la que Adorno no hace coincidir la evidencia sensible de la obra con su percepción sensible: la primera se actualiza tras la reflexión, la segunda significa lo que da la obra inmediatamente, su apariencia sensible. Y al igual que en lo demás, también en el arte es posible distinguir, cómo no, a través de la mediación subjetiva su nivel apariencial de su nivel esencial. Sólo en el acceso al segundo la obra adquiere evidencia sensible: se hace evidente su configuración como contenido porque la obra se da ya como estructura, algo no inmediatamente sensible, y no como puro estímulo perceptivo, es decir, como existente empírico. Todo ello explica por qué Adorno afirma que lo intuitivo del arte apunta hacia el espíritu: por éste, la obra se torna en escritura; el espíritu da sentido y aglutina el contenido. Y es en esta constelación favorecida por el proceso de espiritualización inherente al arte donde cabe considerar el momento intuitivo artístico como la evidencia que es la obra de una objetividad que es espiritual: una objetividad que es mediación de lo empírico.

---

<sup>232</sup> *Ibíd.*, p. 132.

En este punto es en el que el arte converge con el pensamiento conceptual pero sin asimilarse a él, ya que en su contenido objetiva el mundo sin juzgarlo, sin subsumirlo en las categorías en el uso de ellas. Tal es su momento mimético: converger con el mundo empírico restaurando su verdad sin aniquilarlo en un esquema categorial. A este proceder mimético del arte subyace una requisitoria de verdad. No en vano está catalizado por un principio espiritual. Esta requisitoria es la de expresar en su contenido, a modo de lo cifrado, la cualidad de las conexiones de lo empírico; la esencialidad de lo particular fuera del aparato conceptual; su universalidad fuera de la universalidad del concepto. Lo que sucede con ello es que a esta racionalidad incorporada al arte le es extraña la pretensión totalizadora y *concluyente* tan afín y por la que se autocalifica el saber conceptual. Es esta la pretensión en la que se centra la crítica del pensar identificante en la dialéctica de los conceptos que Adorno lleva a término. Pero si en el arte su racionalidad puede entenderse también como una crítica por desbordamiento a este pensar, primera y más originariamente está pidiendo por su limitación y especificidad el concurso de la lógica conceptual. Y tal como Adorno la concibe, el concurso de una lógica del pensar conceptual modificada en el sentido de que si sí identifica y juzga, esto es, extrae conclusiones, lo hace de una forma cualitativamente diferente a la del pensar identificante: en síntesis, rechazando la totalidad como el índice de su falsedad. Por ello, la estética, y más en general la interpretación filosófica del arte, no hace sino traducir a conceptos el contenido espiritual o mediador de las obras de arte: "Pero el arte, esencialmente espiritual, no puede ser puramente intuitivo, sino que tiene que ser pensado o, mejor, él mismo piensa"<sup>233</sup>.

## B. TEORÍA DE LA OBRA DE ARTE: EL ANÁLISIS INMANENTE Y LA APERTURA A SU AFUERA

### I. CARÁCTER APARIENCIAL DEL ARTE

No poco se ha mencionado ya el tema de la apariencia en el arte a petición de diversas cuestiones para las que su intervención era relevante y esclarecedora en el seno de la reflexión estética. Pero ahora se impone ya la necesidad de otorgar a este concepto, junto a otros no menos trascendentes, un espacio para su sistemática discusión teórica. Se trata, en definitiva, de organizar el concepto de la apariencia estética en su exposición, articulando, por así decirlo, en una continuidad lógica, aunque no necesariamente cerrada y

---

<sup>233</sup> *Ibíd.*, p. 135.

exenta de momentos antinómicos y contradictorios, la serie de significados y de contenidos alternativos y complementarios que por el momento ha demostrado poseer. Es esta una labor cuyo objetivo es, finalmente, mostrar la riqueza del concepto en la elucidación del arte por la teoría estética; lo cual es ya la prueba de su valor epistemológico para la constitución de la propia teoría.

Para empezar, se torna evidente la necesidad de localizar y de centrar teóricamente el problema fundamental alrededor del cual giran todos los desarrollos con los que puede dotarse a la noción de la apariencia estética. Hay que destacar y señalar el núcleo a partir del que cobra vida el concepto o, lo que es equivalente, el espacio en el que se desenmaraña su riqueza a través de sus momentos contradictorios. Y no en vano sucede de este modo, pues ya Adorno indica que es sobre una paradoja en donde adquiere sustancia y sentido todo aquello que es relevante cuando se habla de la apariencia estética. Y de aquí sólo un paso a lo que se impone entonces, lógicamente por lo demás, como tarea de la estética: salvar la apariencia, esto es, darle lo suyo como la precondition para mantener un concepto no minusvalorado de arte que no entre en una *mala contradicción* con lo que es la práctica efectiva artística y sus productos objetivados. Lo que presenta, pues, Adorno como el proyecto de salvación de la apariencia estética no es así otra cosa que un asegurarse la teoría en su valor epistemológico y, por y en ella, la verdad sobre su objeto. Adorno describe así la apariencia estética para después pasar inmediatamente a problematizarla, operación que va a aportar aquí el hilo conductor de su exposición: "La propia objetividad de las obras de arte es la mediación para su carácter apariencial. Al quedar fijados un texto, una pintura o una música, la obra se convierte realmente en algo a mano que sólo aparentemente es su devenir, su contenido. Aun las máximas tensiones en el proceso de una obra en el tiempo estético son ficticias, ya que han quedado resueltas, de una vez para siempre, en la obra misma; en cierta medida el tiempo estético es indiferente frente al tiempo empírico, al que neutraliza"<sup>234</sup>. En este texto Adorno hace recaer el acento sobre lo esencial de la apariencia estética. Ésta es, ante todo, neutralización: se llama apariencia a la neutralización que ejerce en el arte el momento estético sobre aquellos otros, internos y externos, que son su precondition. Por eso, la apariencia es constructora del ámbito propio de la autonomía estética, ámbito que queda definido de esta manera por ella. Todo ello queda claro a partir de los ejemplos propuestos en el texto. En ellos se puede apreciar que el contenido es sólo algo aparente que se da en el momento estético o, mejor, lo constituye,

---

<sup>234</sup> *Ibíd.*, p. 144.

y que a su vez depende este contenido de lo que es la configuración objetiva de la obra. Así, en el caso de la literatura, el contenido que se va desplegando paulatinamente con un ritmo propio a través de la estructura lingüística de la obra sólo aparentemente lo es, y ello en la medida en que le es esencial a tal contenido ese movimiento o *tempo* de su exteriorización, pues la obra es algo que ha quedado resuelto y acabado de una vez por todas. Y lo mismo sucede en la música, cuyo contenido que nace en la relación estructural dada en la continuidad de las notas cuando son escuchadas tiene una resolución previa que es la partitura: la mediación del contenido que para objetivarlo necesita ser ejecutada y, por lo tanto, adquirir la apariencia de un proceso dinámico y abierto que de hecho no es, pues en ella, en la partitura, en realidad ya está todo fijado como aquello dominado en la completud de la obra, que se define por su clausura definitiva como la de algo terminado. Para la pintura, el lienzo y las formas y colores sobre él dispuestos son la mediación para un contenido que es la estructura que forman y lo que sobre ella se suspende y queda atrapado. Pero este contenido no es algo inmediato, necesita para ser percibido de un tiempo estético: una sucesividad y escalonamiento en su objetivación. Sin embargo, el lienzo ya fue en su momento terminado; es un objeto finito, una cosa que está ahí. En todo caso, y salvando las especificidades que cada género artístico y, más aún, cada obra necesariamente sugiere, lo importante es esto: el centro de gravedad de la obra de arte, lo que se da a través de su configuración, lo es sólo como algo aparente. El punto estético del arte, su culminación y realización como arte, es lo que aparece en la mediación de la cosa, del objeto fijado, y esto que aparece lo hace sólo aparentemente. Para Adorno, es en esta encrucijada donde queda ubicada esa paradoja antes referida cuyo alcance domina a todo el arte. Podría formularse a base de interrogaciones: ¿cómo y en qué sentido puede hablarse de la verdad del arte -verdad que circunscribe a su contenido como verdadero- si éste sólo se realiza y llega a su límite a través de la apariencia, es decir, por la formación de una especie de no-ser que, sin embargo, quiere ser lo que aparenta, y no lo es en la misma medida que lo aparenta? Con otras palabras, ¿qué le queda al arte de sustancial cuando parece agotarse en un incansable juego de sombras y ficciones que obran como si no lo fueran? Y aquí lleva esta paradoja a su último extremo: ¿cual es el estatus de lo espiritual del arte y del contenido de verdad que puede catalizar cuando dicho contenido se ofrece al coste de la falta de realidad del formato en el que se presenta?, ¿cómo puede tener un contenido de verdad el arte si es apariencia?, y si lo tiene, ¿cómo se vincula éste a ese carácter apariencial? Son todos ellos unos interrogantes que se van a intentar esclarecer en la exposición que sigue, realizando algo parecido a una disección del concepto de la apariencia en el espectro de su significado y de su sentido. Pero a modo de adelanto de lo que se irá perfilando como conclusión



se puede afirmar ya que no sólo no es incompatible la verdad del arte con lo apariencial, sino que, yendo más lejos, aquella se adhiere necesariamente a lo apariencial cuando y sólo cuando ello es determinado en su esencialidad: lo apariencial puede portar contenidos verdaderos cuando es definido y reconocido como irreal; como en sí lo no verdadero, lo cual es ya su verdad. Lo que hace falta es ahora explicitar las etapas del tránsito hacia esta conclusión en las cuales ésta adquirirá sus determinaciones y, con ellas, su legitimación. El punto de arranque consistirá entonces en reconocer la apariencia como el *modo de ser* del arte: "El arte no tiene poder ninguno sobre la apariencia si trata de liquidarla"<sup>235</sup>, dice Adorno. Sólo desde tal reconocimiento puede plantearse el programa que Adorno denomina como la salvación de la apariencia estética. Su significado es claro: salvar la apariencia en el arte como fenómeno equivale a desentrañar su significado teórico asumiéndola como el momento constitutivo del arte, momento según el cual el ser de éste radica en su diferencia respecto a la determinación fundamental de lo real, la existencia, el estar ahí. Según el contenido de esta diferencia, lo inherente del arte en su relación negativa con esa determinación de lo empírico es la apariencia: su ser se agota en el *como si*. Y es ésta una determinación del arte ineludible e irradicable de él: le es consustancial. Pero todo esto, del lado de la teoría implica la formación de una autoconciencia con la que se enriquece el arte porque se penetra en su verdad. De este modo, en estética uno de los contenidos de la idea de arte apunta en la dirección de apoderarse y dominar su apariencialidad en la estrategia de su determinación como tal. Y es en este punto en el que se la afirma y se la niega a la vez: se la afirma en su raíz profunda, pues se despoja a la apariencia de su apariencia al descubrirla como irrealidad. Pero también se la niega en el sentido de que el engaño que parece ser inmanente a ella es puesto al descubierto. Al hacerse transparente o al objetivarse, lo aparente se disuelve en el lado de lo que siempre tiene de equívoco. De no mediar esta labor teórica, el arte se cerraría sobre sí mismo en un eterno círculo en el que siempre se podría afirmar que: "Se produce el engaño de que no hay engaño"<sup>236</sup>. Son por estas razones por las que concluye Adorno que la propia salvación de la apariencia es algo aparente, pues su iluminación teórica no la disuelve, sino, más bien al contrario, la refuerza en el momento que le es propio, y que es sustantivo en la constitución del momento estético prendido a cada obra de arte y por el cual éstas lo son en la determinación de su liberación de la pura existencia fáctica. Salvar la apariencia significa, por lo tanto, en relación a las palabras de Adorno, descubrir la verdad del engaño del arte antes que terminar con él, lo

---

<sup>235</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>236</sup> *Ibíd.*, p. 146.

que equivaldría, esto último, a negar teóricamente al arte en la multiplicidad de sus concreciones en una teoría que de esta forma se autosuprimiría por su inoperancia para acceder a su objeto. Pero además, tal salvación es aparente en el sentido de que al arte le viene de fuera, de la reflexión e interpretación de las obras, y no está inscrita como un momento suyo, tal cual es el de la apariencia, que tendería por dinámica interna a liquidarse al mostrar su verdad. La elucidación de la apariencia estética contenida en su resolución como irrealidad no pertenece a lo artístico, sino a la reflexión teórica sobre ello; reflexión, eso sí, que es suscitada por la misma existencia de las obras de arte y que éstas necesitan en la lejanía de esa existencia tan peculiar que sólo a ellas les pertenece.

Delimitada ya la cuestión de la apariencia estética, en síntesis se encuentra que: primero, ésta forma parte del ser específico de lo artístico. Segundo, a la estética en cuanto mediación teórica del arte es a quien le toca definirla en sus determinaciones; así se incide sobre su verdad. Tercero, sólo tras esta labor puede conectarse y adscribirse el contenido de verdad del arte a su rango apariencial. Pero éstas son sólo tres afirmaciones que deben ser implementadas, y probadas, con una argumentación teórica. Se impone, pues, un proceso dirigido hacia lo que podría caracterizarse como la determinación y el reconocimiento de la apariencia estética en la amplitud de sus significaciones en la obra de arte. Éstas pueden concretarse en cuatro dimensiones. Las dos primeras hacen referencia a las que podrían llamarse las vertientes interna y externa de la apariencia estética; en ellas ésta se define. La tercera y la cuarta dimensión, supuesta ya elucidada teóricamente la apariencia, explicitan ciertos aspectos que ella condiciona. De esta forma, observan las implicaciones que soporta con dos importantes temas estéticos: la noción de la legalidad estética y el problema del sentido.

En lo que atañe a la mismidad de la obra de arte, puede ser descrita la apariencia estética como la lógica interna del arte: "En la gran música, como la de Beethoven, y posiblemente en otras artes no temporales, los llamados elementos primordiales contra los que choca el análisis no son sino una grandiosa nada. Y sólo por aproximarse a la nada pueden fundirse como devenir en la totalidad. (...) Si se miran las obras de arte desde la mayor cercanía posible, aun las más objetivadas se transforman en un hormiguero, los textos en sus palabras. Si se cree falsamente poseer los detalles de la obra se diluyen éstos en lo indeterminado e indiferenciable: tal es la fuerza de su carácter mediato. Es ésta la manifestación de la apariencia estética en la estructura de la obra de arte"<sup>237</sup>. Bajo el concepto de la apariencia también se

---

<sup>237</sup> *Ibíd.*, pp. 137-138.

denota una forma de relación de la obra de arte consigo misma. En esta perspectiva la apariencia procede del hecho de que las obras de arte se presentan como un todo en su objetividad producida. Este todo, la objetividad de la obra, constituye para Adorno una primera instancia de la apariencia estética ya que no es sino algo producido en la dialéctica de sus elementos. Dialéctica por la cual éstos se organizan y forman una estructura: la obra de arte. Pero lo cierto es que dicha objetividad que es el arte, a la que le pertenece el ofrecerse como un todo orgánicamente estructurado, no es sino un resultado mediato en el que son absorbidos y aniquilados en su organización la multiplicidad de sus elementos. Pero primariamente, la entidad, que es su facticidad, pertenece a esos elementos: así, en la obra literaria las palabras son la mediación y el soporte de su contenido; éste, todo lo que ofrece la obra, el continuo estético, aquellas por sí solas nada, indeterminación estética, funciones para una mediación. Tal es el caso también de la pintura, por ejemplo, en la que la objetividad formada, el cuadro, es una totalidad surgida en la conjunción y la organización de los elementos plásticos a los que sobrepasa. Y esto es algo fácil de comprobar en pinturas como las impresionistas, que más que ninguna otra requieren un margen mínimo de distancia para ser observadas como cuadros, traspasado el cual se diluyen en un caótico conjunto de pinceladas. Pero todo esto es extensible al conjunto de los géneros artísticos. El caso es que bajo la noción de la apariencia estética se está caracterizando la dialéctica del todo y las partes en el arte. Del lado del todo, de la obra objetivada -sea una composición musical, un cuadro, un poema...-, se hace perceptible que como unidad autónoma que se da objetivamente su característica es la apariencia, ya que esa totalidad producida es más y diferente a lo que sensiblemente se percibe, al conjunto de sus elementos. Este más que aparece en la totalidad es la apariencia estética, pues de hecho no comparte la facticidad de los elementos artísticos que la preceden. Pero, además, el mismo presentarse la obra de arte como totalidad es una componente adicional y sustantiva de ese más del arte. La obra como totalidad, como lo acabado, cerrado y concluso es algo aparente: forma parte de la exigencia de objetivación de la obra, pero es un plus que se produce y que se añade en la ley de su objetivación, a la cual, por otro lado, le es inmanente: no sería posible pensar las obras de arte en la independencia de su presentarse y su manifestarse con la forma de individualidades, de objetos singulares y totalmente realizados en lo que manifiesta su objetividad. Y en lo que se refiere a las partes -las notas musicales, las pinceladas, formas y colores, las palabras,...- su sino en la obra de arte es la desaparición, la disolución en la estructura. Así, curiosamente, en el nivel estético, lo fáctico, lo real, los elementos que forman la cosa se aniquilan para dar lugar a lo aparente: la obra en sí. Su esencia estética como

tales elementos se contraponen de tal forma a su esencia material; las notas musicales, los colores, las palabras estéticamente no son nada, se disuelven en su función mediadora de la totalidad. Y esta nulidad es la de su carencia de un contenido que sólo le pertenece al todo estético. Pero en tanto que son perceptibles empíricamente, recuerdan que la totalidad de la obra de arte no puede serlo una sino estéticamente, que es pura apariencia. La objetividad estética es la apariencia generada en la obra como cosa; sólo a aquella le pertenece el contenido, su factura de totalidad. Y este añadido que es el nivel estético de la obra no puede ser sino aparente. Pero si el arte quisiera renunciar a él tendría que conformarse con las obras como cosas estrictas: absolutamente empíricas y absolutamente reales, pero también absolutamente muertas en su falta de contenidos. Tan sólo desde su contemplación estético-retrospectiva el carácter cosista se hace relevante para el arte: es el incesante y renovado recordatorio de lo que en él hay de fingido, eso que, paradójicamente, también indica el punto de su realización y que únicamente se da en el soporte cosístico de la obra por la articulación de sus elementos en una determinada configuración.

Pero este carácter cosista del arte permite completar el retrato de la apariencia estética con una nueva definición que entra en complementariedad con lo anterior. Ahora se puede decir que la apariencia estética es la forma de la relación del arte con lo empírico. Esta definición remite no a la relación interna de la obra con sus momentos constituyentes, sino a través, eso sí, de esta articulación estructural que la funda, a su relación con lo que puede ser denominado como el mundo de lo empírico en general. A este respecto, conviene tomar nota de la siguiente afirmación de Adorno en la que califica a la apariencia estética a partir de la dialéctica entre esencia y manifestación en el objeto artístico: "Las obras de arte son apariencia porque ayudan a tener una especie de existencia secundaria y modificada a todo aquello que ellas mismas no pueden ser; la manifestación, no-ser en ellas y por cuya causa existen, consigue la existencia, por muy quebradiza que sea, gracias a la realización estética. La identidad entre esencia y manifestación es tan poco alcanzable en arte como en el conocimiento de lo real"<sup>238</sup>. Primeramente, hay que señalar que sólo a partir y en el reconocimiento de la condición de heteronomía del arte puede reconstruirse y diferenciarse teóricamente lo que es el espacio apariencial del arte, aquél en el que converge la autonomía estética. Esto significa que el estrato apariencial del arte, aquél en el que se hace emergente su cualidad diferencial respecto a lo empírico, es constituido dentro del nivel cósmico. No hay arte alguno que pueda desprenderse sin

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 147.

deshacerse él mismo de lo que son sus elementos preartísticos, sus materiales. Aparte de ello, tal reconocimiento de heteronomía, es decir, de fenómeno no originario ni inmediato, implica la esencial imbricación del arte en los procedimientos miméticos. Esté o no en su talante, el arte no puede prescindir de la tendencia imitativa de aquello que es su presupuesto, el mundo empírico, por más que ésta cierna un signo negativo o diferenciador en relación a ese presupuesto. Y esto es un a priori del arte establecida su condición de fenómeno producido. Todo contenido que éste pueda desprender ha de estar referenciado de una u otra manera por aquello que se presenta a lo estético como un ámbito primario: el mundo objetivo, y más concretamente, el mundo social. Lo que es propio del arte, su cualidad, es que, tal como dice Adorno en el texto más arriba citado, en el seno de una existencia apariencial desanuda la trama objetiva de ese mundo al que él mismo pertenece. Sólo desde la asunción de su heteronomía el arte se hace completamente libre. Esta libertad del arte, que es la de su autonomía para crear reediciones del mundo cuyos contenidos hablan del que es inmediatamente real en su presencia, la gana éste por su carácter apariencial. Por ello, tal carácter no es otra cosa sino la diferencia del ser del arte respecto del de los objetos del mundo y, dentro del arte mismo, como lo que se llama su momento estético: aquello que es aparente, aquello que existe no empíricamente sino en la manifestación estética, y por lo tanto, tal como indica Adorno, tiene por eso una existencia quebradiza y precaria. Así pues, por la apariencia estética se denota la forma esencial de la relación del arte con el mundo empírico; la forma de esa relación es la diferencia. Pero no sólo esto, sino también concluye Adorno que la apariencia estética denota además una antinomia en el concepto de arte. Dicha antinomia podría formularse así: si lo apariencial se constituye en la mediación de lo empírico, lo estético a través de la cosa, entonces el arte sólo puede realizarse negándose. Es contradictorio que el arte alcance su nota característica, la diferencia respecto de lo empírico, precisamente a través de su fijación como una cosa, como un objeto empírico. Para Adorno la contradicción se desharía si pudiera darse un arte como manifestación absoluta, si todo en él se redujera a la apariencia. Pero no hay arte así. Como Adorno reconoce, es condición del aparecer estético hacerlo en la red que forma la fijación de la obra como objeto del mundo. Lo que sucede, sin embargo, es que esa contradicción a la que alude Adorno es descomponible en una tensión dialéctica: se refiere a la asimetría del conjunto de mediaciones entre arte y realidad, asimetría que es, en último término, una instancia de la asimetría de la dialéctica sujeto-objeto, cuya regla es la tesis de la prioridad del objeto. De esta forma, el carácter fundador de lo empírico para que el arte se estatuya como lo diferente a ello es el resultado de la prioridad de la mediación del objeto sobre cualquier otra: el arte antes que arte es objeto, al

igual que el sujeto es primordialmente objeto. Y sólo en tanto que mediador de lo empírico en su nivel estético, por su carácter espiritual que le da derecho a adoptar contenidos de verdad, el arte puede con razón ser lo diferente a lo empírico, pues el medio de esa mediación es lo aparential, lo que se manifiesta, lo que no existe empíricamente. Por lo tanto, hay que considerar que cuando se habla del concepto de arte como lo diferente a la existencia fáctica, se está aludiendo al ámbito propio de la mediación estética del mundo sobre la que tiene prevalencia, sin embargo, la mediación del mundo sobre la obra de arte. Este es el espíritu de las siguientes palabras de Adorno: "La concepción correcta, sin importarle la realidad de las imágenes estéticas, descubre la antítesis del arte respecto a la realidad y, a la vez, la integra en esa combatida realidad. Pueden llamarse obras de arte racionalmente clarificadas las que, manteniendo sin concesiones su distancia de la empiria, demuestran tener una verdadera conciencia de ella"<sup>239</sup>. Y si, como Adorno añade, el concepto de arte es tremendamente difícil, también es verdad que no es inasequible. Así pues, el concepto de arte fluye en la tensión entre los polos de una disimetría: de un lado cosa, objetividad empírica, del otro plus sobre lo empírico, apariencia. Únicamente del lado de allá de lo empírico puede afirmar su distancia de ello en la actualidad de la mediación a que somete lo existente, aunque condición de esa mediación estética lo es la mediación que a ella la hace posible. Por eso, la concepción correcta del arte integra la antítesis artística en la realidad: sólo en tanto que heterónimo puede el arte ser autónomo. La contradicción aludida se resuelve así en una dialéctica de las cualidades diferenciales de las mediaciones que involucra el fenómeno artístico.

Tras haber recorrido dos de las cuatro dimensiones más arriba enumeradas con las que se pretende trazar un cuadro pertinente de la apariencia estética, se está ya en condiciones de atacar con garantías una temática que tiene que ver con la forma de la realización del arte. De esta manera, puede decirse que la apariencia aporta al arte un criterio de legalidad estética. Pero para abordar y contextualizar esta cuestión es conveniente efectuar en primer lugar una distinción a tres niveles entre los siguientes conceptos de Adorno: por un lado entre los conceptos y las imágenes, y del otro, en estas últimas, entre las imágenes culturales y las imágenes estéticas. Como se podrá comprobar, y aunque no es éste el objetivo perseguido aquí, tal distinción es commensurable a su vez con el establecimiento de una escala epistemológica dividida en tres segmentos. Para empezar, hay que diferenciar los conceptos de las imágenes. A tal efecto conviene traer aquí un importante

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, pp. 119-120.

texto de Adorno. Es el siguiente: "Sin reflexión no hay teoría. Conciencia que interponga un tertium, imágenes, entre ella y lo que piensa, reproducirá insensiblemente el idealismo; un corpus de representaciones substituirá al objeto del conocimiento y su arbitrariedad subjetiva será la de los que mandan. El ansia materialista por comprender la cosa busca lo contrario; el objeto íntegro sólo se puede pensar sin imágenes"<sup>240</sup>. Con estas palabras caracteriza Adorno su idea del conocimiento filosófico. Y, estrictamente, su instrumento son los conceptos. En concordancia con ello, la dialéctica negativa se ha propuesto, aun sin estar segura del alcance de su viabilidad, como única meta legítima del discurso racional acceder a lo sin concepto, al objeto, a través del concepto<sup>241</sup>. Esto es el conocimiento: la reflexión; es decir, la mediación subjetiva de lo objetivo en la negatividad y la diferencia de su instrumento de conocimiento frente a lo otro del sujeto. Y es posible esperar de tal mediación subjetiva conocimiento en la medida en que ella misma es mediada por lo objetivo, en la medida en que el objeto es constitutivo para el sujeto y para el concepto, en fin, en tanto que sujeto y objeto son semejantes. Es a esta idea programática de la dialéctica negativa apuntada por Adorno a la que se le incluye como corolario esto otro: el saber, el conocimiento no reduplica a su objeto sino que es la tentativa, siempre inconclusa y no terminada, de llegar a ese objeto preexistente e indiferente, de penetrar en él objetivando sus determinaciones; lo que debe llamarse todo ello su verdad. Tal es el motivo por el que esa verdad del objeto, aun perteneciéndole a él, sólo puede ser expuesta subjetivamente. Así pues, el conocimiento en el sentido enfático que le da Adorno no hace copias de los objetos en el medio del sujeto que los simbolizan: éstas, antes bien no pueden sino cerrar el paso a lo real al afianzarse y absolutizarse en su existencia prestada en el medio de una subjetividad que al producirlas y dominarlas cree falsamente dominar su origen, siendo, bien al contrario, esa subjetividad la preformada él, y en un grado parejo al de su inconsciencia sobre ello; por eso se la llama cosificada. De esta forma, el conocimiento discursivo racional es desligado, y contrapuesto, por Adorno de un pensar simbólico, metafórico y fundamentalmente no conceptual cuyos modelos más pertinentes se encuentran en los mitos, en las religiones e incluso en ciertas formas de filosofía: todas aquellas que cristalizan sobre un pensar identificante cuya seña de identidad es convertir al concepto en la imagen del objeto al clavar y

---

<sup>240</sup> *Dialéctica negativa*, p. 207.

<sup>241</sup> Sobre este punto es Adorno tajantemente sincero: "Para que la filosofía sea más que un puro mecanismo tiene que exponerse al fracaso total; tal es la respuesta a la absoluta seguridad que subrepticamente impregnaba a la filosofía tradicional,...". *Ibíd.*, p. 27.

fijar a éste en su universalidad. Este tipo de pensamiento opera con imágenes. Son las llamadas imágenes culturales. El contenido de tales pensamientos, que tienen expectativas y pretensiones de conocimiento, son imágenes que suponen traducir al medio del sujeto la verdad de aquello que simbolizan y por lo cual están. La característica fundamental de tales imágenes culturales es, por todo ello, la suplantación: adscriben el referente del conocimiento y la verdad a unos objetos virtuales creados por el sujeto que inmediatamente son confundidos con la realidad objetiva. Es éste el motivo por el que la verdad que pueda contener un tal pensar simbólico siempre se le escapará. Ésta sólo podrá darse allá donde aquél sea interpretado conceptualmente: pero su verdad no será así la de un saber, sino la de un objeto del universo cultural y humano racionalmente clarificado. Ahora bien, falta encontrar un lugar en este esquema para las imágenes estéticas. Estas existen por la apariencia de las obras de arte. Lo que distingue a las imágenes estéticas de las culturales es que frente a éstas su simbología es autorreferencial. La imagen estética es imagen porque en el arte se genera un plus con una entidad virtual, y es estética porque propiamente se simboliza a sí misma: a estas dos circunstancias queda atada su especificidad. Y de aquí se infiere la noción de la legalidad estética. Así la apunta Adorno: "La mimesis de la obra es semejanza con ella misma y esta ley, sea unívoca o multívoca, es proclamada por cada obra en su singularidad; por constitución, cada una está obligada a sí misma"<sup>242</sup>. De todo ello se derivan importantes consecuencias. A diferencia de las imágenes culturales, las imágenes estéticas no se superditan a una finalidad cognitiva. Su razón de ser no depende de esa finalidad, sino antes bien, estriba en ellas mismas. Aunque no por ello quedan excluidas para Adorno de la dialéctica histórica de la clarificación racional: a través de ellas se perfila la trama objetiva del mundo porque la apariencia estética es mediata respecto a esa trama. Y esto es algo que se transparenta en su interpretación. Pero lo relevante de las imágenes estéticas es que ellas de por sí no son manifestaciones sino de ellas mismas. Éste es el sentido de la autonomía estética: que la ley de lo que aparece en el arte coincida con eso que aparece, que la manifestación estética no dependa teleológicamente de otra cosa que de aquello que se manifiesta. Por este motivo, las imágenes estéticas tienen una sustantividad por derecho propio que les está prohibida a las imágenes culturales en virtud de sus respectivos fines inmanentes. A las imágenes estéticas las salva en este sentido su falta de pretensiones respecto al conocimiento. Esto significa, en otras palabras, que el contenido de verdad del arte es inintencional: tiene cabida en él con independencia de las perspectivas que el arte pueda adquirir respecto a ese contenido, perspectivas que de hecho

---

<sup>242</sup> *Teoría estética*, p.141.



son inexistentes. De aquí que ese conocimiento que se da en el arte revista una forma no discursiva, no conceptual. Así pues, frente a los conceptos y a las imágenes culturales, lo que delimita al arte es que sus imágenes manifiestas no se superditan funcionalmente a una dialéctica cognitiva. Una dialéctica que para Adorno sólo se resuelve apropiadamente en las operaciones de una razón que opera en términos de conceptos. Ésta es la última razón por la que si bien el pensamiento conceptual ha de interpretar a ambos tipos de imágenes, sólo las culturales pueden ser reducidas por él en un proceso de progreso en la racionalidad. El arte, por su forma peculiar de objetivar la razón, permanece irreductible al modo discursivo de operar esa razón por más que necesite ser interpretado discursivamente. En términos lingüísticos, esto equivale a señalar que el arte es un lenguaje diferente al lenguaje conceptual, al que somete objetos en su mecanismo universalista-judicativo. Es un lenguaje al que le falta referente, un lenguaje cuyo significado es intransitivo, un lenguaje que se constituye como expresión en sí misma: un lenguaje, en fin, que ya es su contenido y su verdad; todo aquello que aparece en las obras de arte.

Es inevitable cuando se reflexiona sobre la apariencia estética terminar planteando un problema de sentido ligado a ella. En relación a él, Adorno es concluyente: el sentido de la apariencia estética es apariencial. Esta es una tesis sobre la que se va a incidir tangencialmente ahora, ya que más adelante se le va a dedicar un espacio adecuado al tema general del sentido tal como es implicado por el arte. Como ya se ha visto, se puede hablar de la apariencia estética en dos sentidos que son diferenciables aunque sólo con una finalidad analítica: la obra de arte es apariencia porque produce algo cuya determinación es su diferencia de la existencia, pero también es apariencia porque se presenta como una totalidad. Es apariencia la obra de arte porque lo que ella es estéticamente es un no-ser empírico, y también porque su ser empírico desmiente la unidad que quiere ser estéticamente. La doble significación de la apariencia estética es, pues, la de los dos sentidos en los que se puede recorrer la polaridad de los momentos fáctico-estético que convergen y constituyen la obra de arte. En este contexto, sobre el sentido dice Adorno: "Como es su elemento integrador, el sentido, como constructor de la unidad, es afirmado como presente por la obra, sin que él sin embargo siga existiendo realmente. El sentido que es quien lleva a cabo la apariencia, participa primordialmente del carácter apariencial"<sup>243</sup>. Tal es el modo como anudan apariencia y sentido en el arte. La obra de arte sólo puede ser una unidad cuando se la considera como un fenómeno estético, en su calidad preestética de cosa u objeto del mundo tal calificativo no la concierne al

---

<sup>243</sup> *Ibíd.*, p. 142.

menos en el sentido enfático que adquiere a ese otro nivel. Pero aun estéticamente, esa unidad que todo arte pregona de sí en su existir genuino no es tal, pues para Adorno cuando la percepción deja paso al análisis el continuo estético se deshace, la unidad de la obra se rompe, aparecen las discontinuidades. Eso significa que ninguna obra de arte es perfecta, aunque está en el seno de todas ellas el presentarse como si lo fueran. Y, precisamente esto último es su sentido. El sentido es ese momento inherente a la objetivación estética por el que el arte sobrepone a la apariencia una segunda apariencia. Por el sentido, lo que el arte expresa lo hace como si lo expresara de una manera perfecta y completa. El sentido es la forma de presentarse la apariencia estética: es la apariencia de unidad de lo aparente, la apariencia de la perfección en la que todo se cierra y concluye sobre su ideal realizado. Es, por lo tanto, la apariencia en un grado superlativo en el cual ésta encuentra su realización. Y es en el campo del arte donde, frente al de lo empírico, el sentido encuentra propiamente su lugar. Hay que ver el porqué muy brevemente. Fuera del arte la categoría del sentido atañe no al objeto, sino a la razón. El problema del sentido es pertinente a lo que podría llamarse la dialéctica cognitivo-discursiva de la razón. En esta dialéctica, que en la más general de sujeto-objeto se refiere a la mediación del objeto por el sujeto en tanto que este último desarrolla una experiencia cognitiva, el sentido puede definirse como la componente valorativa-apreciativa que acompaña a ciertos tipos de juicios cognitivos; entre otros, precisamente también a aquellos que poseen relevancia filosófica, aquellos donde la crítica más se polariza. Pero ahora bien, todo discurso consciente de sí ha de reconocer que el sentido es un añadido de la subjetividad, que señala, radicalmente, la posición de la razón. Al objeto, por su derecho como tal no le pertenece sentido ninguno. El sentido no es objeto alguno de conocimiento porque primariamente no es un objeto. Es antes un plus subjetivo que se adiciona y acompaña al saber del mundo; es la orientación de la razón. Por eso no hay otra justificación del sentido que la del interés del sujeto, cuya legitimidad sería medida por la vara de lo que experimenta bajo las figuras del dolor. Pero esto no convierte en modo alguno al sentido en una componente del mundo. No es tan sólo que el mundo no tenga sentido o que lo niegue, negación que de algún modo se lo daría, sino, más primordialmente, que el mundo objetivo es indiferente al sentido. El problema del sentido habla y dice del sujeto y no del mundo. Por eso, cuando el sentido se aplica al mundo deja de tener significado o lo resuelve en desarrollos aporéticos. Pero, ¿qué tiene esto que ver con el arte? Sencillamente que en el arte el sentido, esa posición de la razón, se torna, de un lado, el índice de su espiritualización y, además, en él encuentra su verdad, pues se objetiva como apariencia: como aquello opuesto a lo empírico que, sin embargo, lo alumbra. En el arte el sentido como apariencia realiza su esencia;

su no existir en el mundo. El sentido en el arte, esa apariencia llevada a hipérbole, es también, y por esto mismo, un contrapunto iluminador de esa realidad que la razón descubre como sin-sentido y, con motivo, no objetivamente necesitada de él. Como espiritual, el sentido objetivado en la apariencia del arte dice que también lo otro de él, lo empírico, puede ser de otra manera, más humano, aunque ninguna determinación le impela a ello. El sentido en el arte es la negación de que haya sentido en el mundo y, para Adorno, como tal negación tiene un sentido: que todo puede ser de otra manera. De ahí que la categoría de la posibilidad sea la que en la razón agote el sentido. El arte la sugiere: al manifestar lo que no existe, manifiesta lo posible, la posibilidad misma. Bajo la mirada de lo posible es como la razón contempla el mundo de lo que existe, y eso que no existe, que no es sino el vacío y la indeterminación de lo posible, es el único elemento más que de sentido, consolador, con el que una razón consciente de sí y de su operar sobre lo real puede acompañar a su tarea de clarificación del universo objetivo humano. Tal categoría de la posibilidad enlaza con la función crítico-formal-negativa de la noción de reconciliación, y lo hace circunscribiendo esa noción a los justos límites de su función: es la desontologización del sentido operada en su fusión como crítica.

## II. DISONANCIA Y EXPRESIÓN ARTÍSTICA

No es fácil hablar de la expresión artística tal como es concebida por Adorno. De todos modos, de entrada podría caracterizarse como sigue: la expresión artística es la presentación de lo objetivo que no sólo pesa, sino que además constituye al sujeto antes incluso de que éste se configure como tal, pero que, sin embargo, es efectuada a través de la mediación del sujeto en una síntesis que no puede ser sino no conceptual, tal como es la síntesis producida en el arte. Es ésta, sin duda, una formulación que no tiene poco de criptograma. A primera vista, lo mismo sucede con esta otra recogida de Adorno cuya profundidad sólo es comparable con la inmediata sensación de oscuridad que desprende. En ella se afirma que la expresión artística es la mostración de "...el temblor de la historia primigenia de la subjetividad, del alma; ...la expresión de la obra de arte es lo no subjetivo que tiene el sujeto, cuya propia expresión no llega a ser su huella; nada tan expresivo como los ojos de los animales -de los monos antropomorfos- que parecen objetivamente estar tristes por no ser humanos. Al verificarse en la obra la transposición de los movimientos subjetivos, que se convierten, por integración, en propia sustancia de ella, continúan siendo en el continuo estético los representantes

de la naturaleza extraestética, pero como son sus imitaciones ya no tienen vida"<sup>244</sup>. Pese a haber sido introducida ahora la cita, no es éste el momento justo, al comienzo de la exposición, para deshilar el significado de las palabras e ideas que contiene. Aquí quiere ser, más bien, un acicate y un motivo para dotar de inercia a la reflexión sobre lo expresivo del arte. Sólo al paso de esta reflexión que va a colocar en conjunción la expresión artística con otras nociones estéticas y filosóficas se irán, poco a poco, transparentando las significaciones de estas dos formulaciones propuestas que han pretendido antes introducirla que definirla, y que sin ella, sin la exposición subsiguiente, no pueden más que permanecer indeterminadas y abstractas.

En sus páginas sobre la expresión artística Adorno comienza por determinarla como un momento más constitutivo del arte que choca, literalmente, con la apariencia, y ello pese a quedar integrada finalmente bajo ella. Según esto, la expresión en las obras de arte es una nota que sobresale y que no encaja en el continuo estético dominado por la apariencia, por el sentido de totalidad y de unidad sin fisuras y homogénea. Pero, con todo, la expresión en el arte se da en el medio de la apariencia: aun siendo su tendencia inmanente romper la apariencia de armonía y de completud desarticulando la unidad de la obra en el instante de una manifestación explosiva que quiere ser diferente y quedar particularizada como el momento constituido en ese objetivarse suyo, trascendiendo así el cielo estético en un movimiento de retorno en el punto de su realización, intentando contaminarse de vida, por así decirlo, la expresión termina finalmente siendo asumida en el carácter apariencial de la obra de arte, pues no puede sin más dejar a un lado su índole, como la que a todo lo estético le pertenece, de objetivación de segundo orden por su carácter de resultado de un quehacer productivo humano que queda fijado en la materialidad de la obra de arte: "Del mismo modo la apariencia más intensa se da en la expresión porque ésta se presenta como carente de apariencia y sin embargo se subsume bajo ella"<sup>245</sup>. La expresión en las obras de arte es ese momento suyo que se da siempre en su constelación con otros favorecida por sus recíprocas tensiones, mediaciones y modificaciones, por el que éstas, rebelándose en ella contra su apariencia de equilibrio y a causa de este mismo movimiento, acentúan y señalan, la expresión es propiamente este acentuar y señalar, objetivándolos estéticamente hiatos y desgarros; todo aquello que fuera del arte podría denominarse genérica y abstractamente como la objetividad del sujeto que está más acá y es independiente de sus actos y experiencias preformadoras

---

<sup>244</sup> *Ibíd.*, p. 151-152.

<sup>245</sup> *Ibíd.*, p. 156.

subjetivas. Expresión es pues, para Adorno, lo mismo que disonancia; en esencia, negación activa a la integración. Es más, la disonancia entendida como el desajuste en la configuración formal exigido por la misma necesidad de la objetividad expresiva se convierte en el ideal sobre el que gravitan los momentos expresivos en el arte. Pero aún en el arte en el que más sustantividad tenga su momento expresivo el carácter apariencial no puede ser sin más desterrado porque es la condición misma de su existencia. Si bien la expresión es en el arte un movimiento contra la apariencia, es éste un movimiento que tiene lugar dentro de la misma apariencia. Por un lado, porque también cabe entender la disonancia como síntesis: la expresión aparece en la mediación de la configuración de los elementos de la obra; es un momento complejo, no simple. Y por otro lado, porque la expresión artística no es la expresión de lo vivo. Porque la expresión en el arte es mimética, tiene su ideal en su realización como disonancia; es a este ideal inmanente estéticamente a aquello que imita. Tal caracterización de la expresión artística cumple una de sus funciones recusando la fácil y equívoca apelación a adscribir las notas expresivas del arte a sentimientos o pasiones de los individuos de los que serían una copia. Pero si está en el concepto mismo de expresión el que ésta sea primariamente una objetivación, tanto lo es la expresión de los sujetos individuales como la que destilan ciertas obras de arte. Y son, no obstante, diferentes: esta última no remite, ni copia, ni objetiva a la primera. Hay por ello que conceptualizar lo específico de la expresión estética en su autonomía y en su diferencia y, a causa de ello, también en su relación con lo extraestético; relación que no obedece al patrón de original y copia. En el arte la expresión adquiere una dimensión singular no reductible. Es esta dimensión en su particularidad la que hay que captar conceptualmente. Así pues, por el carácter mimético del arte la expresión artística no imita impulsos extraartísticos particulares subjetivos que ya son su propia expresión en los actos humanos, sino más bien por ella hablan las obras, se convierten en gestos; por su expresión, puede decirse, las obras de arte se convierten en el objeto de una virtual fisiognómica. Ello es así porque el arte realiza la mimesis como impulso, como destino, y no como un proceder cognitivo: el arte objetiva la realidad empírica no conceptuándola, tampoco produciendo imágenes reflejamente inmediatas de ella, sino a través de la creación de una esfera propia apariencial en la que queda aquella codificada. A esto responde lo mimético del arte: a su tensión hacia lo diferente al sujeto, incluido el sujeto mismo, sin deformarlo ni dañarlo en su cualidad de objeto en una práctica subjetiva. Por ello el arte alcanza a lo real sólo desde su máxima lejanía respecto de ello: en su apariencia, ese no-ser que se consolida y objetiva en la mediación de lo factual, de aquello que es la obra como cosa. A partir de aquí hay que tratar lo que en él es expresivo. Es la prohibición

mimética, por lo tanto, la que determina el rango de la expresión artística como una objetivación en sí y no como la copia imposible de una objetivación a la que nunca alcanzaría. Es en este sentido en el que la mimesis tal como se realiza en el arte se suspende a sí misma como método cognitivo: el arte realiza y demuestra la afirmación de que nada es igual a otra cosa. Tal caracterización de la expresión artística se puede correlacionar, si no es más bien un caso, con el cariz de la relación del arte con la belleza natural. Si el arte no imita a la naturaleza en tanto que bella porque ésta ya es una imagen, sino que antes toma a la belleza natural como un modelo para realizarse bajo su propia categoría de la belleza artística, la expresión artística tampoco imita los sentimientos subjetivos, éstos ya tienen su propia expresión en cosas tales como un rostro, unos gestos, una mirada, o en todo ello en su conexión con lo que es dicho en algún momento, sino que es la presentación en el arte de una objetividad asubjetiva o presubjetiva que no puede ser expresada de otro modo. El modelo de la expresión artística no es pues lo que expresan los individuos, sus sentimientos, sino la expresividad en sí. Y como tal, el sólo decir sin la concurrencia y la necesidad de lo dicho.

En un pasaje de *Dialéctica negativa* dedicado a conectar el esfuerzo conceptual de la filosofía para alcanzar a su objeto con el impulso no conceptual que origina tal esfuerzo, Adorno llega a decir lo siguiente: "Y es que el sufrimiento es objetividad que pesa sobre el sujeto; lo que éste experimenta como lo más subjetivo, su propia expresión, está mediado objetivamente"<sup>246</sup>. Esta cita que sólo es descifrable a la sombra de la dialéctica sujeto-objeto es un buen puente para la presente exposición, ya que contiene el significado medular de esa dialéctica que es necesario explicitar para no traicionar el sentido no sólo del fenómeno de la expresividad artística, sino del de la expresión en general tal como es conceptualizado por Adorno. Hay que señalar en primer lugar que Adorno denomina expresión a la exteorización de aquello que siendo lo más vívidamente sentido por el sujeto y para él, por lo tanto, constituyente del núcleo íntimo de su subjetividad, es la objetividad que lo atraviesa. Como añade Adorno, la expresión es transubjetiva, previa a la constitución del sujeto en su separación mediada de lo objetivo. La expresión es el manifestar, es el hacer visible de un modo inmediato la objetividad sentida en sí de lo vivo; es el acto sin aditivos de la manifestación de su ser. Y esta expresión forma parte de la actividad que distingue a lo vivo y que lo abre y dirige hacia su entorno. Es, pues, el resultado de un impulso a mostrarse como tal que lo impele aún antes de ser consciente de sí. Se trata de una condición de existencia de lo orgánico. Y

---

<sup>246</sup> *Dialéctica negativa*, p. 26.

supone, finalmente, una indexación de la tesis especulativa de la prioridad del objeto. Y para Adorno, la formación de la subjetividad no hace respecto a la expresión sino canalizarla mediante operaciones mediadas por aquella. Todo esto vale para lo que aquí importa, tanto para la filosofía como para el arte. Ambos son elaboraciones y respuestas subjetivas a la objetividad que traspasa al sujeto y que éste siente, y que sólo posteriormente experimenta subjetivamente bajo la forma general de una conciencia de sí. Para la filosofía, su sentido y su orientación reposan en el límite en ese impulso irracional del sujeto de explicar el mundo y de explicarse a sí a través de lo que éste experimenta en sí de aquél. Adorno añade que es ésta la condición de verdad de toda filosofía: dar elocuencia a las afecciones del sujeto. Lo que sucede es que hasta el momento la figura en que han cristalizado tales afecciones es la del dolor o sufrimiento. De ahí que apunte: "Apenas puede uno representarse la expresión más que como expresión del dolor, ya que la alegría se muestra reservada respecto a cualquier expresión, quizá porque aún no existe o porque la felicidad resultaría inexpresiva"<sup>247</sup>. Y no sería extraño pensar que de las dos últimas alternativas Adorno apueste veladamente por la primera. De este modo, en lo que atañe a la filosofía la razón de la razón se encuentra en esa su componente no racional de la que aquí se habla y que es constitutiva para ella. Y si este impulso expresivo está a la base de la filosofía, quedando en ella recubierto por su implementación conceptual, también el arte lo conserva en el lado del sujeto. Por esta razón, la expresión artística se determina como la objetivación aportada por el espíritu, por el sujeto formado, en las obras de arte de esa objetividad que es antes de reconocerse en ella el sujeto y, por ello, antes de transformarla al apropiarse de ella en el movimiento reflexivo de su certidumbre subjetiva. Por eso, el arte se realiza paradójicamente, ya que la expresión artística presenta al sujeto sin el sujeto: expone el dolor y no su dolor, la fuerza y no su fuerza, el miedo y no su miedo; lo que los hombres fueron antes de reconocerse y siguen siendo aún pese a reconocerse. En esta medida, la expresión en el arte eleva a objetivación lo prendido en la estructura cósmica de las obras, a aquello que por agotarse en ser objetividad es en el mismo grado inobjetivable ya que no conserva residuo alguno susceptible de ser iluminado. He aquí la razón por la que la expresión artística, ese decir de las obras de arte, es la expresión de lo que no puede ser expresado de otro modo. Y es ésta una expresión que se realiza, y la necesita por ello, desde la labor del sujeto, aunque no por eso es la expresión artística la del individuo o, como dice Adorno, no tiene una índole subjetivista o psicológica: la mediación subjetiva del arte no imprime un carácter subjetivista a lo que en éste es producido, sino antes al contrario, dada la ubicuidad y pertenencia de

---

<sup>247</sup> *Teoría estética*, p. 149.

todo individuo a un contexto socio-histórico, la expresión artística consiste en el presentar las obras, el hacer objetivo en ellas, la constelación real de un escenario y de una época, su sentido como universalidad presente aunque libre de cualquier finalidad. Dice Adorno al respecto: "El arte imita sólo la expresión objetiva, más allá de toda psicología, de lo que quizá alguna vez la sensibilidad fue consciente y no ha sobrevivido en ningún otro sitio sino en las obras de arte"<sup>248</sup>. Definitivamente, la expresión artística es la elocuencia producida desde el lado del espíritu que en el hablar de las obras de arte renueva para quien penetra en ellas la expresión objetiva de un tiempo, su cualidad como universalidad dominante, y como tal, el grado y la forma de su irrupción en la subjetividad de los individuos; el modo en que llegan a ser lo que son. Lo que sucede es que así la expresión artística se convierte en una clave de lectura de lo que se podría llamar el espíritu de una época: lo que objetivamente es y significa para los individuos. La expresión como gesto dado y guardado en una obra presenta siempre el sentido de una constelación socio-histórica. Es decir, su significado más allá de la literalidad del cúmulo de hechos objetivos, aunque dependiente aquél de éstos. Por eso, la expresión en el arte siempre que habla de una época o de un momento histórico no notifica de él sino lo que es ella como gesto, lo que en ella ha permanecido y que es aconceptual y vacío informacionalmente: dolor, energía, valor, sufrimiento, violencia... Y esto que constituye la expresión en el arte genéricamente es sentido, es el sentido de lo objetivo extraartístico. Pero es el sentido que esa objetividad extraestética adquiere sólo cuando es expresada en las obras, por lo que, finalmente, ese sentido que aparece en la expresión no es más que el sentido de la expresión, que se agota todo él en el puro acto expresivo; y para Adorno, simple y desnuda impotencia ante la serie indefinida del acaecer del mundo.

Indefectiblemente, en arte hay que relacionar la expresión con el lenguaje. A ello conduce la conclusión anterior: la expresión artística desconoce la dualidad signo-significado, se realiza y agota en su carácter gestual. El acto de la objetivación expresiva es una mismidad con el contenido de la expresión; éste es todo él la acción expresiva misma. Según Adorno, en la expresión se hace patente la índole del carácter lingüístico del arte: por éste, que no difiere de la estructura cósmica de las obras, el arte presenta cosas, siempre algo singular, y no emite juicios sobre ellas. Esto es así porque el lenguaje artístico es un lenguaje no conceptual: no objetiva objetos a través de su inclusión en una trama categorial. El lenguaje artístico desconoce la conclusión, es decir, la especificación del particular en su relación, de

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 150.



identidad-diferencia, con el universal. Cada obra de arte se limita a presentar algo singular, y como tal, único e incommensurable, pues prescinde de los instrumentos lógico-lingüísticos que articulan el mundo a través del un mecanismo que facilita la commensurabilidad y equiparación de sus partes. He aquí la condición y la especificidad lingüística del arte: "Los universales acrecientan su fuerza en el arte en la medida en que éste se acerca al lenguaje: dice algo, lo que, al decirse, trasciende su aquí y ahora; el arte sólo alcanza semejante trascendencia por su tendencia a la singularización radical; por el hecho de que no diga nada más que cuanto pueda decir por su propia conformación, por su proceso inmanente. El momento lingüístico del arte es su momento mimético; sólo es elocuente en su movimiento específico, lejos de lo universal"<sup>249</sup>. Lo que hay de universal en el arte no lo está, por lo tanto, debido al carácter judicativo usual de un lenguaje que no impregna al arte, sino que depende del modo especial en que éste se hace lenguaje y confiere una cualidad singular a lo universal: las obras de arte se acercan a la universalidad en tanto que lo que presentan con su lenguaje es radical y absolutamente singular y único; la universalidad del arte es la contenida en la autosubsistencia de lo que en él se da. La expresión pues, al no tratarse el arte de un lenguaje cognitivo sino mimético, no es necesario incluirla en el lado del significante, ya que la estructura signo-contenido no encaja en el arte como lenguaje. De ahí que la expresión artística sea sin más la forma de expresar y no la forma de expresar algo, cosa esta última que implica un contenido hasta cierto punto indiferente o libre respecto a la manera de su presentación. Es ésta una concepción del arte y de su lenguaje que sólo se hace transparente e inteligible cuando se piensa radicalmente en su consecuencia su carácter adiscursivo y aconceptual. Y el escollo que es, a la vez, el riesgo de esta empresa se encuentra en el hecho de que utilizando el lenguaje normal, que es discursivo, y el concepto hay que llegar a determinar conceptualmente, no puede ser de otro modo, un objeto que se define por su forma no conceptual de relacionarse con el mundo dándole contenidos. Esto es equivalente a decir que la razón ha de explicar en razones algo de ella misma que no opera según el formato de la lógica de la consecuencia a través del arte. Y esto es el arte como lenguaje: la expresión de una mismidad anterior a la dada por el proceder identificativo propio de espíritu. Tal anterioridad es a la vez lógica e histórica. Lo peculiar aquí del arte es que no sólo guarda sino que desarrolla a través de sus técnicas que sí son racionales ese lenguaje no discursivo en paralelo al proceso emergente del lenguaje discursivo y de la razón cognoscente que se escalona históricamente. En conclusión, no tiene otro contenido la expresión artística que el mismo

---

<sup>249</sup> *Ibíd.*, p. 270.

carácter lingüístico del arte por el que éste presenta en lo que es su configuración una objetividad anterior a la producida por los mecanismos lógicos del pensar conceptual, y por lo tanto, anterior al sujeto. Y esto, hay que insistir, no exime al arte del sujeto. Nada tan trivial como afirmar que el arte es un producto del espíritu humano. Pero en él como cosa terminada, ha sedimentado una objetividad que es diferente e independiente de lo que puede llamarse una proyección subjetiva. En lo referente a esto último que se apunta, la objetividad estética no difiere de la filosófica o la científica. Su peculiaridad estriba en que la objetividad estética ni es producto ni puede leerse en lo que es como resultante de una razón que opera en términos de conocimiento. Y aquí llega Adorno a la siguiente conclusión: "Esto nos lleva a una paradoja subjetiva del arte: producir lo ciego -la expresión- partiendo de la reflexión -la forma-; no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente, 'hacer cosas de las que no sabemos lo que son'"<sup>250</sup>. La expresión como fin inmanente del arte significa poner al servicio de lo mimético técnicas y medios que son racionales. Como expresión, el arte desarrolla la mimesis fuera ya de las pretensiones cognitivas que la ataban al mito. En el momento expresivo del arte no hay ninguna intención de copia o reflejo del mundo, simplemente la pretensión de exponerse en la expresión la obra como algo producido. Pero dependiente de este objeto producido que es la obra de arte y que en sí no tiene finalidad alguna que la trascienda queda el conjunto de las técnicas artísticas en las que sí cabe adivinar un progreso conseguido gracias a una racionalidad que técnico-instrumental. Racionalidad ésta que está orientada a la real producción de la síntesis estética a través del dominio de una técnica en la manipulación de unos materiales. La racionalidad del proceso genético del arte, aquella en la que interviene el sujeto de cara a la producción material de la obra, está al servicio de la racionalidad de la obra como síntesis. Y es esta última razón objetiva, aquella contenida esfera estética, una razón que se ha suspendido respecto a un proceder finalístico, en último término organizador y dominador del mundo, en el instante en el que roza lo irracional: la cosa producida, la obra de arte, la síntesis estética; una totalidad, en fin, buscada mediante una racionalidad organizativo-calculadora que ya renuncia a otra cosa que no sea su propia expresión y cuya función constrictiva se dirige sólo a su interior. Esto es lo que concluye Adorno, que el objetivo del arte está en la irracionalidad asociada a su expresión. Es ésta la irracionalidad inscrita en la necesidad de que las obras se manifiesten en lo que son en su lenguaje y, eso sí, sin la necesidad y libres ya del imperativo de saber qué son y si son útiles. Tal es el arte: racionalidad de medios para un fin

---

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 153.

que es pura irracionalidad contemplado bajo los esquemas de una razón circunscrita a medio.

Dice Adorno que "el arte auténtico conoce la expresión de lo que no tiene expresión, el llanto al que le faltan las lágrimas"<sup>251</sup>. Es ésta, sin duda, una bella forma de afirmar que hoy en el arte se conserva la expresión que ha quedado vedada a los individuos dado su vaciamiento como sujetos. Lo que ha constituido, según entiende, el efectivo resultado del proceso ilustrador. En este sentido, y ésta es una conclusión, el arte perdura como uno de los últimos refugios desde los que se puede hablar con verdad de un tiempo. Esta verdad no es sino lo que objetivamente queda trasladado a un lenguaje, inteligible para quien sepa penetrar en él, de aquello que los individuos han experimentado una vez del mundo que les ha tocado vivir. Y si bien la expresión artística es síntoma de impotencia ante la realidad, es también para Adorno, como lenguaje activado y puesto en movimiento, necesariamente la distancia que frente a lo impuesto crea una resistencia respecto a ello y la perspectiva asociada de lo diferente a lo que ello sea.

### III. LOGICIDAD DE LA OBRA DE ARTE

"...Schönberg llamaba la atención sobre el hecho de que no existe hilo de Ariadna para conducirnos por el interior de las obras de arte. Pero esto no supone ningún irracionalismo estético. En las obras de arte su forma, su totalidad y su lógica están ocultas y sus elementos y su contenido anhelan la totalidad. El arte de rango supremo atraviesa la forma como totalidad para llegar, más allá de ella, a lo fragmentario"<sup>252</sup>. En un sentido laxo y muy amplio, puede definirse de lógica a toda aquella secuencia en la que la consecuencia procede justificada y legítimamente del o de los antecedentes que la preceden en la cadena. Para Adorno, este adjetivo con sus especificaciones oportunas también conviene al arte. Siendo las obras de arte una totalidad formalmente estructurada, cabe la posibilidad de describirlas y de caracterizarlas desde el aspecto de su logicidad inmanente. Desde el punto de vista aportado por el concepto de la logicidad artística es posible contemplar y tratar a la unidad resultante de la construcción estética como una consecuencia de sus diversos momentos y elementos. Ahora bien, para caracterizar la lógica del arte Adorno se sirve del contrapunto en el que ésta se encuentra respecto a la lógica, más usualmente percibida y reconocida, del pensamiento discursivo. La lógica del pensamiento discursivo radica en que

---

<sup>251</sup> *Ibíd.*, p. 157.

<sup>252</sup> *Ibíd.*, p. 196.

mediante cierta estructura basada en unas reglas de inferencia formales éste extrae conclusiones, juicios, a partir de unas determinadas premisas, juicios también. Y el contenido tanto de la conclusión como de sus antecedentes viene refrendado por la puesta en juego en el razonamiento de los conceptos: en el interior del juicio se ponen en relación conceptos, y a través de ellos, objetos. En este aspecto, es modélica para la lógica discursiva el silogismo aristotélico. Pues bien, al introducir el concepto de la logicidad estética, Adorno desvincula la estructura relacional antecedente/consecuente del pensar conceptual para introducirla modificada en el campo estético como modelo de la relación interna de las obras de arte. Y el hecho de que tal estructura acople al arte de un determinado modo revela de paso el carácter de su racionalidad de una forma análoga a como lo hace, en su forma específica, en el caso del pensar conceptual. Al igual que la del razonamiento puede, por consiguiente, describirse la lógica del arte. Lo que se precisa en el ámbito estético es, pues, explicitar las reglas de ésta última mostrando su singularidad: todo aquello por lo que se le puede llamar lógico al arte en su relación a la lógica del pensar, que es paradigmática, y también en lo que se separa de ella. Así pues, Adorno establece la posibilidad de definir una lógica del arte que difiere y a la vez se asemeja a la lógica del razonamiento discursivo. Esto último en virtud de que la totalidad de una obra puede considerarse como una consecuencia de sus diversas partes integrantes, al mismo tiempo que cada uno de sus elementos está conectado, es decir, determinado por los otros. Puede decirse que si la música y la literatura ejemplifican esto en un sentido diacrónico, las artes plásticas interesan en el aspecto de su logicidad sincrónica. Además, en ambos casos adquiere relevancia la noción de la causalidad. Pero la lógica estética, a diferencia de su paradigma discursivo, tiene su elemento constrictivo, su momento de necesidad, no en una legalidad universal como la dada en las reglas del pensar, sino en lo que hay de construcción en cada obra en particular: en aquello que cada obra tiene que ser según su ordenación immanente. La logicidad desvela en el arte la racionalidad que en cada obra se halla depositada; su mediación espiritual sedimentada como estructura: lo que hace que su legalidad interna sea así y no de otro modo y, por ello, necesaria. Por este motivo, indica Adorno que la lógica de las obras de arte se asemeja a la lógica de la experiencia. Si ésta dicta que ciertas cosas deben seguir a otras, unas regularidades, en definitiva, por el mismo valor legitimador de la propia experiencia, en el arte es también notable que cierta disposición de elementos, colores, notas, palabras..., produce unos efectos y no otros en lo que es la resolución final de una obra: su unidad como la síntesis de esos elementos que no le son indiferentes. Además, añade Adorno que la logicidad del arte incide sobre lo que hay de antimimético en él. Es precisamente por su momento constructivo por el que el arte se revuelve contra el impulso mimético. En la

construcción se revela de modo eminente el carácter lógico del arte. En el momento constructivo los materiales se disponen según unos criterios de racionalidad de unas determinadas maneras para alcanzar una particular estructura que es la de la obra terminada. La construcción artística significa el momento del dominio sobre unos elementos para conseguir algo: está preñada de racionalidad y tiende a un objetivo, producir algo, aunque no se sepa en principio que vaya a ser ello. Todo lo que hay de dominio, de ordenación, de estructuración, de disposición y de elección sobre los elementos de las obras de arte constituye su movimiento antimimético, ya que en virtud de todo ello se pretende *crear* algo que es diferente o nuevo respecto a todo lo existente extra e intraestéticamente. Y esta producción artística sigue unas normas de racionalidad, tiene su lógica propia: el objeto resultante depende y es consecuencia de la forma de ajuste de todos sus constituyentes. Además de todo ello, la lógica del arte es una modalidad de la lógica de la experiencia porque en lo que en él hay de trabajo y de producción racional, de mediación espiritual, en fin, adopta un carácter determinante lo que ha sido la evolución y el progreso en el dominio de los materiales artísticos; los conocimientos aportados por una técnica artística en continuo desarrollo.

De esta caracterización de la logicidad artística por el momento pueden extraerse dos conclusiones: la primera de ellas hace referencia a que a causa de su lógica, el desciframiento del arte tiene que ver con el descubrimiento de lo que es su estructura objetiva y no con lo que evoque cada obra como si fuera el motivo o el estímulo para unas unas proyecciones subjetivas. La segunda conclusión indica que por su propia modalidad la lógica artística es constrictiva no tanto en el proceso de producción de la obra, como sí en el instante en el que ésta queda dada como un objeto particular y determinado. Bien, hay que desarrollar ambas tesis más detalladamente a fin de captar el alcance de la interpretación adorniana sobre el concepto de la logicidad aplicado en el dominio de la teoría del arte. En referencia a la expresada en primer lugar, del hecho de que toda obra de arte responda a una lógica particular según la cual su objetividad corresponde, es consecuencia, al modo de la mediación de sus elementos como un resultado necesario de la multiplicidad de sus interacciones y dependencias se deduce que, más allá e independientemente de las consecuencias de su recepción para cualquier subjetividad, el arte tiene un valor y un contenido objetivo que se halla prendido a una estructura que es determinable y cognoscible al obedecer a unas particulares leyes de formación, y por ello no se reduce lo que es como cosa objetiva, lo haría si fuera un fenómeno completamente azaroso, resultado de una pura explosión irracional, a un mero estímulo cuya sustantividad sólo es una franquicia de lo estimulado; allí donde reposan los contenidos que verdaderamente tienen valor: impresiones, representaciones, sentimientos,

estados anímicos..., algo todo ello subjetivo. En el arte hay que ir de afuera hacia adentro, pues la obra tiene en su interior fijado todo un microcosmos que la hace tal y que merece ser investigado. Por lo que respecta a la consecuencia citada en segundo lugar, puede afirmarse que condensa lo más específico de la logicidad artística. A saber: que el proceso de la producción artística no está unívocamente determinado por el conjunto de elementos que forman parte en ella, materiales, género artístico, estilo al que pertenezca la obra..., sino que dados unos elementos, éstos permiten un campo de resultados posibles indefinido. En este sentido, la verdadera necesidad y constringencia se da en el arte una vez la obra ha sido ya terminada, instante en el que se la considera entonces como el resultado consecuente, necesario y único de la constelación de sus elementos. A diferencia del campo discursivo, en el estético la necesidad no va de unas premisas a su conclusión, sino más bien de la conclusión ya efectuada, la obra, a las premisas, momentos de la producción y elementos de la obra, en el sentido de que sólo entonces aparece la necesidad de una de las posibilidades de un campo de variaciones, indefinido sí, pero no infinito, que era el que precedía a la existencia de la obra concluida como el conjunto de unas soluciones que paulatinamente se va reduciendo con la sucesiva incorporación de las premisas estéticas. En este sentido es en el que hay que interpretar la comparación de Adorno entre lo onírico y la lógica del arte: "no debe rechazarse el fuerte recuerdo de la lógica de los sueños en la que se unen un sentimiento de consecuencia constringente y un elemento de azar. Al retirarse de objetivos empíricos la lógica del arte adquiere un carácter como de sombra, fuerte y flojo a la vez"<sup>253</sup>.

Otra de las matizaciones que para Adorno singulariza a la lógica del arte es que su concepto se encuentra entrelazado con el de la causalidad. La razón de ello descansa en el hecho de que la logicidad artística no describe la relación de conceptos ni de abstracciones formales, y sí es el esquema de las dependencias de unos fenómenos de índole estética: "el hecho de que tal acontecimiento en una obra de arte haya sido causado por tal otro hace, por lo menos, que la relación causal empírica tenga aquí un claro resplandor. Una cosa debe proceder de otra y no sólo en las artes temporales; también las visuales necesitan de tal consecuencia"<sup>254</sup>. La distinción entre causalidad y logicidad, entre la necesidad de una sucesividad empírica y entre la necesidad de una secuencia lógica, corresponde a la distinción dada en el pensar entre conceptos empíricos y símbolos y reglas de inferencia formales. Gracias a esta distinción el pensamiento discursivo puede apreciar las cualidades diferentes

---

<sup>253</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>254</sup> *Ibíd.*, p. 182.

de las verdades empíricas y de las verdades lógicas. Así, por ejemplo, mientras el Principio de Arquímedes informa sobre el mundo (dice que todo cuerpo sumergido total o parcialmente en un fluido sufre un empuje vertical hacia arriba igual al peso del fluido que desaloja), es decir, establece una causalidad empírica al afirmar que cuando se produzca tal hecho aparecerá tal efecto, una ley lógica como el Principio de no contradicción ( $\neg(A \wedge \neg A)$ ) no informa sobre ningún hecho del mundo ni da un conocimiento empírico sobre él, simplemente acota el universo de lo posible; afirma que nada puede a la vez ser y no ser en él. Aplicado al Principio de Arquímedes indica la necesidad de que en el mundo se dé o no tal principio, pero no ambas posibilidades. Pero, ciertamente este no es el caso de la lógica del arte, porque aquí no se trata de un esquema de coherencias en el que deba acoplar la multiplicidad de los conocimientos empíricos. Al estar fuera del campo discursivo y de sus estratificaciones epistemológicas y revertir directamente sobre la fenomenología artística, la logicidad del arte fusiona en él con la categoría de la causalidad: los dos conceptos remiten al hecho de que las obras de arte tienen una determinada estructura, y que esa estructura es función y está producida por los efectos recíprocos de sus elementos. De tal modo que sí, por ejemplo, se habla de un cuadro el concepto de la logicidad dice si está o no equilibrado a causa de la disposición de las formas y líneas que lo componen, y porque tal color en un sitio atempera o no el efecto de otro que se encuentra en otra parte. Tal afinidad de lógica y causalidad en el arte viene determinada por su carácter dual: es a la vez objeto empírico, sometido a leyes, y apariencia estética, mediado subjetivamente, apariencia constituida en su cualidad material; cosa, objeto cifrado espiritualmente: lógica y causalidad convergen en él. Pero lo importante de los objetos artísticos es que cada uno de ellos constriñe monadológicamente en su particularidad, en su individuación, que es la ley de su formación, estas categorías poniéndolas al servicio de su unidad, de lo que el objeto debe ser en tanto que estético. La consecuencia extraída por Adorno es que dejan de ser, junto a otras a ellas asociadas, esquemas del ordenamiento y del dominio racional del mundo material para convertirse en instancias propiciadoras de la legalidad estética en función de su virtual manipulabilidad a lo largo del proceso productivo asegurada por su a-universalidad asociada a su disociación del pensar conceptuador. Más concretamente, no existe cosa tal como una lógica estética universal, aunque fuera mediada por los diversos géneros artísticos, que se imponga como un esquema definitorio a priori de lo que podría llamarse la ley de producción de la *cualidad estética* y a la que debe someterse todo trabajo en el arte. Antes al contrario, categorías como la de lógica y causalidad son aquí retrospectivas: en la particularidad de cada obra de arte se pueden descubrir como las propiciadoras de su legalidad, y, consecuentemente, de lo

que la obra sea. Para Adorno, esta modificación de la lógica, de la causalidad, aún del espacio y del tiempo, pues son otros el espacio acotado de un cuadro y el tiempo musical del espacio y del tiempo usuales de la experiencia, que se da en el arte neutraliza en ese ámbito la potencia de esas categorías como instrumentos de un pensar que ordena y conceptúa la naturaleza en aras del poder de actuación sobre ella. En estos análisis no inadvertidamente resalta Adorno las categorías de lógica, causalidad, espacio y tiempo sobre otras, pues constituyen la red maestra con la que el pensamiento discursivo-ilustrador se apropia de la realidad empírica estructurándola de un modo que permita la manipulación técnica de la naturaleza. Su énfasis en la modificación que tales categorías sufren en el interior del arte resalta el hecho de que en él se suspenden como instrumentos del dominio subjetivo sobre el objeto en la aprehensión deformadora de éste por parte del sujeto propia de la actividad cognitiva. En el arte, dichas categorías no son los esquemas subjetivos que unifican y uniforman el mundo, sino la expresión de la racionalidad depositada en las obras que otorga una organización privada y única a cada una de ellas. Las formas que adoptan el espacio y el tiempo estéticos, el ajuste interno y la interdependencia de la diversidad de los elementos en las obras de arte no constituyen modalidades de saber alguno, sino que son los modos en los que el impulso expresivo de lo espiritual cobra objetividad a través de una estructuración material concreta. Y este hecho, que el arte a la vez responda a una lógica, la ley de su estructuración formal, y que esa lógica sea inmanente a cada obra, particular, y por ello polivalente y abierta, índice esto último del grado de libertad a que responde como algo producido, informa extradiscursivamente, aunque por medio de la interpretación discursiva, de la limitación y de la orientación o de la finalidad de las formas subjetivas de compilar en sus identificaciones bajo esquemas de coherencia toda realidad externa. Por esto dice Adorno que el arte informa sobre la realidad, y en esta medida desmonta las pretensiones monopolistas y exclusivistas de la ratio discursiva. Las obras de arte consideradas como conclusiones, son unas "conclusiones que llevan a una comunicación entre los objetos que los conceptos y los juicios pueden servir para ocultar"<sup>255</sup>. La forma peculiar de ser del arte, la particularidad de su existencia como depositario de una racionalidad diferente a la sedimentada en el conocimiento discursivo, fuerza en él la aparición de unas relaciones estéticas que son alumbramientos o revelaciones sobre lo extraestético, sobre las conexiones y las cualidades de los objetos y acontecimientos del mundo empírico de la experiencia que sólo así pueden cobrar realidad, y que escapan a la malla de la razón cognitiva porque únicamente pueden darse de una forma

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 185.



extraconceptual. Aquí puede decirse que lo expresado en el arte, lo que en él aparece, no puede hacerlo fuera de él. Esto es así por su apariencialidad: todo en el arte es lo diferente a la realidad, pero, a la vez, todo eso diferente tiene su origen y es modificación del sustrato empírico al que el arte ilumina justo en esa oposición constitutiva que lo hace tal. Pero tampoco hay que buscar la absoluta alteridad de lo estético respecto al conocer discursivo. Entiende Adorno que son ámbitos ambos de respuesta que llenan y cumplen el impulso expresivo del sujeto; algo que es primigenio respecto a cualquier forma de racionalidad. Pero, en todo caso, lo que es crucial en el arte, y también indicio de su relación con el conocimiento, es que lo ciertamente relevante en él, como dice Adorno, "...tiene la misma tendencia que la segunda reflexión del espíritu dominador de la naturaleza"<sup>256</sup>. Dicha tendencia en la que convergen arte y conocimiento apunta al objetivo de mostrar propiamente cada uno tanto las consecuencias reales que se han derivado de la instrumentación de la razón por el dominio bajo la forma de violencia, como el carácter sesgado de toda cristalización cognitiva que, no obstante, pese a ese carácter, tiende a absolutizarse en la posesión de la verdad al no reconocer su mediación por la práctica del dominio. Si ya ha sido comentada esta tendencia en lo que atañe a esa *segunda reflexión de la razón*, hay que incidir aquí sobre su realización en el arte. Tal tendencia está contenida en él desde el instante en que su objetivo no es práctico: no radica en influir sobre acontecimientos u objetos cualesquiera. Gracias a su finalidad, que es inintencional respecto a cualquier objeto exterior a la obra artística misma, el arte es también crítica de la razón instrumental al servirse de sus instancias no para controlar lo exterior al sujeto, sino para producir objetos que se encuentran en las antípodas del dominio al no servir para nada. Esta libertad frente a los objetivos de dominio, junto a la necesidad de producir la obra, impele al arte a aniquilar la univocidad de los esquemas preformadores subjetivos. Esta fuerza explosiva del arte respecto a la razón especulativa la gana sólo porque no se dirige hacia objetos externos preexistentes, sino a la producción de algo que quiere ser ya en sí todo un mundo: la obra alcanzada.

Consecuentemente, la lógica del arte evidencia su tensión hacia un objetivo localizado en la totalidad formal de la obra que se alcanza en la organización y en la articulación de sus elementos. La plenificación de la obra es el fin absoluto y terminal del arte en el que se anula cualquier otra finalidad exterior a él: las obras de arte no se hacen porque sirvan para algo, se hacen simplemente para que existan, porque se siente la necesidad de que sencillamente estén ahí. Tal impulso expresivo es lo que suscita toda

---

<sup>256</sup> *Ibíd.* Pág. 186

producción artística. Por este motivo, Adorno recoge la formulación kantiana que afirma que el arte supone una finalidad sin fin. En este aspecto relativo a la cuestión de la finalidad de las acciones y de las producciones humanas destaca que todo lo hecho por el hombre individual y colectivamente tanto en el terreno intelectual como en el material es instrumental, es un medio que pretende implementar prácticamente el impulso a la autoconservación. Pero el arte matiza significativamente esa tendencia ya que objetivamente no tiene utilidad práctica alguna, y lo que no es poco importante, se da la certidumbre subjetiva de que ello es así y no por esto muere el arte. Su necesidad no va ligada a favorecer la pervivencia, sino a objetivar lo que más íntimo siente el sujeto; su necesidad es la de expresarse el sujeto humano como organismo vivo. Si el instinto de conservación se ha satisfecho históricamente a través del dominio ejercido como razón sobre lo exterior y lo interior al sujeto con el gradiente de violencia que exige, en el arte, que lo refleja, tal dominio se neutraliza, se transforma en ficción, y el residuo de este dominio que más claramente se percibe consiste en la libertad de actuación sobre los materiales en el proceso de la producción. Esto no significa que el arte componga una esfera de actividad humana inintencional, una excepción a la práctica generalizada de poder, antes hay que considerar que a causa de lo que objetivamente es el arte, en él el impulso al dominio se suaviza, casi desaparece. Si el dominio a través de la razón, aun habiéndose tornado irracional, depende de la autoconservación, que es aquello a lo que remiten las acciones de la especie, aunque prácticamente éstas la rehúsen más que fomentarla, en el arte cabe también entrever ese impulso que es el de *seguir siendo*, y que en él consiste en dar materialidad, realidad, a lo sentido subjetivamente; el impulso expresivo es de facto indicio y manifestación de vida. Su resultado, el objeto estético, por su constitución objetiva producto de una práctica que subjetivamente tiene su fin en sí misma, y es en esa medida en la que se aleja del dominio. En estas coordenadas el arte no es un instrumento de autoconservación, sino expresión de la misma. La totalidad de la obra, la unidad de sus elementos, cifra en una estructura objetiva, allí donde pende su contenido apariencial, ese impulso expresivo que es también un rasgo del interés de pervivencia de todo lo vivo y particular. Por eso, por su relación con lo individual, que objetivamente es también lo dominado a causa de su práctica de dominio, el arte es un alegato frente a la opresión y la violencia, frente a todo dominio desencajado. En este punto adquiere relevancia su índole lingüística: por ser el arte producto de un interés expresivo que se neutraliza en la misma ejecución de la obra cuya realidad es la finalidad de dicho interés, el arte constituye un lenguaje no conceptual. Dice Adorno: "Su finalidad vaciada de objetivo práctico es lo que en el arte se parece al lenguaje y el no tener objetivo es lo que tiene de carencia de

concepto, su diferencia del lenguaje significativo"<sup>257</sup>. Lo que el arte tiene de lenguaje va asociado al hecho de que éste sea extraño a la estructura medio-fin. Por no ser las obras de arte medios para nada y sí objetos sustantivos en sí, objetos en los cuales la finalidad de su producción reposa en ellos mismos, hay que entenderlos necesariamente como jeroglíficos, como portadores de un contenido que está depositado en su estructura material o, más precisamente, formal. En un objeto cuya finalidad es instrumental respecto de algo tal cuestión no se suscita, siempre podrá ser interpretado desde el aspecto de su uso social, y esa interpretación clarificará elementos de la cultura que lo produjo. Pero en el caso de los objetos artísticos la cosa es bien distinta: algo que no sirve para nada, algo que es un producto humano y que, sin embargo, es un fin en sí mismo como objeto no puede sino poseer un carácter lingüístico ya que su estructura y sus elementos, su forma, son así y no de otro modo no en función de algo otro, sino por causa del objeto mismo. Tal es el caso del arte: si no sirve para nada, necesariamente ha de decir algo. Pero a la vez, ese decir estético no tiene intención alguna sobre lo empírico, no pretende capturar el mundo o informar sobre él, no es un medio para acceder a una realidad que por ese camino se pretende influir. Por eso no es conceptual; así se agota en ese decir, en la expresión que no obstante alumbrar esa realidad, lo hace desde la perspectiva de saberse nulo en lo práctico. Al carecer de finalidad práctica, el arte como lenguaje se aleja del proceder conceptual, ya que este proceder se gestó y tiene su razón de ser en el interés subjetivo por imponerse a su medio: es activamente intencional. Por todo ello, el vacío práctico del arte señala para Adorno la necesidad no sólo de su estructuración lingüística, sino también de la cualidad y de la particularidad de ese carácter lingüístico. En fin, la noción de la finalidad sin fin con la que Kant define la belleza y de la que Adorno se sirve para matizar el modo peculiar como el arte se construye como lenguaje, alcanza de lleno la idea siguiente, a saber: que es esa estructura lingüística en la que se expresa o en la que aparece algo, un contenido, el fin constitutivo del arte; y que dicha estructura lingüística no es sino la forma en la que se relacionan, se determinan, se niegan y se superan los diversos elementos estructurales que conforman la obra de arte entendida como una unidad. Dicho de otra manera: la estructura lingüística del arte tiene su logicidad inmanente.

Ahora bien, habiendo llegado a este punto en el que se ha descrito el arte como un modelo lingüístico con su lógica peculiar y en donde se ha distinguido su aspecto formal, la articulación de los elementos de la obra, y su aspecto apariencial, un contenido portado, habrá también que analizar como

---

<sup>257</sup> *Ibíd.*, p. 187.

ambos, forma y contenido, se relacionan. Tal es lo que afirma Adorno sobre su dialéctica: "Es indiscutible que el contenido de todos los momentos de la lógica artística o, más aún, que el ajuste de las obras de arte es lo que se puede llamar su forma. ...Esta es la concordancia de las obras, sean los que sean sus antagonismos y rupturas, mediante los cuales toda obra conseguida se separa de lo meramente existente. ...Y lo conformado, el contenido, no son objetos externos a la forma, sino los impulsos miméticos a los que el contenido arrastra hacia ese mundo de imágenes que es la forma"<sup>258</sup>. Siguiendo a Adorno, la forma es en cada obra de arte el modo particular en el que en ella se han resuelto los problemas lógicos. La forma estética supone la solución final, la conclusión o la síntesis a la que llega la obra a través de la interacción de sus diversos elementos estructurales: la forma es el modo en que se lleva a término el ajuste interno de las obras de arte. La forma estética es, pues, indisociable de la noción de síntesis; la implica: exige la unidad de la obra a través de las disonancias y de las contradicciones de la diversidad de los elementos cuyo conjunto orgánico es ella misma. Estas contradicciones y disonancias de las partes inducen la síntesis como su condición de ser, como la razón de su diferencia. El concepto de forma estética es, por tanto, inexcusable en el calibramiento de todo arte. Este no puede pensarse sin aquella noción. Toda obra de arte, aún la más fragmentaria, aún la que objetivamente tienda a romper la clausura estructural estética<sup>259</sup>, es impensable sin el concepto de la forma entendido como la unidad de los elementos objetivos que construyen el rango estético. No hay arte sin forma estética considerada como la unidad de la obra porque es la forma la que cierra, circunscribe y delimita el ámbito de la manifestación estética frente a todo lo demás: es ella, la forma, quien determina objetivamente el universo lingüístico estético; lo articulado frente a lo informe. Y aquí cobra sentido una nota crucial de la forma estética tal como la piensa Adorno. Esta es caracterizada por él a través de su enfatización de la diferencia entre aquellos objetos que son el producto de una acción humana determinada por la idea de ellos mismos, que es una directiva en su producción, y aquello otro, en general la realidad empírica, material y social, que es el producto de una conformación histórica; el resultado advenido de una serie de acciones de la especie cuya finalidad nunca ha sido transparente. En su diferencia frente a lo empírico, frente a lo existente, bajo el concepto de la forma el arte adquiere el sello de la libertad en contraste con la carencia de ella que se impone en la

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, pp. 188-190.

<sup>259</sup> Valga aquí señalar los intentos del teatro de vanguardia por anular la tradicional separación entre el espacio escénico y el externo, o la escultura y la pintura que quieren librarse de encuadres y museos para integrarse en los espacios urbanos.

realidad. Esa libertad del arte en contrapunto con la falta de libertad de lo exterior se corresponde con la índole de su finalidad: la libertad del arte es la conciencia en su proceso de producción de que en él no se busca otra cosa que crear la obra. La libertad del arte, su autonomía frente a otros fines diferentes de la plenitud estética, es su mediación espiritual, la fuerza que da forma a unos materiales; la esclavitud de la vida es la dependencia de unos procesos azarosos, informes, productos de una racionalidad históricamente vuelta opaca. La forma en el arte es, pues, el producto de la libertad humana, es la huella del filtro espiritual sobre unos materiales que se encuentran a disposición. El nivel de forma artística se mide por la falta de azar, el grado de articulación, en la estructuración de las obras y en la disposición de sus elementos: no hay trozo de piedra que no se haya sometido al cincel, ni color ni línea que no hayan sido intencionalmente colocados. Esa es la razón por la que dice Adorno que el arte crea civilización: porque es genuinamente producto del trabajo humano; la forma estética es transformación de lo que se encuentra en estado bruto y natural. Y en la medida en que la forma estética se presenta como una síntesis en la individualidad de cada obra de arte producida somete a crítica, y hasta disuelve, en la estructura objetiva en ella alcanzada estados anteriores de la historia del arte. La forma estética es el camino de la incesante irrupción de lo nuevo, de lo aún no visto ni tocado, en la realidad estética. Producir nuevas configuraciones, nuevas disposiciones, estructuras aún no concebidas es la exigencia objetiva que hace artístico a todo proceder. Por estos motivos, la forma en el arte condensa todo lo que hay de mediato, de tocado en las obras: la forma estética es antitética de lo inmediato, de lo azaroso, de todo aquello que estéticamente no ha involucrado trabajo y esfuerzo humano. Y esto queda claro para Adorno cuando se advierte que la exquisita sencillez de algunas obras de arte de grandes maestros no es otra cosa que el resultado de un gran dominio técnico<sup>260</sup>. Pero si la forma artística es la configuración material que adoptan las obras, el contenido no es algo extraño a la forma, que esta representaría o simbolizaría, sino la forma misma en lo que en ella se ha transfigurado y capturado del mundo. Dice Adorno de Van Gogh que "...pintó una silla o un par de girasoles de tal forma que los cuadros desencadenan la tormenta de todas las emociones bajo cuya experiencia el individuo de su época advirtió por primera vez las catástrofes históricas"<sup>261</sup>. No hay, sin embargo, que confundir el contenido con la intención del artista. La intención es una razón subjetiva y privada de la

---

<sup>260</sup> Esto es lo que sucede en Miró o en algunos dibujos de Picasso. Y se advierte también en la literatura, donde se afirma que lo más difícil es escribir sencillamente (la mejor técnica es aquella que pasa inadvertida).

<sup>261</sup> *Ibíd.*, p. 199.

producción artística a la que condiciona. Pero termina ahí. Una vez queda la obra aquella se ha disuelto y anulado ya en su configuración. La intención no pertenece a la obra de arte porque es subjetiva, y el contenido, que está en la configuración, es objetivo. Como algo objetivo contenido y mediado por la forma, el contenido de las obras de arte es lo que ellas dicen de su afuera, es la transcripción que guardan a través de la mediación subjetiva de lo empírico. El contenido estético denota la prioridad del mundo objetivo en la constitución de la realidad estética: lo que dice el arte, lo que en él se manifiesta, está condicionado por el estado del mundo, que es lo que el sujeto experimenta. El contenido de las obras de arte no conceptúa ni representa lo empírico, lo otro de lo estético, pero sí lo expresa en imágenes, la forma, aunque éstas no hablen sobre ello. Al igual que la índole lingüística del arte es la medida de su nivel formal, también lo es del contenido. Esta dice que el contenido artístico no se expresa en conceptos. El contenido es aquello que dice la configuración cuando se penetra en ella. Es la traducción y la cristalización objetiva de lo experimentado por los sujetos de lo que alguna vez ha sido. En Van Gogh la forma de sus cuadros, más allá de las sillas, casas o girasoles que representan, es la síntesis de las formas, espacios, colores y tipos de pinceladas que en ellos se encuentran. El contenido de esos mismos cuadros, algo espiritual encerrado en esa forma de pintar hecha realidad en ellos: el retrato de un momento histórico por medio de una experiencia individual que supo hacerse lenguaje: traducirse en una disposición objetiva.

#### IV. EL PROBLEMA DEL SENTIDO

A propósito del carácter apariencial del arte, se ha apuntado ya algo sobre el concepto estético del sentido. De lo dicho, cabe inferir que el problema estético del sentido no puede tener respuesta sino en el interior de una dialéctica en la que éste se conjuga con el concepto, más general, del sentido extraestético o empírico. Aquél que atañe a la vida humana en su inserción en una realidad natural y social. Puede discernirse una doble significación en la apariencia estética: primero, la obra de arte es apariencia porque lo que manifiesta es algo que no existe empíricamente, es una ficción, una aparición y, segundo, es también apariencia porque ella pregona una unidad de sí, por encima de sus elementos conformadores -palabras, colores, texturas-, en último término inexistente e ilusoria. En estas coordenadas, el sentido en el arte también adopta un carácter dual. De un lado, es el modo en que las obras se presentan estéticamente: manifiestan una imagen, un contenido, y lo hacen de forma que esa presentación es concluyente, cerrada; de ahí su apariencia de unidad. El sentido es la conexión interna de las obras que las dota de unidad, es el *porqué* de cada elemento y de la obra en su

totalidad. Pero el sentido, ese *porqué*, es ficticio, es apariencia ya que la síntesis estética nunca es completa. Y de otro lado, el sentido en el arte, además de esa razón de ser interna a las obras que produce su unidad, su conexión inmanente, es también lo que ellas dicen por su configuración lingüística, de jeroglífico, del mundo extraestético: se constituye en las conclusiones que en ellas se objetivan de él. El sentido es aquello que en el arte se ilumina de la realidad; es la esencia del mundo contenida y expuesta en la apariencia estética. El sentido en el arte, pues: conexión integradora de la obra por la cual ésta fuerza la manifestación estética y significación de las determinaciones esenciales de lo empírico que cobran objetividad en una apariencia estética que se manifiesta. De lo que se deduce que el sentido estético tiene una doble tensión, centrífuga y centrípeta: por la unidad estética se objetivan determinaciones empíricas, y éstas, para darse, necesitan de aquella, de la forma. Pero hasta aquí queda planteada la cuestión por el momento. Antes de penetrar más profundamente en la discusión sobre el concepto estético del sentido es de necesidad introducir algunas reflexiones acerca de la problemática general del sentido, ya que ellas ayudarán a dilucidarlo en el campo del arte a causa de que es constitutivo para la estética de Adorno el signo de sus tesis filosóficas en torno al tema del sentido del mundo en general y de la vida individual.

A tal efecto, son del todo elocuentes dos textos de Adorno que merece la pena recuperar aquí. El primero de ellos dice así: "Todo dolor y toda negatividad, motor del pensamiento dialéctico, son la figura de lo físico a través de una serie de negaciones que pueden llegar hasta hacerle irreconocible. A la inversa, la felicidad tenderá siempre a la satisfacción sensible y en ella adquiere su objetividad. Una felicidad que carezca de toda perspectiva en este sentido, no es felicidad"<sup>262</sup>. Aquí se habla de la mediación física del conocimiento y del interés del sujeto. El segundo texto es éste: "El concepto de sentido encierra una objetividad que trasciende toda construcción...Una vida con sentido no preguntaría por él, que así como así huye ante la pregunta. Sin embargo, lo contrario, el abstracto nihilismo, tendría que enmudecer ante la réplica ¿por qué entonces vives también tú?. La pregunta por el sentido trata de escapar a la muerte, incluso cuando, a falta de otra salida, se deja entusiasmar por el sentido de la muerte; pero la muerte es precisamente ir a por todo, calcular la ganancia líquida que se obtiene de la vida. Lo único que con honra podría reclamar para sí el nombre de sentido se halla en lo abierto, no en lo encerrado en sí mismo; afirmar positivamente que la vida no tiene sentido sería exactamente tan disparatado como es falso su

---

<sup>262</sup> *Dialéctica negativa*, p. 203.

contrario"<sup>263</sup>. Este último texto se encuadra en el seno de unas reflexiones de Adorno sobre dos categorías centrales de la filosofía moderna: sentido y nihilismo. Como lo muestran sus palabras, Adorno rehúsa las dos alternativas y, antes aún, el planteamiento mismo de la dicotomía por la falsedad de sus presupuestos comunes. En efecto, carece de significado afirmar tanto que la vida individual, la historia, el ser de las cosas, el mundo en definitiva, tienen un determinado sentido, como que no son nada, que nada merece la pena o que todo es vacío. La razón de ello estriba en que ambas categorías asumidas acriticamente adscriben o transfieren inmediatamente a lo empírico una determinación de lo subjetivo o espiritual. Para Adorno, el punto relevante en la problemática acerca del sentido o del sinsentido se localiza en el carácter constitutivo que tiene para el conocimiento y para toda experiencia la objetividad o la realidad del dolor y del sufrimiento. Por eso afirma que una vida plena no se preguntaría por el sentido; esta problemática le parecería a ella absurda, ininteligible posiblemente. Es la negatividad de la experiencia subjetiva, su bancarrota, algo objetivo, lo que impele al sujeto a buscar el sentido por doquier, aun en su negación absoluta, el nihilismo, a la que también, sin embargo, construye como sentido por su carácter totalizante y explicativo. Pero el rasgo peculiar de estos constructos sobre el sentido, o sobre su falta, es que interpretan una categoría valorativa o evaluativa de la subjetividad como una categoría empírica que designa y significa a algo del mundo. A través de esta confusión intelectual, cala Adorno la objetividad subyacente a la problemática subjetiva del sentido. Toda ella es índice de la posición relativa de la razón individual frente al estado de cosas del mundo. Posición relativa que viene determinada por el grado de satisfacción o de incumplimiento de las necesidades de unos individuos, que en tanto que históricos han implementado su impulso a la autoconservación algunos grados más arriba de la sola subsistencia física, precaria siempre, por lo demás, para todo organismo biológico en su medio natural. La pregunta por el sentido es, pues, una muestra de la orientación de la razón motivada por el interés individual, si no a evitar en primera instancia por inviable, sí al menos a justificar en una segunda todas las figuras reales que adopta su desvalimiento. La sola formulación de la pregunta por el sentido, a la que es una respuesta entre otras el nihilismo, es para Adorno una demostración en sí misma de lo negativo que recorre al mundo moderno a través de sus miembros. Pero si todo ello es lo que denota la sola presencia efectiva del problema, esa objetividad histórica insoslayable, la respuesta subjetiva a él construida tiene también sus consecuencias. En sus planteamientos, en líneas generales Adorno esboza tres actitudes teóricas frente a la categoría del sentido: su afirmación,

---

<sup>263</sup> *Ibid.*, pp. 376-377.



la afirmación nihilista y la adopción de una postura de nihilismo concretizado a la que es inherente una componente de sentido precisamente definida y circunscrita. Cabe caracterizar la afirmación ontológica de sentido en primer lugar por su función social: es ideológica. Sirve de cobertura y de justificación del estado del mundo. Localiza y legitima *este valle de lágrimas* por mor de una realidad trascendente ulterior que requiere como condición al presente. Así responden modelos tales como la trascendencia ultraterrena cristiana, el estado comunista marxista o el depredador espíritu absoluto hegeliano. Pero también hay que definirla como epistemológicamente falsa, ya que transfiere al orden del mundo lo que es un constructo subjetivo e idealizante, esto último en el sentido de que los modelos así generados ocultan y solapan más que desvelan lo real a causa del reduccionismo implicado por su carácter fundamentalista. El sentido no es objeto existente alguno que la razón abstraiga y tematice conceptualmente. El *algo* que Adorno afirma que precede y subyace a todo concepto de la razón como sus sustrato objetivo aquí es la propia experiencia negativa del sujeto de conocimiento. Es a esa experiencia a la que es respuesta el tratamiento del concepto de sentido como algo objetivo que aquí, así desdibujado, encuentra su lugar. El sentido ontologizado constituye la máxima abstracción y estilización de lo negativo individual y colectivo, algo, por contra, muy real y concreto. Nada más comenzar la parte de *Dialéctica negativa* dedicada a exponer el esqueleto de su lógica dialéctica, Adorno se expresa meridianamente al respecto: "La experiencia determinada de la realidad concreta es constitutiva para la forma realidad concreta en general. Correlativamente tampoco en el polo opuesto, la subjetividad, es posible separar radicalmente la función mental, que es el puro concepto, del yo real"<sup>264</sup>. He aquí, en una formulación de la idea de la prioridad del objeto, el hilo argumentativo que permite desmontar la noción de un sentido objetivo al mostrar la génesis de lo conceptual en lo objetivo, su sustrato. Sólo así es entonces posible rastrear las condiciones de posibilidad del concepto de sentido y la semántica que oculta su significado explícito cuando se utiliza como un concepto con referente objetivo. Tal semántica no es otra que una peculiar *experiencia determinada de la realidad concreta* caracterizada por la percepción negativa del yo pensante particular respecto a su cosmos, del cual participa. Buscar la fundamentación objetiva del concepto de sentido en otro sitio anula el movimiento esclarecedor de la reflexión por el propio valor impositivo de la realidad para con ella. Pero la afirmación nihilista, imagen invertida del sentido que lo roza en su contrario, cae bajo la misma crítica. Al conceptualizar globalmente el todo real como lo negativo se introduce inadvertidamente en la constelación del sentido. Al igual que argumentar en

---

<sup>264</sup> *Ibíd.* Pág. 139

contra de la existencia de Dios es hacer teología, negar el sentido es caer en él y reconocerse en él. El nihilismo genérico, totalizador y, por ello, abstracto, fiel a su constelación de referencia tiene mucho de ideológico, como la afirmación de sentido: justifica también el estado de las cosas, aunque a causa de ese mismo estado. Aquí converge prácticamente con lo más ingenuamente positivista. Al nihilismo, entendido como una fe en la nada, como la aseveración de que nada tiene valor y que, por lo tanto, mejor es querer nada, subyace la concepción de que el mundo se define por una carencia, la del sentido, como si éste fuera predicable sin más, así como así, de la realidad. Tal es su presupuesto compartido con la conceptualización ontologizante del sentido. Los dos, afirmación de sentido objetivo y nihilismo, coinciden en la falta de revisión crítica de su concepto medular, lo que les lleva a utilizarlo *de facto* como si tuviera un referente en lo empírico pre y aconceptual, siendo, antes al contrario, el sentido un destilado de la razón con una función interpretativo-valorativa y crítica. Además de todo ello, para Adorno, por su mismo carácter globalizante las identificaciones de una realidad que se toma como una totalidad con una conexión de sentido o con una definitoria para ella falta de él terminan esclerotizándose y autosuprimiéndose en ellas mismas como concepciones del mundo, ya que no hacen sino cerrar la realidad y el devenir histórico en una figura teórica incapacitada para adaptarse a los nuevos contenidos históricos y así significarlos. Tales identificaciones constituyen a la postre sistemas onniabarcantes y totalizantes cuyo valor significador tiende a cero. Y obligan por la presión de sus esquemas a la cancelación de la experiencia y de la reflexión filosófica y conceptual frente a las diversas formas históricas que indiferentes se van, e irán, sucediendo. Ante todo ello, lo que considera una falsa oposición, Adorno ensambla su argumentación sobre el problema teórico del sentido partiendo de la recuperación de un uso del término nihilismo que ha sido sofocado por su hipostatación a un principio universalmente explicativo. Frente a un nihilismo abstracto, que califica el todo como nada y pierde así contacto con cualquier fenómeno particular que queda aniquilado en la forma de su abstracción, Adorno pone en movimiento un nihilismo de lo concreto que reconoce ya en Nietzsche: nihilismo no alude ya a una nada autorreferencial, sino que significa la negación de algo determinado. De concepto absoluto, pasa el nihilismo a adquirir su significado en la negación de un fenómeno concreto; su contenido se gana en la relación con algo. Y es aquí, precisamente, donde anudan el concepto de sentido y el nihilismo. En una de las citas reseñadas dice Adorno que "lo único que con honra podría reclamar para sí el nombre de sentido se halla en lo abierto, no en lo encerrado en sí mismo". Eso *abierto* a lo que se refiere es la misma posibilidad de una situación diferente a la existente. Si se desarrolla el nihilismo como un autoposicionamiento de la conciencia bajo la forma de

rechazo a la positividad en la que ésta se sumerge, positividad que es negativa para el sujeto a causa de su aspiración legítima a la satisfacción de las necesidades que le vienen impuestas como tal por su propia constitución biológica e histórica, a causa de su orientación a lo llamado felicidad, en suma, tal rechazo, que no es una negación ni una rebeldía visceral e irracional ante lo presente, sino una activa y positiva labor de elucidación y de crítica teórica, va acompañado por la perspectiva de que todo puede ser de otra manera y por la esperanza asociada a ella. Tal nihilismo rehúye las identificaciones de lo real en las coordenadas del sentido al presuponer que éste no espejea sino el interés subjetivo. Por esta razón, al quedar lo objetivo libre frente a él se abre un espacio teórico a lo que no es, a lo posible. A la esperanza de su actualización, indecible, queda liberado todo lo que se pueda llamar sentido. El último párrafo de *Minima moralia* está investido por este espíritu: "El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención. El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento. Y es la cosa más sencilla, porque la situación misma incita perentoriamente a tal conocimiento, más aún, porque la negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella"<sup>265</sup>. Todo conocimiento, pues, que aspire a ser más que una pura reconstrucción de lo que hay, descripción suya, y a exprimir significados de lo objetivo, ha de moverse, en un difícil equilibrio, entre dos aguas: en la negación de lo que existe por su insuficiencia para el sujeto y en la claridad que aporta el plus del pensamiento, de los conceptos reflexivos, por su momento de no identidad con lo real. Aquí la insuficiencia del pensamiento para alcanzar a su objeto se trueca también en su capacidad para, alejándose de lo que es, significarlo en base a la diferencia. En la reflexión clarificadora, nihilismo y sentido se hallan dialécticamente atados: rechazo de lo que hay, de lo que puede ser descrito, conocido y significado, por la esperanza de lo posible, lo que no puede ser descrito ni perfilado. Entre ambos, lo existente y lo inexistente, para Adorno al actuar sólo queda el pensamiento, pero en tanto que productor ese pensamiento ya es un algo. Su interacción con las demás figuras objetivas de la historia humana es la única promesa sobre lo diferente

---

<sup>265</sup> *Minima moralia*, p. 250.

en el campo abierto e indefinido de la posibilidad. Y el pensamiento conceptual accede a constituirse como un algo gracias a la objetividad y a la universalidad que adquiere por su índole lingüística, algo que le permite ser más que meramente individual por más que sea producido individualmente, en una actividad constructora de subjetividad. Pero esta capacidad del pensamiento discursivo para instaurarse como una luminaria sobre lo existente por medio de la objetividad que gana en los contenidos que extrae en su movimiento alternante entre lo que es y lo posible, más genéricamente, entre el ser y la nada, no es privativa suya. También el arte, en la constelación del sentido, es manifestación consumada de un agregado de contenidos producto de la actitud de lo espiritual ante las positivities empíricas dadas.

En conclusión, la reflexión filosófica sobre la problemática del sentido enseña esto para Adorno: que lo empírico, y por ende la vida humana, ni posee ni deja de poseer sentido; que el sentido colma su significado en la negación concreta de la situación objetiva, por las consecuencias que de éstas se derivan para el individuo, bajo la forma de lo posible; que el sentido se configura en los actos de la mediación subjetiva sobre el objeto, en el quehacer lingüístico del sujeto, aun cuando éstos revelen la no atribuibilidad del concepto a lo empírico, es decir, nieguen un sentido objetivo; y que, finalmente, al igual que en la ratio discursiva el concepto de sentido encuentra su lugar en la constelación cuyo concepto nodular es para Adorno el de la reconciliación, al que determina de un modo formal-negativo, en la producción artística y en la ratio estética el sentido se configura en la capacidad del arte de ser lenguaje. En base a estas premisas es como habrá que interpretar a esta categoría en el arte.

"Sólo porque el arte es capaz de acusar de falta de esencialidad a esa esencia que manifiesta, puede darse la posición de una esencia no presente, la de la posibilidad, procedente de esa negación que le sirve de medida; existe un sentido en la negación del sentido. Y el hecho de que a éste, sea cual sea su forma de manifestarse en la obra, le esté unida la apariencia, es lo que envuelve a todo arte en tristeza; tanto más doliente será cuanto la obra cuajada sugiera un sentido más perfecto; la tristeza se hace mayor por el *Oh, si existiera*"<sup>266</sup>. La expresión clave en estas palabras de Adorno, y en toda la presente discusión, es esta: "existe un sentido en la negación del sentido". Tal sentencia, sobre la que gravita toda su concepción sobre el problema estético del sentido, hay que interpretarla teniendo como coordenadas referenciales las tesis expuestas acerca del nihilismo y del sentido. Según éstas, todo producto de la expresión artística se asemeja y tendencialmente converge, soslayando la

---

<sup>266</sup> *Teoría estética*, pp. 142-143.

diferencia impuesta por su carácter aconceptual, con la reflexión filosófica en el punto en que ambos suponen a través de sus lenguajes cualitativamente disímiles una producción de contenidos que hablan de lo empírico separándose de ello -y a causa de este alejamiento- en su calidad de fenómenos de segundo orden asegurada por su índole lingüística, de signos que significan otra cosa que ellos mismos. El sentido, pues, en el arte es un producto de la obra misma en cuanto que ésta, gracias a su estructura formal, forma una apariencia, algo no-existente y que sólo como tal existe estéticamente. Es de señalar que este sentido que se recrea en el arte por medio de su negación del sentido puede ser conceptualizado en dos niveles de diferente grado: algunas obras, sobre todo las modernas, tienen como contenido explícito la exposición del sinsentido o del absurdo del mundo del que proceden, ello sucede en Beckett o en Kafka; se presentan, pues, como negando que haya un sentido objetivo. Pero esa negación concreta del sentido empírico articulada estéticamente tiene un sentido desde el momento en que tales obras existen y se hicieron para mostrar tal cosa. Su sentido se construye en la acción de esa misma negación. Pero más genéricamente, el sentido del arte como negación del sentido significa para Adorno que el sentido emana, independientemente ahora del contenido concreto de cualquier obra, de su presentación de algo que no existe como si existiera; es la esencia de la apariencia estética en lo que significa por su contrapunto con lo existente. Este contrapunto entre apariencia estética manifiesta y realidad de lo fáctico da paso y mide la categoría de lo posible, de lo diferente, a través de la experiencia estética. Sólo por esto, en cuanto capaz el arte de producir algo aparente, una esencia no presente como dice Adorno, adquiere una dimensión de sentido. Es lo espiritual que hay en él: la misma existencia del arte como producto objetivado que emana de una reflexión y de un trabajo que son individuales, aunque con una dimensión social, y su presencia como lenguaje cuya disponibilidad es potencialmente universal, están clamando su falta de indiferencia frente a lo empírico que está a su base, y aun lo causa. Esa falta de indiferencia que expresa el arte conseguido mediante la síntesis que produce configura su sentido en referencia siempre a su sustrato empírico-social. Así, es claro que el sentido que comunica una obra como el *Guernica* de Picasso es el horror ante la barbarie de la guerra y el sentimiento enfático de que eso no puede volver a suceder, de que no debe ocurrir nunca más. Tal sentido en esa obra es un destilado de su inigualable nivel de integración formal, la síntesis estética, cuyo contenido es la minuciosa exposición de la destrucción a través de las imágenes que en ella se dan de los efectos de un bombardeo. La belleza de esta obra procede de su disposición formal en el contraste que resplandece entre su nivel de integración estética y el contenido

que manifiesta: su belleza se torna así una imagen invertida del mundo del cual habla, que en ella modificado y neutralizado queda significado.

Es preciso recordar ahora un aspecto del arte que adquiere especial relevancia en torno al problema del sentido. Se trata del hecho de la dimensión inintencional de la obra de arte para otra cosa que no sea ella misma. Cabe decir que el único fin rector del arte es su propia configuración inmanente. Con ello, las obras artísticas se separan del conjunto de las objetivaciones del espíritu humano dirigidas a un fin práctico en referencia al cual éstas adquieren su valor. En esta medida, resulta evidente que el sentido de la ciencia positiva, de su incesante y renovada producción, se vincula a su carácter de instrumento de dominio sobre la naturaleza. Los productos de la creación artística, en cambio, no tienen utilidad práctica alguna, y su existencia carece, por lo tanto, de sentido bajo el esquema de medios y fines. Esto es, las obras de arte se sitúan fuera del círculo de la reproducción de la vida y, de este modo, atendiendo a la finalidad de la conservación carecen de sentido, lo que vale decir que no encuentran aquí su razón de ser. Pero este aspecto del sentido debe ser diferenciado del uso que se ha hecho aquí del término. En la presente discusión no es sustantivo el hecho ya señalado de la falta de carácter instrumental del arte y el sentido de su existencia a él ligado, esto se ha dado ya por supuesto al conectarlo directamente con el pensamiento filosófico y con la parcelación que éste hace de la categoría. Así pues, cabría distinguir dos significaciones en el sentido: una, aquella que se refiere a la razón de ser, a la causa, o al sitio que ocupa cada producción humana en el plan de la reproducción de la especie. Aquí sentido equivale a utilidad, a valor instrumental. Otra, la que alude a un problema filosófico que viene exigido, no obstante, por la realidad material concreta, y que queda enunciado en la articulación de la experiencia empírica del yo cognoscente con su interés en tanto que sujeto consciente. Es en esta última acepción donde se intenta involucrar al arte. Evidentemente, hay una relación entre ambas acepciones del sentido que se organiza por la relación que existe, a su vez, entre el arte y la filosofía, tal como concibe a ésta Adorno como una segunda reflexión de la razón sobre sí misma, sobre sus objetivaciones y su praxis concretada históricamente y el conjunto de las prácticas dirigidas directamente a propiciar el dominio y la conservación. Frente a estas últimas, el arte y la filosofía, entendida como un auto-reconocimiento de la razón, remiten a la conservación sólo de un modo derivado; expresan ambas esferas de producción racional una autoafirmación del espíritu en cuya intención no está el ejercer la violencia sobre lo externo. Ello es así en el arte por la idiosincrasia particular que ha alcanzado, y en la filosofía por un proceso de maduración histórica de la racionalidad. Correlativamente, el problema de sentido al que ambos se enfrentan no es cómo organizar una praxis para sacar de ella el máximo

rendimiento, sino la necesidad de expresar la actitud del sujeto frente al mundo, dando por supuesto la objetividad de la negatividad de la realidad positiva para el yo. Y en ambos casos, la categoría se incardina en una dinámica de clarificación racional. Todo ello ha quedado ya expuesto en lo que atañe a la mediación filosófica en la dialéctica entre nihilismo y sentido. Para el arte, el punto desde el que emerge la reflexión de Adorno se sitúa en cómo pensar las obras radicalmente modernas, aquellas que se enfrentan explícitamente al problema del sentido al objetivar la experiencia del absurdo que late en la atmósfera vital del siglo XX dada cuanta de los desastres históricos de los que éste ha sido testigo. No en vano, arte y filosofía recogen una misma experiencia histórica, que en el presente es resumida así por Adorno: "El terremoto de Lisboa bastó para curar a Voltaire de la teodicea leibniziana; pero la abarcable catástrofe de la primera naturaleza fue insignificante comparada con la segunda, social, cuyo infierno real a base de maldad humana sobrepasa nuestra imaginación"<sup>267</sup>. Se trata de la constatación de un fenómeno histórico conceptualizado por Adorno como "la autodestrucción de la ilustración"<sup>268</sup>; la cuestión que se plantea es la de considerar, ante tales experiencias, cómo ha respondido el arte, y en la constelación del sentido, qué conclusiones se pueden extraer de su interpretación cuando es ya claro que tanto éste como la reflexión han demolido el filosofema de un sentido preestablecido o de un orden metafísico.

A este respecto, la tesis que sostiene Adorno puede enunciarse así: la categoría del sentido de necesidad pertenece inalienablemente a la esfera de la expresión estética desde el instante en que ésta supone una praxis de mediación espiritual, con su momento de clarificación, sobre una realidad empírico-social que en ningún modo es neutra en lo que atañe a la vida individual. En el arte se configura un sentido en lo que él posee de lingüístico: a través de su estructura inmanente referencia un determinado contexto empírico al que en virtud de su alejamiento, estético, significa. El sentido en el arte queda ligado a este valor significador. Una buena manera de mostrar esto es exponiendo cómo hasta el arte que manifiestamente desmonta cualquier ilusión de un sentido empírico constituye conexiones de sentido que emanan subterráneamente en lo que dicen las obras en su lenguaje no conceptual. Y las conclusiones que de aquí se deriven, en el caso donde éstas resultan menos evidentes, podrán hacerse extensivas a todo arte. Todo ello se hace patente en

---

<sup>267</sup> *Dialéctica negativa*, p. 361.

<sup>268</sup> Es de notar que la explicación de este resultado histórico, y de las consecuencias que de él se derivan en el orden de lo práctico y para una teoría de la razón, constituye el eje principal que organiza *Dialéctica de la ilustración*.

la literatura del absurdo, para la que Samuel Beckett es su representante paradigmático. En la interpretación de Adorno, todo lo disparatado, las situaciones incongruentes, caóticas, faltas de toda lógica y de orden de coherencia, que define a la literatura del absurdo brota justamente porque su tema es el problema del sentido en un mundo que parece haberse desbocado de toda comprensión y guía procedente de la racionalidad. Lo verdaderamente importante de este arte es que hace suya esta experiencia cultural y la convierte en una expresión estética que remite directamente a una concreta situación socio-histórica. De tal arte se puede afirmar que es nihilista y a la vez que produce una complejidad de sentido. Su nihilismo radica en su negación determinada de un orden histórico concreto implícita en su exposición, mediante la apariencia estética que produce, de unas situaciones y una trama de índole claustrofóbica que rehúsan cualquier intento de inteligibilización y de organización racional. En la medida en que la apariencia estética así formada en su universo cerrado refractario a todo ordenamiento racional se constituye como una hipóstasis de la realidad fáctica, niega a ésta en la misma acción de significarla a base de acentuar en el continuo estético los rasgos característicos que conforman su esquema esencial. Pero a éste nihilismo característico del arte del absurdo corre pareja una conexión de sentido. Esta viene determinada por la construcción estética de un microcosmos cuya nota radical es ser nada, aleatoriedad y contingencia, vacuidad en referencia a cualquier sujeto que en él subsista. Y es que esta construcción del absurdo preforma ya el sentido estético. Producir y articular artísticamente un escenario y un ambiente que expresan el caos y la sinrazón, y que suponen la negación de cualquier sentido empírico, exige un vehículo productor, un factor de mediación sobre lo empírico, el único sustrato de cualquier dialéctica del espíritu, un lenguaje, en definitiva, que en tanto que operativo, que en tanto que objetivo, marca la distancia de lo hecho ante la pura facticidad. Es a este nivel lingüístico al que va asociada la presencia de un sentido. En él prenden una pléyade de conclusiones que se desgranaban del mismo contenido estético, el absurdo recreado, y que indican la certidumbre espiritual de que el contenido de lo manifestado no puede ser todo. Las obras del absurdo por su mismo existir dicen y muestran que el individuo todavía existe, y que quiere y espera que la positividad que es una nada para él, pura negatividad, se trueque en algo diferente. Puede decirse, pues, que el contenido del arte del absurdo es la exposición del primado de lo otro de la razón, algo que expresa perfectamente el resultado histórico de una racionalidad olvidada de sí. Pero en tanto que este contenido implica un lenguaje para darse, una obra artística, dicho lenguaje supone a la vez, aunque ella no sea dicha explícitamente en él, una intención respecto a su contenido y, por ello, respecto a lo por éste significado. Dicha intención es una falta



efectiva de resignación ante lo dado y reclama en esa negación la posibilidad de su revocamiento. Tal intención que proclama que nada da igual cataliza el sentido en el arte. El sentido de lo absurdo formado estéticamente, que niega el sentido, es su no indiferencia ante lo carente de sentido; tal es el sentido immanente estético. Aquí vale esto aducido por Adorno: "Un auténtico enigma del arte, prueba a la vez de la fuerza de su lógica, es que cualquier consecuencia radical, aun la que se llama absurda, termina en algo semejante al sentido"<sup>269</sup>. Y ello es así porque cualquier lenguaje, aquí el artístico, cuando hace coincidir el sujeto de sus proposiciones con el sujeto que lo pone en movimiento como tal, esto es, cuando su contenido se refiere a lo humano, no puede dejar de lado la cuestión sobre qué implicaciones tiene para quien habla lo que desvela a la vez que las esperanzas de éste. En este sentido, la humanidad como verdadero sujeto del arte no deja a través de éste de hacerse las mismas preguntas que los personajes de *Fin de partida*. Y, al igual que ellos, insiste algunas veces en entrever algo más allá de las ruinas de su mundo inmediato elevándose sobre él; algo que sólo le es dado cumplimentando su concepto; formándose como sujeto en su actividad propia:

"HAMM: ¿Qué sucede?

CLOV: Algo sigue su curso.

(Pausa)

HAMM: ¡Clov!

CLOV (*irritado*): ¿Qué ocurre?

HAMM: ¿No estamos a punto de... de... significar algo?

CLOV: ¿Significar? ¡Significar, nosotros! (*Risa breve.*) ¡Esta sí que es buena!

HAMM: Me pregunto. (*Pausa*) ¿Una inteligencia, que hubiera regresado a la tierra, no se sentiría tentada de formarse ideas a fuerza de observarnos? (*Imitando la voz de la inteligencia*) ¡Ah, bueno, ya comprendo, sí, veo lo que hacen! (*Clov se sobresalta, deja el catalejo y empieza a rascarse el bajo vientre con las manos. Voz normal.*) E incluso sin ir tan lejos, nosotros mismos... (*emocionado*)... nosotros mismos... por momentos... (*Vehementemente.*) ¡Y pensar que todo esto quizás hubiera servido de algo!

CLOV (*angustiado, se rasca*): ¡Tengo una pulga!

HAMM: ¡Una pulga! ¿Todavía existen las pulgas?

CLOV (*rascándose*): A no ser que se trate de una ladilla.

HAMM (*muy inquieto*): ¡A partir de eso la humanidad podría reconstruirse!

¡Por amor del cielo, atrápala!"<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> *Teoría estética*, p. 205.

<sup>270</sup> SAMUEL BECKETT, *Fin de partida*, pp. 37-38.

## V. ARTE Y CONOCIMIENTO: EL CONTENIDO DE VERDAD DEL ARTE

En el variado conjunto de textos fragmentarios que cierran *Teoría estética* en calidad de *añadidos* que suplementan la no poco compleja tabla temática y conceptual perfilada a lo largo de la obra, pueden encontrarse las siguientes líneas particularmente pertinentes al interés rector presente; allí se dice: "El arte está abierto a la verdad, pero no inmediatamente: en este aspecto la verdad es su contenido. El arte es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella. Pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto"<sup>271</sup>. Verdad, contenido, conocimiento. Tal es el orden de aparición de los términos cuya discusión pretende añadir una pieza más a fin de completar ese verdadero mosaico conceptual que constituye la teoría del arte de Adorno. La siguiente es la serie de las cuestiones que deberán clarificarse en lo que sigue: el sello espiritual del arte, o cómo cifra racionalidad o es figura de ella; caracterización de las obras de arte en enigmas por relación a su contenido aconceptual; dicho contenido como su verdad y, en él, la exigencia de la interpretación y de una tarea discursiva.

Determinar, aprehender el arte por medio del concepto de espíritu, captarlo en la reflexión como algo espiritual, significa para Adorno percibir en él, en su realidad como objeto o cosa que está ahí, externa y disponible, la cualidad de una estructura: una disposición interna que no es en absoluto azarosa. Bien sirve aquí un concepto de la física para hablar del arte. Rasgo suyo es y, en cuanto que tal, índice de su espiritualidad, anular en su configuración toda entropía. Nada en la obra de arte es aleatorio, y allí donde esta se dé, es buscada, es causada. Su tensión es hacia lo articulado, no hacia lo informe. Y en cuanto esa tendencia se descubre no ya meramente en el proceso de la producción artística, relevante para el sujeto, sino en las mismas obras como objetos, cabe describir a éstas como espirituales. Tal espiritualidad no se da, sin embargo, de un modo inmediato en ellas, sino que se manifiesta en el proceso inmanente que involucra la trama de las relaciones de lo estructurado en las obras -sus elementos constituyentes-. Por este motivo, el alo espiritual de las obras de arte, aun estando prendido a su carácter de cosas, es también aquello que trasciende la mera coseidad, una atmósfera que ellas crean dada su estructura; algo forzado por su configuración. Y no es una mera analogía para Adorno señalar al arte desde el aspecto lingüístico. La estructura que cobra objetividad en cada obra de arte configura todo un lenguaje por adquirir cada elemento en ella, en sí mismo y

---

<sup>271</sup> *Teoría estética*, p. 367.

en su relación con la totalidad, los rasgos de signos, y por presentarse la obra, como un todo, como un universo para el desciframiento que mudamente lo reclama al igual que todo texto se convierte en tal cuando es leído. De modo análogo a como sucede con éstos últimos, la lectura de las obras de arte las pone en movimiento o, más bien, revela la tensión en la que consiste su estructura -red de fuerzas entre formas, colores, tonos, sonidos, asonancias y consonancias fonéticas, imágenes y escenarios literarios...- y que está ahí objetivada, prendida a un conjunto de elementos sensibles. Como dice Adorno, lo espiritual de las obras de arte no es otra cosa que el proceso que va incardinado a su propia facticidad.

Es, pues, claro que el arte es figura de una racionalidad ordenadora cuyo objetivo descansa en la configuración de las obras, en su forma resultante o complejión final. De ahí que el principio de construcción estética le sea característico: "La construcción es la única figura posible de la racionalidad del arte, al igual que en su comienzo, en el Renacimiento, la emancipación del arte de su heteronomía cultural coincidió con el descubrimiento de la construcción, entonces llamada *composición*. En la mónada artística representa la construcción, aun con su limitado poder, lo que la lógica y la causalidad en el conocimiento de objetos. Representa la síntesis de lo múltiple a costa de los momentos cualitativos, así como a costa del sujeto que en ella parece desaparecer aun cuando es quien la realiza"<sup>272</sup>. El principio de construcción es, pues, constitutivo para la síntesis estética, para lo que se ha denominado la configuración de las obras. Configuración en cuyo horizonte queda el no dejar nada no tocado, a expensas del azar. Indica Adorno que la construcción es la única plasmación posible de la racionalidad en el arte por el hecho de que ésta está toda en él orientada a la consecución de una obra para la que su existir es su razón funcional. Al no subordinarse en el arte la estructura formal de la obra a otra instancia, toda la aportación subjetiva en forma de racionalidad se agota en él en la tarea de producir configuraciones, síntesis que se autoexplican. Por ello, si bien la razón estética es instrumental respecto a la cosa a producir, no está orientada al dominio del entorno natural, ya que eso producido, la obra artística, no queda presa de una finalidad ulterior que la sobrepasa. Y, en todo caso, la razón de esa razón que se realiza en el arte estriba en el cumplimiento de los impulsos miméticos del sujeto. La construcción, pues, el ordenamiento, la concatenación y la disposición según unos criterios racionales -apoyados sobre cierta tecnología de los materiales- de los diversos elementos que resultarán una obra artística es el medio que propicia la consecución de la finalidad estética. En ella se

---

<sup>272</sup> *Ibíd.*, pp. 80-81.

hace patente la impronta de la subjetividad en la génesis artística como elección, manipulación y dominio de esos elementos en su estado previo y bruto, tanto sean naturales, piedra o madera, como culturales, lenguajes gramaticales o musicales, para ubicarlos en una genuina constelación sensible para la que han sido transformados y que, además, ella misma modifica por el hecho de desplegarlos en una relación dada su fuerza como totalidad organizada. Así, concluye Adorno que el principio de construcción, que se atiene a una lógica de los efectos y a unas leyes propias, es al arte lo que la lógica en sentido general es al conocimiento: medios para alcanzar un objetivo. En este último caso, un modelo general de realidad, y en aquél, un particular objeto que ingresa en un mundo cultural. Pero este aspecto aquí señalado del arte es relevante. Dado que la obra de arte como una cosa ahí que puede ser percibida sensiblemente es el resultado final que clausura un proceso dirigido subjetivamente, y ella misma debe su configuración a eso que antes se ha llamado una aportación subjetiva, su misma objetividad, que aquí significa disponibilidad potencialmente universal, implica una razón subjetiva que ha ido más allá de sí misma, que ha traspasado su solipsismo en una expresión que se ha hecho efectiva, esto es, que operativamente se ha actualizado o tornado realidad. Pero es que la misma facticidad del objeto artístico se torna entonces independiente de la mediación subjetiva que la ha producido y a la que debe su peculiar configuración, pudiendo afirmarse así que el sujeto ha desaparecido como tal en ella, transmutando sus impulsos en configuraciones sensibles y, además, sin que éstas de necesidad sean el espejo de sus intenciones subjetivas. Para Adorno, el proceso de producción artística contemplado desde el ángulo de la obra es aquél de la paulatina disolución del sujeto en unas estructuras objetivas que aun llevando su impronta, debiéndose a él, dicen sólo lo que ellas son, algo siempre diferente a las solas motivaciones subjetivas. O, de otra forma: como efecto, la obra de arte es disímil de su causa en los términos de la diferencia sujeto-objeto. Otra manera de decir lo mismo es afirmando que lo construido como obras de arte responde a los impulsos miméticos subjetivos; en el proceso de la construcción ellos se cumplen. Y esto es lo que hay que investigar ahora. En primer lugar, se hace necesaria una dilucidación de lo que Adorno entiende por *mimesis*. De ella se encuentran diferentes formulaciones en su obra. Así es definida algunas veces como "la adaptación orgánica al otro", "la adecuación física a la naturaleza" y "la adecuación a la cosa en el ciego acto vital"<sup>273</sup>. También de la siguiente forma: "la afinidad de cognoscente y conocido"<sup>274</sup>. Finalmente, como una "afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es

---

<sup>273</sup> *Dialéctica de la ilustración*, p. 225.

<sup>274</sup> *Dialéctica negativa*, p. 51.

ajeno"<sup>275</sup>. Según esto, para Adorno los impulsos miméticos representan la forma más arcaica y elemental, la más vital y *orgánica*, en la historia de la subjetividad de entablar relación el sujeto con su entorno, originariamente la naturaleza. La mimesis supone así el punto arquimédico de la constitución del sujeto. La racionalidad históricamente desarrollada con sus diversas formas de objetivación implica una interpretación o una elaboración mediadora de tales impulsos primordiales. Por mimesis entiende Adorno, dada la afinidad de lo humano con la naturaleza inscrita en la preeminencia que posee lo orgánico en la constitución del sujeto, dada la prioridad de lo objetivo, en otros términos, el impulso vital del organismo consciente orientado a salvar la barrera que esa propia autoconsciencia suya forma y que lo separa de la naturaleza en tanto que interioridad. La forma manifiesta de tal impulso es la adecuación a lo exterior, el acoplamiento, la adaptación. Al referirse a la mimesis gusta Adorno de utilizar términos tales como *estremecimiento* o *temblor* para indicar la reacción más inmediata de la conciencia ante lo otro de ella. Y es que sucede que la naturaleza se presenta a lo vivo a la vez como su condición de existencia, pero también como la permanente sombra sobre su supervivencia. De ahí que el impulso mimético sea aquél tendente a reubicar a la incipiente subjetividad en el nicho de la naturaleza preconsciente. Como ya interpretan Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la ilustración*, la historia de la subjetividad y de la racionalidad arranca de la mimesis. Sus diferentes plasmaciones en el mito y en el pensamiento conceptual, en la religión y en el arte, son la herencia de ese estremecimiento visceral y somático ante la amplitud y densidad de lo natural que se perpetua aún hoy en los individuos. Sucede que para Adorno tales impulsos miméticos no se descubren históricamente en estado puro, sino siempre arropados en una concreta forma de racionalidad. Ello es así porque es ésta última el criterio de lo humano, de la subjetividad. Pero ello no es óbice para poder inferirlos y detectarlos siempre que se resalte el lado somático, al que pertenecen, de cualquier actividad humana. En lo que atañe al arte, son tales impulsos los que generan la actividad productiva que desencadena las obras. Así lo explica Adorno: "El arte es la objetivación del impulso mimético, y lo retiene con la misma fuerza que lo vacía de su inmediatez y que lo niega. El correlato de la mimesis objetivada es la realidad objetivada. De la reacción ante el no-yo nace su imitación. La mimesis misma se dobléga ante la objetivación con la vana esperanza de poder reducir el hiato respecto del objeto que ha creado la conciencia objetivante. Al pretender la obra de arte llegar a identificarse con algo distinto de ella, con lo objetivo, se convierte en distinta. (...) El arte no es ni copia ni reconocimiento de lo objetivo. (...) El arte es más bien una

---

<sup>275</sup> *Teoría estética*, p. 77.

adecuación de asimiento de la realidad, pero para volverse hacia atrás en el mismo contacto con ella. Los hitos de este movimiento son los que le marcan y la esencia histórica de la realidad misma es la que inscribe en la obra de arte su lenguaje cifrado, no la mera copia de esa realidad. Esta forma de comportarse no está alejada de la mimesis<sup>276</sup>. Lo que interesa aquí es considerar de qué modo peculiar canaliza el arte esos impulsos subjetivos miméticos. En este texto se encuentra una definición del arte, parcial y sesgada como cualquier otra, por lo demás, articulada en torno al concepto de mimesis. Según ella, el arte lleva a cabo una adecuación de la realidad con un sentido de apego o de afecto, de asimiento. Es característico del proceder artístico producir objetos, cuya cualidad es ser únicos y diferentes de todo lo existente, que son el resultado de una apertura del sujeto ante su cosmos circundante. Aquí radica la componente de simpatía del arte hacia lo que existe, y por ende, hacia el mismo acto de percepción subjetiva y hacia la vida misma por derivación. El arte constituye así la respuesta objetivada de un sujeto consciente y abierto al mundo en cuyo talante está el dar materialidad a sus actos perceptivos y a aquello percibido. Esto es, salvar la distancia entre lo percibido y él mismo, entre el mundo desvelado, objetivado y el sujeto objetivante. Es en este sentido en el que hay que entender la tesis de Adorno de que la construcción, el principio de racionalidad artística, actúa sobre los impulsos miméticos del sujeto. Y todo ello pone el acento sobre la razón de ser del arte, sobre su necesidad que no es otra que la de realizar el impulso expresivo: una reacción ante lo que es no-yo, como indica Adorno en sus palabras, o ante la realidad en general. La construcción, pues, que es el proceso organizativo, formador, disciplinador, actúa sobre los impulsos imitativos del sujeto referidos siempre a una parcela o acotación de la realidad que es la que éste quiere expresar. Y aun cuando la necesidad expresiva sea la de un estado anímico íntimo, tristeza, nostalgia, está siempre en conexión con algo que es exterior y a lo que responde. El proceder mimético, en fin, conforma el sustrato del arte ya que siempre está en el ánimo de éste replicar la realidad ajena al sujeto tal como es sentida y filtrada por él. Que en la misma medida que se articula lo mimético en la efectuación de la obra, en el proceso racionalmente dirigido de su producción, se lo niega en su resultado, en la facticidad de una obra que es un objeto con su diferencia específica propia, no pertenece menos al talante artístico. Para Adorno, una adecuada comprensión de éste ha de realizarse considerando a ambos momentos, mimético y constructivo, en una perpetua tensión que no tiene soluciones ideales, sino que, por el contrario, cada obra resuelve a su modo. El cómo lo haga, junto a sus consecuencias para la obra, es algo que debe elucidar su

---

<sup>276</sup> *Ibid.*, pp. 371-372.

interpretación e incorporar al juicio sobre ella. Todo ello, algo que forma parte de la tarea estricta de la estética: poner en juego sus categorías a partir de lo concreto, de lo particular, de cada obra de arte dada.

Todo esto es, pues, lo que hay hasta ahora: lo espiritual en el arte no es algo místico e indescifrable que envuelva a las obras, sino que consiste en la interacción lingüística forzada por su disposición estructural. Esta es algo producido a base de racionalidad, es la impronta del sujeto sobre la obra, obedece al principio de construcción, de articulación y formación. Pero tal proceso del cual resulta la obra de arte y del que es agente activo el sujeto arranca de los impulsos miméticos de éste. Al actuar la racionalidad sobre ellos, a la vez los cumple y los deshace; la obra de arte no es mera imitación, sino algo sobrepuesto a la imitación que la desborda. Con todo, es la peculiar constelación que conecta mimesis y racionalidad en la esfera del arte la que produce lo que Adorno denomina su *carácter enigmático*. Estrictamente, éste consiste en que el arte a la vez que manifiesta algo lo oculta. Y esta ambivalencia va asociada a la cuestión del para qué de la manifestación estética. Dice Adorno al respecto: "La imagen enigmática del arte es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad. El carácter enigmático es algo que en arte aparece de un salto. Es arte lo que queda tras haberse perdido en él lo que primero tuvo función mágica y después cultural. Se ha purificado de su *para qué* -o dicho en paradoja: de su racionalidad arcaica- y lo ha convertido en un momento de su en-sí. De aquí procede su enigma, de que ya no está ahí en función de aquello que era su objetivo y cuyo sentido era: ¿qué debe ser en sí mismo?"<sup>277</sup>. La raíz del carácter enigmático del arte se hunde en el hecho de que en él los impulsos miméticos no son canalizados hacia la conservación, sino antes hacia la expresión de aquel sujeto que opera en términos de autoconservación y para el cual esa expresión es necesidad. Y esto es algo que ha devenido históricamente. La falta de utilidad práctica del arte, su carencia de valor estrictamente adaptativo, es el rasgo de una madurez suya en la que se ha desvinculado funcionalmente del pensamiento y de las instituciones mítico-religiosas, así como de otras instancias de poder social, políticas o económicas. El carácter enigmático del arte proviene de una autonomía alcanzada y sancionada culturalmente a cuyo estatus le conviene el no servir ni estar ahí para otra cosa. La sustancia enigmática es una con la autonomía y con la falta de instrumentalidad del arte. Lo que antaño era su función ahogaba ese carácter, pues ella polarizaba la cuestión de su sentido en el mundo humano. Mas con su mayoría de edad, las obras de arte han absorbido en sí aquello para lo que estaban. Se han encerrado en sí mismas, en

---

<sup>277</sup> *Ibíd.*, p. 170.

la finalidad de su compleción. Y esta finalidad que no sirve a fin alguno es la que las convierte en enigmáticas. Al no estar ellas mismas ni su contenido, lo expresado, subordinados a nada, pierden el eje referencial que podía organizar su univocidad<sup>278</sup>. En este sentido no hay que olvidar que la mimesis es un impulso adaptativo, de adecuación al entorno. La cuestión paradójica descansa en el hecho de que a diferencia de otras esferas de racionalidad que la han implementado como adaptación salvaje, esto es, como dominio, en el arte la función adaptativo-mimética se ha racionalizado con una tendencia hacia la independencia de la función práctico-dominadora. Es ésta la causa que promueve el interrogante de su lugar en la cultura. Pero también afecta a la propia entidad de las obras de arte, que es la que se muestra enigmática. En último extremo, las obras de arte son enigmáticas para Adorno porque vistas exclusivamente desde el ángulo de la reproducción de la especie su existencia parece sencillamente imposible. Estas, en razón de su desvinculación funcional de objetivos prácticos de cualesquiera orden, objetivos a los que en última instancia queda incardinado un determinado tipo de conocimiento, una relación intencional de apropiación con la verdad, quedan suspendidas en la manifestación de un contenido que a la vez que se percibe se escapa a causa de la incómoda cuestión de para qué está él y la obra misma. El enigma del arte es, pues, su arreferencialidad a otra cosa, su monadológica autarquía. Es esta arreferencialidad la que le impide definirse a sí y a lo que expresa de un modo claro y determinado -de ahí que parezca que incesantemente el arte tenga que justificarse con un sentido u otro-. Al no estar superditado a fin ulterior, carece el arte de un vector normativo que haga de criterio de lo que debe ser y de lo que no, de lo que debe decir y de lo que ha de dejar de decir. Por eso, ante lo percibido en una obra de arte siempre queda un residuo, esta pregunta: ¿esto es todo?, ¿hay algo más? Y es que su misma estructura objetiva determinada por su carencia de finalidad, manifestando ciertos contenidos expone, además, la indecibilidad de lo que ella sea. Ésta es la razón por la que la comprensión del arte, su interpretación, remite al tema del desciframiento de su configuración, de su estructura. Así pues, la línea de ataque sobre el arte incide no en resolver su carácter enigmático, que es su sustancia, sino más bien en observar de qué forma cada obra se constituye en

---

<sup>278</sup> Eje que podía venir dado en una función educativa, como es el caso de tantas pinturas de temas religiosos que eran utilizadas como sustitutos de la Biblia en épocas de un analfabetismo generalizado o, también, en un papel propagandístico bajo el cual, por ejemplo, el arte se convirtió en institución en la antigua U.R.S.S. y en el que hoy la publicidad más *avanzada* lo quiere encorsetar o, simplemente, identificado con un valor puramente ornamentativo, como tan generalizadamente es entendido, en el que sencillamente el arte queda suavizado para terminar anulándose.



un enigma, es decir, en un objeto artístico. Y, para Adorno, esto sólo puede hacerse a través de una tarea interpretativa de corte analítico que desentrañe los hilos de su configuración. Además, tal labor interpretativa, que forma el cuerpo de la filosofía del arte puesta en acción, basta por sí sola para legitimar el arte, que es el dato, y su peculiar existir como una finalidad sin fines dentro del continuo cultural.

Revindicar el carácter enigmático del arte equivale, pues, a enfatizar la primacía de la complejidad estructural de las obras. De ella ha de sacarlo todo su interpretación. Ahora bien, dato a tener en cuenta es que la síntesis estética ni es judicativa ni opera con conceptos. Estos elementos no están en el arte, sino que los introduce la interpretación para calimbarlo<sup>279</sup>. Pero, por otro lado, afirmar esto no significa de ningún modo negar que el arte sea portador de significados. Sólo se infiere de su adiscursividad que la emergencia de significados no es en el arte, en modo alguno, un fin articulador de la obra. Si fuera éste el caso, si el arte apuntara teleológicamente a algún tipo de conocimiento que sería su criterio normativo, entonces no se distinguiría sustancialmente de la filosofía o de la ciencia, y la experiencia estética sencillamente no existiría y el arte sería otra cosa. Pero esa experiencia, que sí que existe, desmiente esto. En ella aparece cómo la accidentalidad y la aconceptualidad del contenido se funden en una única figura, la de la obra de arte, que así adquiere para Adorno los perfiles del enigma: "Las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación. Son signos de interrogación que no se hacen unívocos por síntesis. (...) Lo mismo que en el enigma se calla la respuesta, forzada por la estructura misma. Hacia ello apunta su lógica inmanente, lo normativo de la obra, que es como la teodicea del concepto de objetivo en arte. Ese concepto es la determinación de lo indeterminado"<sup>280</sup>. Pertenece al rango del arte que las obras se organicen en función de lo que será su configuración formal, tal es el objetivo. De ahí que éstas no revistan un carácter discursivo. Allí donde hay discursividad, conceptos y juicios, reglas de inferencia, la forma del medio portador -leguajes naturales o formales, gráficos, espectros visuales o auditivos...- queda determinada, y el límite ideal está en que lo sea de un modo absoluto, por el contenido que se quiere expresar. Contenido, por otro lado, concatenado a unos intereses previos que, en todo caso, adquieren mayor definición conforme avanza el proceso de la adquisición de conocimientos. Por ello, existe una ecuación entre conocimiento discursivo, lenguaje o

---

<sup>279</sup> Baste aquí solamente apuntar someramente este aspecto más ampliamente tratado con anterioridad en el apartado que lleva por título: *Logicidad de la obra de arte*.

<sup>280</sup> *Teoría estética*, p. 167.

sistema simbólico y realidad externa en la que el segundo elemento se estructura de acuerdo con premisas que le vienen de los otros dos. Pero la ecuación del arte es otra. Sus términos, en este aspecto, son configuración formal, contenido y mundo objetivo. A diferencia de lo anterior, aquí la configuración es el objetivo primordial, la constante independiente. Por eso, todo contenido que derive del arte no sólo será accesorio, sino que, además, necesariamente ha de ser aconceptual, pues un contenido conceptual impone la exigencia de subordinar el modo y la forma de la presentación a la necesidad de la precisión y coherencia de lo presentado por querer ser conocimiento de algo, lo que queda propiamente como su objeto. El arte, por tanto, no responde a un interés de conocimiento, de ahí que su contenido sea no discursivo. Pero no sólo esto, sino que, además, como su finalidad reposa en lo que consigue ser cada obra fuera del esquema de la utilidad, esos contenidos que ellas destilen, aun perteneciéndoles y siendo un momento inalienable en ellas, no son su causa eficiente. Como indica Adorno en sus palabras, la lógica inmanente del arte tiende hacia el objetivo de su propia organización. Y el punto relevante de ello consiste en que en la configuración de las obras se hallan expuestos todos los elementos que permiten determinarlas, esto es, adscribirles su diferencia específica ante lo que no es arte y ante las otras obras de arte. Pero esos elementos que pertenecen a la objetividad de la obra no pueden ser leídos de un modo lineal. No existe una clave previa y universal que permita el acceso a la estructura interna de las obras de arte. Mas bien es el caso que cada obra de arte se presenta a la vez como un problema y su solución, no habiendo un algoritmo externo a ella que permita encontrar a ésta. Cada elemento de la configuración de una obra de arte es también el indicio que permite solventar el problema en que consiste esa configuración. De aquí se deriva la comparación de Adorno entre las obras de arte y los jeroglíficos; los dos aportan a la vez el problema y su solución. De esto puede dar fe aquél que alguna vez se haya sumido en la experiencia reiterada de contemplar detenidamente una pintura, escuchar una composición musical o rememorar insistentemente ciertos versos. Por estas razones le conviene al arte el concepto de escritura que Adorno reiteradamente utiliza. Son escritura las obras de arte porque su configuración no se da de un modo inmediato, al primer golpe de vista. Son escritura porque su estructura no es en modo alguno evidente, porque pese a ser todo en ellas percible, se ha de proceder escalonadamente ya que ciertos rasgos no se hacen evidentes, no se muestran, hasta que se han localizado y objetivado otros. Son escritura, finalmente, las obras de arte porque ciertos elementos en ellas conforman el puente que lleva a otros, y porque las obras como totalidad organizada sólo se presentan tras una minuciosa labor interpretativa de análisis y síntesis que recrea en el sujeto aquello que previamente ya está en ellas. Como escritura,

pues, todo en las obras de arte apunta al desvelamiento, al desciframiento de su configuración en el grado de complejidad que le sea propia. Tal es lo que Adorno denomina la identidad de una obra consigo. Es de notar aquí que esa identidad de la obra, que esa síntesis que la constituye, frente y en oposición a la identidad del pensamiento conceptual, no deja residuos externos ni fuerza lo identificado. Esto es así porque la identidad estética, que es la unidad de la obra, no supone el desdoblamiento concepto-objeto y su dialéctica consiguiente, sino que es una identidad en la que lo identificado constituye los elementos del lenguaje identificador. Lo mismo puede significarse afirmando que si el arte es escritura no es una escritura sobre otra cosa ajena a la obra, antes es la escritura que se denota a sí misma. Y es que como la identidad de la obra de arte no es inmediata ni evidente, aparece sólo tras haberse desdoblado objetivamente como escritura, como un conjunto de signos, de sí misma. En esto consiste el carácter procesual que incorpora toda obra de arte.

Aunque en este punto ya se hace ineludible la pregunta crucial: si todo en la lógica del arte apunta hacia el aspecto de su conformación, que se entiende como la unidad sintética y compleja de una diversidad de elementos que crean estructura, entonces, si ello es así, ¿qué espacio le queda o cómo se desarrolla en el marco de esa totalidad orgánica que verdaderamente es la obra de arte ese contenido o esa red de significaciones que vistos desde fuera cabe contemplar como verdaderos? o, más resumidamente, ¿cuál es el contenido de verdad del arte, y de qué forma pertenece o está presente en las obras? La clave para responder a esta cuestión la ofrecen los siguientes textos de *Teoría estética*. Allí se dice: "Las obras de arte son enigmáticas por ser la fisiognómica de un espíritu objetivo que nunca es transparente a sí mismo en el momento de su manifestación. (...) Las grandes obras no pueden mentir. Aun cuando su contenido sea pura apariencia tendrá necesariamente verdad, una verdad que las obras atestiguan; falsas sólo son las que fracasan"<sup>281</sup>. Y en otro lugar se añade a lo anterior: "Si el esfuerzo de las obras de arte tiende a una verdad objetiva, sólo puede conseguirlo por la mediación del hecho de plenificar su propia legalidad. El hilo de Ariadna gracias al cual las obras avanzan a tientas en la oscuridad de su propio intento es el hecho de que podrán satisfacer a la verdad tanto mejor cuanto más se satisfagan a sí mismas"<sup>282</sup>. A fin de clarificar la exposición conviene, en primer lugar, deshacer algunos equívocos en torno al arte a base de especificar aquello que no es su contenido de verdad, pero que en ciertas ocasiones ha sido tomado por tal según Adorno. Puede así rápidamente decirse que su contenido de

---

<sup>281</sup> *Ibíd.*, pp. 172-174.

<sup>282</sup> *Ibíd.*, p. 368.

verdad es otra cosa que: la intención del artista o la idea que quiera expresar, el argumento en sentido amplio de la obra, la lógica interna por la que se integra formalmente, una presunta idea metafísica que encarnara sensiblemente. Si bien todos estos son momentos pertinentes en la producción o en la facticidad de las obras de arte, ninguno se iguala con el contenido de verdad. Lo que el artista quiera poner en la obra pertenece a su cosmos subjetivo, y nada asegura que aquella sea el espejo fiel de éste y, aunque lo fuera, el peso quedaría en la obra y no en la relación de idoneidad que pueda mantener con quien la trajo a la luz. Pero tampoco coincide el contenido con el argumento de una obra, una historia en literatura o un paisaje en pintura sean por caso, éste es un tema, un pretexto que sirve de material para la construcción estética y que queda absorbido en ella. Y esa tensión de ajuste que produce la unidad de la obra, su cohesión, no es asimismo su contenido de verdad, aunque ésta sólo gracias a esa lógica puede emerger, ya que ella es *condición de arte*. Finalmente, sería también erróneo identificar el contenido de verdad del arte con cualquier concepto o idea de los cuales se quisiera que fuera su fiel expresión. No hay que olvidar que la materia del arte no son las categorías del pensamiento, por más que éstas lo hagan congruente con otras manifestaciones humanas en la topología de la realidad cultural. La cuestión del contenido de verdad del arte apunta hacia otro lado. Tal como entiende Adorno, a toda obra de arte, por serlo, le pertenece un contenido de verdad. Ese contenido no es algo que pueda llegar o no a alcanzar el arte, sino que intrínsecamente está ya en él. A diferencia del conocimiento discursivo que puede ser verdadero o falso, el arte siempre es verdadero. Esto es así a causa de la relación disímil de ambos con la realidad. El arte siempre es verdadero porque cada obra conseguida ha sido hecha en un lugar y un tiempo, y esa constelación socio-histórica permea en su interior, en las capas de su estructura, y lo que allí queda es su contenido. Tan sólo cuando son interpretadas, tal es la labor de la filosofía del arte, se muestran las obras de arte capturando en su apariencia sensible los rasgos dominantes que definen su época. Por eso dice Adorno que son la fisiognómica de un momento histórico que no es nunca del todo transparente a la conciencia de los individuos que en él viven. Esto es lo importante del arte, que en él queda capturado lo que se podría llamar el espíritu de una particular época histórica: las tensiones y fuerzas encontradas de una formación social, sus asimetrías y desigualdades, las aspiraciones y miedos, ideas e ideologías de sus miembros, la índole de sus mutuas relaciones. Y todo ello está en las obras mismas, criptografiado en su configuración formal. Sólo que para hacerse explícito ese contenido, el arte ha de ser sometido al filtrado de la interpretación, ha de ser traducido en términos conceptuales. Por aducir un ejemplo tomado de un clásico, tal interpretación del arte es la que pone en ejercicio Lessing cuando

infiere a partir de ciertas figuras escultóricas de unos sarcófagos una peculiar percepción de los antiguos sobre la muerte. Esto lo hace en dos pasos, primero identificando que ciertas figuras -en concreto las de unos jóvenes alados, con los pies cruzados y con una antorcha puesta boca abajo- representaban la muerte para ellos (en contraste con el esqueleto y la guadaña, de tradición posterior) y, segundo, infiriendo a partir de ahí, junto a la similitud que presentan estas representaciones con las del sueño, una particular concepción del hecho inexcusable de la muerte en la que los antiguos diferenciaban a ésta del camino que a ella pueda llevar para pasar a contrastarla después con la tradición cristiana con las implicaciones que de ello se derivan. Así expresa Lessing esta distinción que los antiguos tenían bien presente y que ha quedado captada en su arte: "Estar muerto no tiene nada de horrible. Y por cuanto que el morir no es más que el paso que lleva al estar muerto, tampoco el morir puede tener nada de horrible. Lo único que puede resultar horrible, y resulta horrible, es el morir así o asá, en este preciso momento, en esta disposición, por voluntad de éste o de aquél, con oprobio o tortura. Mas, ¿acaso por eso en el morir mismo es la muerte lo que produjo ese horror? Nada más lejos"<sup>283</sup>. Puede concluirse, pues, que todo un cúmulo de significaciones, las que Lessing trae a discusión, han quedado sedimentadas en esa vieja imaginería. Pero no hace falta ir tan lejos para ejemplificar cómo puede explicitarse el contenido de verdad del arte. Otro caso, ahora de la literatura, bastará. Y es del propio Adorno. El *Excursus I: Odiseo o mito o ilustración*, perteneciente a *Dialéctica de la ilustración*, supone una muestra impresionante de cómo a partir de un texto canónico de la literatura universal, la *Odisea* de Homero, se pueden reconstruir los rasgos de un momento clave en la historia de Occidente. Aquí la interpretación filosófica de una obra de arte da como resultado una minuciosa descripción de la emergencia del pensamiento racional en Grecia. Los ingredientes, esto es, el contenido de verdad, están todos en la odisea homérica, lo que hacen los autores es racionalizarlos, mediarlos conceptualmente y extraer consecuencias del orden del conocimiento. Pero prosiguiendo el hilo de la exposición con la apoyatura ahora de estas dos ilustraciones, de lo dicho se sigue que el contenido de verdad de las obras de arte no es lo que ellas pudieran decir denotativamente de un objeto, cosa que no hacen, por lo demás, ya que no son un sistema simbólico orientado a *captar realidad*, modelo al que debería exigírsele además pruebas de adecuación o de validez en lo que atañe a la descripción de su objeto, sino que consiste en lo que de ellas se sigue para el conocimiento cuando son consideradas en su relación de génesis respecto de la realidad, esto es, respecto de una concreta formación social. Contenido de verdad del arte no

---

<sup>283</sup> GOTTHOLD E. LESSING. *Cómo los antiguos se imaginaban a la muerte*, p. 33.

es, pues, valor significador de éste respecto a un objeto exterior al que refleje, es su capacidad para promover inferencias y conocimientos allí donde se interprete. Y el supuesto es éste: es constitutivo para todo arte, para la forma de las obras, para su configuración, la estructura en términos amplios de la organización social en la que se gesta y se produce. Mas todo esto no hace sino evidenciar la índole mediata del contenido de verdad del arte: sólo puede inferirse interpretativamente a partir de lo que las obras ofrecen, es decir, desde su configuración sensible. Que ésta sea de un modo y no de otro, que tenga una estructura y un orden de una manera eminentemente no azarosa es lo que permite afirmar que el despliegue fáctico de las obras incorpora una componente espiritual, una determinada malla de significaciones que son otra cosa que su apariencia sensible, por más que ésta sea su misma condición. Hay, por tanto, en el arte una relación de mediación entre el contenido y la composición formal de las obras que sólo puede entenderse en términos subjetivos: consiste en un trabajo productivo artístico orientado a la consecución y a la construcción de la obra al que le es esencial la experiencia históricamente determinada de los individuos. Sólo así las obras de arte se convierten en cifras de un momento histórico y su contenido de verdad es, entonces, la expresión objetivada de unas concretas experiencias que son a una individuales y colectivas, esto es, compartidas por una generalidad de individuos en un contexto dado: "El momento subjetivo de las obras de arte procede de la mediación del ser-en-sí. Su colectivismo latente libera a la obra monadológica del azar de su individuación. La sociedad, como determinante de la experiencia, constituye las obras como su auténtico sujeto"<sup>284</sup>. En la medida que es el arte, así, un producto social, constituye toda una fisiognómica social. En tanto que su génesis material corresponde a un trabajo social, su contenido de verdad se refiere a un mundo humano. La reedición de la realidad efectuada por el arte tiene entonces este sentido: su contenido es lo que en él se descubre, cuando es sometido al tribunal de la interpretación, hablando de lo que está más allá de él, es aquello que en su intersección con la interpretación conceptual informa sobre las características determinantes de un universo cultural dado. El contenido de verdad del arte es lo que las obras dicen de su afuera dada la premisa de su interpretación. En este aspecto es el que acuñan conocimiento.

---

<sup>284</sup> *Teoría estética*, p. 119.

## VI. DIMENSIÓN MONADOLÓGICA Y PROCESUALIDAD DEL ARTE

Constituye un lugar común en la estética de Adorno denominar mónadas a las obras de arte a fin de acentuar en esa analogía el aspecto de la relación existente entre el arte y la sociedad. Y puede resultar interesante incidir ahora sobre las razones de esta metáfora para conceptualizar mejor la fina serie de hilos que conectan el interior y el afuera de todo arte. Leibniz diseñó el concepto metafísico de *mónada* para designar a los elementos finales o últimos que componen un mundo que consideró dualmente, como material y espiritual. La mónada leibniziana es un átomo, una sustancia simple, e indivisible por tanto, inextensa y eterna. Además, por medio del principio que denominó de *identidad de los indiscernibles*, postula Leibniz la absoluta alteridad, no identidad y diferencia de las mónadas entre sí. Y esta diferencia mutua queda asegurada por razones internas o esenciales a las propias mónadas. Tal concepción implica, por lo tanto, un principio de máxima individuación monádica en el orden de lo cualitativo. Pero aun así, cada mónada lleva inscrito también un momento de universalidad: por ser el mundo, en lo relativo a este aspecto, un agregado de mónadas y nada más, y revestirse cada una de ellas con la condición de elemento irreductible suyo, las mónadas constituyen un resumen del universo inscrito y matizado en su propia individualidad y particularidad. Con todo, la individualidad monádica se caracteriza por su cerrazón, por su opacidad al exterior, por su carencia de ventanas. Todo ello, algo que significa que no existe ningún camino de comunicación entre las diversas mónadas, es decir, que no hay vía alguna a través de la cual una mónada pueda influir sobre otra provocándole un cambio. Implicación de esto es que cada mónada conserva en su interior un principio energético que rige su destino, y que sólo es explicable por una intervención primigenia de orden divino. Por este aspecto, las mónadas son entelequias en el sentido aristotélico de poseer perfección: son centros de fuerza autosuficientes, polos de una acción orientada teleológicamente cuya causa reside en ellas. La congruencia que muestra el universo se explica entonces, según Leibniz, en base a una armonía preestablecida por la cual desde el momento de su creación las mónadas que edifican el mundo han quedado ligadas en su destino a un determinado macroesquema evolutivo que, además, es el óptimo. Bien, de este grandioso edificio metafísico que es la teodicea leibniziana, y cuyo objetivo lo puso el autor en justificar el mundo que existe como el mejor de todos aquellos posibles, hay que considerar qué elementos de la imagen de la realidad en que consiste la mónada leibniziana son útiles para las reflexiones estéticas de Adorno. Enumerados, éstos son los que siguen: la cerrazón y opacidad monádica al exterior, su irreductible autarquía; la máxima individuación o la especificidad cualitativamente

inconmensurable de las mónadas; esa particularidad como interpretación o condensación limitada y finita de la realidad exterior; finalmente, el momento energético, de fuerza interior, inherente a toda mónada. De este modo, prosiguiendo con la analogía se puede aseverar que las obras de arte, al igual que las mónadas leibnizianas: instauran universos cerrados, microcosmos en lo estético con sus propias leyes, se caracterizan por ser únicas, por su aspiración, dada en la ley o en la lógica de su producción, a la máxima individualidad creando y agotando cada una un lenguaje, su lenguaje, pero también refractan y filtran en su unicidad lo que es toda una interpretación del universo cultural que las genera -"Lo que en lo artístico se manifiesta es aquello de lo que hay necesidad social"<sup>285</sup>, dice en determinado momento Adorno-, además, son dinámicas, implican un proceso no sólo en su producción y en su percepción, en la experiencia estética que promueven, sino en su misma facticidad al constituir una red de relaciones entre sus elementos y momentos, una estructura en fin. La dimensión monadológica del arte, consecuentemente, queda dada en la convergencia de estas cuatro notas que marcan a las obras y a su relación con su contextualidad: autarquía, individuación, carácter interpretativo y dinamismo o procesualidad.

Así pues, el núcleo del carácter monadológico de las obras de arte radica en el isomorfismo que cabe descubrir entre sus determinaciones internas y aquellas otras que convienen a la realidad social que les es contextual. El problema consiste en concretar en qué términos queda planteado tal isomorfismo cuando ya se ha asumido que las obras de arte *carecen de ventanas*. Este aspecto lo señala Adorno con la siguiente argumentación: "La razón de las obras de arte es la razón como gesto: son una síntesis de la razón, pero no con conceptos, juicios y conclusiones -estas formas, cuando aparecen en arte, sólo son medios subordinados-, sino por lo que en ellas sucede. Su función sintética es inmanente, es la unidad de ellas mismas, pero no es la relación inmediata con algo externo dado o determinado de la forma que sea; es la relación con unos materiales desperdigados, carentes de concepto, fragmentarios, de los que la obra tiene que ocuparse en su espacio interior. Por esta razón sintética, que reciben y que modifican, las obras de arte tienen su parte en la dialéctica de la explicación racional. Y tal razón, aun estando estéticamente neutralizada, conserva algo de la dinámica que tenía en sus funciones extraartísticas. Aunque muy diferenciada de esta razón exterior, la identidad del principio racional fuera y dentro produce un desarrollo semejante al externo: a pesar de no tener ventanas, las obras de arte

---

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 397.



participan en la civilización"<sup>286</sup>. Sólo cabe interpretar estas palabras de Adorno y su afirmación de la índole monadológica de las obras de arte partiendo de la tesis general que considera el arte como un fenómeno eminentemente histórico y que lo contextualiza en un continuo social al determinarlo como momento. Ahora bien, esta tesis tomada en los límites de su sola formulación es tan evidentemente pertinente o verdadera como reclama o pide, a su vez, ser precisada en su desarrollo a fin de ganar grados de concreción, y con ellos, poder explicativo o resortes de aplicabilidad. No basta, pues, afirmar que el arte es un fenómeno social, sino que hay que, partiendo de aquí, formular los términos precisos en los cuales lo es. Esto es, la afirmación ha de dar paso a la descripción. Por esta vía puede darse razón de o justificarse la tesis de que pese a no tener ventanas las obras de arte representan su contextualidad exterior empírica. El primer paso de la descripción ha de darse, pues, en la dirección de señalar un eje de causalidad en la construcción de lo estético dado en las relaciones sociales de producción. Éstas lo determinan. Adorno entiende que el proceso de producción estética, aunque específico y con su diferencia propia, responde al mismo principio que subyace al resto de los procesos de producción social, el del dominio. En un caso este principio de dominio se suspende al cristalizar en un artefacto inútil, en los otros se despliega con todas sus consecuencias. Pero el hecho es que el proceso de producción estética tiene la misma teleología que el del trabajo social, y para ambos son constringentes las relaciones de producción social preeminentes en un tiempo dado. Todo esto tiene que ver, como puede resultar ya claro, con el doble carácter del arte como hecho social y como autónomo de lo empírico. Lo que el arte es en el nivel de su autonomía, en general el ajuste de su forma, es una reelaboración de unos materiales a partir de unos estratos empíricos: grado de técnicas artísticas alcanzado, rol del sujeto que produce arte en el esquema general de la producción y la reproducción social, grandes determinantes socio-culturales de la experiencia subjetiva de la realidad... En fin, si la producción artística es un trabajo social, en su resultado, en el artefacto a que dé lugar, han de poder leerse o descifrarse ciertos rasgos de la sociedad en que se produce. No otra cosa quiere significar Adorno cuando afirma que el modo particular de ajuste formal de una obra es la manera de presenciar en el arte las tensiones y la dialéctica social, cuando define, en definitiva, la forma estética como un contenido sedimentado. Todo ello significa además, entre otras cosas, que no hay obra de arte que sea producto del azar, no la hay que no sea una forma concreta de respuesta a una situación que, por más particular que sea en el eje del tiempo, no es menos universal en tanto que forma de vida impuesta a los individuos a

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, pp. 397-398.

los que ella ha tocado en suerte. Pero hay más. Si se ha descrito el trabajo social, la producción, como la forma históricamente universal de implementar el dominio, de hacerlo efectivo, y se ha incluido la producción artística en él, hay que pensar el cómo de la inscripción de ésta en la dialéctica del dominio de la naturaleza. Las últimas palabras de la cita anterior rezan así: "la identidad del principio racional fuera y dentro produce un desarrollo semejante al externo: a pesar de no tener ventanas, las obras de arte participan en la civilización". El punto clave de ellas es la afirmación de que es el mismo principio racional el que juega dentro y fuera del arte en la acción humana, en su interacción con el medio, con la realidad objetiva que se encuentra el sujeto. Dicho principio racional es la cualidad de la racionalidad en tanto que instrumental, en tanto que órgano y medio para alcanzar fines en el orden del control de lo exterior. La historia de la subjetividad, de la humanidad y de la civilización la entiende Adorno en estos términos que descubren la razón humana como un órgano adaptativo que ha tenido demasiado éxito<sup>287</sup>. El caso es que si el principio de razón opera en la esfera externa al arte dirigido sin ambages a la utilidad y al control, en el trabajo manual o técnico a manipular o a crear objetos que multipliquen el poder de transformación del medio, en el trabajo intelectual a producir sistemas teóricos o conceptuales que apresen, iluminen y sistematicen, organicen una a una, y así a todas ellas, las capas de la realidad, en el arte mismo la razón se aplica también inmersa en una teleología formalmente igual, aunque con resultados materiales distintos dada la peculiar idiosincrasia de éste. En el arte el principio de producción de las obras es aquella subjetividad que colecciona, que reúne, que agrupa y organiza unos materiales externos para formar un objeto nuevo cuya complejidad es también el índice de ella. Pero lo fundamental en todo ello no es acaso propiamente la dinámica de la razón, más bien es la relación que entabla con el objeto en esa dinámica la que determina que en el arte el momento de dominio quede suspendido, sea un gesto nada más. Como el objeto en el arte es la obra producida, en él la dialéctica razón-realidad queda altamente matizada a su través: las operaciones del sujeto no se dirigen ya inmediatamente a modificar a ésta última, tanto sea en una manipulación física como conceptual. Pero si bien con esto el arte ocupa un lugar especial

---

<sup>287</sup> Hasta tal punto, que podría afirmarse que con el *homo sapiens* las relaciones estructurales de la naturaleza se han modificado sustancialmente, al menos en este planeta. Y abandonada ya la idea de un tiempo natural circular, de ciclos repetitivos, sería interesante considerar en profundidad, en una investigación interdisciplinar en la que se articularan las ciencias naturales y las sociales, las implicaciones de esa especie -y las implicaciones para ella- en el juego del continuo redireccionamiento de la evolución orgánica.

en la dialéctica general de la civilización frente a lo natural gracias a reducir los efectos de poder a sus contornos simbólicos, no es falso que dentro de su ámbito ese principio de razón ya mencionado no sólo se aplica con toda su potencia, sino que, además, es concomitante en su nivel de maduración y desarrollo con su aplicación exterior. En este sentido puede decirse que la historia del arte es un modelo de la historia de la cultura. Como indica Adorno, el ritmo del desarrollo histórico del arte no puede ser desgajado de la modulación inherente al proceso general de civilización. No en vano el arte es el resultado de la interacción de un mismo tipo de subjetividad con un mismo conjunto de condiciones empírico-materiales que el resto de las realidades culturales. Lo sobresaliente del arte lo localiza, sin embargo, Adorno en el conjunto de las consecuencias para el sujeto de civilización que produce el mismo principio de racionalidad dentro y fuera de él como productor de realidad. Así, mientras fuera del arte se han generado figuras históricas monstruosas, dentro, en el reino de lo estético, el enfrentamiento de la razón a la realidad ha originado productos culturales inocuos en relación a la problemática del poder y del control sobre lo natural y lo social. Por todo ello, el arte puede entenderse desde la perspectiva configurada por su inclusión en el movimiento general de la civilización como una autocorrección de la razón autoafirmativa que la marca con el mismo derecho y fuerza que sus otras proyecciones objetivas sobre la realidad. Todo esto significa sentenciar no sólo que el arte participa en la civilización, sino, más lejos, que tiene su papel en la dialéctica de la clarificación racional. Como dice Adorno, las obras no mienten, tienen un contenido de verdad como lo que es propio a una figura realizada de racionalidad. Y ese contenido de verdad puede ser incorporado, y lo es de hecho, por la reflexión a la crítica de la razón y a la crítica de la lógica subyacente a la operativa social. Y más aún: la misma existencia del arte, la presencia universal de su figura específica, es freno y matización de una lógica histórica necesitada de clarificación y de explicitación: "En esta relación con lo empírico las obras de arte conservan, neutralizado, tanto lo que en otro tiempo los hombres experimentaron de la existencia como lo que su espíritu expulsó de ella. También toman parte en la clarificación racional porque no mienten: no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas. Son reales como respuestas a las preguntas que les vienen de fuera"<sup>288</sup>. Como mónadas, como átomos constituyentes de cultura y de civilización, las obras de arte en la esfera metaempírica de su apariencia representan los procesos exteriores que, no obstante no ser su asunto, las constituyen y, también, por este hecho, toman parte en la determinación de esa cultura, de esa civilización y del ser del hombre mismo con igual gradiente al que queda especificado por

---

<sup>288</sup> *Teoría estética*, p. 15.

su valor como manifestación cultural, por su peso en el continuo del que forman parte, y por el reconocimiento de este valor, históricamente variable por lo demás, que cada época se torne consciente.

De las anteriores puntualizaciones sobre el carácter monadológico del arte se desprende, y es interesante señalarlo ya, un importante corolario para la teoretización estética. Una teoría del arte, y las investigaciones concretas sobre obras particulares que de ella deriven, ha de tener en cuenta si quiere acertar en su diana tanto sus factores internos como aquellos otros que le son externos. Dicho en otros términos, la estética en la apreciación de las obras ha de conjugar los análisis inmanentes con otros de tipo contextual. Y ello no por otra razón que porque es la misma naturaleza de su objeto la que exige esta coordinación. Una teoría que acepta como premisa la sustantividad de una relación que descubre como tremendamente fina y sutil entre la obra de arte y su contexto sociohistórico no puede dejar de percibirse de la necesidad de sintonizar sus análisis más puramente técnicos y abstractos a nivel estético con aquellos otros que acentúen aspectos sociales e históricos. Para Adorno, no hay reflexión estética que no contenga una proyección de reflexión social: "Hoy ya se puede reconocer que el análisis inmanente, que fue un arma de la experiencia artística contra la banalidad, se ha convertido en una palabra abusiva para mantener alejada de un arte absolutizado la reflexión social. Pero sin él no puede entenderse la obra de arte en relación con ese contexto del que la obra es un momento, ni se puede descifrar su mismo contenido"<sup>289</sup>. La reflexión social no es, pues, algo que advenga de fuera al arte o que se le yuxtaponga a la reflexión estética, es antes esta última la que la constituye en su mismo desarrollo cuando éste alcanza sus propias consecuencias. El modelo de estética que propugna y que ejercita Adorno se realiza y adquiere cuerpo, se llena de contenidos concretos, a base de reafirmar la tensión entre los análisis inmanentes y los contextuales en clara consonancia con los parámetros teóricos generales de la dialéctica negativa, que indican que la falsedad al nivel de la aprehensión teórica está altamente correlacionada con el grado de particiones estancas que ésta vaya produciendo en la realidad en tanto que objeto de conocimiento. Consecuentemente, la conceptualización estética no puede ser sólo estética, sino también socio-cultural e histórica y, más todavía, filosófica, cuanto más quiera ser fiel a su objeto o captarlo en la plenitud de su verdad, es decir, cuanto más estética quiera ser. Y es que es claro ya que no es comprensible obra de arte cualesquiera en profundidad, mostrando el porqué de su individualidad, sin adivinar a la vez cómo su unicidad se constituye a partir y contiene elementos de su contexto social, lo

---

<sup>289</sup> *Ibíd.*, p. 238.

universal en referencia a ella. Una ceguera teórica respecto a esta relación significa para Adorno un rendirse la estética ante el objeto arte como ante un hecho bruto, originario, incondicionado, insondable en suma.

Tras este interludio, se puede indicar otro aspecto del arte relacionado con su índole monadológica en el que conviene detenerse. Se trata de su procesualismo. Uno de los ejes que legitiman la analogía de la mónada con la obra de arte es aquél que conecta el tema de la mónada como núcleo de actividad autoimpulsada con la dinámica o el proceso implicado por el arte, y a varios niveles. Esto tiene que ver con que la comprensión del arte no puede operar sólo con categorías estáticas, sino que necesita utilizar también otras de corte dinámico. Dice Adorno sobre la obra de arte: "El análisis llega realmente a ella cuando capta el proceso que forma la relación mutua de sus momentos, pero no cuando la reduce por desmembración a sus supuestos elementos originarios. A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser sino devenir"<sup>290</sup>. En principio, partiendo de la obra-objeto o de la obra-artefacto se pueden distinguir tres niveles en el carácter procesual del arte: el de la experiencia estética de las obras, el dado en su génesis productiva y el que incorpora su misma objetualidad. Es importante insistir en que en esta división tripartita la apreciación que se haga de los dos primeros niveles converge siempre en la factualidad de la obra de arte. Ésta es la que los dota de sentido y, por así decirlo, los aúna. La existencia de un objeto fijado conceptualmente como obra de arte es lo que promueve la cuestión de delimitar los aspectos relevantes de su génesis material y de su recepción. Aspectos, pues, que dependen o que están subordinados al dato de la existencia de la obra. Como algo estructurado, formado, ésta pide que se la explique también en sus causas y en sus efectos. Pero centrando ya la cuestión sobre los estratos en los que se despliega tal carácter procesual del arte, se pueden considerar ahora brevemente uno a uno. Primero: cabe descubrir procesualidad en la experiencia estética de las obras. O, también, la experiencia estética es un proceso de avance, de desvelamiento, de lectura en esa obra que la estimula y la promueve. Resaltar esta característica equivale a afirmar que la experiencia del arte no se da de un golpe, que ella no implica una revelación o una manifestación instantánea. Significa también que como las obras son todo un complejo estructurado cuya cualidad como arte reside en esa complejidad, la experiencia de ellas ha de constituirse como un conjunto escalonado de momentos que a lo largo de una sucesión temporal se las van apropiando. Esta apropiación de la obra en su experiencia es ante todo una tarea activa del sujeto receptor, consistente en la lectura, en el desciframiento,

---

<sup>290</sup> *Ibíd.*, p. 232.

en la interpretación y en la comprensión de un objeto que tiene delante y que se le manifiesta sensorialmente. Un calificativo se desliza rápidamente en esta caracterización de Adorno de la experiencia estética como un proceso de casi inmersión material en la obra de arte: la percepción en mayúsculas del arte implica, ante todo, esfuerzo, una constante y continuada actividad por parte del sujeto receptor porque así lo exige la obra. Sólo este hecho sirve ya de criterio, y de él se sirve Adorno, para calificar algunas formas de pseudoarte, en concreto aquellas emblemáticas de la moderna cultura de masas. Merece la pena rescatar aquí el siguiente texto sobre la industria cultural por su valor clarificador. Dice así: "La tarea que el esquematismo kantiano esperaba aún de los sujetos... le es quitada al sujeto por la industria. Ésta lleva a cabo el esquematismo como primer servicio al cliente. (...) Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción. (...) Se puede captar de inmediato en una película cómo terminará, quién será recompensado, castigado u olvidado; y, desde luego, en la música ligera el oído ya preparado puede adivinar, desde los primeros compases del motivo, la continuación de éste y sentirse feliz cuando sucede así efectivamente. El número medio de palabras de una historia corta es intocable. Incluso los *gags*, los efectos y los chistes están calculados como armazón en que se insertan. Son administrados por expertos especiales y su escasa variedad se deja distribuir, en lo esencial, en el despacho. La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la idea y fue liquidada con ésta. (...) La atrofia de la imaginación y de la espontaneidad del actual consumidor cultural no necesita ser reducida a mecanismos psicológicos. Los mismos productos... paralizan, por su propia constitución objetiva, tales facultades"<sup>291</sup>. Ya sea en las artes plásticas, en la música o en la literatura, uno de los criterios de la obra de arte es que posee una dialéctica inmanente entre el todo y las partes, es que se presenta como una unidad altamente estructurada gracias a una lógica que desarrolla internamente o a unas leyes que la organizan. Hablando en términos abstractos, por eso, entre otras razones, es arte y no otra cosa. Pero de aquí se sigue que su aprehensión por parte de un sujeto receptor -aprehensión compuesta de momentos lúdicos, cognitivos, emotivos...- requiere que éste se active como tal, es decir, como sujeto. Implica para éste, si quiere *disfrutarla* en el sentido enfático del término, que concentre su atención en ella y comience a interrogar a las capas en las que guarda su secreto. Por eso, quizás, el mayor gozo que regala la experiencia estética está en el descubrimiento, en el encuentro de matices y de datos en la obra que para el sujeto en un momento anterior estaban ocultos, y

---

<sup>291</sup> *Dialéctica de la ilustración*, pp. 169-171.

que en el presente se manifiestan con todo su esplendor. El fin de tal experiencia estética, que se revela así como un proceso en el que la obra va ganando transparencia, es lograr el apercibimiento de ella en su unicidad, con su causalidad interna desplegada, aquella que pone en continuidad todos sus momentos. De ello, tal vez lo más ilustrativo sea el caso de la música, donde una composición, y aquí es un ejemplo Bach, sólo termina individualizándose tras una serie de audiciones repetidas en la que progresivamente se va reconociendo lo que estaba ya ahí desde un principio. Segundo: dado un objeto arte, retrospectivamente remite al proceso de su composición, con el cual, sin embargo, guarda una singular relación que es la que aquí interesa. Puede afirmarse que la relación que la obra de arte guarda con su génesis material se resume así: la producción artística es una condición necesaria de toda obra de arte, no hay arte sin trabajo humano, pero la obra no puede interpretarse exclusivamente en los términos de un resultado de ese proceso. Esto deriva en última instancia del hecho de que el arte no tiene valor de uso. Como el objeto artístico no está destinado a satisfacer una necesidad, no vale como criterio evaluativo en él la adecuación a una finalidad para la que se es diseñado, cosa que ocurre con todo artefacto producido con fines utilitaristas. Esto tiene que ver con su ya aludido *carácter enigmático*, que procede de la evasión en la que se instala el arte de la atmósfera que envuelve a la cuestión del *¿para qué?* con las consecuencias que le acarrea, todas ellas situadas en el plano de la imposibilidad de fijar a una obra de una vez por todas o de hacerla estrictamente unívoca. Es esta existencia del arte como objeto autónomo o libre respecto a cualquier fin externo y ulterior a él lo que le hace independizarse retrospectivamente del proceso de su producción. Como cosa que está ahí, jeroglífico social y escritura autorreferencial a la vez, posee unas determinaciones que sobrepasan y que no pueden deducirse del proceso de su producción. "No existe arte -dice Adorno- sin presupuestos y estos presupuestos no pueden ser eliminados de él como él tampoco puede deducirse necesariamente de ellos"<sup>292</sup>. Todo artefacto cultural implica un proceso de trabajo humano, un conjunto complejo de interferencias entre materiales y tecnología, fuerzas y relaciones de producción, paradigma cultural, psicología y subjetividad humana. Para el arte, la pretensión de explicarlo sólo en base a su génesis en estos factores, externos a una objetualidad suya que, sin embargo, los ha internalizado y traducido, ha de errar, pues soslaya que es a la vez cosa en el mundo, artefacto, y trascendencia de su objetualidad empírica, apariencia metaempírica, universo lingüístico. Ante una obra de arte, el conocimiento de las circunstancias de su génesis, pese a pertinente, jamás podrá responder a la cuestión de qué sea la obra, ni

---

<sup>292</sup> *Teoría estética*, p. 237.

mucho menos sustituir a su experiencia. En fin, cuando la mano humana descansa y deja su trabajo, y el objeto artístico queda concluso, éste en su particular configuración pasa a tener un peso propio y una existencia para la que los determinantes de su génesis son en cierto modo periféricos. Si bien unas circunstancias particulares son la causa de que exista cada obra, *Los fusilamientos del dos de Mayo* de Goya o *El cuarteto del emperador* de Haydn, una vez ésta ya está ahí, sus determinaciones internas exceden, por su ajuste formal, por su contenido, la particularidad y las contingencias del proceso por el cual la obra ha venido a ser. Tercero, y último: partiendo de su fijación como cosas objetivas, hay que considerar que las obras de arte implican una dinámica interna en la medida en que son lenguaje. Si se debe interpretar la experiencia del arte en términos procesuales, ello es así para Adorno porque primariamente son las obras las que contienen un proceso inmanente. Lo que hace su experiencia es recrearlo subjetivamente, percibirlo en el acto de la lectura estética. Obviamente, toda actividad lectora implica la polaridad objeto leído - sujeto lector, pero ello no invalida la existencia independiente de un objeto que puede o no ser examinado. El objeto código, como la piedra Rosetta, está ahí, ofreciendo sus claves. Su desciframiento recrea para un sujeto lo que tiene una entidad previa: un conjunto ordenado de pinceladas y colores, o una secuencia estructurada de notas musicales. Ahora bien, lo que resulta relevante en el arte es que siendo cada obra un objeto fijado de una vez por todas, esa fijación se lleva a efecto en términos dinámicos. Toda obra de arte posee una determinada estructura delimitada por sus contornos objetuales -primera y última nota de una composición musical, límites físicos de un cuadro o de una escultura-, pero esa estructura, la unidad de la obra, nace como resultado de lo que no puede ser interpretado sino como las interacciones dinámicas entre los diversos elementos de la obra. Así pues, entiende Adorno que la unidad monádica de la obra artística "sólo puede percibirse adecuadamente considerándola como un proceso. Cada obra es un campo de fuerzas, es el dinamismo estructurado de sus momentos, lo mismo que el arte en general. Sólo puede determinársela por sus momentos, por mediaciones y no de un plumazo"<sup>293</sup>. El carácter procesual del objeto artístico informa, pues, sobre el hecho de que la unidad con la que éste se presenta está, a su vez, constituida por la multiplicidad de los elementos que entran en ella al formar una constelación de relaciones -positivas y negativas, de refuerzo y de anulación, de continuidad y de contraste- en la que no todos tienen igual peso ni aportan lo mismo al conjunto. Todo esto constituye, al menos en parte, su ya reiteradamente aludida índole lingüística: en el movimiento oscilante entre el todo y las partes, entre la unidad y la multiplicidad, adquiere su entidad el

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 391.



objeto artístico. Y este movimiento viene impreso en los mismos elementos particulares por la concreta disposición relativa de unos respecto a otros, que hace que cada uno de ellos lleve a otro y, así, sucesivamente, hasta construir la totalidad. La procesualidad de la obra de arte es así una dinámica interna que no le pertenece menos que sus distintos elementos y que no es, además, diferente de las relaciones que entablan éstos por estar agrupados en una determinada disposición. El carácter lingüístico le pertenece aquí al arte porque tales elementos son sus palabras, y la multiplicidad de las relaciones que constatan equivalen en él a las reglas gramaticales de articulación proposicional, esto es, totalidades significativas. Además, no puede desligarse la procesualidad artística de una noción de temporalidad que es ante todo, y primariamente, lógica. Que la unidad estética sea un todo mediato es la esencia de esa temporalidad que mide la complejidad de las relaciones que en el arte se establecen: la temporalidad artística, antes que cronología, describe el ritmo con que en cada obra se suceden sus diversos elementos y las secuencias de ellos hasta alcanzar un todo lógicamente organizado. Y aquí lo importante de la tematización que efectúa Adorno estriba en que señala que las obras de arte no son sólo la síntesis de una diversidad, sino la síntesis de la unidad y de la multiplicidad de sus elementos. Con ello significa que no puede eliminarse en ellas el elemento particular -este color aquí, aquella nota determinada allí- aun cuando se halle presente ya la totalidad orgánica de la obra. Caracterizar el arte como devenir equivale, por lo tanto, a indicar que en cada obra no se puede prescindir del momento de su totalidad estructurada, como tampoco del de la irreductible presencia de la diversidad de sus elementos. Incesantemente, éstos llevan a aquella y viceversa: de ahí esa imagen monádica del arte como un campo de fuerzas en el que lo sustantivo de la síntesis estética es la tensión interna por la cual ésta se lleva a efecto.

Procesualismo, pues, que empapa al ciclo estético completo: es proceso la producción de una obra, ella misma implica una dinámica interna y su recepción es también un proceso mimético, de apropiación imitativa del sujeto como experiencia de la cadencia interna de las obras. Pero es menester ahora, y para terminar, introducir algunas reflexiones que tienen que ver con la historia al enfocar la atención sobre la cuestión de la relación entre el arte y lo denominado por Adorno el espíritu: la enfatización del momento de universalidad que cada sujeto contiene en tanto que prefigurado y determinado, es decir, formado, por su horizonte cultural. Se trata, por lo tanto, de verificar algunos aspectos del proceso que tiene lugar entre las obras de arte y las constelaciones culturales en un flujo temporal, en la historia, para capturar otro aspecto suyo sobre el que Adorno hace especial hincapié. Es el relativo a su caducidad o transitoriedad. Para ello hay que traer a primer plano la dimensión de código del objeto artístico: "Lo fijado es signo, es función, no

es un en-sí; el proceso que se desenvuelve entre ello y el espíritu es la historia de la obra de arte. Aunque ella signifique quietud puede, sin embargo, entrar de nuevo en movimiento. Los momentos que hay en ese reposo son irreconciliables entre sí. El despliegue de la obra es la perduración de la vida de su dinámica inmanente. Lo que dice por medio de la configuración de sus elementos significa en épocas diferentes algo objetivamente diferente y esto llega a afectar a su misma verdad. Las obras de arte pueden llegar a ser ininterpretables, a enmudecer; con frecuencia se convierten en insignificantes; la modificación de las obras implica casi siempre un hundimiento, su caída en ideologías"<sup>294</sup>. Este texto comienza con una indicación de Adorno sobre la entidad cultural o, más genéricamente, espiritual del arte. El arte es un producto humano; su existencia está condicionada a la de la especie, y este hecho lo marca como a cualquier otro fenómeno cultural. Para el arte, su esencia espiritual significa por de pronto que al ser un a priori suyo un determinado contexto socio-histórico o, de otra forma, que al ser constitutivo para el cómo sea una obra el momento histórico de su producción, cada obra remite a su contexto empírico en los términos de que aun sin proponérselo ni estar en su interés explícito hacerlo, refleja o cifra aquellos rasgos que caracterizan a esa constelación cultural. Así, se ha dicho ya que el arte es una manera de hacer la fisiognómica de su época, y que esto es algo que tiene que ver con su contenido de verdad. De este modo, se descubre aquí una primera relación del arte con su afuera social. Pero es que sucede que las obras quedan para la posteridad, posteridad en la que siempre, así lo enseña la historia, se ven modificadas las condiciones generales de vida material y cultural. Y en tanto que tales obras del pasado subsisten a lo largo de la historia, cabe adivinar otra relación del arte con lo social. Ahora, con un contexto que no es aquél que vio nacer la obra concreta, y que puede diferir de él en un amplísimo abanico de grados. Es, para Adorno, en este punto donde se inserta la problemática de la transitoriedad del arte. Bien puede ser el caso que un determinado objeto que fue producido con una función cultural, religiosa o de culto, por ejemplo, vea neutralizada con el tiempo esa función y pase a ser en él sustantiva su pura configuración formal, aquella que antes estaba para reforzar esa función. Pero también puede ocurrir que otros objetos que en su momento fueron experimentados como artísticos terminen agotándose y dejen de tener una función estética para, sencillamente, desaparecer con el paso del tiempo. Lo cierto es que ambos tipos de situaciones remiten a lo mismo: a que un mismo objeto significa cosas diferentes en diversas épocas. Sin embargo, los dos casos no son simétricos. Lo que sucede en el primero de ellos es que ha dejado de operar una función de uso del objeto que solapaba y sofocaba las

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 255.

potencialidades de su configuración formal. Sólo cuando esta configuración se autonomiza respecto a una función social, se convierte el objeto en estético. Así, hoy todavía se puede leer el *Cantar de los cantares* como un texto religioso o por sus valores poéticos. Pero cuando ocurre lo contrario, cuando una obra de arte sencillamente queda neutralizada, lo que es implicado es diferente. Es entonces cuando se puede decir que ha quedado superada por el espíritu de una época, que las leyes de su configuración se han tornado evidencias y que, sencillamente, ya no dice nada o que para el nivel de exigencias imperantes lo que dice ya no es suficiente. Aunque frente a esto no es inverosímil tampoco que una obra de arte termine en el punto opuesto, que no diga nada porque se ha vuelto totalmente opaca. Esto se puede apreciar en los estudios transculturales de arte. Es ininterpretable entonces el objeto artístico porque las claves que ofrece son completamente heterogéneas respecto al contexto cultural receptor. Pero yendo más allá de toda casuística, lo reseñable de la conceptualización de Adorno del arte radica en que permite pensarlo como fenómeno no absoluto. Lo único absoluto son los límites impuestos por la naturaleza, así como la existencia de ésta que es previa e indiferente a su penetración interpretativa racional. Pero el arte es un objeto humano, cultural, objetivamente necesitado de cobrar sentido en su interpretación; aquel momento para el que está y en el que se cumple en su más alto grado su peculiar existencia. En un universo en el que dejara de existir el hombre, las obras de arte se alimentarían de la sola esperanza de que otra inteligencia las interpretara cuando la naturaleza quizás descansara. Por estas razones, hay que hablar de la finitud temporal del arte como un constitutivo lógico suyo. Una vez que una obra ha demostrado por su configuración tener valores estéticos, nada asegura que siempre su presencia objetual promoverá lo que Adorno llama su interpretación, su comentario y su crítica, algo que necesita para estar viva culturalmente como objeto artístico. De ahí que pueda cualquier obra de arte enmudecer o morir a lo largo de la historia, pero también, y mientras no desaparezca físicamente, dado que posee una configuración formal inmanente, tampoco se puede asegurar que jamás renacerá, pues cabe que cualquier tiempo por venir la vuelva a activar culturalmente al, ante ella, sentir la necesidad de percibirla de nuevo y de reflexionarla como objeto estético.

#### 4. DETERMINACIÓN DE UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA: EL OBJETO ARTÍSTICO Y LA INTERPRETACIÓN CONCEPTUAL

Como si de un círculo se tratara, la presente exposición de la teoría del arte de Adorno termina allí mismo donde empezó, con un conjunto de

reflexiones de índole *meta*, centradas en torno a la estética considerada como un cuerpo conceptual que se ha ido perfilando históricamente y cuyo sentido reside en un objetivar tanto las producciones artísticas como los diversos procesos a ellas asociados. En una línea de desarrollo convergente y complementaria a lo tratado en un principio, conforma aquí el vector organizador de los temas sobre los que hablar el interés por resaltar lo más sistemáticamente posible aquellos puntos relevantes que definen en la teoría de Adorno el puesto de la teoría estética tanto dentro de su organigrama general del saber filosófico, como en la relación de clarificación y elucidación que mantiene con su objeto, el arte. De cara a este fin, son seis los puntos que se aducen como los grandes parámetros definitorios de la teoría estética, aquellos que la dotan de un marco epistemológico y la orientan y guían su labor investigadora propia. Son, en definitiva, esos grandes rasgos que en la concepción y en la puesta en práctica, en la aplicación, de la estética por Adorno dotan a ésta de su sello particular, la autentifican, por así decirlo, y la hacen entrar en consonancia con los más amplios presupuestos epistemológicos del autor. Como sigue pueden enunciarse, pues, estos argumentos: primero, la teoría estética es un modelo de dialéctica negativa. Segundo, los supuestos epistemológicos de la teoría estética, aquellos que marcan su estrategia de acercamiento al objeto, son dialéctico-materialistas. Tercero, la teoría estética es un antisistema, no conforma propiamente una teoría en sentido clásico. Cuarto, la teoría estética determina su objeto arte conjugando análisis inmanentes y contextuales o sociales. Quinto, la teoría estética articula su tarea interpretativa sobre el fin de objetivar conceptualmente el contenido de verdad que contiene su objeto al entender a éste como un fenómeno espiritual. Sexto, la teoría estética es un saber fundado, un conocimiento riguroso sobre el arte en el que culmina una experiencia que sólo puede entenderse como mediata y escalonada.

Primeramente, que la teoría estética es un modelo de dialéctica negativa es algo que se puede sostener ya desde un análisis de la propia *Dialéctica negativa*. Basta estudiar la organización de esta obra para comprobar que toda la *Teoría estética* podría incorporarse a ella en su tercera parte, en el bloque titulado *Modelos* como el cuarto de ellos. Y esto no indica otra cosa sino la coherencia interna del pensamiento de Adorno. Pero para dar justificación a esta tesis conviene primero descifrar y explicar la estructura del libro. De ella da cuenta el autor en su prólogo. Pero ella es, además, la fiel expresión de la organización interna de la filosofía toda de Adorno. La obra consta de una introducción y de tres partes. Estas y aquella forman y cierran el universo lógico de la dialéctica negativa. Con ello se quiere significar que si bien pueden prolongarse indefinidamente las investigaciones claramente delimitadas sobre temas particulares inspiradas en la dialéctica negativa,

investigaciones cuyo rango haría plausible su incorporación a la tercera parte del libro, Modelos, la estrategia de investigación filosófica en la que verdaderamente consiste la dialéctica negativa está ya concluida en la estructura del libro. De ahí la capitalidad de éste en el conjunto de la obra de Adorno. Pero un análisis más pormenorizado de las partes del libro puede aportar las claves que aquí se necesitan. En primer lugar, el objetivo de la obra. Supuesto ya el legado filosófico del que es depositaria entre otros paradigmas la dialéctica negativa, ese objetivo consiste principal y fundamentalmente en invertir el sentido con el que la tradición ha usado el utillaje lógico-categorial, perpetuamente modificado y renovado, de la filosofía. La dialéctica negativa pretende pensar de otra forma con el fin de adecuarse más y mejor a su objeto, y con ello ampliar el conocimiento. Este giro impreso a la filosofía en aras de un *mejor saber* radica en hacer explotar el carácter sintético y positivo del saber filosófico, esto es, estriba en construir un modo de saber filosófico que no sea un sistema o un corpus cerrado de conocimientos. Antes al contrario, la dialéctica negativa pretende ser un programa filosófico cuya característica esencial es su capacidad de autorrevisión y redireccionamiento según las exigencias que imponga el objeto en cada momento al conocimiento. En este sentido, la dialéctica negativa es una estrategia o un procedimiento de producción de conocimientos y no un sistema del mundo. De ahí que para ella sea tan sustancial o positivo aquello que produce como los nuevos interrogantes y contradicciones que eso producido abre. Para la dialéctica negativa el garante del conocimiento es la concreción y la finitud; por ella se construye un campo finito de conocimientos cuyas fronteras son continuamente borradas y dibujadas de nuevo en ejes que corren por lo cualitativo y lo cuantitativo. Como procedimiento para el conocimiento, la dialéctica negativa supone que el ámbito de la realidad es previo, diferente y excede a cualquier tentativa de aprehensión conceptual. En palabras de Adorno: "Lo que convierte a la filosofía tradicional en limitada, terminada, es el creerse en posesión de su objeto infinito. Una filosofía modificada tendría que retirar esa exigencia y no tratar por más tiempo de convencerse a sí y a los demás de que dispone del infinito. Pero, en cambio, de ser comprendida sutilmente sería infinita en cuanto desdeña fijarse en un corpus cerrado de teoremas"<sup>295</sup>. Así es, sólo una filosofía que se autocomprende como finita y limitada en la certeza de la imposibilidad de agotar exhaustivamente el objeto conocido es capaz de flexibilizar su aparato lógico-conceptual de modo tal que le permita incesantemente, como posibilidad lógica, lanzarse sobre nuevos y variados objetos a los que contempla como parcelas o partes integrantes de una realidad

---

<sup>295</sup> *Dialéctica negativa*, p. 21.

de la que ya no se ocupa en su conjunto cerrándola como *totalidad*, sino que más bien permanece como lo abierto que incita sin pausa al esfuerzo del conocimiento. Tal es, *grosso modo*, el objetivo de la dialéctica negativa. Y acorde con él queda estructurado el libro. En la *Introducción* se ocupa Adorno de esbozar los rasgos sobresalientes de lo que vendrá después. En ella se cumple la tarea preliminar de desbrozamiento que es necesaria para situar el arranque de la tematización conceptual de la dialéctica negativa. Afirma Adorno que allí se expone el concepto de *experiencia filosófica*. Y, en efecto, comprende un conjunto de apuntes en los que se introducen los temas fundamentales que aglutinan el sentido de la dialéctica negativa: la posibilidad de la filosofía hoy, su tarea frente a la realidad, el interés del conocimiento, la índole del pensar conceptual... La *Primera parte*, de acuerdo con la idea de Adorno de que no es posible hacer filosofía desde ningún lado, sitúa a la dialéctica negativa en el contexto de las discusiones filosóficas de su tiempo y toma partido en ellas. La *Segunda parte* es la decididamente más abstracta. Ella se ocupa de explicitar los supuestos epistemológicos y el entramado categorial con los que la dialéctica negativa ataca la realidad. No se trata, sin embargo, de que tales supuestos sean previos a las investigaciones concretas y que las dirijan, por así decirlo, desde fuera, sino antes que se abstraen retroactivamente dadas ya tales investigaciones, es decir, teniendo en la mano los contenidos filosóficos. Supone, por lo tanto, esta parte una reflexión de la filosofía sobre sí; se toma a sí misma como dato e investiga lo que hace a la vez que cómo lo hace. Su alto nivel de abstracción procede de la doble pirueta que en ella efectúa el pensamiento: busca ser conocimiento de cómo opera el conocimiento sin dejar de ser a la vez un saber de primer orden ya que se ocupa del pensamiento como de un objeto dado en la realidad. La *Tercera parte* no puede ser comprendida en su profundidad sin esta labor anterior de elucidación epistemológica. En ella la dialéctica negativa se pone en acción. Su forma de hacerlo es a través de investigaciones que aíslan un objeto y tratan de exponerlo; son los modelos: "Exigir rigor sin sistema es exigir modelos para pensar. Estos no son sólo de tipo monadológico. El modelo se refiere a lo específico y a más aún, sin volatilizarlo en su concepto genérico más universal. Pensar filosóficamente significa pensar en modelos; la dialéctica negativa es un conjunto de análisis de modelos"<sup>296</sup>. Cada modelo de dialéctica negativa es toda la dialéctica negativa en el sentido de que ellos no son meras aplicaciones o ejemplos de una teoría separada y de la que dependen. Los modelos son la materia misma de la que está hecha la dialéctica negativa. Y todos ellos tienen un aire de familia, subyace a ellos una misma lógica. En los modelos ese procedimiento de pensar conceptual que es la

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 36.

dialéctica negativa se aplica a diferentes objetos, a diversas áreas sobre las que arrojar luz. Y fuera de ellos no hay nada. No se estructuran jerárquicamente, sino globularmente. La vista que los comprende a todos y a sus relaciones, junto a las nuevas perspectivas de producción teórica adheridas a ellos, hace presente lo que sería una idea de la dialéctica negativa. Esta *Tercera parte* del libro incluye tres modelos: el primero pertenece al campo de la moral, el segundo al de la historia y el tercero al de la metafísica. Pero pasando ya a la estética y desde el plan trazado en *Dialéctica negativa*, se puede concluir entonces que lo que Adorno hace en *Teoría estética* no es otra cosa que acercarse al objeto arte con el procedimiento filosófico que ha quedado ya perfectamente expuesto en *Dialéctica negativa*, allí donde "el autor pone las cartas sobre la mesa"<sup>297</sup>. Efectivamente, considerada en conjunto *Teoría estética* reúne los requisitos que Adorno exige a los modelos: de un lado, articular con rigor el aparato conceptual que se despliega, explicitar supuestos teóricos, de otro, lanzarse a las investigaciones empíricas. Ninguno de estos dos momentos está ausente de *Teoría estética*. Pero esta obra es el caso monumental, la culminación en madurez de todos los anteriores estudios de Adorno sobre el arte donde destacan sus trabajos musicológicos, hay también que ver en todos ellos -en sus análisis de Schönberg, de Kafka, de Bach, de Beckett, de Berg...- otras tantas condensaciones de una dialéctica negativa que en lo micrológico habla de lo macro, de la totalidad social siempre. Y es que aquí aflora una de las características esenciales de los modelos, que es ésta: orientándose a lo concreto, a lo particular -a una obra de arte o al trabajo de un autor, a un fenómeno social como el cine o el nazismo, o a un aspecto de la civilización como la constitución histórica del individuo moderno-, logran delimitar lo que Adorno denomina una *universalidad concreta*, esto es, poner en contacto y explicar en el objeto investigado las características pertinentes del contexto del que depende en sentido amplio, lo llamado estratégicamente totalidad -en el arte, el cine y el nazismo una formación social, en la génesis de la subjetividad la dialéctica cultura-naturaleza-. De todo lo dicho, finalmente, se infiere que *Teoría estética* no puede pesarse sin más en la balanza de la filosofía de Adorno junto a *Dialéctica negativa*. La evaluación que se haga de Adorno no puede venir por aquí, pero ésta es ya otra cuestión.

En segundo lugar, ubicada en el espacio epistemológico de la dialéctica negativa, a la teorización estética de Adorno subyacen unos presupuestos dialéctico-materialistas, aquellos que en abstracto han sido caracterizados ya en la definición y exposición de las categorías de la dialéctica negativa. Es aquí donde se torna pertinente el concepto de

---

<sup>297</sup> *Ibíd.*, p. 7.

constelación. Como modelo de investigación sobre el arte, la teoría estética opera a través de una constelación de categorías mediante las cuales trata de objetivar conceptualmente a su objeto. Entre otras, cabe resaltar a éstas: belleza, apariencia, lenguaje, disonancia, síntesis, expresión, ajuste, logicidad, forma, contenido, construcción, técnica, sentido, conocimiento, discursividad, verdad, procesualidad, unidad, diferencia, negatividad, novedad,... Toda la anterior exposición estética es en gran medida una clarificación de cómo tales categorías se configuran en torno al objeto arte para exponerlo conceptualmente. Algo que hacen a través de diferentes constelaciones. Una constelación es una resolución teórica que se organiza sobre dos núdulos: un determinado objeto, aquí una obra de arte o un conjunto de ellas seleccionadas según ciertos criterios, y un grupo de categorías. Cada investigación teórica condensa en una constelación única por la razón de que los elementos que la producen son diferentes en cada caso. Para el objeto esto es obvio, y para las categorías sucede que nunca son pertinentes las mismas, y en las que lo son, las relaciones entre ellas establecidas y el peso de cada una en la exposición pueden variar enormemente. Esta forma de trabajar la teoría ante el arte es la que satisface los presupuestos dialéctico-materialistas de la dialéctica negativa. Estos dictan que una idea sobre el arte sólo puede venir, derivada y secundariamente, a partir de un minucioso examen de obras del pasado y del presente, y en el seno de las propias investigaciones. Dicha tarea es la que realizan las constelaciones en la estética. Ya Adorno se refiere a ellas cuando expresa las dificultades de la composición final de *Teoría estética*. Dice así: "Es interesante que al trabajar me vienen como al asalto ciertas consecuencias respecto de la forma que proceden del contenido de los pensamientos. Es cierto que suelo esperarlas desde mucho antes pero, con todo, me sorprenden. Se trata sencillamente de la consecuencia de mi teoría de que filosóficamente no existe nada *primero*. Consecuentemente no se puede construir una argumentación en la forma usual escalonada, sino que hay que construir la totalidad a partir de una serie de conjuntos parciales que de alguna manera tienen pareja importancia y se ordenan concéntricamente, en el mismo nivel. La constelación de todas ellas y no su consecuencia es la que nos entrega la idea"<sup>298</sup>. Estas palabras hay que leerlas al hilo del hecho de que *Teoría estética* pretende ser también un tratado de metaestética: una elucidación y una aclaración de cómo funcionan los modelos de investigación estética. La multiplicidad de análisis puntuales que contiene son el medio por y en el cual se efectúa esta tarea de clarificación. Esta grandiosa obra compendia todas aquellas categorías y todos aquellos supuestos epistemológicos que intervienen en las investigaciones concretas. Salvando ciertas diferencias no

---

<sup>298</sup> Citado por los editores en *Teoría estética*, p. 470.



menores, es a éstas investigaciones lo que la *Segunda parte* de *Dialéctica negativa* es a la teoría del conocimiento de Adorno. *Teoría estética* constituye así una reflexión sobre un grupo de modelos, realizada en ellos mismos, de la dialéctica negativa, en concreto sobre aquellos que toman los fenómenos artísticos como su objeto. La forma de exposición, pues, de la obra hace justicia a lo que ya Adorno se había propuesto con anterioridad: "Si la componente sintética sobrevive sin negación de la negación, pero también sin entregarse al principio supremo de la abstracción, ello se debe a que los conceptos se presentan en constelación, en vez de avanzar en un proceso escalonado de concepto en concepto superior, más universal. La constelación destaca lo específico del objeto,..."<sup>299</sup>. El impulso programático dialéctico-materialista se efectúa, pues, a través de las constelaciones. Estas aseguran la prosecución de dos objetivos: de un lado no disolver el objeto de conocimiento en la generalización que produce el conocimiento. De esta suerte, grandes categorías como la de arte o la de belleza adquieren significación en su contacto íntimo, favorecido por la constelación, con un objeto, las obras de arte tomadas en su concreción. Por otra parte, la disposición de las categorías en constelación sobre un objeto obliga a que éstas se articulen de cierto modo para interpretarlo. Y cuando ésta se alcanza se produce un doble efecto teórico: a la vez que se sitúa al objeto en su contexto, se lo comprende, las categorías estéticas se definen en su aplicación. Para Adorno, todo ello quiere decir que por medio del trabajo en constelaciones, que son siempre la teoría sobre un definido y preciso ámbito objetual, la filosofía puede obtener conclusiones rigurosas y de largo alcance teórico sin la necesidad de perder en el camino lo particular, lo concreto, aquel objeto cuya existencia obliga a hacerse al conocimiento. Pensar en constelaciones equivale, de este modo, a conocer el objeto en la experiencia del mismo. He aquí la razón de la negativa de Adorno a definir los conceptos estéticos fuera del contexto de su uso; sólo éste puede aportar su significado. De todo ello se sigue que *Teoría estética* representa el más grande ejercicio de dialéctica negativa que ha dejado Adorno en la época de su madurez filosófica. Su idea acerca de que la filosofía ha de romper los sistemas lanzándose a la inseguridad y a la fecundidad de la experiencia del objeto en los modelos se halla plenamente realizada en esta su última gran obra que no pudo ya revisar.

Como tercer punto a destacar, y en correlación con lo anterior, queda manifiesto que la teoría estética constituye un antisistema, al igual que la filosofía toda de Adorno. La afirmación de que la estética se configura como

---

<sup>299</sup> *Dialéctica negativa*, p. 165.

un antisistema ayuda a explicar la idea de Adorno de las constelaciones conceptuales, pero obliga también a reflexionar cómo entra en juego el momento de universalidad que sin duda toda teoría o interpretación cognitiva posee cuando se aboca a un objeto. Esta reflexión lleva a destacar ciertos elementos relacionados. En primer lugar, hay que indicar que el andamiaje conceptual de la teoría estética -el conjunto de modelos que estudian fenómenos artísticos- no constituye un a priori unívoca y clausuradamente definido de modo externo respecto de los objetos sobre los que se ocupa. Lo que significa que para Adorno una idea de lo que es el arte no puede sino ser una inferencia, que no cancela sus premisas, ejercida en y sobre lo que el arte muestra ser en diversos marcos sociohistóricos. De acuerdo con esto, es una falacia que deba existir antes un concepto pleno de arte para saber qué investigar como tal, dado que el arte no es un objeto permanentemente idéntico. El arte se modifica históricamente y su nota la da en cada momento su diferencia fluctuante con lo que no lo es. Sólo un rastreo de lo que ha sido el arte en el pasado, desde su más íntima fusión con la magia, hasta lo que es hoy, cuando ha alcanzado autonomía, puede dar una idea sobre él. Y esto requiere la minuciosa labor de comprensión de una gran variedad de particularidades artísticas. Por eso afirma Adorno que: "El arte extrae su concepto de las cambiantes constelaciones históricas. Su concepto no puede definirse"<sup>300</sup>. El objetivo de la estética es producir un conocimiento sobre el arte. Ahora bien, los presupuestos materialistas de Adorno dicen que una idea acerca del arte no está más allá de lo que la investigación descubre ha sido el arte históricamente. De ahí la futilidad de una definición con mayúsculas suya. Un único criterio, de lo más amplio y vago, guía la investigación: merece la pena tratar estéticamente todo aquél objeto cuya estructura formal muestre un cierto grado de independencia respecto a su posible función; sin duda ahí hay un lenguaje. A partir de ahí será la constelación conceptual la que objetivará los valores estéticos que dicho objeto pueda poseer. Y hay todo un conjunto de categorías disponibles para ello. Son las que se han ido configurando en la tradición estética. Lo que hace Adorno es apropiárselas y modificarlas, a través de una crítica intraestética, para ponerlas en acción alrededor de un objeto designado. De ese modo, la idea, que es capital, de las cosas que es el arte sólo vendrá cuando se tenga presente ya un cuerpo de investigaciones estéticas. El contenido de éstas, y no otra cosa, es quien la dicta. Todo este proceder es antipódico de aquél que elabora una idea de arte determinada (a partir de su origen, de unos presupuestos metafísicos...) con alto contenido y la instaura en norma o criterio de todo lo que encuentra la investigación. La estética que concibe Adorno es abierta en la misma medida que no puede

---

<sup>300</sup> *Teoría estética*, p. 11

concluirse con fundamento que la historia del arte ha terminado, que sólo cabe esperar repetición. Al futuro le compromete seguir construyéndola al ritmo que la producción artística muestre su fecundidad. Y es que históricamente se ha generado una dialéctica entre la teoría y su objeto: de un lado el contenido de ésta aporta un hilo conductor para rastrear las nuevas producciones artísticas, de otro éstas fuerzan la autorrevisión de la teoría de forma incesante, ya que escapan y no coinciden con unos conceptos formados en otras constelaciones, y reclaman así la propia para ser expresadas conceptualmente. Así confirma Adorno esta dialéctica: "Cualquier intento de construir hoy una estética presupone necesariamente la crítica de sus principios y normas generales, pero teniendo a la vez que mantenerse en el terreno de lo general. (...) En las determinaciones estéticas, necesariamente generales, se concentran los resultados de procesos históricos, lo que podemos expresar modificando una conocida figura aristotélica de lenguaje: lo que el arte era. (...) No se trata de algo abstracto, sino del despliegue del arte en busca de su propio concepto. Los análisis concretos son presupuestos siempre por la teoría como su misma condición de posibilidad, no como meras pruebas o ejemplos"<sup>301</sup>. Y en conclusión: "El arte está esperando ser explicado y la explicación se realiza metódicamente mediante la confrontación de las categorías y rasgos históricos de la teoría estética con la expresión artística, ya que ambas se justifican recíprocamente"<sup>302</sup>. Caracterizar, pues, la teoría estética de Adorno como un antisistema equivale a abjurar sí de los invariantes y de la normatividad impuesta desde fuera al objeto, pero no de forma alguna de la potencia interpretativa inherente a la universalidad conceptual. Lo que convierte en asistemática a la estética es la forma en la que ésta se construye articulando y plenificando sus conceptos e incorporándose contenidos materiales. Tarea ésta que lleva a efecto en un movimiento de autorrevisión realizado a base de explotar la no adecuación de los esquemas teóricos existentes con los nuevos fenómenos artísticos, rompiendo con los procedimientos sancionados y al uso. Frente a una tarea de asimilación y clasificación de los objetos en los huecos provistos por la teoría, la estética de las constelaciones conceptuales organizadas alrededor de un objeto que pone en práctica Adorno rebasa la diferencia tradicional entre razonamiento abstracto y ejemplificación en el caso particular. En ella todo el contenido, universal, abstracto, queda dado ya en el análisis puntual. Y ello por su presupuesto materialista: no hay nada que iluminar detrás de los fenómenos históricos concretos y de sus mutuas dependencias y relaciones contextuales; nada parecido a una esencia inmutable de lo artístico. Lo único que aporta la

---

<sup>301</sup> *Ibíd.*, p. 344.

<sup>302</sup> *Ibíd.*, p. 457.

consideración de ese conjunto de análisis concretos que es la estética es una idea de lo que el arte ha sido: una generalización de las grandes determinaciones que las obras artísticas han mostrado poseer. Ello y no otra cosa es el significado de las categorías estéticas. Un significado históricamente sedimentado y que entra en proceso de revisión cada vez que la estética se pone a expresar una nueva figura del arte. Tal constitución de la estética en constelaciones, que son sustantivas porque en ellas emerge el contenido abstracto en la misma interpretación del dato particular, es la que hace permeable la reflexión teórica a la *novedad*: frente a un objeto artístico queda abierta la posibilidad de comprenderlo en lo que posee de distintivo o de específico, de nuevo, y en lo que hereda o matiza del pasado. En otras palabras, la tematización de la estética que efectúa Adorno está orientada a contemplar la historia del arte como un proceso que se va desarrollando con la incorporación de saltos, cambios y novedades en sus diversos momentos en un sentido que mucho antes que de progreso lo es de unidireccionalidad. Teorizar el arte bajo la categoría de lo nuevo es interpretarlo conceptualmente en la relación de diferencia que los objetos artísticos mantienen entre sí. A tal tipo de conceptualización abocan las constelaciones.

Si las constelaciones estéticas organizan un entramado categorial para conocer un objeto arte, esto lo hacen sincronizando los análisis puramente estéticos con aquellos otros en los que se destaca la imbricación del objeto en su contexto generativo. Tal es el cuarto punto a destacar. Adorno entiende que el conocimiento de una obra de arte no se reduce a su comprensión puramente técnica -a cosas tales como las proporciones formales y las escalas cromáticas en las artes plásticas, o al tipo de composición poética en la literatura-, sino que implica la explicación de cómo su complejidad está condicionada, por un lado, y refiere, por otro, aspectos de su contexto social amplio. Interpretar una obra de arte es aprender a ver en ella, en su estructura, el mundo particular que la produce. Toda comprensión de una obra de arte ha de incluir un análisis inmanente en el que se exterioricen los secretos de su configuración formal. Pero este momento de la interpretación, si bien es necesario e impide además el olvido de la reflexión estética de su objeto, no es suficiente. Cimentada en él, la interpretación estética ha de elevarse sobre él refiriendo la obra monadológica a la totalidad de la que depende, una formación social. Toda interpretación exhaustiva del arte ha de ir más allá de él porque ha de comprenderlo como un momento parcial de un contexto del que participa. Sólo así es posible descifrar su contenido, algo que apunta hacia su afuera. Dice Adorno muy ilustrativamente: "Entre los temas más sencillos, pero más imprescindibles de la estética filosófica, se encuentra el de justificar el hecho de que nadie puede estar a la altura de una sinfonía de Beethoven, por ejemplo, si no entiende los llamados procesos puramente musicales, pero

tampoco si no percibe en ellas el eco de la Revolución Francesa. Es el imprescindible tema de la mediación entre estos dos momentos del fenómeno"<sup>303</sup>. Comprender una obra de arte significa para Adorno relacionar su configuración inmanente con su marco sociohistórico externo, el a priori social. Pero esta necesidad en la interpretación de complementar los análisis inmanentes con los contextuales no es sino la respuesta teórica a una condición empírica del arte: ser un hecho social. Ello hace que conocer estéticamente un fenómeno artístico implique e incorpore su comprensión como un momento parcial y bien delimitado de una totalidad. Un conocimiento que haga justicia a la especificidad de lo artístico ha de modular su reconstrucción de las obras como aquellos objetos configurados según su lógica interna junto a la explicitación de cómo este hecho constituye una forma de reacción y, por lo tanto, de relación entre la racionalidad y la realidad preexistente, una realidad que es social. Esta doble apertura de la interpretación del arte por la estética hacia sus aspectos autónomos y heterónomos viene pues determinada por la cualidad misma del objeto. En las obras de arte es sustancial el hecho de que lo que inmanentemente aparece tras el análisis como una necesidad de su ajuste para ser tales, su lógica, refleja de una forma no intencional toda una serie de procesos empíricos que son los que en gran medida la constituyen. Ahí es donde radica su lenguaje cifrado y su carácter de jeroglíficos sociales. Para Adorno, las constelaciones de interpretación conceptual necesariamente han de mostrar cómo estos momentos se articulan en cada obra de arte, dentro de cada una.

En quinto lugar, la tarea estética de interpretación conceptual del arte termina en la cuestión acerca de la verdad de su contenido, contenido que le viene otorgado por su carácter espiritual. Entiende Adorno que las constelaciones estéticas han de contener un veredicto sobre cada obra de arte. Este veredicto, aparte de otras cosas, es la interpretación conceptual del contenido espiritual que en ellas hay articulado de una forma no conceptual y adiscursiva. La premisa subyacente consiste en el carácter de producción humana que posee el arte: "El arte es lo existente y también lo sensible, pero lo sensible tan lleno de espíritu como afirma el idealismo de toda la realidad. (...) Las obras de arte son, por su constitución, objetivas; y espirituales por su génesis en procesos espirituales. Si no serían lo mismo que comer y beber. (...) Por mucho que se parezcan a cosas, las obras de arte son sólo cristalizaciones del proceso entre el espíritu y su opuesto"<sup>304</sup>. Efectivamente, si el arte es una forma peculiar de resolución objetiva del proceso entre lo espiritual y la

---

<sup>303</sup> *Ibíd.*, p. 452.

<sup>304</sup> *Ibíd.*, p. 446.

realidad material, si el arte es el resultado en una forma sensible de la acción humana, se podrá retroactivamente inferir a partir de él todo un cúmulo de significaciones, contenidos, referente a un determinado momento histórico, a una forma concreta de relación del sujeto con la realidad externa, a una particular situación vital de los individuos, en suma. Todo ello es algo que está apresado en la forma artística, pero no de forma inmediata ni evidente, por eso afirma Adorno que el arte está orientado hacia una razón que lo interprete discursivamente. Es aquí donde la estética se disuelve en filosofía alrededor de cada obra bajo la forma de su comentario y de su crítica. Y eso espiritual que hay en las obras de arte es más que la sola impronta subjetiva de un autor, en ellas cristaliza además, a través de éste y también como resistencia frente a él, la situación en un momento dado de toda una serie de procesos históricos, lo que podría llamarse una precisa forma cultural. Así concebido el arte como una forma objetiva preformada espiritualmente, Adorno interpreta el contenido de verdad como un momento que ha de ser expuesto a partir del ajuste formal de cada obra. Aquí adquiere sentido su afirmación de que las obras de arte no mienten. Toda obra que ha solucionado en su disposición y en su organización interna los problemas formales que se le plantean, problemas impuestos por el estadio de los materiales y de las técnicas de producción artísticas, así como por la propia historia del arte que hereda, toda obra que *ha acertado* o de la que se puede afirmar que se ha encontrado a sí misma, de necesidad posee un contenido mediado en su síntesis formal: es lo que en ella se puede abstraer como retrato de su tiempo. En esto dice Adorno que ninguna fracasa: toda obra de arte estéticamente conseguida, y esto según unos criterios que ella formula junto a su solución, supone un posicionamiento de lo espiritual frente a la realidad; éste es su contenido de verdad independientemente que el sujeto quiera decir a través de ella algo sobre esa realidad. "La separación -dice Adorno- entre algo verdadero en sí y la mera expresión adecuada de una falsa conciencia no puede mantenerse, pues hasta hoy en nadie ha existido esa conciencia recta de tal forma que le permitiera hacer la separación a vista de pájaro. La perfecta exposición de una falsa conciencia es el nombre único para el contenido de verdad"<sup>305</sup>. Ese contenido de verdad que reposa en la objetividad sensible de las obras de arte es el que ha de hacer explícito la interpretación. Y ello solamente es posible reescribiéndolo conceptualmente. Aquí es donde converge el arte con la filosofía. El contenido de aquél no difiere del de ésta cuando se aplica a descifrar los rasgos de una época. En este sentido, para Adorno, lo que los análisis estéticos pueden sacar de una obra de arte como su contenido de verdad sobre su tiempo ha de coincidir con el resultado de las

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 174.

investigaciones históricas sobre ese momento. Y no en vano estas investigaciones pueden tomar a aquella, de cara a su fin, como instrumento de conocimiento.

El último apunte, para finalizar. Adorno contempla el conocimiento del arte como un proceso estratificado en el cual la abstracción estética fundada en sus categorías ocupa el último y más alto lugar. Pero este nivel de abstracción no supone tampoco un alejamiento del objeto, pues no se desliga de la experiencia de éste, antes bien la conduce a conclusión. Una conclusión que por ser tal necesariamente ha de situarse en el terreno de lo discursivo. Todo conocimiento del arte ha de partir del contacto con sus objetos, de la experiencia. La experiencia estética queda caracterizada por Adorno bajo la categoría de la *distancia*: experiencia estética no es aquella en la que el sujeto se proyecta sobre la obra, ni tampoco en la que se identifica con ella, lo genuino de la experiencia estética consiste en la sola percepción de la obra en su presencia ante un sujeto que, por decirlo de alguna forma, se ha olvidado de sí. De ningún modo significa esto la anulación de las herramientas de la razón subjetiva, indica sólo la necesidad del momento de la recepción del objeto para cualquier trabajo conceptual. En arte, tal recepción consiste en una apertura a través de su experiencia del sujeto ante una obra en lo que ella muestra por su disposición sensible. Para ello se precisa, primero, que el sujeto produzca una relación de diferencia entre sí y el objeto que tiene delante, cree una distancia y, segundo, que cierre el universo formado en esa relación a cualquier otra consideración que se aparte del fin de la percepción de lo que la objetividad de la obra está presentando. Para Adorno, sólo una experiencia con este tipo de estructura es estética y puede cimentar un conocimiento de amplitud sobre la obra. Además, a través de la experiencia de una obra se ha de poder alcanzar, y este constituye ya otro nivel, el motivo o su idea medular. Tal idea está contenida en la obra, pero es diferente de ella a causa de su carácter de momento. La intención o el motivo de una obra de arte está más acá de su contenido de verdad, pero ayuda también a determinarlo. Así, por ejemplo, la idea de la desmitificación de la novelesca de caballeros, el motivo del Quijote, por sí sola no alcanza a explicar la gran obra de Cervantes. Más bien, hay que ver en ella el desmoronamiento de la ética feudal y el agrio anuncio de los valores prácticos burgueses y de la imposición exitosa a la vida entera de la frialdad calculadora. La perfecta exposición a través de las peripecias del héroe loco de la *experiencia* de este momento de la historia de occidente constituye el contenido de la obra, su verdad espiritual en términos de Adorno. Tal es el término al que ha de llegar el conocimiento del arte por medio de los instrumentos conceptual-interpretativos con los que se ha dotado la estética a lo largo de su proceso de formación y de enriquecimiento histórico. A través de ellos ha de determinar qué es lo

verdadero en una obra de arte, esto es, su contenido, en la experiencia de ella. Según Adorno, no hay comprensión del arte hasta que no se haya decidido cuál es ese contenido espiritual reposado en él; esa exposición, que es *exacta*, de la relación del sujeto con una concreta realidad según es vivida por él. El conocimiento del arte ha de ser, pues, el comentario en términos conceptuales a ese contenido descubierto. Como dice Adorno: "La experiencia culmina en la estética: ésta eleva a consecuencia y autoconciencia lo que en las obras singulares está mezclado, sin consecuencia, de forma insuficiente. Bajo este aspecto la misma estética no-idealista trata de *Ideas*"<sup>306</sup>

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 345.



SEGUNDA PARTE:  
DISCUSIÓN



El apartado que aquí se inicia marca un punto de inflexión en lo que atañe a la perspectiva desde la que se accede a lo que puede rotularse como *dialéctica negativa* en el intento problemático de compendiar una filosofía que concibe la medida de su verdad en la forma como es capaz de romper las tendencias sistemáticas que contiene una tradición de la que se nutre y en la cual, también, se instala. Este cambio de perspectiva es en cierta medida un alejamiento, supone un ganar distancia en el que si bien se pierden detalles, también se gana el conjunto, de por sí determinable. Tal es el objetivo. El intento consiste, pues, en elucidar en lo posible la problemática que se abre en las fronteras del pensamiento de Adorno para así estimar sus pretensiones de verdad. Ello es lo que obliga a activar una discusión entre Adorno y aquellos que le han hecho hablar de nuevo en sus propias reflexiones. Más bien, tal discusión es el pretexto para recuperarlo enriquecido en las figuras del comentario y de la crítica.

Y es obligado centrar esta sección dedicada a la discusión de la filosofía de Adorno en la figura de Jürgen Habermas, ya que su obra representa por el momento el intento sin igual de exponer con intención sistemática una teoría de la racionalidad y un modelo teórico de la sociedad que explícitamente se presentan en calidad de alternativas a la primera teoría crítica. Cabe afirmar, pues, que de todos los autores que han enfrentado sin espejos el pensamiento de Adorno, es Habermas quien por la radicalidad impresa en su balance merece la más cuidada consideración. Apoyándose en una particular lectura de lo que considera son los puntales de la producción de Adorno, *Dialéctica de la ilustración*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, Habermas justifica su

ejercicio comprensivo y crítico en el que se señala que el proyecto filosófico de Adorno se agota sobre sí mismo porque colapsa en una red de mutuas remisiones entre los diferentes momentos teóricos que lo componen, representados por estas tres grandes obras, en vez de apuntar hacia afuera, mientras que sus intuiciones e ideas más audaces sólo pueden ser justamente revalidadas desde otro modelo teórico.

Ya en un artículo escrito poco después de la muerte de Adorno en el que le rendía homenaje, Habermas adelantaba lo que más tarde llegaría a constituir el eje de su crítica. Comentando *Dialéctica de la ilustración*, se hacía el siguiente interrogante: “Pero si el diagnóstico que... hacen Adorno y Horkheimer de la época contemporánea es acertado, no podemos dejar de preguntarnos, pese a todo, en qué estriba el privilegio de la experiencia que estos autores tienen que presuponer al enfrentarse al atrofiamiento de la subjetividad contemporánea”<sup>1</sup>. La objeción que hace Habermas, y no ya sólo a la obra aludida, sino a toda la producción de Adorno, indica que su concepción falla desde el momento en que no puede explicitar ni determinar el lugar desde el que se realiza una reflexión que se concibe a sí como eminentemente crítica. Al faltar tal cimentación, la teoría crítica de Adorno sucumbe a la vorágine deconstructora que ella misma produce. Un poco más adelante se lee: “Adorno se ve sometido a la coacción sistemática de tener que estar suponiendo siempre la idea de reconciliación... el estado así bosquejado... tiene la estructura de la convivencia en una comunicación libre de coacción. Y la anticipación de ese estado se hace necesaria, en lo que atañe a su forma, cada vez que queramos decir algo verdadero, puesto que la idea de verdad, que ya está implicada en la primera frase que digamos, sólo puede formarse según el modelo de un acuerdo idealizado, de un acuerdo alcanzado en una comunicación libre de dominio. En este sentido la verdad de los enunciados está ligada a la intención de una vida verdadera. A nada más, pero tampoco a nada menos, que a eso que ya está implicado en el habla cotidiana, es a lo que expresamente hace apelación la crítica. Nada más ni nada menos que esa anticipación formal de una vida verdadera es lo que también tiene que suponer Adorno... Sin embargo, Adorno no hubiera estado de acuerdo con esta consecuencia...”<sup>2</sup>. La salida de Habermas del paradigma de una filosofía de la conciencia mediante su giro lingüístico tiene el sentido de procurar una teoría de la racionalidad que permita determinar en positivo ese lugar incierto desde el cual en la filosofía de Adorno se teoretiza. Con su teoría de la acción comunicativa, Habermas pretende fundamentar con solidez una teoría crítica

---

<sup>1</sup> JÜRGEN HABERMAS, *Perfiles filosófico-políticos*, p., 152.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp., 157-158.

de la sociedad que puedan dar cuenta, a su vez, del carácter del corpus de conocimientos que ella produce en relación a su propio contexto de emergencia, sin perder por ello un ápice de universalidad ni suavizar sus pretensiones de verdad. Tal es la fundamentación que Habermas echa de menos en la dialéctica negativa y, en general, en el proyecto de investigación interdisciplinar de la primera Teoría crítica. Puede decirse, pues, a modo de síntesis, que el esfuerzo teórico de Habermas viene impelido por su intención de recoger todo el potencial crítico de la modernidad que generó la filosofía de Adorno, a la que considera máxima expresión teórica de la primera teoría crítica, ganando en grados de consecuencia, construyendo pues una teoría de gran formato bien fundada. Dadas estas intenciones, habrá que indagar entonces en qué medida llegan a buen término. Lo cual significa poner frente a frente a ambos modelos teóricos, Adorno *versus* Habermas, y en un ejercicio de interpretación clarificarlos primero, sacando a relucir lo que en cada uno haya de verdad o de inconsistencia desde el espacio del otro, para después extraer un balance general sobre ellos. A tal motivo responde el plan de lo que sigue. En primer lugar se explicitará el contexto que sustenta la interpretación de Habermas sobre Adorno. Para ello, habrá que exponer cómo se autopresenta la teoría de la acción comunicativa, señalar cuáles son sus conceptos medulares y cómo se articulan sus tesis básicas y, finalmente, indicar qué pretensiones teóricas da por satisfechas. Partiendo de ahí, en segundo lugar, se destacarán los puntos relevantes de la crítica sobre Adorno en conexión con la estrategia conceptual de la teoría de la acción comunicativa. Finalmente, se someterá, a su vez, a crítica la interpretación de Adorno que pone en juego Habermas, analizando la pertinencia y consistencia de sus principales argumentos. De estas reflexiones se desprenderá lo que pretende ser una lectura alternativa de la obra de Adorno en la que en la reivindicación misma de la sustancialidad de la idea de una dialéctica negativa se socavan presupuestos básicos que animan el paradigma comunicativo.



CAPÍTULO 4: EL CONTEXTO DE RECEPCIÓN DE  
ADORNO: LA *TEORÍA DE LA ACCIÓN*  
*COMUNICATIVA* DE JÜRGEN HABERMAS COMO  
MODELO ALTERNATIVO DE CONCEPTUACIÓN DE  
LA RAZÓN Y DE LA MODERNIDAD EN *TEORÍA*  
*CRÍTICA*





## 1. RELACIÓN DE LA FILOSOFÍA CON LAS CIENCIAS PARTICULARES: AUTOLIMITACIÓN Y CRITERIO DE COHERENCIA

Sin duda, el lector familiarizado con Adorno encontrará ecos de la dialéctica negativa en las páginas que inician *Teoría de la acción comunicativa*. En ellas, Habermas reflexiona sobre el puesto que le toca a la filosofía en un momento histórico marcado por la diversificación del conocimiento en áreas especializadas sobre segmentos de la realidad que se han consolidado como disciplinas relativamente estables, sometidas por su carácter empírico -propiciado en no poca medida por esa misma especialización- a un progreso que si no es estrictamente lineal, tampoco lo es razonablemente cuestionable. Tal avance de las ciencias particulares es lo que muestra como anacrónico, quimérico o sólo ya vano el esfuerzo de cualquier filosofía para constituirse como un saber de la totalidad; como el sistema de los fenómenos naturales y sociales. No obstante, el viejo motivo de la filosofía de pensar la racionalidad pervive hoy para Habermas, aunque desengastado del espíritu de un saber globalizante y vinculado o abierto a esas disciplinas que con su madurez la han acotado. A esta filosofía que toma como su núcleo temático el problema de la razón en la situación histórica que ha relativizado su posición en el organigrama del saber la denomina Habermas *postmetafísica*. Y añade, “el caso es que el pensamiento, al abandonar su

referencia a la totalidad, pierde también su autarquía”<sup>1</sup>. Con ello expresa que a la filosofía no le queda otro camino que reformularse en comunicación con el conjunto de las ciencias, de forma que los resultados de la una y las otras se conviertan mutuamente en piedras de toque, siendo su nexos, antes que la fundamentación, aporética de sí, la coherencia de sus productos. En este panorama, la filosofía como teoría de la razón ha puesto su objetivo en determinar la estructura formal del conocimiento, dándose como objeto teorías propias de los variados campos epistémicos, como la lógica o la matemática, las ciencias naturales, la ética o la estética. De este modo, se ha convertido en un saber de índole *meta*, cuyo interés se centra en descifrar las condiciones marco que operan en tales teorías. Pero en todo caso, no es tarea de la filosofía fundamentar apriorísticamente el conocimiento encarnado en esas teorías, sino que tomándolas como evidencias ha de explicar su facticidad histórica en términos sistemáticos, y de forma tal que sus constructos sean falsables en principio por la dinámica interna o externa de las ciencias.

Sin embargo, sucede que dentro del ámbito de las ciencias sociales se da una afinidad de la filosofía con éstas, de forma eminente con la sociología, en torno a la cuestión de la racionalidad. A este respecto, indica Habermas que a la sociología el problema de la racionalidad se le plantea a diferentes niveles, siendo este hecho el que le otorga competencias para cooperar con la filosofía al punto de elaborar una teoría de la razón. En primer lugar, a la sociología se le plantea el problema empírico de decidir si la evolución socio-cultural cabe entenderla en términos de racionalización. Pero también se le plantea la cuestión metodológica de cómo acceder a unos objetos que tienen un carácter simbólico, que son productos racionales. Y, finalmente, se le presenta el problema metateórico de elegir un marco categorial apropiado que permita definir y diferenciar dimensiones en la racionalidad de forma tal que sus explicaciones no conduzcan a contradicciones. Las competencias de la sociología para la elaboración de una teoría de la racionalidad derivan, pues, de que su ámbito objetual está formado por sujetos capaces de pensamiento y de acción y, también, de que como ciencia empírica ha de dar cuenta de la diversidad de realizaciones históricas que su peculiar objeto ha producido, entre las cuales, además, ha de contar la propia disciplina, que por este motivo ha de poder explicarse yendo por detrás de sí, alcanzándose en su propio desdoblamiento como momento de su objeto, y ello de forma no paradójica. Entiende Habermas que en esta constelación entre filosofía y ciencias sociales, a la primera le compete elaborar una teoría de la razón que sirva de marco para las investigaciones empíricas ya que debe determinar formalmente

---

<sup>1</sup> JÜRGEN HABERMAS, *Teoría de la acción comunicativa*, vol. I, p., 16.

los momentos de incondicionalidad inscritos en sus plasmaciones empíricas. Y las segundas han de poder dar razón de la complejidad de los fenómenos socio-culturales, así como de la secuencialidad histórica que presentan. Pero entre una y otras en ningún caso piensa Habermas que exista una relación de fundamentación. Tanto la filosofía como las ciencias sociales proceden de forma reconstructiva a partir del saber preteórico que forma parte del bagaje cultural de cada momento histórico. El mayor alcance universalista de la filosofía no implica denegarle un carácter hipotético en base al cual pueden ser o no confirmadas sus tesis por los resultados teóricos de las ciencias sociales. De esta forma, tanto los constructos y resultados de las ciencias sociales como los de la filosofía adoptan un carácter falibilista en base al cual deben ser probados de forma más o menos directa. Y así, aunque la filosofía sigue proporcionando a las ciencias sociales una base sobre la que apoyarse al elaborar lo que Habermas denomina *los preliminares de una teoría de la racionalidad*, es decir, las condiciones formal-universales de la racionalidad, depende de éstas en el sentido de que sólo por ellas puede ser confirmada mediante la fecundidad que muestre el uso de sus sistemas categoriales en todo tipo de modelo teórico referido a fenómeno socio-cultural cualesquiera. En este mapa epistémico, es la coherencia el criterio de evaluación de unas teorías que versan sobre segmentos objetuales colindantes, y que a causa de ello han de complementarse. Sólo de esta interdependencia y coimplicación entre teorías de diversas disciplinas que encajan sin fricción cabe esperar verdad.

Habermas, pues, concibe a la filosofía y a las ciencias sociales unidas por su pertenencia a lo que puede llamarse una *estrategia de investigación* de carácter interdisciplinar. Tal estrategia es tal porque las investigaciones que la configuran comparten, dada la afinidad de sus ámbitos objetuales, unos mismos presupuestos epistemológicos y metodológicos, y porque deben acoplar lo mejor posible entre sí para formar una red de teorías relacionadas por sus mutuas remisiones, pero, además, porque el criterio de verdad que las sustenta consiste no sólo en la verificabilidad empírica, sino también en la coherencia interna. Con esta concepción, Habermas pretende a la vez recuperar y aportar un nuevo dinamismo a lo que había sido el espíritu que animó al Institut für Sozialforschung de Max Horkheimer durante la década de los años 30 en el exilio de los Estados Unidos, cuya fecundidad se agotó, según afirma, fundamentalmente a causa de la misma lógica interna del modelo teórico que dirigía la investigación social<sup>2</sup>. *Dialéctica de la*

---

<sup>2</sup> Así describe el trabajo que cristalizó en la *Zeitschrift für Sozialforschung*: “Nunca se han vuelto a salvar distancias a la vez disciplinares y nacionales en las ciencias sociales de forma tan

*ilustración* señala para Habermas el momento del ocaso para la investigación empírica en las ciencias sociales al autodisolverse ésta en una aporética filosofía de la historia.

Dejando aparte, por el momento, el balance de Habermas acerca de la producción teórica de la primera teoría crítica y de los motivos en los cambios de dirección teórica a lo largo de su evolución a fin de insistir sobre el tema del objeto de la filosofía y la relación que ésta mantiene con el resto de las ciencias, el caso es que el pensamiento de Adorno tiene como uno de sus puntos arquimédicos el recorte de las pretensiones metafísico-totalizantes del conocimiento filosófico. Al igual que Habermas, Adorno considera que la convivencia con las ciencias particulares, unida al fracaso de los grandes sistemas especulativos con sus pretensiones desmesuradas de acceso y captación de la realidad, obliga a la filosofía a replantearse de nuevo la cuestión de cuál sea su tarea. Ya en 1931, al hilo de la problemática sobre la vigencia de la filosofía, Adorno planteaba la siguiente reflexión que alumbró su producción posterior: “La filosofía no se transformará en ciencia, pero bajo la presión de los ataques empiristas desterrará todas las cuestiones que, por específicamente científicas, resultan adecuadas para las ciencias particulares y enturbian los planteamientos filosóficos. No entiendo ese proceso como que la filosofía tuviera que desechar otra vez, o al menos aflojar, ese contacto con las ciencias particulares que finalmente ha llegado a conseguir, y que hay que contar entre los resultados más afortunados de la más reciente historia de la filosofía. Plenitud material y concreción de los problemas es algo que la filosofía sólo podría tomar del estado contemporáneo de las ciencias particulares”<sup>3</sup>. La dialéctica negativa es considerada por Adorno como un procedimiento que aglutina una variedad de investigaciones centradas sobre objetos bien delimitados. Cada una de estas investigaciones es un modelo de dialéctica negativa. En ellos la filosofía alcanza esa “plenitud material y concreción de los problemas” que se reclama a título programático. Los modelos en la filosofía de Adorno no parten de cero, sino que toman como material los resultados mismos de las ciencias en lo que puedan servir para el desciframiento de su objeto, que es cualquier fenómeno socio-cultural. Con ello, la filosofía a la vez respeta la especificidad de las ciencias particulares y se reserva su dominio. Lo característico de éste, es que apoyándose en

---

plausible, nunca se ha vuelto a presentar la unidad de las ciencias sociales de forma tan convincente como aquí, desde la perspectiva de un marxismo desarrollado de forma no ortodoxa, de un marxismo ‘occidental’, como decía Merleau-Ponty, que fusiona la herencia de la filosofía alemana desde Kant hasta Hegel con la tradición de la teoría de la sociedad desde Marx hasta Durkheim y Max Weber”. *Perfiles filosófico-políticos*, p., 369.

<sup>3</sup> THEODOR W. ADORNO, *Actualidad de la filosofía*, p., 86.

conocimientos positivos, la filosofía despliega un conjunto de categorías inespecíficas para descifrar un determinado fenómeno, muchas veces ya previamente clarificado, a base de descubrir nuevas conexiones intrínsecas y extrínsecas que lo determinan. De este modo, la filosofía es a la vez conocimiento sobre ámbitos objetuales bien definidos y un saber inespecífico. Para Adorno, esta concreción del pensamiento filosófico atada al modelo es la mejor garantía frente al lastre histórico que representa la tensión hacia construcciones incondicionales y totalizantes. Aun así, los modelos presentan una afinidad o aire de familia pese a no constituir la aplicación de una metodología previa e independiente a la cosa. Concebir el método en estos términos apriorísticos y externos no tiene sentido en el seno de la dialéctica negativa, ya que para ella es el mismo objeto quien dicta el problema, y con él, la orientación de la solución. La unidad de los modelos en la dialéctica negativa se debe a que en ellos subyace una misma epistemología, así como una misma idea de la metodología en la filosofía. La dialéctica negativa contiene unos presupuestos de rango metateórico y metodológico que operan en la actividad teórica desplegada en todas sus investigaciones. En primer lugar, posee una determinada concepción de la racionalidad y de la cualidad del conocimiento discursivo, que no la agota, y que deriva, no obstante, de un conjunto particular de modelos. Después, también se caracteriza por una metodología resumible en la idea de que no hay diferencia entre método y contenido, de que cada problema concreto, al estar conceptualmente formulado, contiene sus propias reglas de resolución. La metodología de la dialéctica negativa, pues, tiene su máxima expresión en la negación del método como previo, exterior y no construido a partir de la propia investigación, es decir, desde el fenómeno que se presenta como problema. De estos mismos presupuestos epistémicos se infiere que la dialéctica negativa no configura un sistema de saber, por definición cerrado, sino más bien un procedimiento de investigación filosófica en el que nada queda definitivamente resuelto porque en todo momento se le impone a nivel metateórico la idea de la prioridad del objeto, de la que deriva la exigencia programática de un más fino acertar cada objeto en su cambiante configuración por un pensamiento siempre a la zaga, pero también en progreso. Son estas líneas trazadas a grandes rasgos las que permiten referir la dialéctica negativa de Adorno como un proceder abierto, y así establecer un puente comparativo con Habermas. Ambos paradigmas reaccionan al contexto de la diversificación del mapa del saber reservando un dominio a la filosofía que, por ser específico, le permite dotarse de contenidos bien determinados. Y, complementariamente, su apertura a otras disciplinas la posibilitan para vertebrar una línea de investigación en la que en principio cabría esperar la suficiente estabilidad, al menos en la demarcación de sus espacio objetual,

como para producir resultados fructíferos. Pero el punto de divergencia radica en que mientras Habermas presenta como tarea filosófica la de elaborar una teoría de los determinantes formal-universales de la razón, una pieza para una teoría de la racionalidad, Adorno, en una concepción *prima facie* más compleja, otorga a la filosofía no sólo la tarea de formular una teoría de la razón y de la verdad, sino también la de interpretar en un medio disímil al de las ciencias sus productos, aquello que éstas dan por resuelto. Esa tarea interpretativa de la filosofía consiste en hacer surgir el problema precisamente allí donde las ciencias aciertan con una solución, legítima y necesaria, que, por otro lado, no queda disuelta en la nueva constelación. La posibilidad de tal nivel interpretativo que configura al saber filosófico procede de su carácter inespecífico, por el cual compone en una misma constelación elementos en principio dispersos por la segmentación objetual que imponen las ciencias. A ello habría que añadir, además, que para Adorno la interpretación, el saber filosófico, es una y la misma cosa que la crítica. Basten, por el momento, estos elementos en de comparación. Lo importante es lo siguiente: la delimitación en cuanto a su objeto a la que someten al pensar filosófico Adorno y Habermas con la consiguiente crítica y revolución de los planteamientos de la tradición. Este es el espacio altamente abstracto de su coincidencia, la voluntad de redefinición epistémica. A partir de aquí comienzan las diferencias entre los dos modelos, cosa que no es óbice, no obstante, para seguir encontrando afinidades aquí y allá, entre sus tesis y en sus diagnósticos sobre la realidad socio-cultural.

## 2. UN DISEÑO PRAGMÁTICO DE LA RACIONALIDAD: EL SISTEMA UNIVERSAL DE PRETENSIONES DE VALIDEZ, LA RACIONALIDAD DE LA ACCIÓN Y LA PRIORIDAD DEL USO COMUNICATIVO DEL LENGUAJE

El tema de la razón es, pues, nuclear en la concepción de la filosofía de Habermas, convirtiéndose así en el eje sobre el que ésta se articula en una tarea que le es específica, aunque sin menoscabo de su relación con las ciencias sociales, ya que es este mismo objeto el que las aboca a tal complementariedad. De ahí que sea de sumo interés en esta aproximación a la teoría de la acción comunicativa comenzar por su elucidación. Habermas determina el concepto de racionalidad operando una reducción. Su definición, una primera fijación conceptual, podría enunciarse como sigue: la racionalidad es una disposición de sujetos lingüísticos por la que éstos hacen uso del conocimiento, de modo que se manifiesta en un amplio espectro de acciones, tanto lingüísticas como no lingüísticas. Según esto, el criterio

demarcador de racionalidad pasa por la posibilidad de actualizar en cualquier acción unas pretensiones de validez transubjetivas. Como puede observarse, la reducción en la conceptualización habermasiana de la racionalidad consiste en aplicar ésta, antes que al conocimiento, que se da por supuesto, a su uso. La racionalidad no es sin más la capacidad de lenguaje y de conocimiento por parte del sujeto humano, sino que dadas tales capacidades de las cuales aquella es indisociable, apela a la disposición de los sujetos a orientarse por ellas. Con esta concepción, Habermas está atacando el problema de la racionalidad desde un enfoque pragmático consistente en la investigación de las relaciones de los sujetos con el saber y el lenguaje que están implícitas en su mismo uso. En todo caso, lo específico de la opción por una perspectiva pragmática en la determinación de la racionalidad estriba en que se enfatiza el medio lingüístico-discursivo frente al de la subjetividad, que deviene así en derivado. Con su conceptualización de la racionalidad, pretende Habermas presentar un fino filtro que permita detectar aquellas acciones individuales o colectivas que puedan ser imputadas a otras instancias ajenas a ella en el sentido de no causadas en el ejercicio de un proceso de fundamentación argumentativa en el que exclusivamente se hacen valer pretensiones de validez. Habermas, por lo tanto, desarrolla su concepto de racionalidad no postulando una estructura de la subjetividad, tampoco elaborando una sistemática del conjunto de los saberes, sino, en otro eje, determinando los tipos de vías de fundamentación de las acciones en referencia a unos criterios de validez. En esto consiste la pragmática universal.

Así pues, el concepto de racionalidad de Habermas remite directamente a un sistema de pretensiones de validez que deben satisfacer las acciones lingüísticas dentro de un contexto de interacción transubjetiva como es la argumentación. En base al giro pragmático implicado en tal concepción, la investigación sobre la racionalidad se organiza en torno a la descripción de un peculiar tipo de legitimación de la acción basada en la lógica de la argumentación. El objeto de la pragmática consiste en la tematización dentro de un contexto argumentativo del tipo de relaciones internas que mantienen entre sí las emisiones lingüísticas. Sólo cuando éstas satisfagan ciertos criterios universales de validez, podrán entonces calificarse de racionales. La racionalidad, pues, pese a ser predicable de los sujetos, lo es sólo en segundo término en virtud del giro lingüístico que efectúa Habermas. Con él, se disponen de unos estándares que convierten el concepto de racionalidad en operativamente útil. El sistema de pretensiones de validez dentro del cual debe acoplar cualquier emisión lingüística para ser calificada de racional posee un carácter universal para Habermas. Su tesis fuerte afirma que tales pretensiones aunque sólo pueden ser inferidas desde contextos empíricos de acción, no por ello están constituidas por tales contextos. La validez de este

sistema, por lo tanto, trasciende los condicionantes espacio-temporales, y por ende los histórico-culturales, en los que se ve inmersa toda acción humana. En apoyo de esta tesis Habermas distingue entre pretensiones de validez convencionales y pretensiones de validez universales. Las primeras dependen directamente de un determinado contexto situacional, y siempre al menos presuponen implícitamente un conjunto de reglas, más o menos arbitrario, que definen una interacción social. Estas reglas constituyen el criterio de validez, y están sujetas a variaciones espacio-temporales. Lo característico de ellas es que su fundamentación no se realiza con argumentos, sino en base a convenciones aceptadas tácitamente. En tal caso no es la racionalidad de la acción lo que está en juego. En cambio, toda acción que pretenda ser legítima en referencia a la racionalidad ha de atenerse a unas pretensiones de validez que son independientes de su contexto de ejecución. Para Habermas, precisamente por esta independencia las pretensiones de validez determinan racionalidad. En estos casos la función del contexto se reduce a decidir a qué pretensión universal de validez está apelando la legitimación de una acción. Así pues, con esta vinculación entre racionalidad y sistema universal de pretensiones de validez, Habermas está postulando la universalidad de la racionalidad en el sentido de que son unos mismos criterios los que señalan grados de racionalidad con un alcance transcultural y translingüístico. De este modo, cualquier acción humana ha de poder fundarse en unos criterios o condiciones de validez que se tornan explícitos en una argumentación a ella asociada. Es entonces cuando puede afirmarse de ella que hace efectivas sus pretensiones de racionalidad, que es producto de la razón, o que denota racionalidad.

El sistema de pretensiones universales de validez es, pues, el sistema de los criterios o condiciones universales de racionalidad de la acción -o, también, de racionalidad sin más-. Con ayuda de este sistema de pretensiones de validez construye Habermas una tipología de los modelos interpretativos de la acción social en referencia a su legitimación en la racionalidad. La presentación de esta tipología, por otro lado, da pie para la introducción definitiva de las nociones de *sistema de pretensiones de validez* y de *acción comunicativa* engarzadas por sus remisiones al concepto de racionalidad. Son cuatro los elementos del esquema básico de modelos de la acción que Habermas propone: acción teleológica, acción regulada por normas, acción dramaturgica y acción comunicativa. La caracterización de esta cuádruple tipología de la acción se atiene a una especificación tripartita del concepto de *mundo*. Así, el concepto de *mundo objetivo* hace referencia al conjunto de las entidades que se pueden conocer, es decir, remite al ámbito objetual sobre el que se pueden realizar enunciados verdaderos; el concepto de *mundo social* designa el conjunto de las relaciones intersubjetivas socialmente reguladas en



base a normas; y, finalmente, el concepto de *mundo subjetivo* apela a las vivencias de un sujeto-referente respecto a las que éste tiene un acceso privilegiado. Con esta tematización de los modelos teóricos de interpretación de la acción, utilizados todos ellos de manera más o menos explícita en sociología, Habermas quiere mostrar como a cada uno le es inherente un conjunto de supuestos ontológicos de los que depende una concreta concepción de la racionalidad. En esta línea, en su crítica a Adorno Habermas afirma que por moverse éste dentro del modelo teleológico de la acción se le imponen de entrada ciertas restricciones que limitan el alcance interpretativo de su teoría, sobre todo en la dirección de realizar desdiferenciaciones forzadas de la fenoménica socio-cultural. Pero también esta tipología de estrategias teóricas en la conceptualización de la acción social permite observar como tras una gradación que se tiende entre el modelo teleológico, que sería el más obvio o intuitivamente más evidente, y el comunicativo, es este último el que presenta la red conceptual más fina y sutil para captar la diversidad de la acción y, en consecuencia, matices en la racionalidad.

El modelo teleológico de la acción parte de la polaridad determinada entre un sujeto y un mundo objetivo de cosas existentes o que pueden ser producidas. En este modelo el sujeto lo es como un centro de representación y de voluntad: posee un acervo de saber sobre el mundo objetivo y se mueve por intereses que lo llevan a intervenir prácticamente sobre ese mundo. De este modo, el sujeto entabla dos tipos de relaciones racionales con el mundo que se miden por los criterios de verdad y eficacia. De un lado, el sujeto puede realizar un conjunto de acciones lingüísticas cuyo sentido es ajustarse al mundo objetivo; pueden ser, por lo tanto, verdaderas o falsas. Pero además, puede llevar a efecto acciones que intervienen sobre ese mundo y que serán eficaces o ineficaces según consigan o no realizar el efecto deseado por ese sujeto. En ambos casos, señala Habermas, dichas acciones pueden ser enjuiciadas según tales criterios pertinentes por otro sujeto. Este modelo se complica, aunque no se modifica su esquema, al introducirse un segundo sujeto en consideración. Entonces supone que cada sujeto se comporta estratégicamente respecto al otro, ya que cada uno de ellos actúa conforme a sus propios fines. En este caso la relación de los sujetos entre sí en sus aspectos de cooperación, manipulación o enfrentamiento viene determinada por los complejos particulares de fines de cada uno de ellos. Desde el punto de vista de cada uno de los sujetos, el otro pasa a ser un elemento más del mundo objetivo, se diluye como sujeto al convertirse en una variable más, objeto de conocimiento, de cálculo y de intervención, con la que hay que operar en el juego particular de la consecución de los fines propios. El modelo normativo de la acción establece un esquema triádico en el que se entabla un complejo de relaciones. Los elementos del esquema son: un sujeto, un mundo objetivo y un

mundo social. Este último mundo es el marco donde se inserta tanto el sujeto-referente como el resto de los sujetos, y viene definido por un plexo normativo que regula las interacciones entre ellos. La pertenencia de los sujetos a un mundo social se determina por su aceptación tácita de un conjunto de normas que median su interacción. Esto significa que todos los sujetos pertenecientes a un mismo mundo social aceptan como válido un cuerpo de normas por estar para ellos justificado. Al igual que en el modelo teleológico, en éste el sujeto está pertrechado con un bagaje cognitivo-volitivo. Sin embargo, la dimensión volitiva está condicionada por un complejo motivacional derivado de la adscripción del sujeto a un mundo social por el cual éste adecua sus acciones a las normas vigentes. La introducción del mundo social con su andamiaje normativo implica que el sujeto aprende a *leer* el objeto de su complejo volitivo dentro de un contexto cultural de modo que interpreta sus necesidades dentro del marco de las normas aceptadas. Las relaciones del sujeto con el mundo social se plantean en el eje de si sus acciones armonizan con las normas colectivas, de forma que su criterio de enjuiciamiento es la corrección o adecuación a unos patrones aceptados. Pero también se plantean otro tipo de relaciones entre un sujeto y su mundo social cuando se ponen en cuestión las propias normas sociales vigentes. En este caso el criterio de la relación es la legitimidad. Las normas de acción adquieren legitimidad o quedan justificadas cuando expresan un interés común y universalizable en relación a unas necesidades. La peculiaridad de este modelo estriba en que el sujeto mide sus acciones diferenciando los componentes fácticos de los normativos en una situación dada para incorporar estos últimos al conjunto de los fines, con lo cual constriñe, en última instancia, su libertad de disposición sobre los medios. Así, como mínimo, el modelo normativo de acción supone un recorte en los canales de acción estratégica que es detectable en las normas aceptadas y legitimadas. Los valores de los que dimanar las normas de acción, independientemente del tipo de marco cultural o de la imagen del mundo a los que se vinculen, funcionan como instancias aceptadas que no solamente constituyen fines deseables, sino que también condicionan la elección de los medios. El modelo dramático de la acción, al igual que el anterior, opera sobre las relaciones de un sujeto y dos mundos. Estos dos mundos son: uno el mundo subjetivo y otro el que Habermas denomina *mundo externo* como glosa del mundo objetivo y el mundo social. El mundo subjetivo es aquél de las vivencias del sujeto cuyos paradigmas son los sentimientos y los deseos. Frente a otras vivencias, sentimientos y deseos aparecen como el núcleo de la subjetividad; su manifestación lingüística no apunta hacia fuera, sino hacia el interior del sujeto que habla. Por medio de su exteriorización lingüística el sujeto se relaciona con su propio mundo interior, y en la medida en que esa exteriorización es exposición para otros sujetos, el criterio de las relaciones

del sujeto que expresa su mundo subjetivo es la veracidad. La legalidad de las relaciones de un sujeto consigo mismo ante otros sujetos con el fin de dar éste a conocer su mundo interior es la veracidad de lo que expresa: la adecuación de sus emisiones a sus vivencias en el momento de su ejecución. El modelo dramático interpreta la acción como una representación ante otros y para ellos. Tal apuntar a otros sujetos le es esencial y le otorga sentido. En la actuación del sujeto, éste pretende hacer explícito su mundo interior diferenciándolo y deslindándolo del exterior, que es común. Por esta razón Habermas introduce aquí el concepto de mundo exterior como suma del mundo objetivo más el social, ya que las especificaciones de estos últimos no son relevantes en la acción dramática. Ambos mundos, objetivo y social, se funden en mundo externo en este modelo porque el sujeto adopta una misma actitud objetivante frente a ellos al consistir el telos de su acción en deslindar su interioridad de todo lo demás, que queda reducido a entorno.

El modelo comunicativo de la acción opera sobre la base de, como mínimo, dos sujetos y los tres mundos: el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo. Pero su rasgo distintivo es la sustantividad que en él adquiere el lenguaje en todas sus dimensiones como medio de integración del sujeto con esos mundos y, también, como canal de coordinación de las acciones de los sujetos mismos. Ciertamente, en los otros tres modelos el lenguaje tiene su rol: en el modelo teleológico como un instrumento más entre otros de utilización estratégica al servicio de unos fines particulares. Aquí el lenguaje es tematizado en su función perlocucionaria: en su capacidad de provocar efectos por su uso, quedando éste al servicio de aquellos. En el modelo normativo como medio de reproducción cultural y de adscripción social. En el modelo dramático como instrumento de la autorrepresentación. Lo decisivo para Habermas del modelo de la acción comunicativa es que explota o tematiza todas las dimensiones del lenguaje al enfatizar su carácter intersubjetivo como medio de todo entendimiento posible. La teoría de la acción comunicativa interpreta el lenguaje como el medio transubjetivo en el que un conjunto de sujetos se refieren a la vez a los mundos objetivo, social y subjetivo desde un contexto común para entenderse sobre un elemento de ese contexto que se ha vuelto problemático. Habermas entiende la acción comunicativa como una forma o un medio a disposición de una pluralidad de sujetos para coordinar su acción al ajustar los planes de acción individuales, teleológicos por lo demás, a unas líneas comunes emanadas como producto esa acción comunicativa que constituye, a causa de ello, una interacción social. Para que la acción comunicativa se produzca y sea efectiva como mecanismo de coordinación de la acción, los sujetos inmersos en ella contraen unas relaciones con el mundo que son reflexivas. Cada uno de ellos presupone que su sistema de relaciones con los tres mundos es

compartido y que, por lo tanto, es un continuo de interpretación lingüística que posibilita el entendimiento entre ellos. Presupuesto compartido de la acción comunicativa es que la referencia de cualquier sujeto a los tres mundos debe estar fundamentada para poder ser aceptada por los otros sujetos y ser considerada entonces como válida, aunque nunca de modo definitivo, pues siempre pueden aparecer nuevas vías de crítica nunca antes consideradas. De este modo, la acción comunicativa, o más concretamente, el entendimiento como la causa coordinadora de una acción social tiene lugar cuando una comunidad de sujetos reconocen un sistema de criterios de validez a los que deben someter sus relaciones lingüísticas con el mundo. Es entonces cuando tales pretensiones de validez se tornan, al ser satisfechas, en el mecanismo inductor de consenso; es la fuerza coactiva del mejor argumento. Así pues, el lenguaje es esencial a la acción comunicativa en el sentido de que es el elemento en el que se realiza el entendimiento intersubjetivo. Por medio del lenguaje un sujeto no sólo se refiere al mundo, sino que establece frente a otros pretensiones de validez para su referencia, es decir, pretensiones de asunción o aceptabilidad respecto a ella para todos. La obligatoriedad de la acción comunicativa, de los procesos de entendimiento, dimana del sistema universal de pretensiones de validez. Este sistema es introducido por Habermas con el epígrafe de “base de validez del habla” -como el conjunto de condiciones de posibilidad universal de todo entendimiento, como trascendental de la racionalidad pues- de la forma que sigue:

“Voy a desarrollar la tesis de que todo agente que actúa comunicativamente tiene que entablar en la ejecución de cualquier acto de habla pretensiones universales de validez y suponer que tales pretensiones pueden desempeñarse. En la medida que quiera participar en un proceso de entendimiento, no puede menos de entablar las siguientes pretensiones universales de validez (precisamente éstas y no otras):

- la de estarse *expresando* inteligiblemente,
- la de estar dando a entender *algo*,
- la de estar dándose a entender
- y la de entenderse con los *demás*”<sup>4</sup>.

En el orden que son presentadas, las cuatro pretensiones de validez pueden ser expresadas con los siguientes términos: inteligibilidad, verdad, veracidad y corrección. Condición de posibilidad de toda acción comunicativa es, pues, que todos los sujetos implicados en ella presupongan este sistema como norma de la validez de sus acciones lingüísticas. En cada caso, el sujeto que habla ha de pretender que se cumplen estas circunstancias siempre que su

---

<sup>4</sup> JÜRGEN HABERMAS, “¿Qué significa pragmática universal?”, en *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, p., 300.

finalidad consista en un entenderse con otros: que está expresando algo inteligible, es decir, que utiliza su medio simbólico de expresión de una manera formalmente correcta; que lo que dice es verdadero o que son verdaderos los supuestos, implícitos o explícitos, de lo que expresa; que sus intenciones no son otras que las manifiestas; y, finalmente, que lo expresado no entra en contradicción con el contexto normativo de la acción, o bien que emana directamente de ese contexto. Como señala Habermas, con el sistema de pretensiones de validez el sujeto se relaciona con los tres mundos: por la pretensión de verdad con el mundo objetivo, por la pretensión de corrección con el mundo social y por la pretensión de veracidad con el mundo subjetivo. Sólo cuando se cumple este sistema de pretensiones para todos los agentes en un proceso de entendimiento puede afirmarse que se ha alcanzado un acuerdo en el que todos se entienden, comparten un corpus de saber, poseen mutua confianza y armonizan en un marco normativo. Habermas enfatiza que el acuerdo comunicativo descansa en el cumplimiento de todos y cada uno de los elementos del sistema de validez. Si uno de ellos falla, entonces la acción comunicativa se suspende, pudiendo dar paso a otro tipo de acción.

Habermas sostiene que estos cuatro modelos conceptuadores de la acción social presuponen la estructura teleológica de la acción de cada uno de los participantes involucrados, ya que todos atribuyen al sujeto intereses por los que se fija ciertos fines a los cuales sus actos se enderezan. Lo constrictivo de estos modelos es la forma en que engarzan las líneas de acción teleológica de los diversos agentes de cara a concebir la acción social en lo que tiene de nexo social. Para la acción comunicativa tal esquema teleológico de la acción individual dicta que los sujetos cuando buscan y realizan el entendimiento común de cara a actuar en conjunto lo hacen impelido cada uno por determinados fines. En este sentido, pues, la comunicación no es *lo último*, y a ella no se reduce la acción. El modelo comunicativo de la acción no identifica la acción con los procesos de entendimiento, antes considera a éstos como un mecanismo de coordinación de aquella. Pero, por otro lado, tampoco interpreta las acciones sociales en todos sus casos como ejemplificaciones que realizan todas las posibilidades formales que contempla el modelo, más bien efectúa esa interpretación de los materiales empíricos a la luz de los momentos que prefigura el modelo -desde la perspectiva de lo que es la acción más racional, la cual se convierte así en vara de medida- para determinar el tipo de acción que se constituye. La potencia del modelo de la acción comunicativa consiste para Habermas en que gracias a su diferenciación conceptual permite desde él decidir empíricamente qué acción social sea el caso cuando los otros lo hacen desde sus propios imperativos teóricos. La disimetría esencial entre el modelo de la acción comunicativa y los otros tres estriba en que éste, gracias a su diferenciación y complejidad estructural,

permite decidir empíricamente para cada caso de qué tipo de acción social se trata conceptuándola adecuadamente, mientras que los otros sólo pueden interpretar toda acción social de una sola forma; la constituida por el modelo - como acción estratégica, normativa o dramática-. Así, el modelo de la acción comunicativa puede conceptualizar apropiadamente los tipos de acción característicos de los otros tres modelos como casos particulares y, en cierto modo, límite desde sus propios criterios teóricos evaluativos del material empírico. Lo que presupone es que la acción coordinada por los procesos de entendimiento es aquella que lleva inscrita un más alto grado de racionalidad al cumplir todos sus requisitos. Pero esta presuposición no es sin más una predecisión sobre los procesos sociales reales, antes bien constituye un marco dentro del cual conceptualizarlos. De este modo, la introducción de la conceptualización comunicativa de la acción por parte de Habermas hay que entenderla en este punto como la elaboración de una estrategia conceptual orientada a tematizar de la forma más fina y sutil posible el espectro de posibilidades que la acción social presenta con la inclusión de criterios netamente normativos en lo que toca a la dimensión racionalidad. A modo de resumen en torno a la temática de la racionalidad, se sigue que Habermas: primero, concentra en ella el trabajo específico de la filosofía; segundo, al atacar el problema desde una línea de investigación de orientación pragmática conecta y divide el trabajo teórico entre la filosofía y las ciencias sociales; tercero, por este mismo motivo elabora un modelo teórico que a la vez pretende conceptualizar la acción social como evaluarla mediante un sistema de criterios precisos en referencia al grado de racionalidad que ella despliega. Con todo ello, se introduce así la primera pieza de la teoría de la acción comunicativa.

Habermas, pues, construye el concepto de *acción comunicativa* -un elemento de su teoría de la sociedad- detectando y aislando aquellos momentos que son condiciones necesarias para todo proceso de entendimiento intersubjetivo desde un análisis de las acciones lingüísticas o de las a ellas reductibles. Tal tipo de investigación teórica constituye la pragmática universal. Su idea rectora para la asunción del modelo comunicativo de la acción indica que las necesidades de los individuos que toda sociedad debe satisfacer siempre no por debajo de un determinado umbral llevan aparejadas la imposición también de un mínimo de coordinación en la acción grupal para la prosecución de la cual resulta del todo ineludible un cierto grado de entendimiento recíproco entre ellos. De tal forma, la comunicación como la más excelsa realización de la racionalidad debe también quedar ínsita, aun en un mínimo grado, en toda formación social por dimanar de las mismas necesidades de sustentación de la vida tal como éstas son articuladas por la especie humana. Con dicha tematización, pues, la racionalidad en tanto que

procesos de comunicación es concebida como órgano adaptativo y telos de toda organización humana. Es en este punto donde para Habermas conectan pragmática universal y teoría de la sociedad. La pragmática universal, en palabras de Habermas, “podrá utilizarse para una teoría sociológica de la acción si se logra mostrar de qué forma los actos comunicativos, esto es, los actos del habla, o las manifestaciones no verbales equivalentes, cumplen la función de coordinar la acción *contribuyendo así a la estructuración de las interacciones*”<sup>5</sup>. Esta tesis impone así la tarea empírica de rastrear para toda formación social aquellas esferas donde se constituyen procesos de comunicación, demostrando, además, que tales ámbitos son esenciales funcionalmente para la articulación y continuidad de cada grupo humano. De otro modo, los procesos de entendimiento no mostrarían esa sustancialidad que se les presupone para la coordinación y estructuración de la acción social. Así, si la pragmática formal especifica las condiciones universal-formales de todo proceso de entendimiento posible, la tesis fuerte de Habermas que conecta su teoría de la racionalidad con la investigación social implica que la acción comunicativa es un mecanismo coordinador de la acción esencial, dado que sin un mínimo de entendimiento mutuo, los sujetos no podrían constituir una acción grupal garante de la pervivencia del conjunto social. Además, la tesis de que el entendimiento intersubjetivo es sustantivo para los procesos de interacción social en los que se coordina la acción queda reforzada por otra tesis no menos fuerte emanada de la pragmática; la que señala que el orientado al entendimiento es el uso originario del lenguaje del cual son los otros deudores. Y como no es posible concebir acciones socialmente coordinadas para sujetos lingüísticos del todo ajenas al uso del lenguaje, tampoco lo será entonces contemplarlas con independencia de ciertos procesos de comunicación. He aquí las razones de Habermas para partir del modelo comunicativo de la acción en su estrategia de investigación social. Sólo desde un modelo interpretativo que percibe la acción social desde el eje de los criterios de todo entendimiento comunicativo como aquel uso en el que el lenguaje despliega todo su potencial inmanente, puede ser caracterizada aquella en la diversidad histórico-empírica que ofrece sin forzar el aparato teórico. De esta forma, la razón última de Habermas en su decisión por el modelo de la acción comunicativa no es otra que, habiendo descubierto la prioridad del uso orientado al entendimiento como un universal de los lenguajes humanos, entender entonces que la coordinación de las interacciones sociales precisa comunicación por ser su instrumento el lenguaje o bien acciones desglosables lingüísticamente. Se constata pues cómo al proyecto de Habermas subyace la intención de producir una idea de

---

<sup>5</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. I, p., 358.

racionalidad bien precisada que permita explicar los fenómenos de la modernidad social de un modo mucho más plausible -sin tener que estirar en exceso los marcos teóricos- que la tradición que va desde Weber hasta Adorno, cuyo modelo instrumental de racionalidad se ha quedado corto para captar sin reducciones deformantes la complejidad de los sistemas de acción que en las sociedades modernas se configuran. De ahí que sea un momento relevante para la teoría de la acción comunicativa caracterizar desde su entramado categorial dos tipos de acción social netamente diferenciados; aquellos que Habermas denomina “acción orientada al éxito” y “acción orientada al entendimiento”. Aquí el objetivo es siempre, en cuanto a la teoría de la racionalidad atañe, mostrar la pobreza de la conceptualización instrumental de la razón para explicar los procesos históricos de racionalización social en su creciente complejidad.

En su diferenciación de las acciones orientadas al éxito y las orientadas al entendimiento, Habermas utiliza la dimensión lingüística de las interacciones sociales para establecer los cortes. Supone que *instrumental*<sup>6</sup> o *comunicativo* son dos tipos de acción social y no dos componentes en base a los cuales caracterizar una determinada acción. Entiende que lo que determina el tipo de acción que sea el caso es la actitud de los sujetos involucrados en ella, y tales actitudes (la orientación al entendimiento o al éxito) han de inferirse de los usos lingüísticos de los participantes en las interacciones sociales. Este es un aspecto del giro lingüístico de Habermas. Estriba éste en enfatizándola aprovechar la estructura lingüística de las acciones sociales, analizables en términos de actos de habla, en conjuntos de proposiciones por lo tanto, para caracterizarlas en su función de nexo social. Pero, también, el giro lingüístico propicia eliminar la problemática de los estados de conciencia, la problemática de la subjetividad, al literalmente identificar ésta con su manifestación en el lenguaje.

De esta forma, los análisis de la pragmática lingüística sobre los actos de habla son el hilo conductor que utiliza Habermas para establecer su tipología de la acción social. Y aquí parte de una constatación derivada de la casuística empírica que apunta a que muchas, por no decir la mayoría, de las acciones lingüísticas antes que orientarse al entendimiento quedan inscritas en

---

<sup>6</sup> Habermas distingue las acciones instrumentales de las estratégicas al especificar éstas como acciones de tipo instrumental que implican a más de un sujeto, y en cuyo contexto cuentan determinantemente las mutuas influencias veladas entre oponentes racionales. Así, mientras toda acción estratégica es social, las instrumentales pueden no serlo en algunos casos, cuando ocupen a un sólo sujeto. Pese a esta matización de Habermas, en lo que sigue se utilizará *instrumental* en el sentido habermasiano de *estratégico* por mor de simplicidad conceptual. Ver: *Teoría de la acción comunicativa*, Vol. I, p., 367.



un esquema instrumental de acción como medios para que un sujeto alcance una influencia no expresa o manifiesta sobre otros de cara a realizar sus fines particulares. Según dicta la caracterización comunicativa de la acción, por medio del entendimiento lingüístico una comunidad de sujetos articulan sus planes teleológicos de acción produciendo una línea de actuación conjunta a la que quedan vinculados todos por un conjunto de convicciones aceptadas en común en base al resultado de un proceso de discusión racional en el que el entendimiento intersubjetivo mismo por ser racional, transparente y productor de obligatoriedad, no puede ser usado instrumentalmente de forma unilateral por ningún agente de la interacción y constituye, en consecuencia, un límite para todos ellos -por su estructura formal- en el que se disuelve la particularidad de toda acción exclusivamente individual orientada por el vector medio-fin al generarse la universalidad de un vínculo *inutilizable* sin romperlo. Con esta caracterización, pues, el modelo de la acción comunicativa sólo puede adquirir título de legitimidad teórica ante la fenoménica en contra y frente al modelo instrumental de la acción, según Habermas, demostrando que el entendimiento intersubjetivo, la comunicación, es la característica universal-formal del lenguaje humano, es decir, la forma básica de empleo del lenguaje de la cual todos sus otros usos dependen para llevarse a efecto. Tal es la tesis fundamental que Habermas pasa a demostrar en términos de pragmática formal. Que el orientado al entendimiento sea el modo original del uso del lenguaje significa, pues, que en aquellos casos en los que el lenguaje es empleado por los sujetos como medio estratégico para alcanzar fines privados ha de realizarse de una u otra forma cierta componente comunicativa; ha de haber siempre un traspaso informativo por más que el contenido transmitido pueda ser falso o incorrecto, así como las intenciones explicitadas del sujeto no veraces. De este modo, en aquellas acciones en las que el lenguaje es empleado no para conseguir sin reservas un entendimiento mutuo, sino más bien se utiliza como un instrumento a disposición que ha quedado segregado de la constelación de la verdad con el fin de influir en un determinado sentido en las acciones ajenas, aún allí, pues, donde el lenguaje más se distancia de los procesos de clarificación racional, éste precisa para ser instrumentalmente eficaz como medio particular ser significativo intersubjetivamente, esto es, transmitir algo como su contenido.

Para fundamentar esta idea, Habermas se apoya en la teoría del lenguaje ordinario de J.L. Austin, en concreto en su analítica entre locuciones, ilocuciones y perlocuciones diseñada para captar las acciones o la serie de cosas que se hacen cuando se usan las palabras por los hablantes. A la base de esta distinción se encuentra la idea de que cuando un agente habla, con su expresión puede hacer simultáneamente varias cosas. Y así es como funciona el lenguaje en lo que tiene de acción circunscrita socialmente, esto es, en su

uso ordinario. En un acto de habla, por lo tanto, pueden distinguirse tres componentes: la locucionaria, la ilocucionaria y la perlocucionaria. Un acto locucionario consiste en la expresión por un hablante de un contenido enunciativo; con el acto locucionario el hablante expresa estados de cosas. El acto ilocucionario es la acción que se realiza cuando un hablante profiere un acto de habla. Así, cuando se dice algo, a la vez quien lo hace puede estar ordenando, afirmando, jurando, reconociendo... El acto ilocucionario, pues, imprime la modalidad en la que se ejecuta el acto locucionario: al decir algo se realiza una determinada acción. De tal forma, en una oración como “lo haré sin falta” el hablante no sólo informa a su interlocutor con un determinado contenido (que hará algo que se considera circunstancialmente importante), sino que además está suscribiendo un compromiso bajo la forma de una promesa. Finalmente, el acto perlocucionario se constituye en los efectos causados a través de la acción de decir algo. Para el ejemplo anterior el efecto perlocucionario puede consistir en despejar ciertas dudas del oyente respecto a una actitud general del hablante. El acto perlocucionario consiste pues en el intento por parte de quien habla de causar ciertos efectos, producir nuevos estados de cosas, en el mundo mediante su ejecución medida de concretos actos de habla. Dentro de este esquema es la distinción entre ilocuciones y perlocuciones la que aprovecha Habermas para mostrar la prioridad del uso del lenguaje orientado al entendimiento. A su entender, el elemento relevante que marca el sesgo significativo entre el momento ilocucionario y el perlocucionario consiste en que mientras la acción ilocucionaria deriva exclusivamente del acto locucionario, de lo que se dice, por contra, la acción perlocucionaria ni deriva ni puede explicarse solamente en función del acto de habla. Habermas indica que el acto ilocucionario es autosuficiente en el sentido de que el objetivo que el hablante expresa (prometer, afirmar...) es una consecuencia del significado de su expresión. Y por esta razón el acto ilocucionario encarna un propósito comunicativo: la adhesión de los momentos locucionario e ilocucionario funda una unidad del acto de habla que refleja una actitud comunicativa porque el significado de lo dicho basta para explicar el rol ilocucionario, y ello lo convierte en transparente para cualquier interlocutor. De forma diferente sucede con los actos perlocucionarios. Éstos sólo guardan una relación circunstancial con el significado de la emisión; no se desprenden en modo alguno de ella. Su sentido sólo cabe inferirlo de un contexto amplio de acción instrumental en el cual el acto de habla es sólo un momento mediado por la finalidad buscada en él por un agente. Indicio de que un acto de habla pertenece a una secuencia de acción instrumental es que sólo puede explicarse atendiendo a su componente perlocucionaria, pues ésta siempre aparece cuando el hablante pretende producir ciertas reacciones mediante su acción de decir algo. Si toda acción lingüística posee ciertos

efectos, una acción tal contiene una componente perlocucionaria cuando dichos efectos están fijados previamente por el hablante en calidad de objetivos, de modo que acomoda su emisión a la consecución de esos fines. Entonces la intención subyacente a la acción lingüística no es comunicativa, y el significado de las preferencias inesencial. Así pues, un mismo acto de habla puede agotarse en su componente ilocucionaria, o bien constituir un acto perlocucionario. Cuál sea el caso, se decide por la actitud del hablante, y ésta hay que inferirla del contexto general de la interacción lingüística en la que se inscribe ese acto de habla concreto. Ahondando en la distinción, señala Habermas que un acto ilocucionario sólo se realiza cuando abiertamente se expresa (una promesa no consiste sino en la acción de prometer algo ante otro de manera que éste así la entienda). En cambio, le es esencial al acto perlocucionario no mostrarse como tal, de lo contrario pierde su eficacia (si alguien promete algo para ganar una confianza que interesa a sus fines y esta motivación es descubierta, el potencial beneficio que la emisión lingüística comporta en este plexo instrumental queda abortado, ya que entonces el destinatario de la emisión no sólo no se cree la promesa, sino que recorta su estima general sobre el hablante). El acto perlocucionario constituye así un tipo específico de acción instrumental cuya condición de eficacia es permanecer solapado como tal y encubierto bajo otra forma de acción. Siempre, pues, que en una interacción lingüística sean detectables actos perlocucionarios hay que considerarla dependiente de un entramado de acción orientada al éxito. Ahora bien, así entendidos les es inherente a los actos perlocucionarios la consecución previa del acto ilocucionario que el acto de habla entraña: la componente perlocucionaria de una emisión lingüística se lleva a término a través del éxito de su componente ilocucionaria (para generar confianza -perlocución- en un oyente mediante una promesa, éste ha de entender lo que se dice -locución-, y entenderlo en la modalidad bajo la que se dice, promesa -ilocución-). De este modo se alcanza el término de lo que busca Habermas: para que el lenguaje tenga éxito como instrumento para conseguir ciertos fines, ha de primero realizar las funciones ilocucionaria e ilocucionaria. Este hecho informa sobre que el lenguaje es un instrumento que se deja utilizar para otros fines sólo cuando efectúa su finalidad comunicativa, de errarse ésta es inoperante. De tal suerte, el lenguaje es útil como arma en contextos instrumentales sólo cuando con él se consume un proceso de entendimiento intersubjetivo. Y esto equivale a afirmar que el empleo del lenguaje orientado al éxito es parasitario de su uso orientado al entendimiento: sin un grado de entendimiento el lenguaje no puede ser instrumentalizado. Tal es la tesis de Habermas sobre la prioridad del lenguaje orientado al entendimiento. Con ella se muestra que el uso más elemental o simple del lenguaje, aquél que Habermas denomina “originario”, es el orientado al

entendimiento. Su aplicación orientada al éxito implica la inserción de procesos de entendimiento en contextos instrumentales respecto a los que esa orientación comunicativa sólo guarda una relación circunstancial. Consecuencia de todo ello es que el lenguaje queda explicado en sus condiciones necesarias y suficientes por su uso comunicativo: éste es el formalmente más elemental y, a la vez, el necesario para otros empleos, ya que éstos precisan que se realice su componente de entendimiento intersubjetivo. Aparte de ello, considera Habermas que a una descripción pragmática universal-formal del lenguaje le es suficiente con el desglose analítico entre locuciones e ilocuciones, pues con ella se explica aquel uso mínimo del lenguaje en el que éste se constituye como tal. El uso instrumental del lenguaje, en cambio, implica aditamentos que aún cualificándolo contextualmente no le son formalmente esenciales. El uso del lenguaje orientado al éxito se construye sobre su uso orientado al entendimiento, pero no viceversa. Por este motivo, su uso enderezado al entendimiento es el lógicamente prioritario que basta para explicarlo, y al que hay que entender, por lo tanto, como un universal de los lenguajes humanos. En estos términos demuestra Habermas la prioridad y, por lo tanto, la independencia del lenguaje orientado al entendimiento respecto del lenguaje orientado al éxito. Es aquí donde ancla su concepción pragmática de acción comunicativa que expresa así: “Cuento, pues, como acción comunicativa aquellas interacciones mediadas lingüísticamente en que todos los participantes persiguen con sus actos de habla fines ilocucionarios y *sólo fines ilocucionarios...* La acción comunicativa se distingue de las interacciones de tipo estratégico porque todos los participantes persiguen sin reservas fines ilocucionarios con el propósito de llegar a un acuerdo que sirva de base a una coordinación concertada de los planes de acción individuales”<sup>7</sup>. La acción comunicativa es, pues, aquel uso del lenguaje orientado al entendimiento a través del cual se constituye para una comunidad de individuos una interacción. La acción comunicativa es así intrínsecamente una acción social, pues todo proceso de entendimiento involucra al menos a dos sujetos. Lo característico de la acción comunicativa es que articula las interacciones a través del medio lingüístico, esto es, mediante procesos de entendimiento intersubjetivo coronados por un acuerdo al que le es sustantivo que le sea concatenado un plan, siempre colectivo, de acción. En esta secuencia radica la relevancia de la acción comunicativa para la acción social.

---

<sup>7</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. I, pp., 378-379.

### 3. LA PRAGMÁTICA FORMAL: DEMARCACIÓN DEL CONCEPTO DE ACCIÓN COMUNICATIVA

Teniendo ya a la mano el concepto de acción comunicativa, habiendo demostrado pues que el uso comunicativo del lenguaje es inerradicable de toda interacción lingüística y que, por lo tanto, ha de tenerse presente en todo plexo de acción social mediada lingüísticamente, pasa Habermas a perfilar las características que adopta todo proceso de interacción lingüística en el que la orientación de sus participantes tiende al entendimiento mutuo. En aquellos otros procesos de interacción lingüística en los que tal entendimiento no sea la orientación universal, habrá que explicar entonces cómo la componente comunicativa queda mediada por circuitos de acción instrumental. Para Habermas, lo ganado con la tesis de la prioridad del uso del lenguaje orientado al entendimiento es esto: un estándar o un modelo desde el cual interpretar la multiplicidad de la acción social observable desde el eje de sus afinidades y desviaciones de los patrones comunicativos dada la ecuación lenguaje-procesos de entendimiento y la primacía como mediador del lenguaje en los plexos de interacción social. Además, tal modelo comunicativo de la acción constituye también un patrón de racionalidad de la acción gracias al sistema de pretensiones de validez a él asociado.

La acción comunicativa, pues, es entendida por Habermas como un proceso de entendimiento lingüístico que termina en un consenso o en un acuerdo de los en él implicados, de modo que todos ellos vertebran en un plan sus líneas de acción individuales gracias a la fuerza vinculante de ese consenso alcanzado. Ahora bien, para que se produzca tal acuerdo comunicativo coordinador de la acción social debe darse todo un conjunto de condiciones. Con ellas, Habermas redondea su concepto de acción comunicativa. Para empezar, plantea que la acción comunicativa es un mecanismo coordinador de la acción porque existe a nivel pragmático una conexión entre lo significado por el lenguaje en un contexto interactivo y las subsiguientes direcciones en su acción de los agentes en él involucrados. Esto lo ejemplifica Habermas con actos de habla elementales. Pero generalizando, se puede afirmar que a los actos de habla con intención comunicativa va asociado un peculiar potencial de acción empírica de los sujetos que ellos vinculan en términos de entendimiento. De tal suerte, se da una relación entre el nivel semántico de los actos de habla y el nivel empírico de la acción de los sujetos que interrelacionan tales actos de habla en un contexto de interacción lingüística. Así, a partir de la emisión de un acto de habla en un plexo interactivo son discernibles analíticamente tres momentos que muestran tal conexión entre significado y acción empírica. Pero antes, es importante

señalar que el carácter coordinador de la acción comunicativa radica en esta conexión entre los planos semántico y empírico, no por constituir los actos de habla la expresión de instancias sociales exteriores cuyo poder coactivo marca la secuencia de las líneas de acción individual para los agentes sumidos en la interacción. De este modo, cuando la fuerza coordinadora de la acción en una situación de acción comunicativa no viene de fuera del contexto interactivo, lo hace, de alguna forma, de dentro del mismo. Lo que Habermas pretende mostrar es que ello es así a partir del uso del lenguaje orientado al entendimiento que adquiere carácter como fuerza motivadora de la acción individual de signo racional. La cuestión a explicar surge, pues, cuando no se consideran actos de habla directamente ligados a marcos normativos emanados desde instancias fácticas de poder social, sino cuando los actos de habla por ellos mismos impelen en un cierto sentido la acción para una comunidad de agentes. En otras palabras, el problema es: ¿cómo coordinan la acción los actos de habla cuando no son manifestaciones de nódulos de poder? Pues bien, en una constelación de interacción lingüístico-comunicativa, desde un acto de habla se puede caracterizar una secuencia en tres momentos por la que se explicita el mecanismo de tal conexión semántico-empírica que especifica a la acción comunicativa. Si, en primer lugar, un acto de habla realiza sus componentes locucionaria e ilocucionaria el receptor recibe una determinada información, su contenido, en una modalidad -afirmación, ruego, promesa, mandato, etc.-. Sólo si tiene éxito este momento por el que el oyente entiende lo que se dice bajo la forma en que se hace se entra en la segunda fase de la secuencia. Entonces el receptor reacciona ante el acto de habla bajo la forma de aceptación o de rechazo (normalmente, con otro acto de habla). Esto significa que el receptor puede afirmar o negar el contenido del acto de habla y aceptar o no su modalidad. Es entonces, finalmente, cuando el receptor en todo caso orienta su acción en un determinado sentido. En general, si el receptor toma postura con un no ante la oferta del acto de habla la interacción lingüística continuará hasta que las partes mutuamente reconocan las pretensiones que manifiestan sus emisiones lingüísticas. Entonces es cuando se alcanza un acuerdo cuyos efectos convergen en ordenar las acciones individuales en torno a unos precisos canales que han quedado especificados en dicho acuerdo. Lo importante a lo largo de este proceso interactivo es que cuando se resuelve los participantes se han comprometido a aceptar determinadas líneas de acción y no otras, se han vinculado pues a una determinada praxis en el proceso mismo de la acción comunicativa o han asumido obligaciones en orden a coordinar una acción. En este punto radica la conexión semántico-empírica antes prescrita. El acuerdo comunicativo es lingüístico, simbólico; es un acuerdo racional con consecuencias para la conducta empírica de los formantes de la constelación interactiva. Por esta

razón, afirma Habermas que sólo en los contextos comunicativos los actos de habla poseen un carácter constitutivo en la determinación de la acción social. Es en contextos de interacción lingüística no comunicativos donde los actos de habla sólo poseen un carácter circunstancial y accesorio desde el plano semántico que configuran para la fijación de pautas de acción. En este tipo de casos, la conexión semántico-empírica se difumina al quedar mediada por factores situacionales. Pero ahora bien, con la noción de un consenso comunicativo hay que retomar el sistema de pretensiones de validez si se quiere explicar cómo en una interacción los agentes primero se entienden mutuamente y, después, pueden llegar a un acuerdo sobre algo. Es decir, el sistema de pretensiones de validez puede mostrar el mecanismo de la conexión semántico-empírica por la cual los actos de habla son constitutivos para la producción de líneas de acción social en plexos comunicativos. Todo lo cual constituye para Habermas una teoría pragmático-formal del significado cuyas unidades de análisis son las secuencias interactivas hablante/oyente generadas a causa de la emisión de un acto de habla.

La teoría pragmático-formal del significado de Habermas toma como unidad de análisis las emisiones lingüísticas. De tal forma, los actos de habla se tornan las unidades significativas del lenguaje ordinario. La cuestión del significado de un acto de habla queda entonces traducida a la de qué significa entender un acto de habla. El siguiente paso que da la teoría pragmático-formal consiste en reducir el entendimiento de una emisión lingüística a la determinación del conjunto de las condiciones por las cuales puede ser aceptada por su destinatario como válida. La intelección de un acto de habla es así el conocimiento del conjunto de cláusulas por el cual un sujeto lo puede aceptar como válido en una situación de interacción lingüística. De tal forma, un receptor capta el significado de una emisión lingüística siempre que localice la serie de criterios en base a los cuales puede aceptar o adherirse a la oferta que implica esa emisión. Aquí Habermas enfatiza que como el eje de su análisis consiste en el papel que cumple el lenguaje de cara a coordinar la acción social, lo que interesa es mostrar el mecanismo por el que se concatenan los actos de habla en un proceso de entendimiento lingüístico, al que también califica como de reconocimiento intersubjetivo, de forma tal que apoyándose en una mutua comprensión de sus emisiones lingüísticas una comunidad de sujetos puede sobre unos contenidos particulares y bien determinados para todos ellos llegar a un acuerdo que adopta un carácter vinculante. Pues bien, Habermas indica que las condiciones en base a las cuales un oyente puede ser motivado a aceptar un acto de habla coinciden con las pretensiones que el hablante desempeña al emitir ese acto de habla. Así un oyente acepta un acto de habla cuando reconoce las pretensiones que éste implica. Pero pretensiones las hay de dos tipos que se distinguen por la índole

de su fuerza motivadora para la aceptación del acto de habla al que van asociadas. Son las pretensiones de poder y las pretensiones de validez. En el caso de las pretensiones de poder, la fuerza motivadora para la aceptación de un acto de habla, aceptación a la que pertenecen los momentos subsiguientes en el orden de la conducta empírica, lingüística y no lingüística, del receptor, es exterior al mismo acto de habla, deriva del contexto situacional y, en última instancia, remite a una capacidad de coacción de la que el emisor dispone de forma circunstancial. Por estas razones, afirma Habermas que las pretensiones de poder son expresión de una voluntad contingente y su reconocimiento obedece sólo a causas empíricas y eventuales. Las pretensiones de validez de las que también puede ser manifestación un acto de habla, en cambio, tanto en lo referente al polo de su presentación como al de su aceptación, deben su fuerza motivadora a razones, a sistemas de argumentos frente a los cuales sólo se pueden oponer como crítica contraargumentos, es decir, otros sistemas de argumentos. Así pues, un oyente capta el significado de un acto de habla siempre que reconoce en él aquellas condiciones en virtud de las cuales lo puede aceptar; lo que vale decir entonces que tal acto de habla condiciona su conducta empírica posterior. Pero tal conjunto de condiciones de aceptabilidad de una emisión lingüística no consiste sino en el sistema de pretensiones que ejecuta tal emisión. Por todo lo cual, entender el significado de un acto de habla equivale a descifrar en él las pretensiones que manifiesta. Ahora bien, toda pretensión asociada a una emisión lingüística que es entendida comporta una fuerza de inducción para la conducta empírica de los sujetos en estado de interacción. Y lo que distingue a los dos tipos de pretensiones en los que Habermas distribuye las condiciones esenciales de aceptabilidad de los actos de habla, las pretensiones de poder y las pretensiones de validez, es la cualidad de la fuerza motivadora de la acción que tales pretensiones encarnan. Así, mientras las pretensiones de poder son manifestación de una instancia fáctica de coacción que busca imponerse a propósito de la ejecución del acto de habla al que se asocian, las pretensiones de validez manifiestan una fuerza de motivación para la conducta empírica de los sujetos interrelacionados de carácter racional. Sólo para estas últimas la conexión semántico-empírica que coordina la acción social se lleva a efecto de modo que el significado de los actos de habla en una cadena de interacción lingüística es constitutivo -es un elemento causalmente determinante- para la orientación de las futuras líneas de acción de los sujetos implicados en ella. Si las pretensiones de poder deben su carácter de determinantes de la acción a instancias exteriores al lenguaje, en último término a distribuciones asimétricas de gradientes de poder entre los participantes en el contexto comunicativo, las pretensiones de validez, por contra, deben su poder de encauzamiento de la acción individual a instancias que surgen dentro del



mismo uso del lenguaje; son las razones. Estas últimas pretensiones poseen un rango de necesidad del que carecen aquellas: sólo se puede rechazar una pretensión de validez coherentemente aduciendo argumentos, es decir, en el mismo espacio en el que se presenta, que es en el de la racionalidad. Mientras no abandonen este espacio, para los integrantes de una constelación de interacción lingüística adquiere una fuerza vinculante el que se muestre como el mejor sistema de razones, que sólo es posible eludir rompiendo la secuencia comunicativa. De tal forma, Habermas plantea que siempre que se realiza un acto de habla que expresa una pretensión de validez aparece una fuerza de motivación racional para la posterior acción de los implicados. Se produce una conexión entre el plano semántico de lo significado lingüísticamente y el empírico de la conducta individual, que deriva de la posibilidad de hacer efectiva en cualquier momento tal pretensión a base de justificar con razones la pertinencia de ese acto de habla. Dice en este sentido: “Con lo cual queda claro una vez más que sólo los actos de habla a los que el hablante vincula una pretensión de validez susceptible de crítica tienen, por así decirlo, por su propia fuerza, esto es, merced a la base de validez de una comunicación lingüística tendente de por sí al entendimiento, la capacidad de mover al oyente a la aceptación de la oferta que un acto de habla entraña, pudiendo con ello resultar eficaces como mecanismo de coordinación de las acciones”<sup>8</sup>. Es decir, con su caracterización Habermas ha definido formalmente un tipo de actos de habla, aquellos que remiten a pretensiones de validez, aquellos que pueden justificarse, y criticarse también, mediante sistemas de razones en procesos de argumentación, que son las unidades que componen la acción comunicativa que consiste en aquella forma de uso del lenguaje orientada al entendimiento cuyo rasgo característico en el orden pragmático es su fuerza inmanente de inducción a generar adhesiones a las ofertas que se plantean de tal modo que tiende estructuralmente a armonizar o coordinar la acción de los participantes en tales contextos comunicativos. Lo decisivo de tales actos de habla es que sólo en ellos se da esa conexión entre el plano semántico, determinado por los roles locutivo e ilocutivo, y el empírico de la praxis de los agentes; un nexo que adopta la forma de constituibilidad de lo semántico para lo empírico. Tal es el sentido fuerte, y con él la tesis de Habermas, en el que se puede afirmar que la acción comunicativa conforma un mecanismo coordinador de la acción social.

Con todo ello, Habermas ha precisado operacionalmente el concepto de acción comunicativa al establecer una ecuación entre actos de habla y pretensiones de validez: sólo aquellos actos de habla vinculados a

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p., 390.

pretensiones de validez pueden producir procesos de interacción comunicativa. Tal vinculación de los actos de habla a las pretensiones de validez es la que permite delimitar el uso del lenguaje orientado al entendimiento; uso en el cual se muestra el poder de la racionalidad para orientar y coordinar la acción individual en el marco de una comunidad de sujetos. Todo acto de habla, pues, emitido con intenciones comunicativas remite a un sistema de pretensiones de validez bajo el cual puede justificarse y criticarse. El sistema de pretensiones de validez es la tipología formal de los criterios bajo los cuales pueden aceptarse o rechazarse los actos de habla en una secuencia comunicativa. Son cuatro los criterios que aporta Habermas en su cuadro del sistema de pretensiones de validez. Afirma que condición suficiente para rechazar un acto de habla es que, al menos, no satisfaga una sola de las pretensiones de validez, lo cual no es óbice, empero, para que pueda ser criticado bajo todas ellas. El sistema de las pretensiones de validez, o el conjunto de los criterios que validan las emisiones lingüísticas si éstas se orientan al entendimiento, queda establecido en los parámetros que siguen. Inteligibilidad: remite al aspecto de la corrección formal de las emisiones lingüísticas como condición de su intelección por un destinatario. Un acto de habla puede ser rechazado porque está mal construido y, consecuentemente, no significa nada o no es posible determinar netamente su contenido al fracasar como acto locucionario; verdad: refiere la adecuación del contenido afirmado a los estados de cosas reales en los actos de habla constatativos, o esa misma adecuación para las presuposiciones sobre estados de cosas que todo acto de habla no constatativo incluye, aunque no expresamente. Cualquier acto de habla puede ser entonces rechazado por afirmar o presuponer un estado de cosas en el mundo que no es el caso; rectitud: reseña la relación del acto de habla, a través de sus implicaciones prácticas, con un contexto normativo socialmente sancionado. Cualquier acto de habla puede ser invalidado desde el aspecto de su adecuabilidad a unas normas vigentes, independientemente de que tal conjunto de normas pueda ser cuestionado a nivel metacrítico apelando a criterios morales en el orden de la fundamentación; veracidad: apunta a la transparencia del hablante en el sentido de que su emisión lingüística manifiesta correctamente sus vivencias relevantes al caso, vivencias a las que sólo él tiene un acceso privilegiado. Todo acto de habla, pues, del que se sospeche que pueda estar siendo utilizado para ocultar o desvirtuar en su presentación estados internos de quien lo emite puede ser rechazado a causa de su falta de veracidad. Tales son, en esbozo, los ejes del sistema habermasiano de las pretensiones de validez con el cual se puede enjuiciar toda proposición producida comunicativamente. Dice Habermas que en un contexto de acción comunicativa los sujetos se orientan hacia el entendimiento. Y añade que la posibilidad de entendimiento de una

comunidad de sujetos significa como mínimo que éstos comprenden de forma idéntica una misma expresión lingüística. Pero lo que señala como relevante es que incluso en el caso más simple en el que dos sujetos se entienden sobre una proposición elemental, tal entendimiento recíproco contiene ya los momentos de un entendimiento intersubjetivo en espectro amplio. Todo ello es lo que se aprecia al recurrir en el análisis a las pretensiones de validez del habla. De tal suerte, desde el momento en el que un oyente da por válida la preferencia de un emisor se produce siempre un acuerdo sobre algo. Y desde la perspectiva de este acuerdo alcanzado, por más elemental que sea, puede comprobarse como entra en juego el sistema de las pretensiones de validez. Dejando de lado el parámetro de la inteligibilidad por obvio, se puede constatar como el acuerdo logrado se determina en las tres restantes pretensiones de validez al ser consideradas como realizadas por ambos sujetos. Consiguientemente, la aceptación de una proposición por, al menos, dos sujetos cuando éstos se relacionan comunicativamente implica que la dan por verdadera a ella o a las suposiciones implícitas sobre estados de cosas, por lo cual tales sujetos comparten un acervo de saber; equivale también a que la consideran correcta en relación al contexto social en el que se mueven por estar en armonía o no vulnerar normas intersubjetivamente reconocidas, razón por la cual se produce o refuerza una relación legítima entre ellos; e implica, finalmente, que los sujetos actúan transparentemente entre sí, y así lo perciben recíprocamente, de forma que se genera una confianza mutua. Todos y cada uno de estos momentos tienden así a producir un reconocimiento intersubjetivo en sentido amplio desde un entendimiento lingüístico sobre algo determinado en opinión de Habermas. El caso es que para que tal reconocimiento se efectúe, y con él el proceso comunicativo culmine exitosamente, todas las pretensiones de validez han de considerarse logradas por los sujetos implicados. La falta de acuerdo en un proceso tal puede deberse al cuestionamiento por uno o más sujetos de alguna o de todas las pretensiones en el que éste se basa. La falta de aceptación de una sola pretensión basta para frustrar el consenso comunicativo, pero también una oferta lingüística puede rechazarse en base a todas ellas.

El sistema de las pretensiones de validez es, pues, la vara de medida del concepto amplio de acción comunicativa. Con él es posible decidir sobre procesos concretos de interacción lingüística en los que se persiga un acuerdo sobre un determinado objeto de discusión. Fin para el cual los participantes deben también darse a entender a sí mismos, a sus ideas, intereses e intenciones, de modo que se produce a propósito del intercambio comunicativo un mutuo reconocimiento como sujetos racionales. De esta interpretación de la acción comunicativa se sigue entonces que todo acuerdo se cimienta sobre la aceptación compartida de los actos de habla desde

critérios referentes a los tres conceptos de mundo: el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo. La consecución de un consenso significa que los interlocutores aceptan como válidas las referencias de los actos de habla pertinentes a los mundos objetivo, social y subjetivo, esto es, a las dimensiones relativas a los sucesos empíricos o estados de cosas, a las relaciones individuales socialmente estructuradas y a los estados anímicos subjetivos. A cada uno de estos mundos corresponde una de las pretensiones de validez: por la pretensión de verdad los actos de habla remiten al mundo objetivo, por la pretensión de rectitud apuntan al mundo social, y por la pretensión de veracidad hacen lo propio respecto al mundo subjetivo. La aceptación de los actos de habla, y así el consenso comunicativo, exige su concordancia con estos tres mundos, y las pretensiones de validez son los hilos que permiten decidirla. Basta que sea cuestionada sólo una de las referencias de un acto de habla a uno de los tres mundos para que no deba ser aceptado como válido. Habermas insiste en que los actos de habla provenientes de intenciones comunicativas están siempre insertos en esta triple referencia a un mundo dimensionado teóricamente. Pero continúa en que ello no es impedimento para que usualmente las propuestas de acuerdo en que verdaderamente consisten los actos de habla busquen explícitamente su validación en torno a uno solo de los mundos, es decir, bajo una de las pretensiones de validez, debido a que inciden enfáticamente sobre uno de ellos. Ello no quiere decir otra cosa que ante un acto de habla puede que en el sistema de pretensiones de validez una de ellas sea la pertinente para enjuiciarlo. Y esto es algo que queda claro cuando se examinan casos paradigmáticos como pueden ser la ciencia, una confesión o los contratos con base jurídica como contextos al que pertenecen ciertos actos de habla. Es así como distingue Habermas las preferencias eminentemente constatativas, vivenciales o expresivas y regulativas. Es ésta una distinción de tipo analítico en el lenguaje orientado al entendimiento sobre los modos sustantivos de referirse al mundo cuyo objeto es facilitar el trabajo operativo de la pragmática formal de cara al discernimiento de actos de habla empíricos.

Habermas define la pragmática formal como una teoría que trata de reconstruir las condiciones universales de todo entendimiento posible. Sostiene al respecto que sólo una teoría altamente elaborada conceptualmente, que haya desarrollado el esquema formal de las posibilidades que la interacción lingüística ofrece, es capaz, frente a impresiones *prima facie*, de interpretar correctamente la facticidad de las manifestaciones lingüísticas. Tal es el objeto de la pragmática formal. El resultado que alcanza es una tipología de los actos de habla mediante la cual poder clasificar, a su vez, toda interacción social mediada lingüísticamente. Para establecer esta tipología de lo que Habermas denomina tipos puros de usos del lenguaje bajo la que caería

cualquier uso fáctico de éste, recurre a tres premisas: la distinción entre pretensiones de poder y pretensiones de validez para explicar el rol ilocucionario de los actos de habla, el sistema cuatripartito de las pretensiones de validez y, finalmente, la interpretación de las pretensiones por medio de los tres conceptos analíticos de mundo junto con las relaciones que implican para los agentes de una interacción. El esquema resultante, adoptando como hilo conductor de la clasificación estas premisas, contiene los dos tipos de acción social, la estratégica y la comunicativa, entre las que se distribuyen los tipos puros de actos de habla. A la acción de tipo estratégico corresponden dos tipos de actos de habla que se distinguen por la explicitación o no de la función que en ellos adopta el lenguaje, siempre la de influir sobre los destinatarios. Mientras que todos los actos de habla que contienen un acto perlocucionario suponen una acción estratégica encubierta, los imperativos en sentido estricto realizan una acción abiertamente estratégica. Consecuentemente, en tanto que los imperativos remiten inmediatamente a pretensiones de poder que al ser reconocidas motivan empíricamente la conducta, los actos de habla perlocucionarios están disfrazados bajo el aspecto de la orientación al entendimiento, pudiéndose afirmar entonces que en ellos el reconocimiento de los destinatarios de las pretensiones de validez es condición necesaria para la prosecución de un fin que unilateral y privadamente se ha impuesto el emisor. El rasgo distintivo, pues, de estas acciones estratégicas encubiertas es que adoptan el aspecto de procesos de entendimiento, sin llegar, empero, a consumarse como tales en un acuerdo vinculante a causa de las intenciones solapadas de uno o más participantes. En todo caso, ambos tipos de actos de habla, imperativos y actos perlocucionarios, coinciden en el resto: la finalidad de la acción que encarnan es el éxito a través de la influencia sobre los sujetos sumidos en la interacción; su actitud frente al mundo es objetivante al pretender llevar a efecto estados de cosas deseados, quedando en ella la cuestión de la verdad circunscrita a una condición de posibilidad de la eficacia. Del otro lado, para la acción comunicativa se encuentran tres tipos de actos de habla puros: los constatativos, los regulativos y los expresivos. En ellos la orientación de la acción es hacia el entendimiento; el telos del proceso que constituyen se cifra en la consecución de un consenso sobre un determinado tema que a todos los agentes vincula. En todos estos tipos puros de actos de habla se pone en juego el sistema de las pretensiones de validez, aunque en cada uno de ellos se subraye de forma eminente una de ellas frente a las demás. Los actos de habla constatativos, cuyo paradigma es la conversación o la discusión teórica, cubren la función del lenguaje en la exposición de estados de cosas, por eso implican una actitud objetivante frente al mundo objetivo y la pretensión de validez a la que explícitamente apelan es a la verdad. Los actos de habla de tipo regulativo buscan la producción o el

mantenimiento reforzado de relaciones interpersonales en complejos socio-culturales ya dados, de ahí que expresen una actitud de adecuación a las normas del mundo social. La pretensión de validez con la que se sancionan es, pues, la rectitud. Los actos de habla expresivos buscan mediante el lenguaje la exposición del mundo interior de quien los utiliza, por ello mediante la pretensión de veracidad se relacionan con el mundo subjetivo de las vivencias particulares. Esta es la tipología básica de los actos de habla puros. No obstante, Habermas la complementa con otros tipos de actos de habla que por ser, sin embargo, subclases de los descritos pueden omitirse al no añadir nada nuevo en términos estructurales. La labor de lo que Habermas entiende por pragmática formal termina en esta clasificación, que no es sino el cimiento teórico-abstracto para una pragmática empírica cuya tarea es en el contacto con los actos de habla efectivos interpretarlos en base a esta taxonomía estirando y diferenciando sus nódulos tanto como sea necesario por los imperativos empíricos, aunque conservando el sentido estructural que es el que aporta su potencia intelectual sobre lo concreto. Habermas pretende que el constructo conseguido por la pragmática formal constituya la guía o el hilo conductor para interpretar correctamente la diversidad de los fenómenos observables de interacción lingüística. Para que esta finalidad de la pragmática formal sea plausible debe ésta adoptar pretensiones de universalidad, y así es como se presenta. Con la pragmática formal, pues, Habermas ha expuesto con carácter estructural el espectro de posibilidades formales que la interacción entre sujetos lingüísticos ofrece.

Para finalizar, la pragmática formal ha incluido en un sistema de relaciones los conceptos taxonomizados de acción, de saber y de argumentación lingüística, de forma que se obtiene con ella una explicitación formal-abstracta de los aspectos que la racionalidad humana ofrece, esto es, de las formas en que los sujetos capaces de lenguaje hacen uso de acervos de conocimientos. La pragmática formal es, por lo tanto, el último indicador de las modalidades en las que la racionalidad de la acción humana se efectúa. El espíritu de su construcción resulta acorde con la idea programática de Habermas de abordar el problema de la racionalidad antes que refiriendo ésta a los sujetos, haciéndolo respecto de la gama de acciones que pueden desplegar y que son susceptibles de fundamentación y de crítica. Así pues, el cuadro relacional que queda a la vista tras la elaboración de Habermas de su pragmática formal consta de unas tipologías y correlaciones bien definidas. Hay primero cuatro tipos de acción -que podrían reducirse a dos- cuya racionalidad se mide por el tipo de saber que encarnan y por la forma que en ellas adopta la argumentación. A la acción instrumental corresponde así un tipo de saber técnico que se produce y reproduce en términos de discursos teóricos. Los otros tres tipos de acción caracterizados caen bajo la categoría de

acción comunicativa. El primero de ellos lo constituye la acción teórico-constatativa que materializa un saber teórico (las ciencias modernas) cuyo modo de argumentación es el propio del discurso teórico. El segundo tipo es la acción regulada por normas tras la que está un saber de índole práctico-moral que se justifica en el ámbito del discurso práctico. Finalmente, queda la acción expresiva o dramática que condensa un saber práctico-estético, y que se justifica en formas argumentales cuyo modelo sería la crítica estética. Es de notar que con tal cuadro Habermas quiere explicitar todos aquellos aspectos en los cuales las acciones pueden legitimarse y criticarse. Y muestra, por lo tanto, en lo que atañe a la racionalidad el espectro de las posibilidades de su desempeño. Estas son las razones por las que se puede calificar de pragmática a la teoría habermasiana de la racionalidad.

#### 4. TRÁNSITO AL DOMINIO DE LA SOCIEDAD: *MUNDO DE LA VIDA Y SISTEMA*

En el concepto de acción comunicativa consiste, pues, la teoría de la racionalidad de Habermas. Es en su elaboración donde toma forma el elemento más *filosófico* de su producción teórica. En efecto, Habermas otorga a la filosofía la tarea de la explicación formal-universal de las condiciones de toda racionalidad posible. Sin embargo, tales piezas aportadas por el momento filosófico, pese a presentarse con un rango posibilitante, no pierden un carácter hipotético en el que se inscribe la necesidad de ser refrendadas por las disciplinas empíricas en cuya apropiación y uso se ha de mostrar su fecundidad en términos de alcance interpretativo de los procesos empíricos. En este marco, Habermas afirma que el concepto de acción comunicativa que ha elaborado en términos formales ha de, en principio, posibilitar comprender en toda su complejidad los procesos históricos de racionalización social. Sucede, sin embargo, que para ello el solo concepto de acción comunicativa no basta; ha de ser complementado. Si bien aporta el hilo conductor para la reconstrucción de los procesos de racionalización social a causa de los cánones o criterios que se desprenden de él, ha de ser contextualizado a nivel empírico en un continuo socio-histórico. Y esto es para Habermas lo que se gana con el concepto de *mundo de la vida*, ya de notables reminiscencias: “La acción comunicativa depende de contextos situacionales que a su vez son fragmentos del mundo de la vida de los participantes en la interacción. Es precisamente este concepto de mundo de la vida, que a través de los análisis del saber de fondo estimulados por Wittgenstein puede introducirse como concepto complementario del de acción comunicativa, el que asegura la conexión de la teoría de la acción con los conceptos fundamentales de la

teoría de la sociedad”<sup>9</sup>. En efecto, para explicar los procesos sociales de racionalización, y con ello el punto focal de la investigación se desplaza de la filosofía a la sociología, la tematización de la racionalidad de la acción que se desprende de la teoría de la acción comunicativa es un buen catalizador. Sin embargo, es preciso ubicar los procesos de interacción lingüística dentro de las situaciones marco en las que siempre se llevan a término. Precisamente, ésta es la función que realiza el concepto de mundo de la vida. La referencia primaria de este concepto es que todo proceso de interacción se lleva a efecto en un contexto en el que están inmersos los participantes. Nota destacada de este contexto situacional en el que interaccionan un conjunto de sujetos, y al que Habermas denomina *horizonte de la acción*, consiste en que contiene una dosis de saber implícito de los participantes que funciona a modo de un conjunto de supuestos no cuestionados o prerreflexivos para las interacciones en general. De tal suerte, el mundo de la vida es el transfondo sobre el que se producen los procesos concretos de interacción social que, no siendo problematizado por los sujetos, pues lo dan por obvio e incuestionado como acervo de saber de partida, determina los procesos de interpretación que toda conexión lingüísticamente mediada de éstos comporta. El concepto de mundo de la vida, al contextualizar toda relación, desprende la noción de un saber de partida no explicitado, pero compartido por los participantes, que condiciona en alto grado el desarrollo mismo de esos procesos de interacción a causa de la influencia que ejerce en las interpretaciones explícitas de las referencias posibles de los actos de habla a los tres mundos. Tal saber implícito, que es la atmósfera en la que está sumido todo proceso de conexión lingüística, posee para Habermas tres características fundamentales: como es de índole implícita no puede ser expuesto en sistema alguno que lo objective, no es describible o enunciable en su totalidad, por lo tanto; tiene un carácter holista, global, debido a su fundamental indeterminabilidad, de modo que forma una constelación altamente inespecífica; finalmente, es un saber que si se explicita o se hace problemático, y así consciente, aunque sólo siempre en parte, lo hace en virtud de fenómenos no dependientes de la voluntad de los sujetos. Todas estas características destacan que el saber implícito que comparten los sujetos en un contexto situacional conforma para ellos una visión del mundo que es el fundamento sobre el que pueden decidir aquellas cuestiones que se han vuelto problemáticas y que son, no obstante, elementos de ese mismo saber implícito que emergen como objetos explícitos de discusión. Lo característico del saber implícito como fundamento de la decisión sobre la validez del contenido de las emisiones lingüísticas, aquello que es explícito y tematizable, es que no se puede establecer su validez. O, más bien, lo

---

<sup>9</sup> Ibid., pp., 358-359.



específico del saber de fondo radica en que queda fuera del universo de lo validable.

Con el concepto de mundo de la vida se asiste pues al tránsito de la tematización de la problemática de la racionalidad a la construcción del concepto de sociedad. Todo ello en el objetivo de descifrar los procesos de racionalización social que han acuñado la modernidad. Sin embargo, la teoría de la sociedad que elabora Habermas organiza su conceptualización articulando dos categorías básicas, la referida de *mundo de la vida* junto con la de *sistema*. En este punto, la tesis de Habermas indica que una apropiada conceptualización de la sociedad ha de operar con ambas categorías al unísono. Por otro lado, paralelos a los conceptos de *mundo de la vida* y de *sistema* se presentan en la teoría de Habermas los de *integración social* e *integración sistémica*. La idea es que las sociedades se integran o cohesionan por mor de dos mecanismos diferenciados. Al primero de ellos lo denomina Habermas *integración social*. Designa aquella forma en que se producen y estabilizan sistemas de acción en las sociedades en virtud de la coordinación de la acción que se genera en los procesos de interacción individual realizados en términos de entendimiento. Tales procesos de acción comunicativa son aquellos que adquieren entidad en el contexto de los mundos de la vida. El segundo mecanismo de cohesión social lo constituye la *integración sistémica* al producir sistemas de acción mediante la interconexión de consecuencias no necesariamente buscadas en las líneas de acción de los sujetos sociales. La integración sistémica designa, por lo tanto, la estabilización funcional de esas redes de interconexión de la acción de los agentes en forma de sistemas de acción no buscados por ellos en modo alguno, inintencionales en suma. Sostiene Habermas que ambos mecanismos son los que producen la consistencia de los sistemas sociales. Ésta toma cuerpo a través de los sistemas de acción resultado de la coordinación de las orientaciones de acción de los agentes sociales, pero también la generan sistemas de acción que son producto de interconexiones no pretendidas que relacionan funcionalmente las líneas de acción individuales. Según Habermas, una sociedad sólo se estabilizaría mediante los mecanismos de integración social cuando todos los sistemas de acción que en ella tuvieran lugar fueran la consecuencia pretendida de procesos de coordinación de la acción individual alcanzada por el reconocimiento intersubjetivo implicado en un entendimiento mutuo<sup>10</sup>. Sólo entonces el mundo de la vida agotaría el

---

<sup>10</sup> Que la cohesión social fuera cubierta en su totalidad por el mecanismo de la integración social es el telos normativo de la teoría habermasiana de la sociedad donde se encuentra el límite de toda racionalización posible. En este ideal de un entendimiento intersubjetivo pleno que baste para vertebrar una sociedad autoconsciente y dueña de sí se replica y traduce la idea de Adorno de una "reconciliación" entendida como una convivencia no coactiva de lo diferente

concepto de sociedad, de modo que ésta no consistiera también en un sistema funcional que queda allende de las orientaciones particulares de acción. Sin embargo, afirma Habermas que se puede mostrar empíricamente cómo éste no es el caso. De ahí que proponga el enfoque dual en los términos de mundo de la vida y de sistema para elaborar el concepto de sociedad. Pues bien, hay que empezar por explorar esta constelación para perfilar la teoría de la sociedad de Habermas.

Como queda dicho, pues, los procesos de interacción comunicativa acaecen siempre en un entorno que es el mundo de la vida. Como contexto en el que se producen tales procesos, el mundo de la vida constituye su a priori y condición de posibilidad: todo sujeto potencialmente capaz de acción comunicativa se mueve siempre en un mundo de la vida; su mundo de la vida. El rasgo característico del mundo de la vida consiste en que dota a los agentes de un marco de interpretación de los mundos objetivo, social y subjetivo que está constituido por una serie de convicciones de fondo aporéticas y prerreflexivas. Ahora bien, señala Habermas que cuando un proceso de interacción comunicativa se desencadena, lo hace en una determinada *situación* a la que define como el centro del mundo de la vida que la misma interacción ha marcado como tal. La situación es, por lo tanto, el fragmento del mundo de la vida que se ha vuelto relevante para la acción comunicativa tras el cual el mundo de la vida persiste como paisaje que aporta interpretaciones. La situación que un proceso de interacción comunicativa realza es aquella que debe ser definida en común por los participantes en tal interacción. Esto significa que deben ponerse de acuerdo en las referencias explícitas que la secuencia comunicativa produzca respecto a los tres mundos. Ello convierte a la acción comunicativa en un juego múltiple de definiciones y redefiniciones de la situación en los ejes de los tres mundos por parte de los sujetos cuya orientación es el entendimiento común sobre ella a fin de adoptar una acción que sea considerada pertinente como solución a un problema que la situación plantea y que tras la interacción se ha racionalizado. Pero es precisamente como momentos de la situación como un número finito de elementos del mundo de la vida pueden destacar del panorama de fondo, de modo que se convierten en objetos precisados de saber, es decir, se tornan elementos cuya presencia problemática incita a la clarificación. Así pues, los elementos del mundo de la vida consisten para Habermas en un sustrato un

---

que es el interés de todos. Así expresa éste la utopía social: “El telos de esta nueva organización sería la negación del sufrimiento físico hasta en el último de sus miembros, así como de sus formas interiores de reflexión. Tal es el interés de todos, sólo realizable paulatinamente en una solidaridad transparente para sí misma y para todo lo que tiene vida”. *Dialéctica negativa*, p., 204.

tanto difuso e indiferenciado de evidencias prerreflexivas que sólo cuando entran a formar parte de una situación se dibujan o perfilan como objetos susceptibles de saber. Es sólo entonces cuando pueden ser tematizados en un proceso cooperativo de interpretación común, comunicativo, y ello a causa de la premura planteada por una circunstancia fáctica del mundo vital compartido por interlocutores dotados de intereses y fines propios. Es precisamente tal circunstancia la que señala o incide sobre ciertos elementos del mundo de la vida extrayéndolos del anonimato prerreflexivo de la autoevidencia y forzándolos como objetos de saber sobre los cuales para un conjunto de sujetos es preciso llegar a una comunidad de interpretación. Éste es el sentido de la afirmación de que en la acción comunicativa un conjunto de agentes se pone de acuerdo sobre algo.

El concepto de mundo de la vida como horizonte sobre el cual discurren los procesos de acción comunicativa es determinado por Habermas al considerarlo como un conjunto de patrones de interpretación cultural de naturaleza lingüística. El mundo de la vida es, pues, una constelación semántica con la cual está provisto todo sujeto; consiste en una imagen del mundo que ubica y condiciona sus interpretaciones sobre los objetos de saber problematizados en una cadena comunicativa. Para todo sujeto, el mundo de la vida está constituido por su tradición cultural heredada y lingüísticamente articulada. Ésta determina sus convicciones fundamentales aproblemáticas que son tenidas por obvias mientras no pasen a formar parte de una situación. De esto concluye Habermas que el lenguaje y la cultura en general poseen un carácter transcendental respecto al saber explícito o autorreflexivamente producido. Cultura y lenguaje -o contenidos estructurados en los moldes formales posibilitantes del lenguaje- son las condiciones de posibilidad que median de forma característica a todo proceso de interpretación transubjetivo sobre cualquier objeto que pase a ser cuestión de saber. Este lugar transcendental que ocupa la unidad simbiótica de cultura y lenguaje se explica en el hecho de que cuando se utiliza el lenguaje en la acción comunicativa por unos sujetos para entenderse sobre algo, tal unidad ni es contenido de ninguno de los mundos objetivo social o subjetivo, ni coincide con sus tres conceptos formales. La unidad estructural de lenguaje y cultura no puede ser meramente objeto en alguno de los tres mundos para quien se sirve de ella cuando actúa lingüísticamente: cuando un sujeto hace uso del lenguaje su mundo de la vida no es algo que encuentre fuera, pues ya se sirve de él para racionalizar el afuera mismo. Pero tampoco cultura y lenguaje se solapan con los conceptos formales de mundo, antes bien favorecen la adscripción de cualquier evento u objeto a alguno de los tres mundos. La diferencia entre la unidad de cultura y lenguaje y los tres conceptos de mundo es la de lo puramente formal y lo pleno de contenido. El mundo de la vida atraviesa los conceptos formales de

mundo, pues su contenido en forma de convicciones difusas, aunque fundamentales, ya está de por sí implícitamente estructurado en los tres ejes constituidos por los conceptos de mundo. El mundo de la vida, al ser una constelación semántica, implica una preordenación de contenidos en los conceptos formales de mundo, pues toda imagen del mundo entraña su dimensionamiento. En todo caso, Habermas afirma que mundo de la vida y conceptos formales de mundo tienen un estatus diferente. Mientras el mundo de la vida es un corpus de saber para la interpretación, los conceptos de mundo son cesuras lógicas presentes en las interpretaciones; en aquellas en las que consiste el saber explícito que se problematiza y fundamenta en los procesos cooperativos comunicativos, y también en las interpretaciones no racionalizadas para los sujetos que son sus mundos de la vida, pero que puestas como objeto para un sujeto externo a ellas presentan orden y racionalidad. Si el mundo de la vida, pues, como unidad simbólica de cultura y lenguaje no es para los sujetos en toda su extensión objeto posible alguno de conocimiento ni entramado lógico, ni queda como algo externo a ellos y tampoco configura un esquema vacío, consiste entonces en un corpus pleno de contenidos que constituye desde dentro la subjetividad objetivante. Es, pues, a causa de ello inobjetivable en toda su entidad. Focalizado así el mundo de la vida en el binomio cultura-lenguaje, puede entenderse, según Habermas, como una estructura no vacía trascendental cuyos contenidos son determinados históricamente mediante los procesos de aprendizaje ínsitos en la ontogénesis individual. Tal estatus trascendental lo refleja el hecho de que para todo sujeto objetivante el lenguaje en que en cada caso efectúa las objetivaciones cognitivas queda más allá de la objetivación por ser su instrumento y condición. Ello es extensible a los patrones culturales, al bagaje de saber implícito, que son fuente para toda interpretación o saber inserto en la cadena de la fundamentación, pues no se dan ni son concebibles de otro modo que a través de su estructuración lingüística. De tal forma queda precisado por Habermas el concepto de mundo de la vida como un corpus de saber implícito, no reflexivamente objetivado, que se da lingüísticamente estructurado, y que es aprehendido por el sujeto en los procesos de formación individual a través de los cuales se reproduce la cultura. Tal bagaje es aquél que, aún trascendiéndolo, está presente en todo proceso de entendimiento como su a priori. Con ello, ante todo proceso de interacción comunicativa hay ya dadas ciertas presuposiciones de partida sobre las distribuciones de todo lo intramundano entre los mundos objetivo, social y subjetivo, así como sobre la arquitectónica que forman los elementos de cada uno de estos mundos. Tras estas presuposiciones, que son su condición, discurren los procesos de entendimiento lingüístico. No puede darse, indica Habermas, proceso cooperativo de interpretación del que resulte producción de saber sin este

suelo del mundo de la vida. De él es de donde se extraen, o simplemente emergen, aquellos elementos que van a ser problematizados y fundamentados en lo que es un proceso de clarificación racional que se efectúa en términos de interconexión subjetiva. Como puede inferirse, tal dinámica entre mundo de la vida o saber implícito y problematizaciones racionales es también la de la reproducción simbólica de la cultura en la que ésta, a una, se modifica. Dice Habermas que: “Los agentes comunicativos se mueven siempre dentro del horizonte que es su mundo de la vida; de él no pueden salirse... Las estructuras del mundo de la vida fijan las formas de la intersubjetividad del entendimiento posible. A ellas deben los participantes en la comunicación su posición extramundana frente a lo intramundano sobre que pueden entenderse. El mundo de la vida es, por así decirlo, el lugar transcendental en que hablante y oyente se salen al encuentro”<sup>11</sup>. El mundo de la vida culturalmente heredado fija, pues, el universo semántico dentro de cuyos límites los sujetos lingüísticos se mueven en acciones que son interpretaciones de ciertos elementos de ese mundo que se han explicitado, pasando entonces de la autoevidencia a la cuestionabilidad -siempre en referencia a uno de tales elementos objetivados ha de producirse el encuentro comunicativo-, pero sin que, sin embargo, puedan presentárselo ante ellos como tal, en tanto que saber de fondo, de forma que adoptaran una posición externa frente a él. Termina Habermas indicando que el mundo de la vida es el lugar transcendental del encuentro intersubjetivo. Y ello es así porque para todo agente comunicativo el mundo de la vida es el depósito de saber que es condición para la ejercitación de cualquier acto lingüístico de interpretación sobre objeto cualesquiera. El saber explícito, susceptible de fundamentación y de crítica, de por sí implica para Habermas ese contexto sobre el que se destaca. Configura los picos visibles del mundo de la vida en el que sustenta. Los procesos de entendimiento comunicativo no consisten sino en la tematización acordada de ese saber sobre ámbitos objetuales finitos que son decidibles intersubjetivamente a causa de las guías que aportan la universalidad formal de las pretensiones de validez y los conceptos de mundo. Frente a éstos, el mundo de la vida es condición de posibilidad de la constitución de los sujetos como agentes lingüísticos.

Habermas habla de unos componentes estructurales que es posible discernir por medio de la tematización del mundo de la vida. Tales son: la cultura, la sociedad y la personalidad. Añade que bajo cada uno de estos componentes cabe descubrir un proceso de reproducción del mundo de la vida que efectúa la acción comunicativa. Pero señala, además, que estos procesos

---

<sup>11</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. II, p., 179.

realizados en términos de acción comunicativa renuevan el mundo de la vida, no la infraestructura material sobre la que éste se asienta. Son procesos que continúan o reproducen el espacio semántico en el que consiste el mundo de la vida. La base material del mundo de la vida, aquellos elementos que garantizan la sustentación de la vida, indica Habermas, queda asegurada por operaciones de intervención en el mundo de carácter teleológico que realizan los sujetos en función de sus intereses. Tales componentes estructurales del mundo de la vida quedan definidos como sigue: la cultura como el bagaje cognitivo que una tradición presenta a disposición de sus miembros. Es el saber de fondo; la sociedad como el conjunto de relaciones sancionadas que regulan la adscripción de cada individuo al conjunto social; y la personalidad, finalmente, como las aptitudes por las que los individuos dominan un lenguaje y así pueden entrar en procesos de entendimiento a través de los cuales se autoafirman. Cada uno de estos componentes del mundo de la vida configura así una dimensión en la que la acción comunicativa extiende sus efectos. Los procesos asociados a tales componentes estructurales consisten entonces en las funciones dimensionadas que la acción comunicativa cumple dentro del mundo de la vida. Y estos procesos son los siguientes: la reproducción cultural, la integración social y la socialización. En lo que atañe a la reproducción cultural, la acción comunicativa implica que los agentes hacen uso de un depósito de saber que por ese mismo uso se renueva incesantemente. Este bagaje cultural que constituye a los agentes comunicativos, siempre sujetos sociales, significa una dotación internamente coherente de pautas interpretativas con las que pueden enfrentarse a las nuevas situaciones que aparecen. La tradición cultural consiste, por ello, en un instrumento capacitante de respuesta ante los fenómenos novedosos que requieren una acción concertada. De todo ello se deduce que el corpus de saber que conforma una tradición cultural es evaluable en términos de racionalidad interna por la cohesión y consistencia que manifieste y, también, por su capacidad para incorporarse las situaciones novedosas en los términos de interpretaciones exitosas que los sujetos realizan sobre ellas en los procesos comunicativos. En lo referente a la integración social, todo proceso de acción comunicativa, al constituir un mecanismo de coordinación de la acción, favorece continuas secuencias de interacción individual que propician la formación de diversos colectivos sociales y, en general, solidaridad por el reconocimiento intersubjetivo al que ella aboca. De tal forma, por el proceso de integración social se estabilizan y cohesionan grupos sociales normativamente regulados que adquieren propia identidad y que se caracterizan por armonizar la acción de sus miembros de cara a enfrentar las situaciones problemáticas con una línea unitaria de acción. De ahí que Habermas considere la solidaridad como el canon evaluativo de los distintos

grupos sociales. Finalmente, en relación al proceso de socialización, la acción comunicativa al poner en interacción en términos de entendimiento a sujetos en formación con otros competentes hace que los primeros adquieran las capacidades que una tradición cultural pueda ofrecer. De esta suerte, se forman las identidades individuales en el sentido de una integración de los individuos en los estilos de vida de la tradición a la que pertenecen. La nota evaluativa de este proceso que efectúa la acción comunicativa radica en la capacidad de autonomía de los sujetos; en sus posibilidades de fundamentar y de hacerse cargo de sus acciones. Así pues, por la socialización se producen identidades individuales capaces y consistentes que sintonizan con la tradición existente. En estas dimensiones, pues, se reproduce el mundo de la vida según la caracterización de Habermas; en los términos de un saber de fundamento válido, de grupos sociales estables y de sujetos capaces o autónomos.

Con la ayuda de estos componentes estructurales afirma Habermas que se puede abordar el problema de la lógica evolutiva del mundo de la vida. Esto significa que tales componentes pueden servir de indicadores para calibrar el nivel evolutivo de tradiciones culturales. Aunque de modo inmediato se hacen necesarias dos precisiones. En primer lugar, la cuestión de la que se trata es la de la posibilidad de establecer una cadencia evolutiva en el mundo de la vida, no en las formaciones sociales mismas. Para esto último es menester introducir el concepto de sistema, la otra dimensión en la caracterización del concepto holístico de sociedad. Sólo entonces los datos relevantes sobre la lógica evolutiva de los mundos de la vida se convierten en piezas significativas para conceptualizar el estado evolutivo de las sociedades en general. Y, en segundo lugar, el concepto mismo de lógica evolutiva contiene unas implicaciones que es necesario desarrollar. La idea de lógica evolutiva impone inmediatamente *per se* la noción de que todo cambio en aquello que está sometido a ella lo es en un determinado sentido. Esto equivale a afirmar que siempre que se introduzca la noción de lógica evolutiva habrá que hacer lo correspondiente con un canon o criterio cuya referencia producirá el eje sobre el que acaecen unos cambios que sólo entonces manifiestan orientación. Así pues, hablar de lógica evolutiva en el mundo de la vida implica, de partida, destacar aquel parámetro que constituye el indicador de los niveles evolutivos hacia el que los cambios se orientan. Pues bien, Habermas considera la racionalidad, entendida en los términos de su pragmática formal, como el concepto clave o criterio para asociar una secuencialidad evolutiva a su concepto de mundo de la vida. En este sentido, afirma que hay tres indicadores que permiten detectar movimientos evolutivos en el mundo de la vida. Son éstos: la diferenciación de sus componentes estructurales; dentro de cada uno de estos componentes, la escisión de sus aspectos formales y de contenido; y, finalmente, la reflexivización de los procesos de reproducción

asociados a ellos. El caso es que todos estos fenómenos consisten, a su vez, en especificaciones de procesos de racionalización, es decir, llevan aparejados incrementos de racionalidad. Con estos elementos, la tesis de Habermas respecto a la lógica evolutiva del mundo de la vida puede enunciarse así: la interdiferenciación de los componentes estructurales del mundo de la vida y la intradiferenciación de los procesos que los constituyen implica una tendencia correlativa de los procesos de interacción lingüística a depender de forma más estricta en toda su amplitud de las condiciones formales de la acción comunicativa, esto es, a quedar ligados de forma más estrecha al sistema universal de las pretensiones de validez. La tesis, pues, establece una ecuación entre la diferenciación o la complejidad estructural del mundo de la vida y la racionalidad de los procesos de interacción lingüística -determinable por la fuerza motivadora sobre la acción empírica que en ellos tiene el entendimiento como sistema de razones-. Procesos que significan, en definitiva, la más alta compilación de las interacciones sociales en general, como ya mostró Habermas en su estrategia metodológica en la que interpretó primero la racionalidad como acción, y ésta en términos lingüísticos, después, para desembocar, finalmente en la construcción de la pragmática formal. En síntesis, pues, Habermas postula que a mayor complejidad, mayor racionalización del mundo de la vida, mayor dependencia, pues, de las interacciones sociales de los criterios formales del entendimiento. La especificación de la tesis se realiza atendiendo a los indicadores citados: diferenciación de los componentes estructurales del mundo de la vida, diferenciación de sus aspectos de forma y contenido y diversificación reflexiva de los procesos culturales de reproducción. En primer lugar, la diferenciación de los componentes estructurales del mundo de la vida consiste en la desligazón entre instituciones y sistemas simbólicos de creencias, en la ampliación no reglada del espectro de posibilidades de interrelaciones individuales normadas y en la apertura de espacios para la crítica de los corpus de tradiciones. Todos estos fenómenos confluyen en indicar a modo de indicios que los patrones de contenido o las referencias cognitivas que sirven para decidir en la acción comunicativa al ejecutar las pretensiones de validez van generándose y sucediéndose en formas progresivamente liberadas de cualesquiera otras instancias que no sean la fuerza de autoimposición de los sistemas de razones. En segundo lugar, la diferenciación de forma y contenido significa que el peso de la tradición cultural se limita gradualmente a aspectos altamente abstractos o formales -así, por ejemplo, en el derecho a principios de máxima universalidad, o en la ciencia a procedimientos metódicos que garanticen la fiabilidad epistémica-, de modo que potencialmente más elementos del mundo de la vida van quedando a disposición para su problematización y racionalización consecuente. Finalmente, la



diversificación de los procesos de reproducción cultural implica la generación de lo que Habermas denomina *sistemas culturales de acción*, que consisten en la especialización funcional de colectivos sociales que asumen en términos de profesiones un trabajo social que ha absorbido las tareas referidas al bagaje cultural, a la articulación político-institucional y a la educación. Para todos estos ámbitos, la especialización impone una reflexivización en el seno de sus procesos reproductivos que es aneja a su liberación respecto a las tradicionales instancias exteriores a ellos, sobre todo las instituciones religiosas y la familia. El paso por estos tres indicadores muestra pues, para Habermas, una tendencia hacia la racionalización asociada a la evolución estructural del mundo de la vida que se manifiesta en una creciente apertura de espacios de coordinación de la acción en términos de entendimiento que alcanza cada vez en mayor profundidad a todas las dimensiones que componen dicho mundo.

Sin embargo, Habermas indica que constituye un error conceptuar no ya sólo el problema de la evolución de las formaciones sociales, sino incluso el de los mundos de la vida mismos en exclusividad desde las categorías asociadas o derivadas del propio concepto *mundo de la vida*. Así, incluso un acercamiento a la cuestión de la lógica evolutiva del mundo de la vida requiere para ser completo el concurso de una perspectiva teórica más amplia. Tal perspectiva es la que se abre en la estrategia teórica, de filiación marxista, con la que opera Habermas. Con ella articula en una conceptualización esas dos categorías fundamentales de *mundo de la vida* y *sistema* que considera necesarias para trazar el mapa fiel de la sociedad. Es en esta articulación donde puede desprenderse una idea adecuada sobre la dinámica evolutiva de las formaciones sociales. Para esto último hay que considerar dos momentos. En primer lugar, la lógica de la evolución social está sometida a las condiciones producidas por la necesidad de la reproducción material de la sociedad, que es la que asegura la pervivencia física, la supervivencia, de sus miembros. El sistema social es una respuesta adaptativa de la especie al problema de la subsistencia dentro de su entorno natural. Pero, además, las estructuras sociales que garantizan la pervivencia del conjunto se transforman en función de la racionalización del mundo de la vida. Esto significa que los procesos de evolución social, cuyo determinante es la pervivencia material del conjunto, aprovechan las posibilidades que abren los fenómenos de racionalización del mundo de la vida -fenómenos tales como conocimientos científicos con aplicaciones técnicas, justificaciones normativas para regulaciones institucionales y políticas, sistemas de creencias, etc.- optimizando el balance de recursos materiales. La idea que sustenta esta estrategia teórica de corte materialista sobre la evolución social de Habermas entiende pues la dinámica del mundo de la vida desde los condicionantes

impuestos por el sostenimiento material del organismo social. Así, la evolución social obedece a la ley según la cual las formaciones sociales producen estructuras que no pueden dejar de cubrir por debajo de ciertos mínimos las necesidades de subsistencia física. Son estructuras éstas que abarcan desde los ámbitos de la reproducción biológica hasta los de la producción material y simbólica que se configuran en todo grupo humano. De este modo, el mundo de la vida está sometido a las condiciones marco que para la sociedad emanan de su sostenimiento material. Sin embargo, a partir de este umbral mínimo, es del todo relevante que el mundo de la vida reobra a modo de realimentación positiva sobre las estructuras sociales encargadas de mantener la pervivencia del conjunto explotando sus posibilidades evolutivas en sentido discriminado. Les imprime, pues, una orientación en función de su racionalización interna efectuada a través de procesos de aprendizaje. Con esta tesis Habermas conecta *sistema y mundo de la vida* al conceputar la sociedad como un sistema que funcionalmente ha de satisfacer un conjunto de requisitos y, también, como un mundo de carácter simbólico cuya orientación es la racionalización. Ambos momentos están inmersos en un proceso de mediación cuya clave es la asimetría. Una asimetría, sin embargo, que es aún menester concretar.

##### 5. EL DESACOPLAMIENTO DE SISTEMA Y MUNDO DE LA VIDA Y LA PARADOJA DE LA RACIONALIZACIÓN: LA TESIS DE LA COLONIZACIÓN INTERNA

Habermas sostiene que las estructuras que cohesionan la sociedad provienen de dos mecanismos diferenciados. El primero de ellos es la *integración social*, que está promovida por la fuerza coordinadora de la acción comunicativa en los espacios del mundo de la vida. El segundo consiste en la *integración sistémica*, que produce estructuras sociales o sistemas de acción social que se estabilizan con independencia de las orientaciones subjetivas de los agentes sociales. Mientras el primer mecanismo produce la integración a través del consenso -que sólo puede ser entendido en términos de entendimiento-, el segundo lo hace mediante la eficacia funcional de sistemas producidos a partir de las consecuencias no buscadas por los sujetos en sus acciones. Con esta concepción dual Habermas se desmarca explícitamente de los modelos teóricos que describen la sociedad exclusivamente en los términos de un idealismo subjetivista como un agregado de sujetos autónomos y transparentes que dominan sus relaciones con la naturaleza y entre sí, o bien en los propios de un descriptivismo funcional como un mecanismo autorregulado cuya componente idealizante radica en el soslayamiento del

aspecto simbólico y autorreferencial que poseen los productos culturales. Este enfoque dual, pues, impide identificar el concepto de sociedad con alguno de sus componentes estructurales al afirmar que en ella en los grupos o colectivos integrados socialmente, a través de las premisas de la acción orientada al entendimiento, por lo tanto, se producen también entramados de acción que se estabilizan o consolidan sistémicamente, es decir, se efectúa una coordinación de las acciones de los agentes sociales a causa de relaciones funcionales no pretendidas que quedan implicadas por sus líneas de acción intencionales. En todo caso, de esta formulación se deriva la tesis que indica que en sus movimientos evolutivos en la sociedad se diferencian entre sí los aspectos descritos, *mundo de la vida y sistema*, pero también lo hace internamente cada uno de ellos. Para Habermas, este juego múltiple de diferenciaciones se convierte en el eje sobre el que tabular el grado de evolución de las formaciones sociales. De la siguiente forma enuncia Habermas esta tesis del desacoplamiento de sistema y mundo de la vida: “Entiendo la evolución social como un proceso de diferenciación de segundo orden: al aumentar la complejidad del uno y la racionalidad del otro, sistema y mundo de la vida no sólo se diferencian internamente como sistema y mundo de la vida, sino también se diferencian simultáneamente el uno del otro”<sup>12</sup>. Habermas está afirmando que el desacoplamiento a nivel sistémico se manifiesta en la aparición a lo largo del curso evolutivo de las sociedades de nuevos y sucesivos mecanismos de integración sistémica de complejidad interna creciente que van segregándose paulatinamente de las estructuras sociales integradas en términos de acción comunicativa. Y estas estructuras, que conforman el mundo de la vida, en virtud de tal tendencia van fijándose como un subsistema más del conjunto. Sin embargo, el mundo de la vida no es meramente un subsistema más, pues afirma Habermas que, en última instancia, de él depende la cohesión del sistema social. De ahí que pareja a la tendencia mencionada persista la necesidad de que los diversificados subsistemas sociales queden vinculados a él en la forma de procesos de institucionalización. En este doble fenómeno dado en el decurso evolutivo social, la tendencia del mundo de la vida a quedar relegado a un subsistema más y la necesidad de que los subsistemas sociales se vinculen al subsistema mundo de la vida para evitar la disgregación del conjunto social, necesidad que, por otro lado, se enfrenta a ese relegamiento del mundo de la vida, en estos dos movimientos pues de signo contrario, cifra Habermas una paradoja de la evolución social que sólo en la modernidad ha alcanzado niveles críticos y forma manifiesta.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p., 216.

La tesis del desacoplamiento de sistema y mundo de la vida la ilustra Habermas con su interpretación de los rasgos sobresalientes de los tres grandes estadios en los que la sociología y la antropología dividen la historia. Son los correspondientes a las sociedades preestatales, a las sociedades estatales y, finalmente, a las sociedades modernas o postradicionales, que se caracterizan por haber desarrollado un sistema económico netamente diferenciado y autónomo. El primer escalón evolutivo lo representan las sociedades preestatales. En ellas Habermas muestra la coextensividad inicial del mundo de la vida y del sistema social. En este sentido, cabe entender las sociedades arcaicas en su totalidad como mundos de la vida y, también, como sistemas autorregulados. Como mundos de la vida omniabarcantes y cerrados pueden interpretarse las sociedades en este nivel evolutivo porque en ellas el sistema de parentesco es la institución que las estructura totalmente. El rasgo fundamental de estas sociedades consiste en que las reglas del sistema de parentesco fijan sus límites al adscribir a cada individuo a un grupo de parentesco con una posición y rol determinados. Dentro de estos límites marcados por el sistema de las relaciones de parentesco, que constituyen, a su vez, las demarcaciones de la entidad social, afirma Habermas que las interacciones individuales están regidas por normas que emanan de la propia estructura del sistema de parentesco. A causa de ello, la acción social coincide con la acción orientada al entendimiento, produciendo, además, la estructura de estas interacciones cohesión social. Esto último indica que el sistema de parentesco es el mecanismo de integración social en las sociedades preestatales. Por otra parte, las normas asociadas al sistema de parentesco adquieren carácter vinculante por su fundamentación en lo que Habermas denomina una *imagen mítica del mundo*, consistente en un sistema total de creencias que interpreta en una unidad no diferenciada, pero con sentido, unos objetos y fenómenos relativos a los mundos objetivo, social y subjetivo que quedan amalgamados en los mitos y en los rituales. Así pues, el sistema de parentesco como una institución total que produce la integración social y la imagen mítica del mundo como un sistema simbólico de interpretación global conforman a las sociedades preestatales en toda su extensión como mundos de la vida. Pero en el otro parámetro, las sociedades preestatales pueden leerse también como sistemas autorregulados en función de sus mecanismos de poder y de intercambio. El factor causal de la generación de poder y estructuras de intercambio es la división del trabajo. Indica Habermas que ésta se produce por los imperativos de la sustentación material de la vida, y que éstos constituyen los grandes estímulos para la evolución y diferenciación de la estructura social en este tipo de sociedades. La división del trabajo se selecciona evolutivamente porque mejora el balance global entre *inputs* de trabajo y *outputs* de rendimientos, porque aumenta, en definitiva, la eficacia

de la producción. A la división del trabajo corresponde el intercambio de bienes diferencialmente producidos. Pero igual de notorio resulta que a ella va asociada la distribución asimétrica de gradientes de poder entre los miembros de un grupo a causa de la especialización de algunos de ellos en tareas de organización que les otorga una capacidad de acción que condiciona al resto de los individuos. Así es como la división del trabajo genera relaciones de poder y relaciones de intercambio, y entiende Habermas que arranca y se perpetúa cuando ancla institucionalmente. Así pues, desde el punto de vista sistémico las sociedades preestatales se integran a resultados de la respuesta adaptativa a las presiones del entorno consistente en la optimización de la capacidad de dominio y de control sobre la naturaleza, mejora de balances productivos que requiere una creciente complejidad estructural del sistema social. En estas sociedades, los mecanismos de integración sistémica, las formas que adquieren el poder y el intercambio, son coextensivos con los mecanismos de integración social al anclar institucionalmente en sistemas de parentesco que los rigen. Señala Habermas que cuando sucede que en la distribución del poder, un poder que determina las relaciones de intercambio, es entre diversos grupos de parentesco donde se produce la estratificación y no ya dentro de ellos, es entonces cuando los mecanismos sistémicos empiezan a tener efectos diferenciadores sobre el grupo social marcando el inicio del proceso del desacoplamiento. El hito que marca el tránsito de las sociedades preestatales a las estatales es la desconexión del mecanismo sistémico poder de la institución del parentesco. Es éste un proceso en el que el poder pasa de advenir de la posición dentro de un grupo de parentesco a hacerlo desde un mecanismo de coacción basado en un sistema jurídico de sanciones. Es entonces cuando el poder adquiere un carácter político y se ejercita desde el aparato o institución llamada estado. En las sociedades estatales el mecanismo poder acopla con un sistema de estratificación que ya no se solapa con el sistema de parentesco. Por otra parte, aquí el mecanismo de intercambio ha generado un patrón universal de cambio que es el dinero, que permite equiparar todos los bienes de uso producidos a través de un valor de cambio. De este modo, las sociedades estatales se caracterizan por la aparición de estos dos nuevos mecanismos sistémicos de integración que son el poder político y los mercados generalizados. La aparición de estos nuevos mecanismos implica una diferenciación y un aumento en la complejidad de las formaciones sociales. Si los mecanismos sistémicos del estadio anterior se vinculaban al mundo de la vida institucionalizándose en los sistemas de parentesco, aquí lo hacen a través de las organizaciones políticas y el derecho. Las sociedades estatales consecuentemente se estratifican en los ejes de la dominación política y de la producción económica. Lo característico de la estratificación inducida en este estadio es que los diferentes grupos sociales se determinan

por una diferencial posesión de bienes que está sancionada políticamente. Tal es la esencia de las clases socio-económicamente generadas. En esta forma de división social es distintivo que en toda sociedad el mundo de la vida se fragmenta y especifica para cada una de las clases sociales que adquiere estilos de vida y valores culturales propios y diferenciados. A causa de la índole de la generación de los grupos estratificados, en este tipo de sociedades el rol que cada uno de ellos desempeña dentro de la totalidad social condiciona sus mundos de la vida mutuamente segregados. Ante esta diversificación del mundo de la vida inducida sistémicamente, la organización estado ejerce la función de unificador del organismo social: estructura sus diferentes estratos vinculándose a sus disímiles mundos de la vida a través de las funciones ejercidas por su red administrativa. Además, tal vinculación a esos múltiples mundos de la vida lo legitima mediante las imágenes religiosas del mundo. Finalmente, las sociedades modernas surgen cuando el estado pierde su capacidad de control total sobre la sociedad. Por un lado, el estado mismo se especializa funcionalmente en un conjunto de subsistemas relativamente independientes entre sí, pero, por otra parte, y aquí radica el salto cualitativo de este nuevo nivel en la evolución sociocultural, surgen subsistemas de acción que quedan desmembrados del estado entre los que el sistema económico es determinante. En esta etapa evolutiva, el subsistema economía cobra autonomía frente al estado al desvincularse de contextos institucionales normativos por la generalización del mecanismo de control que es el dinero. El subsistema economía mismo queda institucionalizado por el medio del *intercambio* que configura un subsistema cuya característica es la circunscripción de todo su contenido normativo a las reglas del cambio mercantil. Frente a las que la preceden, las sociedades modernas capitalistas concentran toda su actividad económica en el uso del medio del cambio que es el dinero. El dinero se convierte, en términos de Habermas, en el *medio de intercambio intersistémico*, de forma que pasa a gobernar las relaciones entre los diferentes subsistemas sociales que quedan monetarizados: la empresa capitalista, el estado fiscal y la familia sostenida por el salario. Es entonces, cuando la generalización del dinero como medio de intercambio intersistémico se lleva a efecto, el momento en el que el mecanismo de integración sistémica dinero adquiere efectos estructuradores y conformadores de las formaciones sociales. Este proceso de generalización del dinero como canal de relación entre los diversos subsistemas sociales subordina el estado al subsistema economía invirtiendo la escala de primacías del estadio anterior, escala de la que dependen los resortes o impulsores evolutivos. En este nivel marcado por la multiplicación de subsistemas sociales cuyas redes de relaciones quedan reguladas por el mecanismo del dinero, tales subsistemas tienden a independizarse de los mundos de la vida, pues su anclaje institucional depende

cada vez en menor grado de las interacciones lingüísticas que son substituidas por un medio deslingüistizado como es el dinero. La pléyade de organizaciones e instituciones en que cristalizan los diversos subsistemas sociales tiende a desligarse de las estructuras simbólicas del mundo de la vida a causa de su amplia autonomía para autoinstaurarse y establecer las condiciones de pertenencia a ellas para unos sujetos que han de poner entre paréntesis en tanto que miembros legítimos sus orientaciones particulares. En esta tendencia, los mundos de la vida de las sociedades modernas quedan reducidos a unos meros subsistemas más entre otros. Ahora, éstos hasta han quedado liberados de la sustantividad otorgada por la función legitimadora que cumplían en el estadio anterior a causa del carácter autónomo y, en consecuencia, extrínsecamente anormativo, de las organizaciones en que coagulan los múltiples subsistemas sociales.

Tal es, someramente descrita, la orientación universal que Habermas encuentra en la evolución socio-cultural. Orientación que ilustra la tesis del desacoplamiento según la cual los movimientos evolutivos favorecen la aparición de nuevos, multiplicados y complejizados mecanismos de integración sistémica paulatinamente desconectados de las estructuras comunicativas de un mundo de la vida que, a su vez, se ha fragmentado en un complejo de subsistemas. El aspecto más relevante de la tesis del desacoplamiento radica en que los mecanismos sistémicos que en cada momento ostentan la palanca evolutiva pueden serlo a condición de su anudamiento en el mundo de la vida. En otros términos, en los decursos evolutivos las sociedades explotan selectivamente sus posibilidades estructurales, aquellas ínsitas en sus complejos de mecanismos sistémicos, en función de los procesos de aprendizaje que en ellas se llevan a término, en dependencia, consecuentemente, de la racionalización del mundo de la vida. Habermas afirma pues que la consolidación de cada etapa sistémica depende de cierto grado de racionalización en un mundo de la vida que, sin embargo, sigue su propia lógica: la de los procesos de aprendizaje inscritos en la práctica comunicativa. De esta forma, la evolución sistémica medida en complejidad es función de la del mundo de la vida que se expresa en la diferenciación de sus componentes estructurales. Según esto, sólo alcanzan a reestructurar las relaciones funcionales en una sociedad, subvirtiéndolas anteriores, o a integrar sistémicamente a éstas, aquellos mecanismos sistémicos que se encuentran vinculados al mundo de la vida. Tal cimentación de los mecanismos sistémicos en el mundo de la vida la entiende Habermas como un fenómeno de institucionalización. Es en este punto donde adquieren especial relevancia los ámbitos de la moral y el derecho como elementos de engarce de los planos que representan los mecanismos sistémicos, de un lado, y el mundo de la vida, por otro. La evolución del mundo de la vida efectuada

en términos de racionalización marca unos niveles de maduración en los sistemas morales y jurídicos sobre los que se apoyan aquellas instituciones que encarnan los diferentes mecanismos sistémicos. La tesis de Habermas dice, en consecuencia, que es condición necesaria para la consolidación de un complejo institucional que realiza la integración sistémica de una formación social un determinado nivel evolutivo en los sistemas normativos de regulación de la acción comunitaria que significan los sistemas simbólicos de la moral y el derecho. Estos sistemas de regulación de la acción constituidos por la moral y el derecho aportan la instancia de legitimación última necesaria a la que es posible apelar para dirimir sin menoscabo de la estabilidad social los enfrentamientos y conflictos abiertos entre individuos y grupos a causa de unos intereses específicos y diferenciados que son producidos siempre por la segmentación social. Moral y derecho conforman así la válvula de escape que permite relajar las fricciones potencialmente explosivas que pueden presentar entre sí los diversificados mecanismos de integración social y, a través de ellos, la complejizada red de mecanismos sistémicos. Pero, a su vez, la evolución interna de la moral y el derecho manifiesta, además, la diferenciación estructural del mundo de la vida, pues su tendencia es la abstracción y la mutua diferenciación.

En efecto, en las sociedades modernas se constata una neta separación entre moral y derecho, quedando la primera sancionada como un componente de la personalidad que actúa a modo de mecanismo de ordenación y orientación de la conducta, mientras que el derecho se instaura como una trama coactiva desligada de los sistemas morales de los individuos. En este sentido, en lo relativo a las consecuencias de la acción la ética individual encuentra un límite en el sistema universal del derecho. Habermas entiende que este proceso de generalización y formalización al que están sometidos la moral y el derecho, proceso que en las sociedades modernas ha desencadenado una segregación por la cual la moral no rebasa ya la esfera de una conciencia subjetiva altamente autónoma respecto a sistemas de valores heredados y el derecho se ha institucionalizado como una instancia de poder metaindividual y universal, implica una actualización del potencial de racionalidad inscrito en la acción comunicativa. Ello es así porque en dicho proceso la integración social realizada en términos de interacciones comunicativas se va liberando paulatinamente de instancias regulativas o de principios de tipo ideológico dotados de altos niveles de contenidos doctrinarios para pasar a depender de las reglas de validez por las que se sancionan los procesos lingüísticos de entendimiento. Esta consecuencia aparejada a la dinámica histórica de la moral y el derecho queda expresada por Habermas en los términos de un *desencantamiento del potencial de racionalidad* efectuado en el ámbito del mundo de la vida. Sin embargo, a ella hay que añadir otro resultado en el



proceso de racionalización no menos notorio: la diferenciación neta entre acción orientada al éxito y acción orientada al entendimiento. Si los procesos de interacción lingüística cuya orientación es el entendimiento se liberan de corpus de contenidos particulares y concretos para pasar a validarse paulatinamente a partir de los criterios abstracto-formales de la argumentación correcta, sólo entonces la acción orientada al éxito puede quedar claramente deslindada y tipificada. Es entonces cuando en base a los criterios de la acción orientada al éxito pueden estructurarse las interacciones sociales. Los agentes sociales pueden adoptar así una orientación bien al entendimiento, bien al éxito, y racional en ambos casos. En este marco, lo característico de la aparición de sistemas específicos de acción orientada al éxito propiciada por los incrementos de racionalidad en el mundo de la vida radica en que éstos pueden utilizar como vehículo de coordinación lo que Habermas denomina *medios de comunicación deslingüistizados*. En los sistemas de acción orientada al éxito donde no está en juego el entendimiento mutuo, excepto en su subordinación a los intereses particulares, rigen para los agentes las motivaciones empíricas y no las racionales y, en consecuencia, pueden éstas coordinarse entre sí induciéndose recíprocamente líneas de acción congruentes en base a expectativas compartidas de ganancia común o consecución de fines cuya variedad puede traducirse y calcularse en los parámetros del dinero y el poder. El deslinde consumado en la modernidad entre contextos de acción orientada al entendimiento y de acción instrumental afecta pues íntimamente al lenguaje en su función de mediador de las interacciones sociales. Mientras su prioridad como instrumento de coordinación entre los sujetos es absoluta en los primeros, en aquellos otros de acción instrumental pierde sustantividad y es relegado a un plano derivado. Para los sistemas de acción instrumental es decisivo el factor consistente en la necesidad de un umbral mínimo de comunicación muy rebajado respecto a los contextos de entendimiento para coordinar efectivamente la acción. Por esta razón, el lenguaje como medio de interconexión es suplido casi en su totalidad tan fácilmente en tales ámbitos con la ventaja adicional de que en los mecanismos interactivos suplentes la consecución de la coordinación depende de unos factores más elementales. Habermas está afirmando, pues, que los sistemas de acción instrumental liberados por la racionalización del mundo de la vida pueden en lo que respecta a las interacciones sociales coordinar la acción de forma eficaz sin grandes exigencias respecto al factor comunicativo o de entendimiento mutuo. El fenómeno de la racionalización del mundo de la vida propicia pues, llegado a determinado nivel, el deslinde entre dos mecanismos de articulación de las interacciones sociales disímiles en lo que afecta a las motivaciones de los sujetos y a los medios de interconexión entre ellos. La coordinación necesaria para el sostenimiento de la integridad social puede lograrse atendiendo a

procesos de acuerdo progresivamente más rigurosos en el plano de la validación de las ofertas de los agentes en los cuales, también, el consenso, cada vez de más difícil prosecución, adquiere un carácter tanto más vinculante en relación a la alta estructuración formal de los sistemas argumentativos que lo generan. Pero tal coordinación también puede obtenerse desde los sistemas instrumentales de acción que en la medida en que rehúyen el entendimiento lingüístico reducen las probabilidades de disenso. Los medios dinero y poder constituyen en este caso los vehículos de intercambio característicos que, según Habermas, suplen al entendimiento lingüístico en vistas a la coordinación social. Lo definitorio de estos medios es que al relacionar a agentes cuya motivación es empírica sustituyen el lenguaje como medio de coordinación por no serles a éstos necesario un acuerdo basado en términos estrictamente racionales en el sentido de la pragmática formal, aunque sí, en cambio, se les presenta como imperativo negociar puntos de equilibrio, dentro de jugadas altamente estratégicas, basados en el cálculo y la estimación del grado de prosecución de intereses particulares y contingentes. Pero con todo ello, tales mecanismos de coordinación de la acción se descontextualizan del mundo de la vida. El mundo de la vida como fuente de interpretaciones y como contexto del acuerdo racional sobre elementos cuestionados se torna superfluo simplemente porque el propio acuerdo racional ha quedado en no poca medida desplazado como mecanismo de la acción social. Como dice Habermas, en los sistemas de acción orientada al éxito el mundo de la vida queda relegado a entorno. Y es mediante estos sistemas de acción estratégica, atravesando las orientaciones particulares de los sujetos, como se estabilizan funcionalmente los diversos subsistemas sociales que producen la integración sistémica. Tal fenómeno ha sido propiciado por la racionalización de un mundo de la vida que, sin embargo, queda finalmente reubicado como entorno de tales subsistemas a causa del achicamiento en ellos efectuado de los procesos de entendimiento circunscritos gradualmente a espacios más reducidos y aislados de la totalidad social. De tal suerte es como se consume por el desencantamiento del potencial de racionalidad de la humanidad el fenómeno del desacoplamiento entre sistema y mundo de la vida.

Tal desacoplamiento entre sistema y mundo de la vida denota para Habermas una paradoja en los giros de la evolución social que expresa en los siguientes términos: “Si esta tendencia evolutiva hacia el desacoplamiento de sistema y mundo de la vida se la proyecta sobre el plano de una historia sistémica de las formas de entendimiento, queda de manifiesto la incontenible ironía del proceso histórico universal de ilustración: la racionalización del mundo de la vida hace posible un aumento de la complejidad sistémica, complejidad que se hipertrofia hasta el punto de que los imperativos sistémicos, ya sin freno alguno, desbordan la capacidad de absorción del

mundo de la vida, el cual queda instrumentalizado por ellos”<sup>13</sup>. Con la expresión *formas de entendimiento* Habermas está refiriendo las propiedades formales que históricamente presenta el entendimiento intersubjetivo. En la cadencia de las formas de entendimiento que Habermas presenta, vinculadas a las sociedades arcaicas o preestatales, a las sociedades estatales y a las sociedades modernas, cada una de ellas constituye para los sujetos el a priori, históricamente determinado, para su intersubjetividad posible. Además, el vector conformado por la sucesión de las formas de entendimiento apunta a una consumación de gradientes de una racionalidad medida por la diferenciación de las diversas esferas de validez lingüística. Por ello, la evolución de las formas de entendimiento implica incrementos en la autonomía de los criterios estrictamente racionales como base sobre la que construir acuerdos comunicativos. La lógica de la evolución de las formas de entendimiento ilustra, pues, una racionalización del mundo de la vida acaecida a lo largo de las secuencias históricas cuyo impulso proviene de procesos de aprendizaje que en ningún caso pueden dejar de estar presentes en toda praxis de encuentro lingüístico intersubjetivo. La acción comunicativa, pues, encarna un potencial de desencadenamiento de racionalidad que se constata históricamente: las formas de entendimiento cuya sucesión responde a una lógica evolutiva ilustran la actualización de ese potencial. Sin pormenorizar más en ellas, puede exponerse la idea de Habermas de la paradoja de la racionalización del mundo de la vida, del proceso universal de ilustración, en otras palabras. En esencia, la paradoja consiste en que la racionalización del mundo de la vida genera unos sistemas de acción cuya lógica tiende a aniquilar el propio mundo de la vida. La racionalización, pues, desencadena procesos que propenden a ahogar los espacios empíricos de praxis lingüístico-racional. Habermas entiende este fenómeno de aniquilación como una restricción estructural de los procesos de comunicación que quedan desplazados, o en el mejor de los casos subordinados, por los mecanismos de integración sistémica. La progresiva racionalización del mundo de la vida ha inducido que los mecanismos sistémicos pasen de deslizarse sobre los mecanismos de integración social a trastocar la estructura misma de los sistemas de acción que producen la integración social. Este proceso de desplazamiento de los mecanismos de integración social es el que ha tenido lugar con ocasión de la sustitución del lenguaje por los medios de coordinación deslingüistizados en la formación de los sistemas de acción instrumental netamente diferenciados. Es en esta sustitución donde se denota la generalizada restricción de los procesos de acción comunicativa. El desacoplamiento de sistema y mundo de la vida se consuma precisamente bajo

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p., 219.

la forma moderna de entendimiento porque es ahí donde el grado de racionalización del mundo de la vida ha permitido segregar los ámbitos de la acción orientada al entendimiento y de la acción orientada al éxito. Sobre tal diferenciación ha actuado la generalización de los sistemas de acción instrumental con sus medios de intercambio característicos, el dinero y el poder, como medio de vertebración social que desplaza al entendimiento lingüístico como coordinador de la acción. Sólo en la medida que se produce este desplazamiento, que supone una restricción sistemática de la comunicación, puede interpretarse el desacoplamiento de sistema y mundo de la vida como una *colonización* de éste por los mecanismos sistémicos. Sin embargo, característico de la forma moderna de entendimiento es también el alto grado de diferenciación de las esferas de validez, lo cual implica que la estructura formal del entendimiento hace posible la realización de todo un potencial de crítica racional que puede revolverse contra unos complejos institucionales y de creencias que han perdido ya su fundamentación incuestionable en los grandes sistemas metafísico-religiosos del mundo. Esta doble tendencia indica que el fenómeno de la colonización sistémica del mundo de la vida inducido por su misma racionalización no puede efectuarse de forma oculta, solapada, y no ha sino de detectarse en aquellos ámbitos del propio mundo de la vida donde es operativa aún una praxis de entendimiento lingüístico. La consecuencia que extrae Habermas de todo ello, de ese estado de invasión del mundo de la vida por los mecanismos sistémicos que es percibida como tal en su mismo seno, apunta a una creciente conflictividad entre los mecanismos de integración sistémica y los de integración social. Expresada en los términos de la paradoja de la racionalización, la idea de Habermas sobre la colonización del mundo de la vida se perfila entonces como sigue: la ironía del proceso de racionalización estriba en que sus efectos reobran destructivamente sobre la propia razón, entendida en términos de praxis comunicativa. Pero aun así, el estado de racionalización alcanzado posibilita una certidumbre clara sobre tales aspectos destructivos de la racionalización. Lo que ya es en sí un aminoramiento de tales efectos. A la vista, pues, de tal diagnóstico de Habermas sobre la modernidad no pueden sino resaltar sus afinidades, no disueltas por las asimetrías de los modelos teóricos, con la aporía de la autodestrucción de la ilustración formulada por Adorno y Horkheimer unos 40 años antes. También ellos detectan el aspecto regresivo del progreso de la razón cuyo soslayamiento consideran la causa del nuevo estado de barbarie, esta vez técnica, en el que la humanidad ha recalado. La tesis de Habermas sobre la colonización interna, verdadera piedra de toque de su formulación de la paradoja de la racionalización, encuentra en el siguiente texto de *Dialéctica de la ilustración* un punto de consonancias: “El aumento de la productividad económica, que por un lado crea las

condiciones para un mundo más justo, procura, por otro, al aparato técnico y a los grupos sociales que disponen de él una inmensa superioridad sobre el resto de la población. El individuo es anulado por completo frente a los poderes económicos. Al mismo tiempo, éstos elevan el dominio de la sociedad sobre la naturaleza a un nivel hasta ahora insospechado. Mientras el individuo desaparece frente al aparato al que sirve, éste le provee mejor que nunca. En una situación injusta la impotencia y la ductilidad de las masas crecen con los bienes que se les otorga. La elevación, materialmente importante y socialmente miserable, del nivel de vida de los que están abajo se refleja en la hipócrita difusión del espíritu. Siendo su verdadero interés la negación de la cosificación, el espíritu se desvanece cuando se consolida como un bien cultural y es distribuido con fines de consumo. El alud de informaciones minuciosas y de diversiones domesticadas corrompe y entorpece al mismo tiempo”<sup>14</sup>. Aquí se encuentran también los elementos teóricos del diagnóstico habermasiano. El proceso de racionalización genera las condiciones técnicas de un dominio extremo del entorno natural. De este modo, el aparato técnico-productivo se hiperdesarrolla dando lugar a un sistema económico cuya lógica permea en todas las capas del sistema socio-cultural. En este proceso, se tornan concomitantes el aumento de la provisión material para la vida y el colapso de los espacios culturales de praxis racional; el espíritu es absorbido por los imperativos del sistema económico, instrumentalizado en su conversión en mercancía. La paradoja de la ilustración consiste en el redireccionamiento del dominio sobre la naturaleza conforme se realiza hacia un dominio internalizado de la propia sociedad en el que ésta se afianza estructuralmente con cargo sobre sus propios miembros, a costa de desarticular, en los términos de Habermas, los mundos de la vida que configuran su trama simbólica.

## 6. DIAGNÓSTICO DE LA MODERNIDAD: COSIFICACIÓN Y EMPOBRECIMIENTO CULTURAL

Con la tesis de la colonización interna se completa el conjunto de las piezas teóricas que constituyen el armazón categorial de la teoría de la acción comunicativa. Con todo, la exposición sistemática de ésta aún no ha concluido. En posesión de este utillaje conceptual faltan por abordar dos cuestiones que inciden sobre su plausibilidad. La primera de ellas es la relativa a la interpretación de la modernidad. Hay que considerar cómo se leen

---

<sup>14</sup> Dialéctica de la ilustración, pp. 54-55.

los fenómenos característicos que configuran lo que se ha dado en llamar la modernidad desde los parámetros teóricos de la teoría de la acción comunicativa estimando los grados de consistencia que manifiestan los análisis. La interpretación de la modernidad supone, pues, un índice de comprobación para la teoría de la acción comunicativa. La segunda cuestión se refiere a una autocomprensión de la teoría de la acción comunicativa que se efectúa en dos momentos. Por un lado, enlazando con las tareas que conformaron el complejo de problemas empíricos de la primera teoría crítica y, por otro, enfrentando el ámbito, tantas veces difuso y siempre problemático, de la fundamentación de la propia validez epistémica.

En su interpretación de la modernidad Habermas parte de una tesis que trata de implementar con análisis pormenorizados de los variados procesos de los que ella es resultado. Dicha tesis la formula en los siguientes términos: “El mundo de la vida, progresivamente racionalizado, queda desacoplado de los ámbitos de acción formalmente organizados y cada vez más complejos que son la economía y la administración estatal y cae bajo su dependencia. Esta dependencia, que proviene de una *mediatización* del mundo de la vida por los imperativos sistémicos, adopta la forma patológica de una *colonización interna* a medida que los desequilibrios críticos en la reproducción material (esto es, las crisis de control analizables en términos de teoría de sistemas) sólo pueden evitarse ya al precio de perturbaciones en la reproducción simbólica del mundo de la vida (al precio de crisis, pues, que ‘subjetivamente’ se experimentan como amenazas a la identidad, o de patologías)”<sup>15</sup>. El punto de arranque de la modernidad, pues, lo encuentra Habermas en la aparición dentro de las sociedades estatalmente organizadas de grandes organizaciones en las esferas de la economía y de la política. En el ámbito de la economía surgen las grandes empresas capitalistas, y en el de la política un estado hiperdesarrollado y altamente especializado que se multiplica en las ramas de la administración. Es de señalar que ambos, estado moderno y empresa capitalista, adoptan un patrón organizativo similar basado en una especialización que los dota de un alto grado de eficiencia en la consumación de sus objetivos. Habermas interpreta el surgimiento de estos dos sistemas de acción como el salto a un nuevo nivel evolutivo en el proceso de la integración sistémica de la sociedad que se tabula por los criterios de la diferenciación y la complejidad. El desacoplamiento de estos subsistemas del mundo de la vida corre parejo a la sustitución en ellos del entendimiento lingüístico como mecanismo de coordinación de la acción por los medios dinero y poder. Tal sustitución convierte al mundo de la vida en un entorno de

---

<sup>15</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. II, pp., 432-433.

los circuitos de acción sistémicamente integrados. Todo ello implica para Habermas que las diversas organizaciones que surgen en los ámbitos de la economía y de la política se autonomizan respecto a ese mundo de la vida convertido en entorno. Este proceso de autonomización de los ámbitos de acción sistémica frente al mundo de la vida significa que en ellos se neutralizan o se anulan los efectos de las dimensiones simbólicas que éste posee a causa de su medio de integración lingüístico. Todo ello lo muestra Habermas explicitando el tipo de relaciones que estos ámbitos de acción sistémica surgidos en las esferas de la economía y la política mantienen con los tres componentes estructurales del mundo de la vida: la personalidad, la cultura y la sociedad. Respecto al componente estructural personalidad, la neutralización a la que los individuos -en lo tocante a sus motivaciones e intereses, orientaciones valorativas, creencias...- quedan dispuestos en el seno de las modernas organizaciones, cuyo paradigma es la empresa capitalista, se desprende de dos principios característicos que rigen la adscripción a ellas: que la vinculación a tales organizaciones es formalmente voluntaria y que, en consecuencia, quien entre a formar parte de ellas ha de aceptar un cierto conjunto de condiciones de pertenencia. En este sentido, por la cualificación de *miembros* con la que las organizaciones *de facto* normalizan a los individuos, consiguen éstas desligarse del componente del mundo de la vida que es la personalidad desplazándola a entorno bajo la figura de *vida privada*. Respecto al componente estructural cultura, las organizaciones se inhiben de las tradiciones culturales en base al principio de la neutralidad ideológica. Gracias a ello pueden desarrollar sus fines específicos sin las interferencias que pudieran derivarse de las imágenes del mundo que toda formación social incorpora como bagaje cultural. En todo caso, las modernas organizaciones tratan y manipulan este acervo simbólico con el que se encuentran a modo de material a disposición de una forma planificada conformando sistemas de sentido hechos a medida que se convierten en instrumentos útiles para sus objetivos y a la vez las legitiman en su *modus operandi*. De esta forma se relega la cultura a la posición de entorno de un sistema que la instrumentaliza. Finalmente, respecto al componente estructural sociedad del mundo de la vida, la irrupción de estas macroorganizaciones en las formaciones sociales escinde lo social en dos planos: uno de ellos queda definido por los sistemas de acción que se desenvuelven en el mundo de la vida, el otro es el constituido por sistemas de acción desgajados del tal mundo. Lo característico de la escisión es, según Habermas, que los dos planos de la acción social se constituyen por su mutua oposición, por sus tendencias divergentes. Así pues, en la sociedad quedan segregados un espacio de acción que se integra socialmente y otro espacio de acción integrado sistémicamente. Mientras en el primer espacio de acción el vehículo de integración es el entendimiento

lingüístico, de ahí su estructura comunicativa, en el segundo éste queda desplazado casi en su totalidad, hasta el límite de lo posible<sup>16</sup>, y es sustituido por los medios de integración deslingüistizados que le confieren una estructura formal altamente consistente y rígida frente a los plexos de acción que en él se producen. Esta estructura formal que poseen los sistemas de acción sistémica queda estabilizada y sancionada, finalmente, por los sistemas de derecho positivo. En ellos es donde ve Habermas el anclaje del sistema en el mundo de la vida.

El proceso de modernización, pues, implica para Habermas este deslinde entre sistemas de acción integrados formalmente y sistemas integrados socialmente que tan sucintamente se ha mostrado por medio de las relaciones que guardan los ámbitos sistémicos con los componentes estructurales del mundo de la vida. La índole de estas relaciones entre sistema y mundo de la vida, que conduce al segundo a la posición de un entorno del primero sobre el que éste, además, actúa, es la que induce a Habermas a postular la mediación del mundo de la vida por el sistema. Esta mediación consiste, entonces, en que los sistemas de acción formal se imponen sobre los contextos de acción comunicativa condicionándolos e instrumentalizándolos. Que es el mundo de la vida la dimensión en la sociedad que queda mediada o en una posición de dependencia, se manifiesta porque en aquella es la lógica sistémica la que ostenta el primado en cuanto a obturar los espacios posibles de acción social. Hasta tal punto es acentuada esta tendencia a lo largo de los procesos sociales de modernización, que Habermas caracteriza la mediación del mundo de la vida ya como su *colonización* por el sistema. Abundando en ello, es en base a tres aspectos o dimensiones en el análisis como traza Habermas la líneas maestras de su tesis de la colonización a la que se ve sometido el mundo de la vida en la modernidad.

En primer lugar, la colonización sistémica del mundo de la vida queda patente por las implicaciones de lo que Habermas denomina *relaciones de intercambio* entre sistema y mundo de la vida. En las sociedades modernas se configura la siguiente red de flujos de intercambio entre sistema y mundo de la vida atendiendo a los subsistemas economía y estado: el subsistema economía intercambia con el mundo de la vida, de un lado, salario por trabajo y, de otro, bienes de consumo y servicios por la demanda del consumo. En este doble juego se presenta como el *input* específico del subsistema economía

---

<sup>16</sup> Además, el umbral mínimo de entendimiento lingüístico que todo ámbito de acción sistémica necesita funcionalmente viene determinado por instancias extralingüísticas, factor por el cual queda en suspenso la base de validez del entendimiento lingüístico como instancia regulativa de las interacciones.



el trabajo, constituyendo los productos para el consumo su *output* característico. El subsistema estado, a su vez, intercambia con el mundo de la vida actuaciones organizativas e infraestructurales a cambio de los impuestos, y medidas políticas por la validación y asunción general del modelo de organización política. En este caso, el *input* característico del subsistema estado consiste en el sistema de impuestos, y su *output* viene dado en el conjunto de las decisiones que ordenan el entramado jurídico-institucional de la sociedad. El elemento fundamental es que en esta red de relaciones de intercambio los subsistemas economía y estado en el relegamiento que efectúan del mundo de la vida a entorno modalizan también a éste: el subsistema economía modaliza al mundo de la vida como *vida privada*, y el subsistema estado lo hace como *opinión pública*. El subsistema economía conforma el mundo de la vida alrededor de la familia nuclear, cuya función es la socialización, haciendo que en las relaciones de intercambio configuren en ella los roles de trabajador y consumidor. El subsistema estado, por otro lado, circunscribe el mundo de la vida en el espacio de la opinión pública formado por los plexos interactivos producidos a partir de los medios de comunicación. Aquí se fijan los roles de *cliente*, a partir de la relación de intercambio fijada al pago de los impuestos, y de *ciudadano*, desde la relación de intercambio constituida por las decisiones políticas. Sobre este esquema dado en las líneas y sentidos del intercambio entre el mundo de la vida y los subsistemas sociales, Habermas agrupa a dos los cuatro roles que se perfilan en estas relaciones mediante los binomios trabajador-cliente y consumidor-ciudadano a causa de las asimetrías que ambos presentan. Los roles trabajador y cliente quedan desde su misma constitución como nódulos de intercambio ínsitos de forma esencial en los subsistemas sociales. Ambos roles remiten directamente a organizaciones del subsistema economía o estado implicando que sus desempeñantes, en tanto actúen como tales, como miembros de una organización, se descontextualizan de sus mundos de la vida. Cosa diferente ocurre con los roles consumidor y ciudadano. Estos no vienen definidos por su ligazón a algún subsistema, aunque ciertamente remitan a ellos. En este aspecto entiende Habermas que el desempeño de estos roles se nutre del mundo de la vida; sobre ellos las organizaciones sistémicas no pueden operar constrictivamente de forma explícita. Así, son formalmente autónomas las preferencias del consumidor y las orientaciones valorativas y creenciales del ciudadano. Sin embargo, la determinación fundamental de los roles consumidor y ciudadano estriba precisamente en esto, que son sólo formalmente libres o independientes respecto a instancias sistémicas. Estos roles del mundo de la vida sólo mantienen una apariencia de autonomía potenciada, además, desde los mismos subsistemas sociales economía y estado a través de la manipulación del bagaje cultural. Es en esta dicotomía entre

autonomía formal y dependencia empírica auspiciada por los aparatos propagandísticos de los diferentes subsistemas donde más palmariamente se translucen las injerencias de las organizaciones formales en los contextos integrados socialmente, donde, pues, se revelan los fenómenos de la colonización del mundo de la vida.

El segundo eje de concreción que ilustra la colonización del mundo de la vida por los ámbitos de acción formal que configuran el entramado sistémico de las sociedades modernas lo cifra Habermas en lo que denomina *fenómenos de pérdida de sentido*. Bajo este rótulo comprende dos fenómenos típicos de la modernidad: la disolución de una subjetividad de carácter holístico que aglutina en sí, gracias a los patrones suministrados por una tradición cultural, toda una serie de elementos simbólicos a los que configura en una constelación de sentido con fuerza orientadora para una vida que se despliega con intención de armonía a lo largo de los planos del mundo de la vida, aniquilación de una subjetividad plena de sentido, pues, en favor de otra que se articula sobre estilos unilaterales de vida y que aparece, tras aquélla, como quebrada o fragmentada. En la modernidad se vuelven figuras comunes la del profesional que polariza su vida en torno a una ocupación y que se rige por la máxima del beneficio y, en el otro polo, la del vividor cuyo afán consiste en sustraerse a las presiones de un mundo de la vida reglado cuyas constricciones no soporta<sup>17</sup>. El otro fenómeno que imprime su sello a la modernidad consiste en la relajación de los patrones de legitimación política derivada de la desconexión de ésta de motivos éticos. Tras esta ruptura, los cauces de legitimación política se adaptan a la necesidad de una corrección formal en los procesos de toma de decisiones que es avalada por el marco ofrecido por el derecho positivo. A resultas de ello, tales procesos de

---

<sup>17</sup> Esto es algo que ya vio Weber en sus análisis de la función de la ética protestante en la emergencia del capitalismo: “A juicio de Baxter, la preocupación por la riqueza no debería pesar sobre los hombros de sus santos más que como ‘un manto sutil que en cualquier momento se puede arrojar al suelo’. Pero la fatalidad hizo que el manto se trocase en férreo estuche. El ascetismo se propuso transformar el mundo y quiso realizarse en el mundo; no es extraño, pues, que las riquezas de este mundo alcanzasen un poder creciente y, en último término, irresistible sobre los hombres, como nunca se había conocido en la historia. El estuche ha quedado vacío de espíritu, quién sabe si definitivamente. En todo caso, el capitalismo victorioso no necesita ya de este apoyo religioso, puesto que descansa ya en fundamentos mecánicos... Nadie sabe quién ocupará en el futuro el estuche vacío, y si al término de esta extraordinaria evolución surgirán profetas nuevos y se asistirá a un pujante renacimiento de antiguas ideas e ideales; o si, por el contrario, lo envolverá todo una ola de petrificación mecanizada y una convulsa lucha de todos contra todos. En este caso, los últimos hombres de esta fase de la civilización podrán aplicarse esta frase: ‘Especialistas sin espíritu, gozadores sin corazón: estas nulidades se imaginan haber ascendido a una nueva fase de la humanidad jamás alcanzada anteriormente’”. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, pp., 258-260.

legitimación se sustraen a la esfera de la tradición cultural. Entiende Habermas que estas dos tendencias características de la modernidad que afectan tanto a los espacios de la vida privada como de la pública, que convergen, además, en desterrar en ellos a los motivos éticos como polos de orientación y legitimación en una praxis que no puede ser sino de interacción lingüística, son causadas por la incesante y progresiva permeación de los estándares de interacción sistémica en el sustrato del mundo de la vida. El aparato económico penetra en la vida privada modelando las necesidades y los modos de vida de los sujetos en orden a las exigencias de su lógica interna. Tal irrupción sistémica en el mundo de la vida produce en los sujetos formas de racionalización unilaterales cuyos polos son el utilitarismo o el hedonismo, ambos de signo netamente extremo o patológico. Estas formas de racionalización sesgada a través de una práctica comunicativa disminuida respecto al potencial de racionalidad incardinado a la plenificación del sistema de pretensiones de validez, son aquellas calificadas por Habermas como *fenómenos de cosificación*, fenómenos que vienen inducidos por la intervención de tipo instrumental de los subsistemas sociales en el mundo de la vida con una lógica de acentuada autorregulación expansiva. De forma análoga, en el ámbito de la vida pública, de la opinión y discusión colectivas, los procesos de argumentación y legitimación tienden a aislarse respecto a los depósitos de significados y referencias simbólicas del mundo de la vida con la correspondiente minimización de contenidos. Tal cosificación de los espacios de formación de la opinión colectiva es promovida por la actuación del aparato político, que tiende a predefinir las líneas pertinentes de discusión recortando una espontaneidad en la práctica comunicativa que es la base de la riqueza en la extracción de contenidos del mundo de la vida.

Dichos fenómenos de pérdida de sentido conducen así a la tercera ilustración de la colonización del mundo de la vida: la desarticulación de su entramado comunicativo. Este proceso de desarticulación se lleva a término en dos momentos complementarios. El primero de ellos consiste en el citado fenómeno de cosificación que refiere procesos fragmentados de racionalización al estar orientados por una sola esfera de validez. Como se ha indicado, las tendencias a la cosificación vienen causadas por la dinámica expansiva de los subsistemas sociales sobre el mundo de la vida. En la modernidad se han escindido netamente las esferas de la ciencia, la moral y el arte atendiendo a sus correspondientes dimensiones de validez. Sobre cada una de ellas, y éste es el segundo de los momentos, se ha producido el fenómeno de la especialización profesional. Así es como el legado de una tradición cultural de carácter orgánico se quiebra en diferentes ámbitos no sólo segregados entre sí, sino además desgajados cada vez con mayor radicalidad de un mundo de la vida que se perpetúa en forma empobrecida. La

separación entre una cultura de expertos y el mundo cotidiano empobrece el mundo de la vida en la medida en que éste ve obturadas sus fuentes de provisión renovada de elementos simbólicos dispares que sólo en su seno, por medio de las interpretaciones que en él espontáneamente se producen, pueden ser organizados en un todo coherente a través de la síntesis discursivo-racional que vincula las diferentes esferas de validez. Habermas no duda en tildar este proceso de minusvalía en la cualidad de los contenidos simbólicos del mundo de la vida acaecido en la modernidad como un desencadenamiento de patologías en la comunicación.

Sin embargo, Habermas entiende que estas patologías descritas de la modernidad no se explican atendiendo exclusivamente a las notas evolutivas de las sociedades: la racionalización del mundo de la vida y la complejización sistémica. Así es como el fenómeno de la cosificación no obedece meramente a la diferenciación de los subsistemas sociales, sino a la intervención de índole impositiva de los mecanismos de acción sistémica, con las formas de racionalidad que despliegan, sobre las prácticas comunicativas, que son substituidas en espacios de acción -los relativos a las esferas de la cultura, la sociedad y la personalidad- que por su carácter han de presentar disfunciones cuando el entendimiento lingüístico como integrador de la acción es socavado por otros medios de coordinación. Y el empobrecimiento cultural, antes que explicarse por la diferenciación de los sistemas de validez, de por sí índice de racionalidad, se debe a la cesura producida entre una cultura patrimonializada por especialistas y el sustrato del mundo de la vida. Habermas entiende, por consiguiente, que hay que explicar “por qué la modernización sigue un patrón hasta tal punto selectivo, que parece excluir, por un lado, el desarrollo de instituciones de la libertad que protejan los ámbitos de acción estructurados comunicativamente en la esfera de la vida privada y en la esfera de la vida pública de la dinámica cosificadora que despliegan el sistema de acción económica y el sistema de acción administrativa y, por otro, la conexión retroalimentativa de la cultura moderna con una práctica comunicativa cotidiana que ha menester de tradiciones vivas y fundadoras de sentido, pero que ahora se ve empobrecida en términos tradicionalistas”<sup>18</sup>. La explicación de tal decurso selectivo en la evolutiva social ha de localizar, pues, el resorte evolutivo que se encuentra a la base de la expansión desmesurada, y parece que irrefrenable, de los subsistemas sociales que provocan tanto la cosificación como el empobrecimiento del mundo de la vida; en suma, aquellos factores causantes de la destrucción del tejido comunicativo de éste.

---

<sup>18</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. II, p., 465.

Habermas supone que esta tendencia que muestran los sistemas de acción formalmente regidos a la colonización del mundo de la vida viene auspiciada por lo que denomina *procesos de juridización*. La tesis de la colonización interna afirma la usurpación por los mecanismos de integración sistémica del primado en la coordinación de la acción social frente al mecanismo representado por el entendimiento lingüístico, la acción comunicativa propiamente dicha, en ámbitos de acción en los que tal sustitución produce a causa de la idiosincrasia de éstos efectos de carácter patológico. Dichos efectos aparecen, pues, cuando en las esferas de la reproducción cultural, de la socialización y de la integración social el lenguaje orientado al entendimiento como medio coordinador de la acción es suplantado por los medios de integración sistémica dinero y poder. En este marco, son las tendencias de juridización que se constatan en las sociedades modernas aquellos canales o mecanismos que posibilitan dicha universalización de los sistemas de acción regulados por mecanismos de control en la dimensión social de la reproducción simbólica en la que consiste el mundo de la vida. En los procesos de juridización, pues, Habermas identifica el factor de la expansión de la dinámica propia de los subsistemas sociales hacia ámbitos de acción social en principio refractarios a incardinarse mecanismos deslingüistizados como vehículos de integración. La juridización de tramas de acción integradas en términos de entendimiento lingüístico concretiza y refrenda, en consecuencia, la tesis de la colonización del mundo de la vida. Los procesos de juridización consumados en la modernidad efectúan el movimiento de reconversión de la integración social en integración sistémica al revestir las interacciones sociales reguladas en principio en base a relaciones de entendimiento intersubjetivo bajo la forma de su preordenación formal en tipos reglados. Con ello, los modelos de integración social adoptan la forma de sistemas de acción formalmente organizados. A fin de describir este proceso de juridización que es signo de la modernización social, Habermas establece en él cuatro secuencias bien delimitadas por el tipo y alcance de la legitimación que al consumarse cada una de ellas se produce. Habermas, pues, tipifica cuatro *hornadas de juridización* que conducen, sucesivamente, al Estado burgués, al Estado burgués de derecho, al Estado democrático de derecho y al Estado social y democrático de derecho. El punto de fuga de esta sistematización de los procesos de juridización que les otorga una lógica evolutiva se centra en torno al fenómeno del desacoplamiento entre sistema y mundo de la vida con la tensión hacia la colonización que intrínsecamente presenta.

La primera hornada de juridización concluye con la consolidación del *Estado burgués* (Estados absolutistas en la Europa del siglo XVIII). En esta primera hornada de juridización se institucionalizan los medios dinero y

poder. Se trata de aquellos medios que posibilitan la formación de los subsistemas economía y estado. Este primer movimiento de juridización constituye uno de los elementos que realizan el tránsito de la sociedad de estructura estamental a la de clases capitalista. El medio dinero se institucionaliza a través del derecho privado. Este regula las interacciones de intercambio mercantil entre particulares; el comercio, en suma. En la medida en que un conjunto de disposiciones normativas comienza a ordenar las relaciones de intercambio entre los individuos -que se constituyen así como *personas jurídicas*: sujetos de derechos y deberes legales preestablecidos-, quedan sancionados institucionalmente ciertos factores que estabilizan las redes de intercambio mercantil. Tales son la libertad individual para emprender acciones de tipo económico y comercial, el derecho a la propiedad, jurídicamente asegurada, y la igualdad formal de las personas. Complementariamente al derecho privado, el derecho público institucionaliza el medio poder. Con el derecho público se legitima un poder estatal centrado en la figura del soberano como el único núcleo de poder legal a cuya disposición exclusiva queda el empleo de mecanismos coactivos. En esta etapa, el poder estatal no tiene otra dimensión que la constituida por su misma perpetuación en la figura del monarca absolutista. Por el alcance de la juridización efectuada en el Estado burgués, Habermas aduce que el mundo de la vida se configura como un depósito periférico a los subsistemas economía y estado cuya última determinación es el concepto ciertamente laxo de *vida privada*, del cual éstos se proveen a través de las relaciones de intercambio constituidas por los *inputs* de trabajo y aceptación del estatus legal. Con el *Estado burgués de derecho* se clausura la segunda de las hornadas de juridización. En la monarquía alemana del siglo XIX encuentra Habermas su modelo histórico. La innovación de este segundo movimiento de juridización consiste en el reconocimiento legal de los derechos civiles de los individuos; ahora ciudadanos de un estado jurídico-constitucionalmente cimentado que, aun reconociéndoles cierta entidad como sujetos privados, los excluye en la participación en la construcción del orden legal: no les inviste todavía con derecho político alguno. De otro lado, en esta etapa se incorpora el derecho privado en el marco constitucional del estado, de forma que adquieren legitimación moral aquellos principios que aquél sanciona -propiedad, libertad e igualdad formal de las personas privadas- y que estabilizan el intercambio económico. Respecto al mundo de la vida, esta etapa de juridización significa, a la par, una profundización de la legitimación política en el mundo de la vida burgués y una validación de éste por parte de los subsistemas sociales. En la tercera hornada de juridización se constituye el *Estado democrático de derecho*: figura que cristalizó en Norteamérica y en los estados de Europa inspirados por la Revolución Francesa. La característica de esta hornada

consiste en la otorgación de derechos políticos a los ciudadanos. La legitimación del entramado jurídico requiere aquí su presunción de aceptabilidad -desempeñada por los mecanismos que vinculan el poder legislativo a un parlamento democrático en torno al cual se generan procesos de discusión pública- por la generalidad de los ciudadanos dada su orientación al interés colectivo. En esta etapa, pues, la juridización produce un mecanismo de legitimación política: el sufragio universal y la libertad de asociación y de partidos. Entiende Habermas que con este movimiento en el proceso de juridización el mundo de la vida se revaloriza frente a los mecanismos sistémicos y el subsistema estado, en lo esencial, cierra su anudamiento institucional en él. La última de las hornadas de juridización concluye con el *Estado social y democrático de derecho*, característico de las democracias europeas consolidadas a lo largo del siglo XX. A este último movimiento de juridización constitutivo de la modernidad social lo define la estructuración formal entre las clases sociales de unas relaciones de poder que quedando limitadas o circunscritas a unos canales determinados por el reconocimiento de unos derechos básicos o mínimos no rebasables respecto a ciertas necesidades sociales -salarios, sanidad, educación...- son, también, simultáneamente sancionadas por este mismo mecanismo. En consonancia con esta concomitancia entre limitación y sanción de las relaciones de poder entre las clases sociales, a esta hornada de juridización le adscribe Habermas con carácter estructural una ambivalencia en torno a la libertad. Tal ambivalencia deriva del hecho de que los propios mecanismos de protección social que el estado prefigura, para ser efectivos, operacionales, han de instituirse también en instancias de control social que desgajan a sus potenciales beneficiarios de su mundo cotidiano, desfigurando o pervirtiendo el entramado de relaciones que constituye su mundo de la vida. La contradicción respecto a la libertad que comportan los procesos de juridización anudados al estado social radica en que reglando tales procesos las asimetrías de poder social, tienden éstos a paliar los efectos generados por dichas asimetrías a través de dispositivos legales que aun asegurando las necesidades materiales de los individuos -de forma monetarista-, lo hacen al costo de una uniformación asociada al desarraigo de los implicados de sus ámbitos cotidianos. En consecuencia, las medidas del estado social destinadas a suavizar los efectos potencialmente explosivos ligados a la lógica interna del subsistema economía favorecen antes la desintegración que la integración social que constituye, sin embargo, su directriz originaria. Por esta última hornada de juridización, pues, los estados sociales modernos se instituyen como elementos compensadores de una dinámica generada por el subsistema economía que se articula sobre la propiedad diferencial de los medios de producción y el trabajo asalariado. La ironía de tal función paliativa de los efectos del subsistema economía por el

estado social mediante este tipo de juridización radica en que a través de ella el subsistema economía queda sobre todo protegido y legitimado, con lo cual tales efectos se multiplican y diversifican en renovadas figuras. Esta es la espiral en las relaciones entre los subsistemas economía y estado que detecta Habermas en las modernas sociedades capitalistas desarrolladas. Un tipo de relaciones que redundan, en última instancia, en una paulatina desarticulación de los circuitos de integración social: los efectos de una juridización tendente a consolidar protección social -interpretable en los términos de una base material que es condición de las libertades- convergen todos ellos en realizarla bajo la forma de una integración sistémica que se efectúa a través de una serie de compensaciones burocrático-monetaristas incompatibles con el mantenimiento de los contextos del mundo de la vida -precisamente aquellos ámbitos simbólicos que nutren la realización de una libertad que se entiende como posibilidad para la construcción y despliegue de una subjetividad autónoma-.

En forma de conclusión, Habermas entiende que mientras la primera hornada de juridización supuso la instauración de la sociedad de clases frente a la deteriorada sociedad estamental por el reconocimiento formal que en el derecho privado se da de una libertad que posibilita a los individuos a emprender todo tipo de acciones de índole económica, el resto de las hornadas muestran una tendencia a preservar los ámbitos específicos de desenvolvimiento del mundo de la vida frente a la presión ejercida sobre ellos desde los subsistemas economía y estado a partir del momento en el que toda su potencia de crecimiento quedó liberada precisamente con la institucionalización del derecho burgués. El interés de este proceso de juridización que marca a la modernidad occidental a fin de refrendar su tesis sociológica de la colonización interna lo centra Habermas en lo que denomina su esencial *estructura dilemática*. Consiste ésta en que los sucesivos procesos de juridización han constituido, de forma simultánea, mecanismos para preservar el mundo de la vida ante los embates de los subsistemas sociales, pero, también, medios o canales que penetrando en su tejido comunicativo lo han empobrecido y, en parte, desmantelado. Se trata, pues, de la ambivalencia de la juridización frente a una libertad que Habermas no entiende sino patentizada en los espacios del mundo de la vida a través de los procesos de interacción lingüística que en él se llevan a afecto y que la engastan con la racionalidad. Habermas explica esta estructura dilemática del proceso de juridización de las sociedades modernas recurriendo a las implicaciones dadas en el hecho de que las instituciones jurídicas producidas para preservar la consistencia interna del mundo de la vida ante la expansión sistémica desarrollan un derecho que funciona como *medio de control*. Tal afirmación hay que entenderla atendiendo a una diferenciación interna que presenta el



derecho moderno. Por un lado, el derecho se ha asentado como un medio de regulación intra e intersistémico. En este sentido, constituye un instrumento que articula las relaciones que se establecen en el marco de los diversos subsistemas sociales (el derecho mercantil, por ejemplo). El derecho, pues, constituye un medio de control sistémico que en tanto que tal no requiere otra legitimación más profunda que la meramente procedimental; aquella que apela a la corrección formal en la producción de cualquier norma legal. Pero, además de ésta, la otra dimensión que presenta el derecho moderno es la relativa al *derecho como institución*. Esta dimensión compete a todas aquellas normas jurídicas a las que, por remitir de forma inmediata a órdenes esenciales del mundo de la vida, no les es suficiente para su legitimación con un procedimiento formal, sino que precisan de una justificación material, de mayor calado. Precisamente esta necesidad de legitimación material del derecho como institución conecta a éste de forma eminente con el mundo de la moral y con la ética. La legitimación material del derecho, en consecuencia, hace derivar la validación de cualquier norma jurídica de los procesos de acción comunicativa ínsitos en el mundo de la vida (casos paradigmáticos de esta dimensión son los constituidos por el divorcio o la regulación del aborto). Tales son, brevemente expuestas, las dos vertientes que presenta el derecho moderno. En base a esta diferenciación, Habermas sostiene que en los procesos de juridización se ha consolidado la tendencia a regular dimensiones del mundo de la vida por el derecho como medio, no por el derecho como institución, quedando así sustituidos en dicho mundo los procesos de interacción lingüística como mecanismo articulador por un derecho que ya es autónomo frente a él. Ámbitos, pues, del mundo de la vida cuya articulación se legitimaba en base a procedimientos de entendimiento lingüístico, una legitimación material profunda que apela a las diversas esferas de validez, quedan con su juridización estabilizados funcionalmente mediante una legitimación débil, deslingüístizada, que es aquella implicada por el derecho cuando funciona como medio. En tales casos, los sistemas de acción anudados a los nódulos del mundo de la vida, familia, educación, esparcimiento..., dejan de configurarse a partir de procesos espontáneos de entendimiento intersubjetivo que son sustituidos por un conjunto de normas legales que preordenan tales sistemas de acción y cuya justificación no es ya corolario de proceso de entendimiento alguno, no ancla pues en el propio mundo de la vida, y sí, en cambio, deriva de una imposición sistémica, externa a éste. La tesis de Habermas, pues, afirma que la cadencia evolutiva en la juridización culmina en un estado social en el que las normas jurídicas que articulan espacios nucleares del mundo de la vida no emanan ya de éste, no vienen a constituir una sanción legal, vinculante, derivada primero y proyectada después, sobre ámbitos de acción ya previamente ordenados informalmente,

de forma espontánea, a partir de procesos de interacción comunicativa respecto a los cuales constituyen tales normas su consecuencia. Al contrario, las normas que se entretajan en los núcleos del mundo de la vida tienen un origen sistémico, con lo cual, al proyectarse sobre ámbitos comunicativamente estructurados, antes que regular a éstos, los preordenan con unos efectos patológicos para ese mundo de la vida que convergen en la extinción de su trama comunicativa. En último término, Habermas caracteriza las patologías que acaecen en el mundo de la vida a causa de su juridización como formas disfuncionales de articulación de los sistemas de acción que contiene. Tal disfuncionalidad originada a partir del desmantelamiento del entramado del entendimiento intersubjetivo en el mundo de la vida, precisada en los términos de *cosificación* y *empobrecimiento cultural*, puede ser percibida como tal desde los estándares normativos contenidos en la noción de “acción comunicativa” y su canon de racionalidad<sup>19</sup>.

La tendencia mostrada por las hornadas de juridización en las sociedades occidentales constituye para Habermas una evidencia empírica de su tesis de la colonización interna. A partir de análisis sociológicos puntuales que muestran los efectos disgregadores de la juridización sobre tramas del mundo de la vida, muestra la pertinencia de la teoría de la acción comunicativa como modelo teórico en sociología. Y quizás, su mejor aval sea el factor crítico asociado al carácter normativo que posee en la medida en que introduce un estándar de racionalidad con operatividad teórico-interpretativa. Tal carácter crítico ha sido desde sus orígenes la genuina seña de identidad de la Escuela de Frankfurt y el mejor de sus legados. Es precisamente su momento normativo el que permite, tras una labor de diagnóstico, apuntar indicaciones de orden práctico desde la seguridad ofrecida por una teoría altamente elaborada. En este punto Habermas recoge el testigo de Adorno, afirmando al respecto: “Se trata de impedir que los ámbitos sociales que dependen de modo funcionalmente necesario de una integración social a través de valores, normas y procesos de entendimiento, queden a merced de los imperativos sistémicos de los subsistemas Economía y Administración, que tienden a la expansión en virtud de su propia dinámica interna, y que a través del medio control `derecho´ esos ámbitos queden asentados sobre un

---

<sup>19</sup> A este respecto argumenta Habermas: “...como hemos mostrado, de formas paradójicas de vida sólo puede hablarse en un sentido no metafórico cuando la diferenciación estructural de los mundos de la vida es descrita como racionalización; las patologías sociales no pueden medirse en función de estados de normalidad biológicos, sino en función de las contradicciones en que se ven envueltas las interacciones entrelazadas comunicativamente, a causa del poder objetivo con que los engaños y autoengaños pueden llegar a enseñorearse de una práctica cotidiana dependiente de la facticidad de pretensiones de validez”. *Ibid.*, p., 533.

principio de socialización que les resulta disfuncional”<sup>20</sup>. No en vano, como ahora se constata en el modelo de Habermas, el carácter negativo de la filosofía de Adorno, por otro lado ininteligible desconectado de la idea de una *crítica*, ya la impelía incesantemente a abrir espacios para una praxis individual y colectiva cargada de sentido. De forma magistral expresa esta idea Adorno en el siguiente texto: “La interpretación de una realidad con la que se tropieza y su superación se remiten la una a la otra. Desde luego, la realidad no queda superada en el concepto; pero de la construcción de la figura de lo real se sigue al punto, en todos los casos, la exigencia de su transformación real”<sup>21 y 22</sup>. Este, sin duda, tema capital de las relaciones entre teoría y praxis aporta otro hilo vertebrador para una confrontación entre Adorno y Habermas que habrá de ser atendido.

#### 7. AUTOCOMPRENSIÓN DE LA TEORÍA DE LA ACCIÓN COMUNICATIVA EN RELACIÓN A LA PRIMERA TEORÍA CRÍTICA

Y para finalizar, hay que abordar el tema de fundamento concerniente a la autocomprensión de la teoría de la acción comunicativa. A este respecto, Habermas acomete primero la tarea de mostrar y explicitar los nexos de filiación entre su modelo y la teoría crítica de la sociedad de Horkheimer y Adorno, la, en sus palabras, *vieja teoría crítica*. El segundo momento de esta autocomprensión consiste en la determinación del valor epistémico que la propia teoría de la acción comunicativa se concede a sí misma y en la forma en la que la justifica.

Habermas entiende que la teoría de la acción comunicativa es, de forma sustantiva, teoría crítica de la sociedad. La dimensión crítica de la teoría deriva directamente de su posibilidad de formular teóricamente un patrón de racionalidad operativo empíricamente. En el sistema universal de las pretensiones de validez del que depende cualquier interacción lingüística se concreta tal noción de racionalidad. Dicho patrón de racionalidad, junto al enfoque dual de la sociedad determinado por las dos dimensiones constituidas en las nociones de *sistema* y *mundo de la vida*, aportan, según entiende

---

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p., 527.

<sup>21</sup> THEODOR W. ADORNO, *Actualidad de la filosofía*, p., 94.

<sup>22</sup> Dicha *exigencia* conecta la teoría con la praxis enfatizando uno de los sentidos del circuito de retroalimentación que se genera entre ambas, cuyo modelo es la dialéctica sujeto-objeto -dominado por la tesis de la prioridad del objeto-. Esquemáticamente, en Adorno forman una ecuación los siguientes elementos: teoría normativa, crítica, noción de *reconciliación*, praxis renovada.

Habermas, las herramientas conceptuales necesarias para, primero, concebir e interpretar las diversas figuras socio-históricas de las civilizaciones como productos ubicados en una secuencia evolutiva que, además, les otorga sentido o significado y, segundo, efectuar una lectura del decurso evolutivo de las sociedades en los términos de racionalización que posibilita insertar las diversas figuras socio-culturales en un *continuum* evolutivo que es, a su vez, implicado por una escala de racionalidad. De esta forma, la teoría de la acción comunicativa puede evaluar en términos de actualización de potenciales de racionalidad, inmanente siempre a las diversas prácticas comunicativas presentes en toda formación social, una figura histórica concreta o toda la tendencia evolutiva de una sociedad. Tal estimación, cuyo criterio es la racionalización, adopta la forma de crítica social en la medida en que indica como las actualizaciones de racionalidad presentes en una sociedad, ponderables en una analítica del tejido comunicativo de su mundo de la vida, están disminuidas frente a los potenciales que en esa sociedad se manifiestan a través, también, de la configuración y estructuración de todas aquellas esferas socio-culturales que constituyen su mundo de la vida. La teoría de la acción comunicativa como teoría crítica de la sociedad muestra entonces como las minusvalías sociales en la racionalización constituyen formas disfuncionales de vertebración social, patologías sociales en consecuencia, cuya determinación última y más concreta es la cosificación; título dado a las formas de racionalización unilateral o sesgada.

Para Habermas, pues, aunque la diagnosis de la teoría en tanto que crítica social se apoya sobre elementos del mundo de la vida, ya que sobre este ámbito es donde se proyecta el estándar normativo *racionalidad*, la incidencia de la teoría abarca a la sociedad, en sentido holista, como la unidad mediata de sistema y mundo de la vida configurada a través del balance de su compleja red de interacciones o flujos de intercambio. En este sentido, Habermas maneja una noción de *totalidad social* que es una categoría capital en la arquitectónica de la teoría de la acción comunicativa. Dice al respecto: “Por eso voy a proponer que entendamos las sociedades simultáneamente como sistema y como mundo de la vida. Este concepto dual de sociedad se acredita en una teoría de la evolución social, que distingue entre racionalización del mundo de la vida y aumento de complejidad de los sistemas sociales, con la finalidad de captar debidamente, es decir, de hacer accesible a un análisis empírico la conexión que Durkheim tiene a la vista entre formas de integración social y etapas de diferenciación sistémica”<sup>23</sup>. Entiende Habermas que es una ventaja de la teoría de la acción comunicativa elaborar un concepto

---

<sup>23</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. II, p., 168.

complejo de sociedad que puede articular estas dos dimensiones en que consisten sistema y mundo de la vida. Ello le permite interpretar las sociedades de forma simultánea, en una única conceptualización que integra ambos niveles, como sistemas funcionalmente autorregulados y como organismos integrados a través de un mecanismo interactivo de carácter simbólico. Pero esta categoría de totalidad social que da cobertura a la organización conceptual interna de la teoría de Habermas es precisamente aquella noción que Adorno reclamaba como capital para toda teoría social de talante crítico: “El hecho de que el sistema global, un sistema real pero en modo alguno traducible a inmediatez tangible, no sea sociológicamente pensable sin referencia a la totalidad, unido a que no resulta cognoscible sino tal y como cabe aprehenderlo en lo particular y en lo fáctico, es lo que confiere importancia a la interpretación en el seno de la sociología. Es la fisiognómica social del fenómeno. Interpretar significa, ante todo, percibir la totalidad en los rasgos de la inmediata realidad social”<sup>24</sup>. Esta última frase de Adorno aporta la clave para calibrar el sentido de la categoría cuasi-formal de *totalidad social* en una teoría de índole crítica como lo es la de Habermas. Efectivamente, la noción de *totalidad social* en la teoría de la acción comunicativa es un punto de fuga teórico al que necesariamente remiten todos los análisis micrológicos de la sociología empírica a los que dota de significado. La categoría habermasiana de *sociedad*, simbiosis irreductible de *sistema y mundo de la vida*, propicia un modelo de interpretación teórica que permite instalar a los fenómenos sociales en un *continuum* temporal, en el seno de una cadencia evolutiva, por lo tanto, y, también, posibilita volcar sobre tales fenómenos aquellas notas postuladas con carácter genérico y, hasta cierto punto, abstracto. La categoría holista de sociedad es, pues, en Habermas el último eslabón conceptual en una teoría capacitada para ubicar los fenómenos empíricos en un continuo temporal y en una red de interdependencias que los estructura de forma tal que hace surgir la figura socio-cultural significativa para todos ellos. La tesis de la colonización interna

---

<sup>24</sup> THEODOR W. ADORNO, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, p., 43. Un poco más adelante Adorno continúa con lo siguiente: “Porque la sociología tiene un doble carácter... La sociedad es algo subjetivo, dado que remite a los hombres que la forman, así como sus principios organizativos remiten a la consciencia subjetiva y su más general forma de abstracción, la lógica, es decir, algo esencialmente intersubjetivo. Y es también algo objetivo, dado que en razón de la estructura sobre la que se alza no percibe su propia subjetividad, no posee sujeto global alguno y, además, impide en virtud de su organización, la instauración del mismo. Este doble carácter suyo modifica la relación del conocimiento científico-social con su objeto...”. P. 44. He aquí la estructura sistema-mundo de la vida / integración sistémica-integración social traducida a los términos de la dialéctica sujeto-objeto: la sociedad como plexo de acciones pretendidas por los participantes y, también, como estructura que es un efecto o consecuencia inintencional de esas acciones.

y su proyección en las hornadas de juridización han de leerse, en consecuencia, en esta clave.

Hasta aquí, y de forma sucinta, se ha mostrado la filiación de Habermas con la *vieja teoría crítica* recurriendo a dos aspectos notabilísimos que otorgan una precisa signatura a su teoría: la dimensión de *crítica* que reviste y la configuración que adopta en ella un concepto total de sociedad. Ambos aspectos son uno, por otro lado. En síntesis, puede decirse, pues, que a la teoría de la acción comunicativa su dimensión crítica no le viene dada, de forma externa, como mero gesto o intención. Antes al contrario, tal dimensión persiste en ella a título de momento estructural. El factor crítico es pues inmanente a la teoría de la acción comunicativa en razón a que se activa de forma espontánea en la puesta en juego de sus categorías. Ello no significa algo diferente a que cuando se utilizan sus herramientas conceptuales para análisis sociológicos empíricos toma cuerpo una determinada figura histórica cargada de sentido –se efectúa una *fisiognómica social* en palabras de Adorno– sobre la que, a su vez, se realiza un ejercicio de diagnosis a partir de la confrontación de los rasgos que presenta el objeto socio-histórico constituido a la luz de la teoría con el espectro de posibilidades no realizadas que, también, la misma teoría le adscribe. Esta es la dialéctica que en el entorno de los mundos de la vida lleva a cabo el proceder de Habermas sobre la racionalidad al resolver en términos de contradicciones las diferencias que en ellos detecta entre potenciales inmanentes y realizaciones efectivas de racionalización. En esta dialéctica consiste el carácter de crítica que adopta la teoría de la acción comunicativa a causa de su configuración conceptual y su proceder teórico. Pues bien, la forma en la que la dimensión de *crítica social* pertenece estructuralmente a la teoría es el mejor hilo conductor entre Habermas y la primera teoría crítica. Además, hay que señalar que Habermas reconoce y asume enteramente su relación de continuidad con la primera teoría crítica. Sin embargo, lo significativo para considerar cómo entiende tal relación es dónde ubica el punto de inflexión entre ésta y su propio planteamiento. En términos generales, sostiene la tesis de que la teoría de la acción comunicativa está capacitada para proseguir todos aquellos programas de investigación empírica que la primera teoría crítica abortó por su giro hacia una filosofía de la historia. Justamente, en la pléyade de investigaciones empíricas animadas por un espíritu interdisciplinar que en el seno del Instituto de Investigación Social se llevaron a efecto a lo largo de los años 30 en Estados Unidos, ve materializada Habermas la aportación más valiosa de la primera teoría crítica. Tales programas de investigación abarcaban campos que comprendían desde la epistemología hasta la psicología pasando por la estética y la sociología. Lo singularizador de todos ellos siempre consistía en el talante integrador que incitaba a investigar cualquier objeto o fenómeno

desde una perspectiva pluridisciplinar que *salvara* su especificidad y particularidad. A través de tales racimos de investigaciones, el objetivo al que atendían los miembros de la Escuela de Frankfurt consistía en trazar un mapa de la modernidad socio-cultural en el que se mostraran y explicaran todos los desajustes y las contradicciones que ésta presenta, aquellos fenómenos de *mala racionalización*, en suma. Sin embargo, sostiene Habermas que esta inercia de investigación empírica de carácter interdisciplinar pronto se perdió a favor de una filosofía social de tipo especulativo-metafísico de difícil fundamentación y dudoso valor epistémico. Las causas de este giro teórico que a entender de Habermas condujo al Instituto a través de sus figuras emblemáticas, Adorno y Horkheimer, a cifrar todo el potencial de crítica social que había desarrollado en una injustificable filosofía de la historia giran todas en torno al hecho de haber elevado su noción de *razón instrumental* a un principio irreductible de hominización y, con ello, de evolución social. Tal conceptualización unilateralizadora de la razón implica, y este es el argumento medular de Habermas en su disputa con Adorno, que a la *vieja* teoría crítica se le hunda su suelo teórico, tornándose en un reflexionar aporético por el hecho de tener que suponer incesantemente, contra su propio principio teórico, una razón allende la instrumental para hacer plausible su propia validez teórica. Cuando, a causa de la caracterización instrumental de la razón, la historia aparece como el campo propio de una progresiva asimilación de la razón en un proceder por el cual se obtura toda posibilidad de fundamentar un espacio epistémico preciso que adquiera un valor normativo en tanto que contrapunto de las positivities que en ella se producen, cuando, en otras palabras, se concibe la razón de tal manera que toda ella queda presa de una dinámica cosificadora, entonces, se pregunta Habermas, ¿cómo es posible elaborar una teoría que dé cuenta en términos críticos de una dinámica a la que ella misma está sometida? Para Habermas, pues, la debilidad de la teoría crítica estriba en su incapacidad de fundamentar en positivo unos estándares de racionalidad que permitan establecer una distinción analítica entre pretensiones de validez y pretensiones de poder que permita, a su vez, detectar y segregarse entre sí los aspectos ambivalentes que presenta la fenomenología histórica desde el punto de vista de la racionalización. A causa de tal incapacidad, entiende Habermas que Adorno se vio forzado a postular una noción de *reconciliación* que a la vez es lo radicalmente otro de la facticidad histórica y aquel telos al que debería orientarse ésta del que, no obstante, habrían de encontrarse también vestigios en ella, ya que cifra en negativo todo un contenido no deformado de la razón al que se adhieren los ideales emancipatorios.

Frente a este colapso de la investigación empírica que en el marco de una filosofía de la historia se dio en la primera teoría crítica, ante el agotamiento del paradigma teórico que auspició lo mejor y lo peor de los

trabajos sociológicos del Instituto en Estados Unidos, con la teoría de la acción comunicativa Habermas se propone dotar a la filosofía y a la sociología de un modelo teórico bajo el cual pueda retomarse el camino de una investigación en las ciencias humanas que no renunciando a unos requisitos estándar de científicidad dados en la verificabilidad empírica y en la coherencia interna pueda, a la par, asegurar un marco normativo en virtud del cual efectuar una labor de crítica social. En estos términos, pues, quedan bosquejados tanto los lazos que vinculan a Habermas con sus predecesores de la Escuela de Frankfurt, como los elementos que marcan una profunda cesura teórica entre ellos. Entre los primeros destaca el carácter crítico inmanente a las respectivas teorías que se nutre en ambos casos de una asunción no ortodoxa del marxismo, y entre los segundos se incluye el rechazo expreso de Habermas a montar una teoría de la racionalidad con las piezas propias de una filosofía de la conciencia certificado en el giro lingüístico por el que determina la racionalidad en los términos de una pragmática universal<sup>25</sup>. En esta referencia ambivalente a la que, con seguridad, es su principal fuente teórica, Habermas mantiene la pretensión fuerte de asentar la teoría de la acción comunicativa más que como una mera teoría particular en pugna con otras rivales en los campos de la sociología y de la filosofía, como un paradigma macroteórico de investigación interdisciplinar que articule y dé cohesión a una multitud de investigaciones relativas al conjunto de las ciencias sociales entre las que destacan la sociología y la antropología, el

---

<sup>25</sup> Especialmente significativo para estimar la naturaleza del giro habermasiano en el seno de la teoría crítica, y el consecuente *debate* de fundamentos con Adorno en particular, es el artículo *Conocimiento e interés*. Sintéticamente, podría afirmarse que aquí Habermas apostilla *Dialéctica de la ilustración* con una incipiente teoría de la comunicación a cuya base se encuentra la noción adorniana de *reconciliación*: “Ciertamente, sólo en una sociedad emancipada que hubiese realizado la emancipación de sus miembros, podría la comunicación convertirse en ese diálogo de todos con todos, exento de dominio, del que tomamos siempre ya el patrón de una identidad del yo formada en términos de reciprocidad, así como la idea de un verdadero acuerdo. En este aspecto la verdad de los enunciados se funda en la anticipación de una vida lograda. La apariencia ontológica de pura teoría, tras la que desaparecen los intereses rectores del conocimiento, refuerza la ficción de que el diálogo socrático fuera universal y posible en todo momento. La filosofía supuso desde el principio que la emancipación cuya idea viene implícita en la propia estructura del lenguaje, no solamente es algo anticipado, sino real. Precisamente, la teoría pura, al no querer obtener todo sino de ella misma, cae en brazos de lo externo que ella elimina y se vuelve así ideológica. Sólo cuando la filosofía, repasando el curso dialéctico de la historia, descubre el reguero de violencia que desfigura y distorsiona un diálogo intentado una y otra vez, y que una y otra vez se vio expulsado de los carriles de una comunicación exenta de coerciones, sólo entonces podrá la filosofía impulsar ese proceso, cuya detención, si no, la filosofía contribuiría a legitimar: el proceso de avance de la especie humana hacia la emancipación”. JÜRGEN HABERMAS, *Conocimiento e interés*, p., 45.



derecho, la psicología y, por supuesto, la misma filosofía<sup>26</sup>. La teoría de la acción comunicativa, en el sentido de Kuhn de *ciencia normal* o *ciencia en paradigma*, se presenta como un modelo teórico que ofrece en el campo de las disciplinas humanas unos principios lo suficientemente abstractos y universales como para constituirse en todo un programa de investigación que, garantizados unos cimientos teóricos básicos, dé cobertura a toda una variedad de trabajos de índole micrológica que, si bien habrán de forzar esperables retoques en el modelo, adquieren sentido como las múltiples piezas que han de componer un mosaico ya diseñado. El proyecto de Habermas, pues, se presenta como un gran marco teórico que por aportar en los ámbitos de la filosofía y de la sociología unas categorías y principios de máxima generalidad está dotado para estimular, orientar y legitimar los trabajos de campo en las ciencias sociales a base de integrarlos como elementos de contenido empírico en un modelo interpretativo del hombre y de la sociedad que los hace significativos.

Para terminar, en lo relativo al problema de la fundamentación de la propia validez epistémica de la teoría de la acción comunicativa, Habermas rechaza que la teoría de la racionalidad que diseña en la pragmática formal posea un carácter fundamentalista pese a que el sistema universal de pretensiones de validez implique un momento de incondicionalidad por poseer un carácter trascendental respecto a cualquier contexto empírico posible de interacción comunicativa. Habermas recalca que el valor trascendental del sistema de pretensiones de validez viene dado precisamente porque se trata de un sistema de pretensiones y, por lo tanto, de condiciones para algo. Esto no es trivial. La teoría de la racionalidad de Habermas deriva su dimensión de trascendentalidad del hecho de establecer un conjunto de condiciones que ha de satisfacer todo tipo de emisiones lingüísticas para ser calificado de válido – racional-. Ese momento de incondicionalidad de la teoría de la racionalidad es indisoluble, pues, de su carácter normativo. El sistema universal de pretensiones de validez es, consecuentemente, la exposición del conjunto de criterios demarcadores de racionalidad. Pero con todo ello, aquí se perfila una razón que no es ya sustancia ninguna, sujeto alguno de predicación, y sí, en cambio, rasgo o carácter que puede acompañar o marcar ciertas acciones humanas. Así entendida la racionalidad, como una forma posible de conducirse los seres humanos, de necesidad la determinación de su concepto pasa por el establecimiento de un marco de criterios que permitan imputarla a ciertas acciones de unos sujetos sumidos en contextos empíricos de

---

<sup>26</sup> Dicha pretensión encuentra para Habermas una fuente de legitimación en el balance altamente positivo del trabajo empírico del Instituto en Estados Unidos.

interacción lingüística. En este sentido, lo relevante del caso es que la dimensión trascendental en la teoría de Habermas va asociada no al diseño de una razón sustancial, sino a la caracterización de un determinado tipo de acciones. En esto consiste la pragmática universal. Y por el giro metodológico en ella implicado que separa la teoría de la racionalidad de la formación de un sujeto de conocimiento, los momentos de incondicionalidad asumida por ésta no la colocan del lado de una filosofía de corte fundamentalista. La diferencia estriba, pues, en que la teoría de Habermas no dice qué es la razón, sino en qué consiste una acción racional. El giro lingüístico dado por Habermas en la *parte filosófica* de su teoría, la dedicada a una teoría de la razón, debe bastar, en principio, para disolver las sospechas de fundamentalismo que puedan recaer sobre ella al trastocar su objeto de referencia que pasa de ser un sujeto entendido en los términos de una filosofía de la conciencia a consistir en determinados tipos de acciones que sujetos dotados de lenguaje ejecutan. Por esta transmutación del objeto sobre el que recae la teoría de la racionalidad, la apelación al carácter universal e incondicional del sistema de pretensiones de validez<sup>27</sup> para sostener una imputación de fundamentalismo carece de todo sentido a no ser que por fundamentalismo no se designen aquellas filosofías que, de una forma u otra, postulan un núcleo originario e irreductible, autoconsistente en suma, como una razón que *es*.

Por otro lado, Habermas introduce dos líneas argumentativas que no sólo rebaten la crítica de fundamentalismo epistemológico, sino que también aportan un marco comprensivo en el cual la misma teoría de la acción comunicativa se patentiza incardinada a ese *mundo de la vida* que en ella se ha llevado a concepto. El primero de dichos argumentos señala el rol que Habermas atribuye a la filosofía en el organigrama de las ciencias sociales. En él, la filosofía no tiene ya competencias en lo que sería una tarea de fundamentación de los saberes positivos. Es más, a la vista de los desarrollos alcanzados en todos los campos del saber tal trabajo aparece como superfluo y carente de sentido: “Los hijos e hijas de la modernidad tampoco necesitan pasar por la *Crítica de la razón pura* ni por la de la *razón práctica*”<sup>28</sup>. Habermas concibe la filosofía en su relación con las ciencias antes que en los términos de una fundamentación, en los de la cooperación. Entiende que todos los intentos de fundamentación filosófica, trascendental, del espectro del

---

<sup>27</sup> No hay que olvidar tampoco el carácter formal del sistema de pretensiones de validez. La pragmática universal es una pragmática formal: por la pretensión de verdad no se introduce una teoría de la verdad, sino una exigencia comunicativa que ha de conducir en los contextos comunicativos empíricos a un procedimiento continuamente activado de definiciones y redefiniciones sobre el tema de la verdad a partir de lo propuesto como *verdadero*.

<sup>28</sup> Teoría de la acción comunicativa, Vol. II, p., 563.

conocimiento han fracasado debido a su propia lógica, pues la idea misma de encontrar unos *primeros principios* que sustenten la arquitectónica entera del saber es aporética de por sí. En esa constelación epistémica en la que la filosofía entabla una relación de cooperación con el resto de los saberes, a ésta le compete producir una teoría de la racionalidad que no procede ya en términos apriorísticos, sino reconstructivos. En este sentido, lo que hace una teoría de la racionalidad es explicar en términos sistemáticos las materializaciones históricas que adopta una racionalidad que se ha escindido en diversas esferas de validez –la cognitivo-instrumental, la práctico-moral y la práctico-estética-. Sin embargo, la reconstrucción sistemática de la concreción histórica de la razón a través de las tres esferas de validez se presenta en términos hipotéticos. La teoría de la racionalidad, pues, tarea específica de una filosofía que es ya *postmetafísica*, se impone el objetivo de explicar o dar cuenta de esos ámbitos de saber que se han configurado y diferenciado históricamente bajo el hilo conductor propiciado por las esferas de validez que son la verdad, la corrección normativa y la autenticidad. Como dice Habermas: “Estas grandiosas unilateralizaciones que constituyen el sello de la modernidad no necesitan ni de cimentación ni de justificación en el sentido de una fundamentación transcendental, pero sí que necesitan darse razón a sí mismas del carácter de ese saber”<sup>29</sup>. En este marco explicativo que posee un carácter interdisciplinar, pues la elucidación de una racionalidad escindida históricamente en diversos momentos compete al conjunto de las ciencias sociales y a la teoría de la ciencia, es la teoría de la razón en su sentido restringido o más puramente formal, esto es, la pragmática universal, la que dota a la investigación con unas directrices configuradoras de sentido. De ahí que afirme Habermas que la filosofía aporta los elementos preliminares para una teoría de la racionalidad. Precizando, esta afirmación indica que una conceptualización apropiada de la racionalidad ha de componer su idea a partir de la diversidad de las realizaciones históricas que presenta en todos sus frentes – el del arte, la moral, el derecho, la ciencia, el saber preteórico de las tradiciones culturales-. Aquí son relevantes las aportaciones de las ciencias sociales en la medida que tal racionalidad les incumbe como objeto. Sin embargo, el momento filosófico de una teoría general de la racionalidad, tal como es expuesto en la pragmática universal, significa para ésta su cumplimentación con un esquema interpretativo básico o de fundamento que permite precisar y delimitar nítidamente el objeto de investigación, así como referenciar, inequívoca y unívocamente, toda la casuística empírica en su amplia multiplicidad a un conjunto consistente de categorías. Esta función es la que lleva a término la noción de *razón comunicativa* junto con el sistema de

---

<sup>29</sup> Ibid., p., 564.

las pretensiones de validez. Mediante estos elementos es posible producir una idea unificada de la racionalidad que contemple la diversidad de sus plasmaciones empíricas, involucradas además en un proceso histórico de segregación acotado por las diferentes esferas de validez, como momentos interconectados entre sí. Las pretensiones de validez, conformadas sistemáticamente por su remisión a una racionalidad inmanente al entendimiento lingüístico intersubjetivo, constituyen los ejes que permiten referir los disímiles complejos simbólicos históricamente generados a un principio interpretativo-unificador que es la concepción pragmática de la razón. A través de este hilo conductor que es la pragmática universal, entiende Habermas que se pueden articular coherentemente todos los fenómenos relativos a la superestructura simbólica de las culturas. A tal teoría de la racionalidad, pues, en la medida en que ha de dar cobertura a la pluralidad de las culturas humanas, le pertenece constitutivamente un alcance universal. La teoría de la racionalidad diseñada en la teoría de la acción comunicativa se sobreentiende, por tanto, como incondicionalmente válida. Pero precisamente por esta pretensión universalista inherente a su teoría de la racionalidad, Habermas enfatiza que ésta ha de ser sistemáticamente considerada desde una perspectiva metateórica con un rango hipotético. Esta precaución epistemológica induce a una constante comprobación empírica de la teoría que se ejercita en todas aquellas investigaciones que se sirven de ella como presupuesto. Así pues, Habermas entiende que su teoría de la racionalidad es falsable en la medida en que tiene operatividad para una gran variedad de investigaciones empíricas en el terreno de las ciencias humanas. Es en su aprovechamiento por la investigación empírica en calidad de supuesto donde está la piedra de toque de la experiencia para la teoría de la racionalidad. Sin embargo, como condición añadida a la verificabilidad, Habermas considera que la mejor prueba de validez para la teoría de la racionalidad es el grado de coherencia que mantienen entre sí las aportaciones de la filosofía y de las ciencias sociales cuando forman un entramado interdisciplinar en el que la filosofía renuncia a su tradicional carácter fundante. En todo caso, habida cuenta de la especificidad del objeto de las ciencias sociales, Habermas considera que el objeto de una teoría de la racionalidad de gran formato se lleva a término cuando se instaura como lenguaje interpretativo básico de alcance transcultural. De realizarse tal pretensión, una tal teoría no sólo constituiría el fundamento para un instrumento teórico de hermenéutica cultural, sino que, en consecuencia, desencadenaría un proceso de autocrítica de la propia forma de racionalización. El objetivo de una teoría de la racionalidad se realizaría si “se aclararan las manifestaciones no-comprensibles de las culturas ajenas, y se aclararan de suerte que no sólo entenderíamos los procesos de aprendizaje que *nos* separan de *ellas*, sino que

nos percatáramos también de lo que hemos *desaprendido* en el curso de nuestros procesos de aprendizaje”<sup>30</sup>. Tales son las pretensiones con las que Habermas inviste a la teoría de la acción comunicativa. Unos intereses que, según este bosquejo, no son ajenos a la concepción de la reflexión filosófica como órgano de una autotranscendencia de la razón en la que por su evidenciarse a sí, ésta ejecuta un movimiento terapéutico y alumbra una praxis. En este interés emancipatorio al que responde, la filosofía converge con la primera teoría crítica<sup>31</sup>.

El segundo de los argumentos apuntados por Habermas frente a las posibles imputaciones de fundamentalismo epistemológico gira en torno a las peculiares relaciones que guardan las ciencias sociales con su objeto: lo humano. En este contexto, indica Habermas que la teoría de la acción comunicativa presupone que su acceso a las estructuras del mundo de la vida está subordinada a las condiciones sociales objetivas que determinan el grado de apertura de parcelas de éste a una tematización teórica en la medida en que se tornan ámbitos problemáticos, de dudosa validez, para individuos cuyo universo semántico es ese mundo de la vida caracterizado por una *opaca autoevidencia*. Esta idea de Habermas acerca de que el conocimiento en las ciencias sociales está determinado, a causa del pliegue que se da en ellas entre sujeto y objeto, por las estructuras fácticas históricamente producidas que presenta el objeto, no es sino una reformulación de la tesis de Adorno de la *prioridad del objeto* según la cual todo saber en el que la racionalidad se pone, de una u otra forma, ante sí está inmerso en la misma constelación objetiva que trata de descifrar. Este es el hecho que determina a toda teoría en ciencias sociales, y que ha de ser asumido por ellas de forma reflexiva. Para Habermas, la consecuencia metodológica de este solapamiento de sujeto y objeto en el ámbito de las ciencias sociales pasa por elaborar e internalizar teóricamente el carácter autorreferencial que posee la teoría de la acción comunicativa. Esta faceta de autorreferencialidad con la que viene marcada la teoría es caracterizada por Habermas al indicar que, dado que los productos cognitivos surgidos a partir de un movimiento de reflexividad acaecido en el contexto del

---

<sup>30</sup> *Ibíd.*, pp., 567-68.

<sup>31</sup> En definitiva, aquí se encuentra una reformulación de las tesis de *Conocimiento e interés*. En ambos casos la filosofía responde a un interés emancipatorio: “En la autorreflexión un conocimiento por mor del conocimiento llega a coincidir con el interés por la emancipación. El interés cognoscitivo emancipatorio tiene por meta la ejecución de la reflexión como tal. Mi cuarta tesis es por tanto la siguiente: *En la fuerza de la autorreflexión conocimiento e interés son una única cosa*”. *Conocimiento e interés*, p., 44. La diferencia estriba en que en conocimiento e interés Habermas aún se mueve dentro del paradigma de la conciencia. Allí su teoría de la razón todavía es *subjetiva*, no *intersubjetiva*.

mundo de la vida pertenecen a ese mundo, están sometidos a su ley aun cuando se posicionen ante él para describirlo y explicarlo, constituye también una exigencia epistemológica explicar cómo es ello posible. Esto equivale a requerir a la propia teoría de la acción comunicativa para que se haga cargo de su propio contexto de emergencia. Precisamente es esta exigencia metodológica la que establece distancia con todo fundamentalismo. Habermas sostiene que una teoría como la suya es posible sólo porque el desarrollo interno del mundo de la vida en términos de racionalización ha generado los instrumentos conceptuales necesarios –a través de la diferenciación de las esferas de validez- y porque, simultáneamente, se ve envuelto, a causa de la dinámica de los subsistemas sociales, en unas contradicciones tales que lo recorren en toda su extensión. En otras palabras, la teoría de la acción comunicativa *se* explica porque el mundo de la vida se ha vuelto problemático en su conjunto. Esta problematicidad no es sino el epifenómeno de la destrucción de su tejido comunicativo en un momento de su desarrollo interno en el que ya están dadas las piezas semánticas que permiten conectar la noción de un encuentro intersubjetivo exento de violencia con los intereses de la especie. De esta forma, la teoría de la acción comunicativa cobra sentido en uno de los polos de un proceso ambivalente de racionalización: “Pero, paradójicamente, la racionalización del mundo de la vida permite ambas cosas a la par: la cosificación sistemáticamente inducida y la proyección de una perspectiva utópica...”<sup>32 y 33</sup>. Para Habermas, es precisamente el peligro de aniquilación del tejido comunicativo del mundo de la vida mismo el resorte que promueve la conceptualización del entendimiento intersubjetivo, de la acción comunicativa, en calidad de infraestructura vertebradora de los universos simbólicos en que consisten los propios mundos de la vida que, a su vez, constituyen los únicos ámbitos donde se pueden formular *finis verdaderamente humanos*.

---

<sup>32</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. II, p., 467.

<sup>33</sup> Como puede observarse, Habermas reformula la aporía de la ilustración que para Adorno y Horkheimer constituye el motivo que desencadena y da sentido al proyecto interpretativo de la modernidad que se efectúa en *Dialéctica de la ilustración*.

CAPÍTULO 5: LA TESIS DEL AGOTAMIENTO DEL  
PARADIGMA





Todas las objeciones de Habermas a la filosofía de Adorno podrían asimilarse a la idea de que ésta, a la postre, aboca a un silencio sin esperanza, desolado. Y no deja de presentar un trágico significado que el destino del más audaz y consecuente de todos aquellos pensamientos que colaboraron en la producción de la teoría crítica estribe en mostrar la impracticabilidad del camino de una racionalidad crítica. Si hay un motivo organizativo de la ingente y variada producción de Habermas es precisamente éste: reconstruir desde sus mismos cimientos una teoría crítica en su más amplio sentido. Teniendo, pues, en cuenta su diagnóstico sobre la aportación de Adorno y el impulso que anima todo su quehacer, cabe encontrar en la propia teoría de la acción comunicativa, ésta es la intuición, muchas más huellas y deudas hacia el que fue su maestro que las reconocidas por el autor. De esta suerte, conviene considerar con cierto detenimiento los argumentos sobre los que basa Habermas su diagnóstico de la filosofía de Adorno. Y tanto más, cuanto que tal crítica es el punto de arranque que dota de sentido a su propio programa filosófico. Sin embargo, merece la pena dejar ya apuntado algo de lo que será el tema de la reflexión final. Éste gira, entre otras, sobre las siguientes cuestiones: ¿qué se gana y de qué se prescinde con el giro metodológico de Habermas?, ¿han de darse por satisfechas las pretensiones con las que éste reviste a su teoría?, a fin de reforzar tales pretensiones, ¿no esquematiza y simplifica Habermas en exceso la filosofía de Adorno de forma que ésta se desvirtúa?, ¿no enfatiza sólo aquellos elementos del pensamiento de Adorno que puede asimilarse, relegando a un segundo plano, si no al olvido, aquello que quizá constituya lo más sustantivo y profundo, filosófico

en sentido estricto, de su legado? Todas estas cuestiones adquieren particular importancia cuando no se trata ya aquí de una mera disputa entre dos autores a los que, en cierto modo, si esto es posible, la tradición ya ha tenido tiempo de asimilar dando a cada uno su lugar, sino que por haberse vuelto canónica en el seno de la teoría crítica, gracias al prestigio adquirido con todo mérito por la teoría de la acción comunicativa, la lectura habermasiana de Adorno, ésta condiciona en alto grado la recepción ulterior de la dialéctica negativa. Sin duda, hoy en día el debate Adorno-Habermas permanece vivo, no está decidido en modo alguno, y de él cabe esperar novedosas y singulares aportaciones sobre temas que para toda conciencia reflexionante que no quiere ceder ante la marcha del mundo no pueden ser sino acuciantes.

Ciertamente, hay que reconocer con Wellmer que el sello impreso por Habermas a la teoría crítica la revitaliza en la medida en que la enriquece a través de un diálogo fructífero con otras corrientes de pensamiento en los campos de la filosofía y de la sociología básicamente, por no hablar de la antropología, la economía, la psicología o el derecho. En este sentido, el trabajo de Habermas adquiere un gran valor como ejercicio de terapéutica antidogmática<sup>1</sup>. Sin embargo, pudiera también decirse que la resolución de Habermas de la teoría crítica relega al plano de sinsentidos inherentes a una filosofía demasiado lastrada por su pasado metafísico toda una serie de cuestiones que cobran plena objetividad y su formulación más radical en el pensamiento de Adorno. Precisamente, en la medida que Adorno es heredero de esa tradición, que la prosigue críticamente, su pensamiento es abisal, lo es de aquello que sólo se ilumina en los límites de lo pensable y lo decible. Justo aquello a lo que Habermas renuncia como exponente de una mala metafísica en la que sólo hay cabida para constelaciones aporéticas. Wellmer también reconoce esta problematicidad en la recepción habermasiana de Adorno: "...en Adorno de forma más clara que en otros representantes de la teoría crítica descubro impulsos de pensamiento que no cabe recoger sin más en esa nueva

---

<sup>1</sup> En los siguientes términos lo expresa A. WELLMER: "Fue Habermas quien dio al proyecto de una prosecución crítica de la Escuela de Frankfurt una forma concreta. La teoría de Habermas significa a la vez un retorno al programa de teoría de la sociedad del primer Horkheimer y de sus colaboradores. Sin embargo, Habermas, mediante su recepción de la filosofía analítica del lenguaje, de la sociología funcionalista y de la teoría weberiana del proceso de racionalización, ha hecho valer distinciones categoriales tanto frente a la primera teoría crítica como frente a la tradición marxista en conjunto, por medio de las cuales queda abierta a la teoría crítica un modo de escapar del callejón sin salida del negativismo dialéctico, sin necesidad de retornar al callejón sin salida de un positivismo psudodialéctico... La teoría de Habermas significa en buena parte la reconquista de un horizonte histórico para la teoría crítica, es decir, la apertura de un horizonte de posibilidad histórica real". *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, p., 245.

formulación de la teoría crítica, articulada e ilustrada en términos de pragmática del lenguaje”<sup>2</sup>. Significativo es, a este respecto, el muy diferente espacio que dedica Habermas en sus comentarios a *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* frente a *Dialéctica de la ilustración*. En esta asimetría puede encontrarse un indicio de esta lectura sesgada que distorsiona el pensamiento de Adorno.

La línea medular de la crítica de Habermas a la filosofía de Adorno se basa en la idea de que la dialéctica negativa termina gestando una serie de aporías netamente perfiladas que tienen su razón de ser en las limitaciones propias del paradigma de la conciencia que éste asume. De ahí que su obra presente para Habermas el carácter de cierre, de telón final que da por concluida toda una forma de entender la filosofía que arranca en la modernidad con Descartes. A partir de Adorno ya no se puede filosofar consecuentemente dentro del modelo de la conciencia precisamente porque éste constituye su expresión última más radical y depurada. La dialéctica negativa significa el intento supremo por traer al discurso el conjunto de problemas con los que se ha enredado la filosofía de la modernidad. Su apelación a lo no-idéntico, su aspiración a alcanzar con conceptos lo que queda allende de ellos, representa para Habermas la cifra del fracaso del paradigma de la conciencia. El valor de la filosofía de Adorno radica justamente en su carácter negativo: desde dentro del paradigma de la conciencia pone en evidencia su agotamiento al rehusar resolverse en un sistema, por, consecuentemente, encontrar su sentido filosófico en dar con una exposición exenta de cortapisas de las grietas del mundo y de un pensamiento que por querer apropiárselo las ha ensanchado. Entiende Habermas, pues, que con Adorno se torna perentoria la cuestión relativa al modo de hacer filosofía. De ahí que lleve a efecto el cambio de paradigma para salir de lo que juzga que es el laberinto de la filosofía de la conciencia cuyos contornos, entiende, ya vislumbró el propio Adorno. La sustitución del modelo de la conciencia por el comunicativo tiene por objeto hacer explotar toda la aporética en torno a la que colapsó la filosofía de Adorno y construir un nuevo marco de referencia teórico que permita repensar críticamente tanto la razón como la modernidad en su entrelazamiento. De esta forma resume Habermas las líneas maestras de su crítica a la filosofía de Adorno: “Horkheimer y Adorno se ven envueltos por su parte en aporías, que pueden sernos muy instructivas y de las que podemos obtener razones a favor de un cambio de paradigma en teoría de la sociedad... De ahí que Horkheimer y Adorno se vieran en la necesidad de buscar en un nivel más hondo los fundamentos de la crítica a la cosificación y

---

<sup>2</sup> Ibid., p., 246.

de ampliar la razón instrumental convirtiéndola en una categoría del proceso histórico universal de civilización... Pero con ello los contornos del concepto de razón amenazan con desvanecerse; por un lado, la teoría adopta los rasgos de una contemplación de tipo más bien tradicional, que niega sus relaciones con la práctica; a la vez, delega en el arte la competencia para la exposición de una razón que ya sólo puede ser evocada por vía indirecta. Esta autosupresión del pensamiento filosófico en términos de *dialéctica negativa* conduce a las aporías que nos llevan a preguntarnos si tal estado de la cuestión no será resultado de un planteamiento prisionero de la filosofía de la conciencia, atenido a la relación entre subjetividad y autoconservación”<sup>3</sup>.

Resulta patente que Habermas considera que toda la aporética que detecta en la filosofía de Adorno, aporética que se funda en las premisas básicas de *Dialéctica de la ilustración*, que cobra su máxima tensión en *Dialéctica negativa* y que se intenta rodear en *Teoría estética*, se origina en un concepto de razón mal articulado. Este pobre e insuficiente tratamiento teórico de la racionalidad es, sin embargo, todo el que puede obtenerse en el marco de una filosofía de la subjetividad. Por ello se hace imperativo para Habermas el cambio de paradigma a fin de conseguir una nueva teoría de la racionalidad que permita analizar los fenómenos de la modernidad sin incurrir en contradicciones que pongan en cuestión la validez de la misma. Asimismo, es del todo significativa la acusación que realiza Habermas de recaída en los esquemas de una teoría tradicional. Esta es, sin duda, la crítica más radical que puede hacerse al proyecto de Horkheimer y Adorno de diagnóstico de la modernidad. Significa, en definitiva, afirmar que en *Dialéctica de la ilustración* se consuma la renuncia a que la propia teoría sobre la modernidad valga como hilo conductor para enmendar las fracturas detectadas en la configuración adquirida por la realidad humana desde la asunción reflexiva de un interés de tipo emancipatorio. La razón de esta acusación estriba en el carácter dominador que, según Habermas, Adorno y Horkheimer inscriben en la misma naturaleza de la razón humana. De ahí que el proceso civilizatorio tal como se ha efectuado aparezca como necesario y que la teoría sólo pueda, a lo más, alcanzar a registrarlo. Sin embargo, esta interpretación de Habermas parece que fuerza en propio interés el aparato categorial del que se sirven Adorno y Horkheimer. Ya en el prólogo a la primera edición alemana se expresa de forma contundente lo que es la intención de los autores: “Se trata de que la ilustración reflexione sobre sí misma, si se quiere que los hombres no sean traicionados por entero. No se trata de conservar el pasado, sino de

---

<sup>3</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. I, pp., 465-466.

cumplir sus esperanzas”<sup>4</sup>. Adorno y Horkheimer parecen, pues, seguros de que existe alguna posibilidad de revocación del proceso, de ahí el condicional, ligada necesariamente, además, a la función crítico-normativa que reservan a la teoría. Ello sugiere, por lo tanto, que los límites que fija Habermas para el concepto de razón de Adorno y Horkheimer no son tan estrechos como para imposibilitar un ejercicio crítico que pueda autosustentarse. Pero con esto se entra de lleno en la médula de la crítica habermasiana de Adorno. En lo que sigue se la va a intentar rastrear a través de sus tres grandes ítems, *Dialéctica de la ilustración*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, para finalizar con algunas consideraciones de carácter general que puedan introducir la discusión final entre ambos autores.

Habermas inscribe la génesis de *Dialéctica de la ilustración* en el contexto formado por tres fenómenos determinantes para la historia del siglo XX. La evolución de las sociedades comunistas tras la revolución rusa, los fascismos europeos de los años 30 y la forma adoptada por el capitalismo en los países industrializados. Entiende que para Adorno y Horkheimer estas experiencias indican de forma inequívoca cómo los procesos de integración social pueden anular toda resistencia por parte de los individuos en una dinámica enderezada a consolidar lo que denominan una *falsa totalidad*. En efecto, el colapso burocrático de las sociedades comunistas y el totalitarismo estalinista indican el fracaso de las tentativas marxistas de superación del modo de producción capitalista. El fascismo, a su vez, ha mostrado cómo en los momentos de crisis las sociedades capitalistas pueden anular la resistencia de los movimientos obreros mediante una reconfiguración de su sistema político. Finalmente, el fenómeno de la cultura de masas demuestra cómo es posible en una sociedad como la estadounidense integrar sin coacciones manifiestas a amplios sectores de la población, incluyendo a los grupos más penalizados por el sistema, en la dinámica capitalista. El trabajo de Adorno y Horkheimer se propone, señala Habermas, dar cuenta de estas tendencias históricas que en todo caso significan una ruptura con los ideales emancipatorios de la ilustración. El punto de arranque de *Dialéctica de la ilustración* se sitúa, pues, en la explicación de lo que cabría denominar el proceso universal de cosificación: la modernidad social y cultural ha quedado marcada por la aniquilación de la subjetividad bajo la presión de una racionalización social creciente. Cómo ha sido posible la destrucción de una conciencia individual que pudiera sustraerse a los nuevos mecanismos de control social –básicamente la cultura de masas-, es el interrogante que pretenden despejar Adorno y Horkheimer para explicar el estado de equilibrio

---

<sup>4</sup> *Dialéctica de la ilustración*, p., 55.

alcanzado por las sociedades capitalistas desarrolladas. Es aquí donde añade Habermas que la estrategia metodológica por la que optaron para dar cuenta de estos derroteros tomados por la modernidad consistió en someter “la razón subjetiva a una crítica implacable, y ello desde la perspectiva, irónicamente asumida, de una razón objetiva que consideraban irrevocablemente destruida”<sup>5</sup>. Este ejercicio de diagnóstico crítico de la modernidad resulta paradójico para Habermas porque la labor de análisis de la estructura profunda de la racionalidad humana se efectúa al margen de cualquier determinación en positivo de sistema de conocimiento alguno, y, por tanto, carece de un estándar de verdad, al asumirse con carácter de principio que toda forma de saber, por estar socialmente mediada, es incapaz de desentrañar los fundamentos mismos de unas estructuras sociales cuya génesis puede rastrearse desde la misma naturaleza de la razón. Así pues, y este es el hilo conductor de su crítica, Habermas considera que Adorno y Horkheimer fueron presos de una antinomia que atraviesa toda su reflexión y que abocó a su proyecto de crítica radical de la modernidad al fracaso; la consistente en atribuir la deformación alcanzada por la razón a lo largo de su desenvolvimiento histórico, en sus vertientes subjetiva y objetiva, a su misma estructura, pretendiendo, a la vez, que esa atribución misma es algo no deformado, verdadero en consecuencia. De ahí que Habermas pregunte reiteradamente dónde se sitúa esa perspectiva privilegiada implícita en el discurso de *Dialéctica de la ilustración* que, sustrayendo a sus autores de esa parálisis universal, les permite desenmascarar desde sus orígenes las claves secretas que han dirigido la historia de Occidente hasta el punto actual. Justamente en su incapacidad para fundamentar dicho topos teórico es donde Habermas ve la fisura que termina por desmoronar todo el edificio de la teoría crítica de Adorno y Horkheimer<sup>6</sup>.

La esencial problematicidad inherente a este ejercicio de crítica radical de la razón desencadenado en *Dialéctica de la ilustración* obedece para Habermas a la ambivalente consideración por parte de Adorno y Horkheimer de la tradición de la gran filosofía a la que recurren precisamente por considerar que los sistemas de saber contemporáneos embebidos del ideal positivista participan de la cosificación. Por un lado, no dejan de certificar el

---

<sup>5</sup> Teoría de la acción comunicativa, Vol. I, p., 480.

<sup>6</sup> Como se verá, en este aspecto *Conocimiento e interés* –texto todavía dependiente del marco epistemológico de la primera teoría crítica donde el *giro lingüístico* es sólo apuntado– responde a esta necesidad detectada por Habermas de dotar a la teoría crítica de unos sólidos fundamentos. Tarea que lleva a cabo mediante su inserción en un sistema general del saber estructurado según los intereses rectores de la razón humana que poseen un status *cuasitrascendental*.

fracaso de la filosofía en la tarea de construir una teoría normativa de la racionalidad que aporte un hilo conductor para la praxis social. En este sentido, los grandes sistemas totalizantes de filosofía pertenecen irremediabilmente al pasado, han quedado definitivamente superados. Sin embargo, entienden que el único sitio que aún queda para efectuar una crítica de la modernidad es aquél que ha quedado prefigurado por estos grandes discursos filosóficos. Solo ellos, pese a su falsedad, son los depositarios de un conjunto de categorías que guardan el potencial crítico que necesitan para realizar esta tarea. De ahí que los interlocutores siempre presentes en la obra de Adorno sean, sobre todo, Kant y Hegel. En cambio, Habermas considera que es este permanecer en la tradición de la gran filosofía, aun cuando sea reactivamente, la razón de la imposibilidad del programa de *Dialéctica de la ilustración*. Entiende Habermas que el objetivo de esta obra consiste en fundamentar teóricamente la tesis, ciertamente desmesurada, según la cual la totalidad social es lo falso –“El todo es lo no verdadero”, dirá más adelante Adorno en *Minima moralia*<sup>7</sup>-. Es esta la conclusión a la que han llegado Adorno y Horkheimer a la vista de la barbarie nazi y de la forma adoptada por el capitalismo desarrollado. En todo caso, parece que los procesos de racionalización social son capaces de anexionarse sin dificultad la conciencia de los individuos. Pero tal valoración radical del sistema social es lo que instala a Adorno y Horkheimer en el ámbito discursivo de la gran filosofía precisamente por el carácter totalizante de las pretensiones que ponen en

---

<sup>7</sup> *Minima moralia*, parágrafo 30. Baste por el momento indicar que Habermas convierte tal afirmación en una hipóstasis abstracta, en una generalización vacía. Sin embargo, si se contextualiza en el marco de la categoría de *totalidad social* se toman patentes sus determinaciones como instancia de fundamento de la crítica. En este sentido dice Adorno: “Vivimos, efectivamente, en una totalidad que une a los seres humanos entre sí sólo mediante su alienación. Y al decirles que la sociedad actual está mediada solamente a través de la individuación, esto posee también un sentido crítico, que no he subrayado suficientemente: justamente a causa del *principium individuationis* o, con otras palabras, a causa de que en las formas dominantes de la sociedad cada individuo busca su ventaja, su beneficio, aferrándose al principio de individuación, el todo sólo puede mantenerse vivo y reproducirse con un sacrificio indescriptible. Quisiera agregar incluso que justamente el hecho de que la totalidad de la sociedad no se mantenga viva solidariamente, como un sujeto social único, sino a través de intereses antagónicos de los seres humanos, lleva a que en esta sociedad racional de intercambio, desde su raíz, constitutivamente, aparezca un aspecto de irracionalidad que en todo momento amenaza con hacerla explotar”. *Introducción a la sociología*, p. 64. Este texto traduce *el todo no verdadero* como *sociedad irracional* en la medida en que en ésta no se hacen efectivos unos potenciales que le pertenecen constitutivamente, aquellos a los que apunta la idea de *solidaridad*, por ser el dispositivo que sostiene la vida de la especie. Así, para Adorno, en lo que la sociedad es, se patentiza también aquello que puede llegar a ser, en lo que bien pudiera transformarse, según el interés de los sujetos que la componen. Sobre la noción de *totalidad social* ver también la introducción de *La disputa del positivismo en la sociología alemana*.

juego. Es la radicalidad impresa a su crítica social, interpreta Habermas, lo que les hace caer en los mismos yerros que ya ellos detectaron en esa tradición filosófica de la que, aun considerándose deudores, pretenden escapar dejándola atrás y definitivamente superada.

Habermas sostiene que la crítica radical de la modernidad que conduce a la afirmación de que el todo es lo no verdadero se efectúa mediante una generalización de la categoría de la cosificación. El fenómeno de la cosificación, que se patentiza no sólo en la conciencia cotidiana, sino también en los sistemas de saber positivo y en la misma filosofía –pensar identificante–, que alcanza pues tanto a la razón subjetiva como a la objetiva, tiene su fundamento para los autores de *Dialéctica de la ilustración*, allende los mecanismos de intercambio propios del capitalismo, en esto se alejan de Marx y Lukács, en la estructura misma de la razón. Entiende Habermas que esto significa que las formas actuales de pensamiento no tienen su razón de ser en la sociedad en la que se gestan y que las figuras históricas que ha ido adoptando la humanidad están ocasionadas por la propia forma de la razón humana como órgano de autoconservación en y frente a la naturaleza, que surgen, pues, en la dialéctica hombre-naturaleza. Es esta forma de entender la génesis de la modernidad la que imprime radicalidad y un sello específico a la obra de Adorno y Horkheimer. *Dialéctica de la ilustración* no constituye sino una minuciosa labor de reconstrucción desde sus orígenes en la prehistoria de la especie de las operaciones de la razón humana encaminadas a garantizar la autoconservación del sujeto en su medio natural. Es en este contexto donde surge la funcionalidad instrumental como la esencia de la razón humana. El anquilosamiento manifestado por las formas modernas de la conciencia y de las formas de pensamiento cabe retrotraerlo a este fundamento antropológico. Continúa Habermas señalando que con esta interpretación de la cosificación en términos de razón instrumental, Adorno y Horkheimer inscriben el pensamiento en el circuito de la reproducción humana. La razón es el eje de una dialéctica hombre-naturaleza. Todas las acciones de la especie humana tienen como fin conseguir la supervivencia de sus miembros y la razón es el instrumento específico que ha desarrollado para garantizarla. El pensamiento junto a su producto, los sistemas de conocimiento humanos, se ha desplegado bajo el signo del control de la naturaleza; de él se ha servido la especie para su propia reproducción. De este modo, es el marco de una dialéctica sujeto-objeto –hombre-naturaleza– el que genera la conceptualización de la razón instrumental en Adorno y Horkheimer. Pero critica Habermas que en este marco no se pueden incluir en modo alguno lo que serían las relaciones entre los individuos que son constitutivas para toda formación social. La caracterización instrumental de la razón que se articula en *Dialéctica de la ilustración* es, pues, insuficiente para poder cubrir o dar razón de la pluralidad



de interacciones que tienen lugar entre los miembros de la especie en tanto que sujetos –seres racionales- unos para con otros. La tematización de la razón realizada por Adorno y Horkheimer obliga a interpretar toda interacción social bajo la clave sujeto-objeto: es en todo caso un sujeto quien se comporta frente a todo lo exterior, sea la naturaleza externa o bien los individuos con los que se relaciona a diversos niveles en los plexos sociales, como ante lo que ha de autoafirmarse. Esta es la limitación de la dialéctica sujeto-objeto: es demasiado pobre para explicar la complejidad de las interacciones sociales. El modelo de la razón instrumental constriñe la lectura de todos los fenómenos de la historia de la especie bajo la categoría del *dominio*. Así es como la dominación cataliza todas las esferas de relación de un sujeto centrado en su autoconservación: con una naturaleza externa que hay que controlar técnicamente, con los otros sujetos con los que se interacciona en términos de poder y con la propia naturaleza que hay que refrenar, pues en sus deseos e impulsos representa también un peligro.

Esta concepción de la razón instrumental convierte, según Habermas, *Dialéctica de la ilustración* en toda una filosofía de la historia: funciona a modo de hilo de Ariadna que permite organizar y dar sentido procesual a toda la fenomenología histórica, desde los mitos griegos hasta la moderna cultura de masas. La historia de la humanidad queda entonces descifrada en un continuo sin cesuras que es el proceso de paulatina ilustración. Proceso de ilustración que, paradójicamente, no conduce a la realización de la libertad, sino que destruye a la humanidad misma: “La historia de la civilización nace de un acto de violencia que sufre tanto el hombre como la naturaleza. La marcha triunfal del espíritu instrumental es la historia de la introversión del sacrificio, es decir, la historia de la renuncia no menos que la del despliegue de las fuerzas productivas. En la metáfora *dominación de la naturaleza* resuena ese acoplamiento del poder de disposición técnica con el dominio institucionalizado: el dominio sobre la naturaleza va ligado a la dominación introyectada del hombre sobre el hombre, a la dominación que ejerce el sujeto sobre su propia naturaleza. De esta forma, también la confianza que Marx pone en el despliegue de las fuerzas productivas resulta apresurada. El espacio de libertad que otorga el creciente poder de disposición técnica no puede ser utilizado para la revolución de las formas del tráfico social si mientras tanto los sujetos han quedado mutilados precisamente por ese espíritu instrumental que es quien ha creado el potencial para la liberación. En esto estriba la irracionalidad de una ilustración incapaz de reflexionar sobre sí misma”<sup>8</sup>. La historia de la civilización es contemplada, pues, como un proceso de

---

<sup>8</sup> Perfiles filosófico-políticos, p., 152.

ilustración en el que el hombre aprende a dominar la naturaleza sirviéndose del saber técnico. Sin embargo, añade Habermas, el triunfo sobre la naturaleza tiene sus costes en la esfera del propio sujeto. El ejercicio del control sobre la naturaleza exige otro no menos férreo de gobierno sobre sí mismos, de auto-represión de los sujetos. Los individuos, que a través de un trabajo socialmente organizado explotan la naturaleza, han de, a la vez, para hacerlo efectivo, disciplinarse, censurarse, distanciarse de sí mismos si quieren tener éxito. Por eso, la historia de la civilización bosquejada en *Dialéctica de la ilustración* representa también la génesis de la subjetividad moderna. Ésta es el resultado de la serie de operaciones acumuladas históricamente tendentes a emancipar al hombre de la naturaleza. Adorno y Horkheimer, pues, contemplan los procesos de racionalización social de occidente bajo el ángulo de una razón instrumental enceguedida sobre sí misma en el fin de la autoconservación. De ahí que la autoconservación misma, el fin que no es transparente para esa razón de la que se sirve, se realice en la modernidad de una forma paradójica: como un subsistir sin humanidad. Y en este tipo de autoconservación consiste la irracionalidad del progreso, la contradicción del incesante proceso de ilustración. Indica Habermas que ésta es una de las dos tesis centrales de la obra<sup>9</sup>. Estima que Adorno y Horkheimer entienden que ello se debe a que el hombre se ha olvidado de sí mismo como naturaleza en esa dialéctica de la autoconservación –“toda reificación es un olvido”, afirman<sup>10</sup>-. Entonces, todas las conquistas, todos los progresos, pierden su sentido porque ya no son medios referidos a un fin, sino fines a los que se sacrifican los individuos: es el mito del progreso por el progreso. Ahí se encuentra la reversión que tiene lugar en el proceso de la ilustración: en el

---

<sup>9</sup> “La propia razón destruye la humanidad que posibilita... El proceso de ilustración, *desde sus mismos comienzos*, se debe al impulso de una autoconservación que mutila a la razón porque sólo se sirve de ésta en forma de una dominación *racional con arreglo a fines* de la naturaleza y de los impulsos, es decir, sólo se sirve de ésta como razón instrumental”. JÜRGEN HABERMAS, *El discurso filosófico de la modernidad*, p., 140.

<sup>10</sup> *Dialéctica de la ilustración*, p., 275. Aquí se dice que el dominio, cualquier formato de dominio, sea sobre la naturaleza, sobre otros seres humanos, e incluso sobre la propia naturaleza, sobre el yo, es posible por una especie de ceguera consistente en la incapacidad de experimentar el dolor –propio o ajeno y apropiado-, por una opacidad ante el sufrimiento. Entonces, sólo el hombre que se ha olvidado de sí puede, sin resistencias –y sin dolor, cabría añadir- adaptarse a un mundo a título de pieza intercambiable de un gran engranaje. Adorno, en una lección de 1968 completa esta idea de la cosificación como un olvidar con su opuesto dialéctico: la crítica. Comenta allí que “*Toda cosificación es un olvidar*; y crítica significa, en realidad, tanto como recuerdo, es decir, remover en los fenómenos cómo llegaron a ser, qué llegaron a ser, y, de este modo, percatarse de la posibilidad de que podrían haber sido de otro modo y de que pueden ser de otro modo”. *Introducción a la sociología*, p., 196. De ahí, que la superación de la cosificación pase por recuperar lo que ya se es de algún modo y experimentar el dolor por no serlo plenamente. Ver también *Sobre W. Benjamin*, p., 171.

dominio absolutizado es el sujeto como individuo contingente, particular, finito, somático, viviente en suma, lo sacrificado en virtud de una autoconservación que deviene una pura abstracción. En la dinámica de la razón instrumental se tornan opacas, pues, las relaciones medio-fin hasta el punto de convertir en instrumentos de una falsa totalidad social a los individuos que la constituyen. Este es el momento de irracionalidad que Adorno y Horkheimer detectan en una modernidad que ha hecho posible la barbarie del siglo XX.

Ante este panorama trazado en *Dialéctica de la ilustración* que no duda en calificar de catastrofista, Habermas se pregunta cómo hay que entender esta tesis de la autodestrucción de la ilustración, cuál es su valor y si se sustenta. Sostiene que la descripción que Adorno y Horkheimer han realizado de la historia universal se apoya sobre una dialéctica pervertida entre el hombre y la naturaleza que termina por mutilar el fin constitutivo que subyace a ella: “La necesidad en que se ve el hombre de dominar racionalmente las fuerzas naturales que le amenazan desde fuera, ha puesto a los sujetos en la vía de un proceso de formación que incrementa hasta el infinito las fuerzas productivas por mor de la pura autoconservación, pero que deja atrofiarse las fuerzas de la reconciliación que trascienden la pura autoconservación”<sup>11</sup>. Sin embargo, aduce que la relación efectiva entre hombre y naturaleza sólo puede ser valorada en los términos de deformación si se dispone de algún criterio que permita determinar cuál sería la relación originaria, *natural*. Esta relación verdadera que, empero, no es la que ha sido, ha de permitir, en consecuencia, calibrar el grado en que la historia efectiva se ha alejado de *su deber se*. Habermas entiende que ese estándar normativo que sustenta toda la crítica de Adorno y Horkheimer a la modernidad se concreta en la idea de una reconciliación universal, del hombre con la naturaleza y, también, en sentido enfático, consigo mismo. La idea de reconciliación implícita a lo largo de *Dialéctica de la ilustración* significa, en todo caso, la liberación del hombre frente a la naturaleza, la eliminación de toda coerción social y la recuperación del sí individual. Sólo desde una noción tal pueden fundarse las pretensiones que ponen en juego Adorno y Horkheimer. Tal noción aportaría, de este modo, el criterio de verdad que legitima y concreta la afirmación originaria de que el todo es lo no verdadero permitiendo indicar, momento a momento, los desvíos del decurso histórico. Sin embargo, tal idea es esencialmente problemática, y Adorno y Horkheimer tan sólo pueden mencionarla o sugerirla, quedando así en suspenso, pues su formulación misma está suponiendo tácitamente una racionalidad de más amplio espectro que la

---

<sup>11</sup> El discurso filosófico de la modernidad, p., 139.

instrumental. La idea de reconciliación conduce más allá de la razón instrumental. Pero, si la instrumentalidad es el carácter constitutivo de la racionalidad humana, entonces, ¿cómo puede sostenerse el discurso de Adorno y Horkheimer que por su referencia a la reconciliación está yendo, de algún modo, más allá de los límites que ellos mismos han trazado a todo discurso posible? Es en este punto donde, según Habermas, se desmorona todo el entramado teórico de *Dialéctica de la ilustración*, pues el ejercicio de crítica radical que en ella se pone en juego termina por alcanzar a la propia razón. Y no hay forma de soslayar el hecho de que es la misma razón que sucumbe a la crítica el fundamento mismo de ésta. Así lo expresa Habermas: “La crítica, al volverse contra la razón como fundamento de la validez de la crítica, se hace total. ¿Pero cómo hay que entender esta totalización y autonomización de la crítica?”<sup>12</sup>. Es en este círculo formado por una crítica radical que apela a la razón como su fundamento, y una razón que a través de la crítica se desvela como impotente para llevarla a término, pues no puede dejar de ser meramente instrumental, donde queda recluido el proyecto de Adorno y Horkheimer orientado a mostrar las contradicciones de la modernidad.

Señala Habermas que en este plan de crítica total de la razón se termina por perder a la razón misma, pues ésta aparece al final como un crisol de pretensiones de poder y pretensiones de verdad. Las primeras corresponden a su carácter instrumental, las segundas han de suponerse en cada acto de reflexivización crítica, aún cuando éstos tiendan a no reconocer otras pretensiones que las de poder. Añade que, pese a esta inconsistencia, Adorno y Horkheimer no abandonan en ningún momento su intención ilustradora, pedagógica, aunque, ciertamente, renunciando a superar teóricamente la contradicción en que se encuentran envueltos. *Dialéctica negativa* representa para Habermas el intento de Adorno por hacer fructífera esta contradicción en la que queda atrapado el pensamiento crítico ante la certidumbre de su irresolubilidad.

Ésta es, en definitiva, la debilidad del concepto de razón instrumental elaborado por Adorno y Horkheimer para socavar esa autocomplacencia acrítica de la modernidad instalada sobre una idea de progreso que ha caído en una nueva forma de mitología: la confusión de validez y poder con la que se entreteje. En esta caracterización de la razón humana no hay ya cabida para ningún tipo de validez –ni verdad, ni rectitud normativa, ni veracidad–; todo producto racional es descifrado en tanto que instrumento de dominio. El acceso a la verdad queda vedado. La verdad misma no puede aparecer sino

---

<sup>12</sup> Ibid. p., 149.

como poder para una concepción que ha reducido la racionalidad a instrumento de autoconservación. Habermas cree que lo que han hecho Adorno y Horkheimer con su tratamiento de la razón es despojar al conocimiento de su relación con la verdad cuando se ven forzados a interpretar desde el esquema de la autoconservación cualquier tipo de saber, ya sea el saber mítico o la ciencia moderna. Al no reconocer otro interés estructurador de la razón que el puro dominio, es el dominio mismo la condición de posibilidad de la objetividad de cualquier tipo de saber. De ahí que sea verdadero lo que propicia poder, sobre la naturaleza o sobre los hombres. El problema es, continúa Habermas, que la intención que subyace al programa teórico de Adorno y Horkheimer sigue siendo crítica, es decir, no reductible a términos de poder. Precisamente, lo que pretenden es efectuar la crítica de esa razón que por operar exclusivamente bajo la clave del dominio termina autodestruyéndose —es la aniquilación del sujeto moderno—. Pero, sin embargo, esa crítica se realiza en el espacio mismo de una racionalidad estructurada por el interés dominador. Por no haber prefigurado ningún dominio de racionalidad posible más allá de la puramente instrumental, Adorno y Horkheimer caen así en una contradicción realizativa en la que se detiene ya su tarea de crítica radical: han de suponer pretensiones de verdad para mostrar cómo sólo existen pretensiones de poder; han de agarrarse a la idea de verdad para afirmar que el acceso a la verdad está bloqueado para una razón colonizada enteramente por el puro dominio. Este modelo de crítica termina anulándose porque destruye su propia base: “La razón, en tanto que instrumental, se ha asimilado al poder, renunciando con ello a su fuerza crítica... Mas ésta se ve en la precisión de describir la autodestrucción de la capacidad crítica en términos asaz paradójicos, porque en el instante en que efectúa tal descripción no tiene más remedio que seguir haciendo uso de la crítica que declara muerta”<sup>13</sup>. Ante esta situación de desmoronamiento a que llega la propia teoría por la inercia del proceder crítico que ha desencadenado, Adorno y Horkheimer se limitan a extraer consecuencias de una contradicción que consideran definitiva. Renuncian, pues, a la construcción de una teoría que pudiera disolver tal paradoja que consideran ya constitutiva del pensar y que el proceder crítico sólo puede alcanzar a desenmascarar. De esta forma, indica Habermas, la teoría crítica entra en regresión, pues la insistencia por mantenerse en el nivel de la contradicción realizativa no denota sino el agudo escepticismo de Adorno y Horkheimer sobre la capacidad emancipadora de la razón. He aquí el singular destino que encuentra una forma de pensamiento que aspiraba a servir de catalizador para una transformación liberadora de la praxis humana.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p., 149.

Habermas prosigue su peculiar lectura de la filosofía de Adorno estableciendo una relación de consecuencia entre *Dialéctica de la ilustración* y *Dialéctica negativa*. En esta última se consuma la aporética que ha sido formulada en la primera. El sentido de *Dialéctica negativa* estriba, según esta interpretación, en exponer la inviabilidad del pensamiento crítico, del conocimiento que pretende ir más allá, reduciéndolo, del puramente dominador o coactivo. Si en *Dialéctica de la ilustración* se ha mostrado el carácter instrumental de la razón respecto a una autoconservación lograda a través de un dominio incontrolado sobre la naturaleza que ha sido introyectado en el ámbito de lo humano, *Dialéctica negativa* se ocupa de explicitar la forma en que todo pensamiento es un acto de fuerza sobre su objeto por el que éste queda en el conocimiento deformado y transfigurado, perdido en suma para la verdad. Adorno considera que no por ello la acción a que el saber propende queda disminuida en su eficacia, sino más bien que esta deformación es condición de posibilidad de la praxis dominadora. *Dialéctica negativa* se nutre del propósito de desenmascarar tal deformación que constituye la forma misma del pensamiento, designado como identificante, pero renunciando, dice Habermas, a construir un concepto enfático de razón al que sea accesible la verdad. Adorno, pues, desiste de hacer efectiva la posibilidad misma de un pensamiento no identificante en el que el objeto fuera captado por el sujeto sin seccionarlo o resquebrajarlo, sin perder, en definitiva, lo que íntimamente es, su verdad. Según esta línea de interpretación, *Dialéctica negativa* responde a la intención crítica de describir la lógica del pensamiento con el instrumento que le es propio, el concepto, en los actos cognitivos en términos de apropiación coactiva, de una manera análoga a como en *Dialéctica de la ilustración* se había procedido en la dialéctica hombre-naturaleza, sólo que renunciando a postular un uso de la razón que sea conforme con el ideal en el que se apoya esa misma intención crítica: el de la verdad. De ahí que apostille Habermas que la aporía de *Dialéctica de la ilustración* termina de definirse aquí en toda su extensión. La continuidad entre estas dos obras es contemplada, de esta forma, desde la perspectiva de un proyecto truncado que sólo ya se mantiene vivo recreándose en las contradicciones que le impiden proseguir según su intención originaria: “En su *Dialéctica negativa* Adorno prosigue la explicación de por qué es menester seguir dando vueltas a esta *contradicción realizativa*, de por qué hay que empeñarse en ella, de por qué solamente un insistente e incansable desarrollo de la paradoja puede mantener abierta la perspectiva de esa *memoria de la naturaleza en el sujeto*, casi mágicamente conjurada, *en cuya consumación se cifra la desconocida verdad de toda cultura*. En los veinticinco años que median entre *Dialéctica de la ilustración* y *Dialéctica negativa* Adorno permaneció fiel a su inicial impulso filosófico y no huyó el

cuerpo a la paradójica estructura de un pensar en términos de crítica totalizadora”<sup>14</sup>.

La tarea que se impone Adorno en *Dialéctica negativa* consiste, pues, en reconocer en el medio del pensamiento los actos intelectivos como puro dominio desenmascarando su apariencia de verdad. La crítica al pensar identificante ahí efectuada muestra como todo pensamiento no puede operar sino utilizando los conceptos. Y el uso de éstos consiste en la subsunción en ellos del particular. A través de esta identificación del objeto con el concepto al que se asimila, el objeto queda desvirtuado, pues en el acto de la identificación se pierde la especificidad o mismidad de éste en tanto que algo particular y concreto, irreductible a lo general que es el medio del concepto. De esta suerte, el conocimiento, cuyo esquema es el pensar identificante, consiste en una apropiación unilateral y sesgada de sus objetos en aras a su manipulación. Así es como se traiciona la utopía del conocimiento que consiste en la explicación plena del objeto en el medio conceptual sin disolverlo en éste; sin rechazar lo que no cae bajo la universalidad del concepto que se lo apropia. Este sería el ideal de la verdad que ha traicionado sistemáticamente el pensamiento según Adorno, indica Habermas. Pero el pensamiento no puede proceder sino identificando, no hay pensamiento que no sea conceptual. Los conceptos son inherentes a toda forma de conocimiento. De ahí que el pensamiento se desmienta constantemente respecto a su ideal, que termine en un acto de fuerza y de apropiación en el que se destruye lo pensado. Por eso entiende Adorno que el pensamiento es un acto coactivo que antecede y posibilita la intervención sobre las cosas, el dominio real tal como ha sido expuesto en “*Dialéctica de la ilustración*. El pensamiento identificante queda así desenmascarado por Adorno como la lógica interna que estructura la razón instrumental. Y la misma crítica de la razón, al moverse necesariamente en el plano discursivo, no puede sino caer bajo este veredicto, con lo que pierde el mismo suelo que la hace posible. De ahí que indique Habermas que *Dialéctica negativa*, al reconocer la imposibilidad de que el pensamiento pueda excluirse del proceder identificante, no haga sino señalar lo que no puede decirse. En suma, esta obra de Adorno comporta una desestimación tácita de las pretensiones seculares de la filosofía como esfera de saber autónoma, pues ubica la idea de verdad más allá del alcance de la razón cuando concluye que un conocimiento en sentido no restringido consistiría en exponer lo no conceptual en conceptos pero sin disolverlo en éstos, algo intrínsecamente aporético. Toda la teoretización de Adorno en torno a su crítica del pensar identificante muestra entonces,

---

<sup>14</sup> Ibid., p., 150.

sostiene Habermas, la impracticabilidad del proyecto que subyace a la crítica radical de la razón consistente en construir un concepto irrestricto de razón. Sólo desde una conceptualización tal de la razón sería posible eludir la contradicción realizativa y dar cumplimiento a las aspiraciones normativas de la teoría crítica. Pero *Dialéctica negativa* se detiene ante su posibilidad al afirmar la necesidad del pensar identificante. A este respecto apunta Habermas lo siguiente: “Sólo más tarde radicaliza Adorno esta crítica del pensamiento de la identidad convirtiéndola en una crítica del pensamiento identificante en general, que no solamente priva a la filosofía de su pretensión de totalidad, sino que le quita la esperanza de poder llegar a aprehender dialécticamente lo no idéntico. En 1931 Adorno habla todavía confiadamente de “la actualidad de la filosofía” porque todavía le reconoce a ésta la capacidad de acceder en términos polémicos, no afirmativos, a una realidad, que en vestigios y ruinas conserva aún la esperanza de convertirse algún día en una realidad verdadera y justa. La *Dialéctica negativa* abandona esta esperanza”<sup>15</sup>.

La tarea que había quedado pendiente en *Dialéctica de la ilustración* consistía en establecer los fundamentos normativos de una crítica radical de la modernidad. Esta labor pasa por elaborar un concepto enfático de razón que permita mostrar los yerros de una razón meramente dominadora para poder cumplir la idea programática de una *autotrascendencia de la ilustración* a través de un ejercicio de autorreflexión. Es en esta autorreflexión crítica donde cobra sentido la noción de reconciliación como la idea de una situación en la que se ha superado la lógica de un dominio ciego. Pero esta idea, indica Habermas, sólo puede ser mencionada, apuntada, en ningún caso dotada de contenido, de forma que cobre operatividad crítica sobre la *mala realidad*, porque depende precisamente de esa noción irrestricta de racionalidad ante la que claudica *Dialéctica negativa*. De esta forma, la imposibilidad de determinar en positivo la idea de reconciliación en un concepto de razón que por no estar ligado de forma inmediata al dominio puede hacer efectivas sus pretensiones de verdad, marca para Habermas el límite de la filosofía de Adorno. Éste necesita, si quiere escapar al círculo de la paradoja y potenciar la crítica de la modernidad, un concepto de razón que sobrepase al de la razón instrumental. Desde este nuevo marco podría establecerse un estándar normativo que permitiría llevar a término esa autorreflexión de la razón postulada. Al desistir Adorno en *Dialéctica negativa* de tal empresa, sólo puede apuntar o aludir a ese estándar que queda vaciado de contenidos concretos y designado como *lo otro* de lo que efectivamente es. Por este

---

<sup>15</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. I, pp., 475-76.



motivo, añade Habermas, la idea de reconciliación de la que tanto necesita Adorno por la radicalidad de su crítica permanece indeterminada, difusa, como un horizonte siempre presente posibilitante de la reflexión, pero que se sustrae ella misma a cualquier intento de conceptualización.

Pese a todo ello, Habermas añade que Adorno ha reservado un término para designar esa forma de comportamiento no dominador que la crítica de la razón instrumental está insistentemente suponiendo. Se trata de la *mimesis*. Con este concepto Adorno alude a una forma no coactiva de comportamiento, a una relación de afinidad entre sujeto y objeto en la que se cancela o queda en suspenso el principio del dominio. La *mimesis* como forma de comportamiento, como forma de relación del sujeto con su otro, significa imitación, acomodación a la alteridad de lo que está enfrente. En principio, es la forma de comportamiento antitética a la praxis dominadora cuya esencia es el acto de violencia, de colonización sobre lo diferente. Pero entiende Habermas que esta noción también reviste rasgos aporéticos en la filosofía de Adorno, pues con ella se apunta un más allá o, en todo caso, un más acá de la razón. La *mimesis* no es entendida por Adorno sino como un impulso, algo inintencional u originario que en todo caso pone en evidencia los excesos de la praxis racional, de la razón instrumental. De ningún modo el comportamiento mimético tiene carga alguna de racionalidad, señala Habermas, sino que es justamente su otro, un impulso pre-racional. Al igual que sucede con la noción de reconciliación, el concepto de *mimesis* se desprende espontáneamente de la filosofía de Adorno, pues al haber absolutizado la razón instrumental, ésta necesita un contrapunto formal para definirse. Esta es la función que cumple la *mimesis* en el pensamiento de Adorno. Señala lo otro de la razón a lo que ésta apela para elevar su autocritica. En consecuencia, la noción de *mimesis* contiene una doble componente normativa: expresa lo que sería lo otro de una praxis dominadora que se ha desvelado ya en sus aspectos destructivos y autodestructivos y, también, designa lo que sería el ideal para el conocimiento guiado por una intención de verdad y no de poder: la asimilación del objeto en el sujeto sin su aniquilación. Ambos aspectos están relacionados en la medida que el pensar identificante constituye la lógica operativa de la razón instrumental. Las nociones de *mimesis* y reconciliación, pues, son análogas en su extraterritorialidad respecto a una razón que insistentemente las reclama en el ejercicio de autorreflexión que Adorno desencadena. Pero todo queda ahí. Al absolutizar la razón instrumental, Adorno se ve obligado a poner la *mimesis* del lado de lo irracional, cuando esta noción, reconoce Habermas, contendría el germen para una teoría de la razón ampliada: “Como lugarteniente de esta razón originaria desviada de su intención de descubrir la verdad Horkheimer y Adorno ponen una facultad, la *mimesis*, de la que, no obstante, bajo el hechizo

de la razón instrumental, sólo pueden hablar como de un fragmento opaco de naturaleza. Esta facultad mimética en que una naturaleza instrumentalizada eleva su mudo lamento, la caracterizan como *impulso*. La paradoja en que se ve envuelta la crítica de la razón instrumental y que se resiste tenazmente incluso a la más dúctil dialéctica radica, por tanto, en que Horkheimer y Adorno tendría que ser capaces de desarrollar una *teoría* de la mimesis, teoría que según sus propios conceptos es imposible”<sup>16</sup>.

*Dialéctica negativa* se reduce pues, para Habermas, a un ejercicio que pone en evidencia la imposibilidad de todo intento de construir una teoría crítica de gran formato. En ella, las grandes pretensiones de crítica radical de la modernidad que inspiran a *Dialéctica de la ilustración* se consideran definitivamente truncadas. De esta forma, Adorno, consecuente con su certeza de que no es factible una teoría de carácter normativo que vertebrase las múltiples esferas en las que la modernidad social y cultural encuentra su identidad, instituye los *modelos* como paradigma del quehacer que todavía pudiera quedarle a la filosofía tras el hundimiento definitivo de su gran tradición con sus pretensiones totalizantes ligadas a una teoría de la razón que se ha evidenciado como aporética. Los modelos son investigaciones de pequeña dimensión que pretenden iluminar un fragmento de la realidad mediante una constelación singular e irreplicable de categorías en la esperanza de que éstas puedan *reflejar* la cualidad específica del fenómeno. Constituyen pues el último recurso filosófico ante la caída de la teoría de la razón instrumental. Habermas entiende que esta fragmentación y dispersión de la teoría crítica en un conjunto de modelos puede mostrar en todo caso la honradez intelectual de Adorno, pero en ningún modo es aceptable en tanto que forma de resolución de los motivos rectores de la teoría crítica. En tal desenlace ésta entra en regresión, claudica. La idea de los modelos como realización de la filosofía significa, en definitiva, una depotenciación de las pretensiones inherentes a toda teoría que quiera ser crítica.

En consonancia con esta apuesta por una filosofía autolimitada, restringida en sus pretensiones, que representan los modelos ante la aporética a que ha conducido la crítica a una razón hipostasiada en su instrumentalidad, se halla para Habermas la fuga hacia el campo del arte. Así establece un nuevo eslabón en su crítica de Adorno con el que se incorpora la última de sus grandes obras, *Teoría estética*, a una lectura en la que todas ellas se remiten circularmente, completando de esta suerte un sistema filosófico que presenta una estructura antinómica. El giro estético obedece, según esto, a la lógica interna del pensamiento de Adorno. Habiéndose evidenciado en *Dialéctica*

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp., 487-88.

*negativa* que el pensamiento discursivo tan sólo puede apuntar indicios de lo que sería un tratamiento no coactivo del objeto, pero que de ninguna forma el proceder conceptual puede hacer efectivo un conocimiento pleno –el de lo no-idéntico o el de lo diferente a toda universalidad–, ese plus vetado a una razón menoscabada frente a su propio ideal de verdad, Adorno concentra en la esfera del arte la posibilidad de cumplimiento de esa promesa rota en el campo del conocimiento. Es en las obras de arte donde el comportamiento mimético adquiere objetividad. En el ámbito de la creación artística se llevaría a efecto esa relación de adecuación, de simpatía entre sujeto y objeto, que está prohibida para el conocimiento. El lenguaje artístico se convierte, de este modo, en el lugar donde tiene cabida esa razón no coactiva buscada por Adorno. En las obras de arte cobra objetividad y se expresa una realidad sobre la que no pesa la amenaza de dominio. Esto es posible por la peculiaridad del ámbito artístico en el que la razón sirve al propósito de la producción de la obra de arte que, en su ineficacia práctica, es un fin en sí misma. La razón dominadora queda, si no anulada, sí suspendida en el campo del arte. La inutilidad de la obra artística es su garantía de verdad. Y esta verdad es la objetivización de un comportamiento mimético. Las obras de arte se convierten así para Adorno en el último refugio para una verdad que escapa al pensamiento por su ligazón inmediata con el dominio. Su posibilidad radica en la autonomía que ha ganado el arte históricamente respecto a cualquier instancia social. Sólo las obras de arte autónomas, que se bastan a sí mismas, carentes de *finalidad*, son receptáculos para unos contenidos de verdad que no tienen otro medio de expresión. En esto consiste para Adorno la radicalidad del arte moderno que ha conquistado su emancipación frente a cualquier fin práctico. Habermas entiende que con esta forma de entender el arte se consuma definitivamente el abandono de las pretensiones filosóficas. Adorno transfiere al arte una verdad inaccesible para la filosofía: “La crítica, precisamente por tener que ver con conceptos, tiene que limitarse a mostrar por qué la verdad que escapa a la teoría encuentra en las obras más avanzadas del arte moderno un refugio del que a su vez tampoco sería posible levantarla sin *teoría estética*”<sup>17</sup>. Sin embargo, y esto completa la paradoja adorniana, *Teoría estética* remite de nuevo a *Dialéctica negativa*, pues el dominio de lo artístico es insuficiente en sí mismo en lo relativo a la verdad: ese contenido de verdad, que sólo en las obras de arte puede encontrar objetividad por la singularidad del ámbito de la creación artística, ha de ser descifrado filosóficamente por las limitaciones del lenguaje artístico derivadas de su aconceptualidad. Así, esa verdad que escapa en primera instancia al pensamiento discursivo y que se deposita en las obras de arte ha de ser,

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p., 491.

finalmente, discursivamente tratada. Las obras de arte deben ser interpretadas para que se torne transparente su contenido de verdad. Sin tal interpretación, éste queda velado, irrealizado. Para Adorno, dicha interpretación no es algo extrínseco al arte, sino exigido por la obra misma en tanto que jeroglífico. Este doble juego de remisiones entre filosofía y arte lleva a Habermas a afirmar que: “*Dialéctica negativa y Teoría estética* no pueden hacer otra cosa que *remitirse impotentes la una a la otra*”<sup>18</sup>. La insuficiencia del planteamiento de Adorno quedaría, pues, sancionada definitivamente con este retorno del arte de nuevo al campo de un pensamiento filosófico que ya se ha mostrado incapaz de realizar su *desiderátum*.

Contemplada en su conjunto, pues, la filosofía de Adorno significa para Habermas la dejación definitiva de las pretensiones inherentes al conocimiento teórico. Si *Dialéctica de la ilustración* representa, según esta interpretación, una suspensión del programa de investigación social de carácter interdisciplinar de la primera teoría crítica, la evolución ulterior de la filosofía de Adorno, motivada por la necesidad de articular las contradicciones a las que la filosofía de la historia planteada en esta obra abocaba, es la expresión más acabada del hundimiento de un modo de entender y hacer filosofía. La lección de Adorno ha consistido, según esto, en mostrar los límites del paradigma de la filosofía de la conciencia. Un paradigma que se muestra insuficiente para culminar las aspiraciones que se impuso la primera teoría crítica. Realizar tales aspiraciones, reconstruir ésta sobre unos nuevos supuestos, es el propósito que anima el quehacer de Habermas tras su diagnóstico de la filosofía de Adorno. A tal fin ordena sus argumentos a favor de la superioridad de una *teoría de la comunicación*.

Para mostrar cómo Adorno y Horkheimer dependen por entero de un paradigma de la conciencia cuya insuficiencia para llevar a efecto el programa de crítica de la modernidad viene impuesta desde dentro del propio modelo, Habermas rastrea la génesis de la noción de *razón instrumental* en la teoría idealista del conocimiento que conduce desde Descartes hasta Hegel. Aduce que Adorno y Horkheimer asumen el modelo tradicional según el cual la razón subjetiva organiza dos tipos de relaciones básicas del sujeto con el objeto: la representación y la acción. En ambas funciones el sujeto se refiere o apunta a los objetos; bien para representárselos en la primera de ellas, bien para producirlos en la segunda. Además, estas funciones están conectadas: el conocimiento de lo que es propende a la posibilidad de intervenir en ello. Por otro lado, el éxito de la intervención en los estados de cosas depende del conocimiento que de ellos se tenga. Representación y acción están, pues,

---

<sup>18</sup> Ibid., p., 490.

estructuralmente ligadas. Añade Habermas que esta conexión entre conocimiento y acción se va precisando históricamente conforme se impone un concepto naturalista de sujeto. Así, el sujeto limitado a un comportamiento contemplativo del racionalismo y el empirismo se va transformando en la filosofía moderna hasta incorporar dentro de sí la noción de autoconservación. Si bien esta noción en las imágenes metafísicas del mundo refería el impulso de todo ser a realizar un telos inmanente dado en su esencia, significaba, pues, la tendencia espontánea a alcanzar una finalidad, termina en el pensamiento moderno por autonomizarse respecto a cualquier fin; se hace intransitivo, concluye Habermas. El concepto de razón instrumental de Adorno y Horkheimer es depositario de esta herencia filosófica en la teoría del conocimiento: el impulso a una autoconservación abstracta, reducida a un mero mantenerse en su existencia, funcionaliza estos dos atributos del sujeto, el conocimiento y la acción. Así es como éstos interpretan la razón subjetiva en clave de razón instrumental.

En este punto, la crítica de Habermas hace referencia a que en tal marco conceptual en el que Adorno y Horkheimer se mueven no puede hacerse efectiva la noción de reconciliación de la que, sin embargo, pende todo el proceder crítico puesto en juego. Así, en último término, la idea de reconciliación queda inexplicada por el temor a recaer en una metafísica que se considera ya superada. Habermas sostiene que esto sólo es así en el terreno de una filosofía de la subjetividad. Kant primero, con las antinomias de la razón, y Hegel después, en el sistema del saber absoluto, han mostrado que la idea de reconciliación, o es contradictoria, o se realiza a costa de la *marcha del mundo*. Las aporías de la filosofía de Adorno se deben, en última instancia, a que, aceptando la estrategia conceptual de la tradición metafísica, se detiene en el momento de extraer sus consecuencias. De ahí la indefinición en la que permanece dicha noción.

La crítica de la razón instrumental, ateniéndose al modelo sujeto-objeto descrito, ha puesto de manifiesto la multiplicación de las relaciones de dominio en todos los niveles de la vida. La lógica de la autoconservación intransitiva marca la dinámica del sujeto social. Éste se sirve del dominio técnico sobre la naturaleza para reproducir la totalidad social. Pero las relaciones de dominio se extienden también en el seno de la sociedad misma, vertebrándola en grupos estratificados en lo que atañe a las relaciones interindividuales, mientras que el sí mismo de los individuos se forma a partir de un férreo control de su naturaleza interna inducido desde los diversos dispositivos sociales. El problema estriba, según Habermas, en que viéndose obligada la crítica de la razón instrumental, debido a las restricciones inherentes al modelo sujeto-objeto, a diagnosticar la modernidad

exclusivamente como el resultado acumulado de una serie de operaciones de carácter coactivo que se reproducen en todos los niveles de la praxis humana, ésta se ve impotente después para determinar qué es aquello que se ha perdido en el proceso. El marco conceptual de la crítica de la razón instrumental sólo alcanza a describir la dialéctica sujeto-objeto en términos de violencia y destrucción, pero fracasa cuando intenta determinar qué es eso aniquilado que habría que rehacer. Por ello, en *Dialéctica de la ilustración* no queda vestigio alguno de conciencia no cosificada y en *Dialéctica negativa* lo no-idéntico es un resto inaccesible a todo proceder conceptual. De ahí que la noción de reconciliación quede *velada en negro*, que Adorno se la reserve para designar en negativo lo que sería lo radicalmente otro de esa síntesis coactiva de lo múltiple en que verdaderamente consiste la historia universal. En los siguientes términos describe Habermas esta aporética de una idea de reconciliación siempre presente, pero también vacía, en la crítica de la razón instrumental: “Lo único que la evocación de la solidaridad social puede hacer es señalar *que* la instrumentalización de la sociedad y de sus miembros destruye algo; pero no puede hacer explícito *en qué* consiste esa destrucción”<sup>19</sup>. Esta carencia es la que termina cancelando las bases normativas de la teoría crítica al no poder establecerse patrón alguno de verdad. De ahí la insistente petición de principio de Habermas cuando inquiriere irónicamente sobre el estatus de esa perspectiva privilegiada y excluyente que Adorno y Horkheimer se reservan.

A la vista de esta incompletud, el veredicto de Habermas no puede ser más negativo. El proyecto de Adorno y Horkheimer se hunde en esa tradición metafísica que pretenden superar por haber descubierto en ella su lado ideológico, su imbricación acrítica en el sistema universal de dominio, al terminar adoptando rasgos que le son característicos como “la insistencia en la contemplación, en una teoría apartada de la práctica; la intención de abarcar la totalidad de la naturaleza y del mundo humano; la vuelta a los orígenes en un intento de remontarse incluso por detrás de la ruptura entre cultura y naturaleza;... incluso el concepto de verdad...”<sup>20</sup>. Esta renovación de la metafísica *en el momento de su hundimiento* en que verdaderamente consiste la filosofía de Adorno según Habermas se debe, en definitiva, a las restricciones que impone un paradigma de la conciencia que se evidencia ya demasiado pobre, desdiferenciado conceptualmente, para llevar a cabo un programa de teoría crítica de la modernidad tal como fue originalmente prefigurado. Nociones como las de *mimesis* o *reconciliación* apuntan en

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p., 497.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p., 488.

Adorno ya en ciertas ocasiones fuera del modelo de la conciencia. La indeterminación que manifiestan cuando las trata de articular conceptualmente, el refugio mismo en la estética, responden a la tenaz fidelidad de Adorno a la dialéctica sujeto-objeto.

El salto de una filosofía de la conciencia a una filosofía del entendimiento intersubjetivo con el que Habermas pretende recuperar el aguijón crítico-normativo devaluado en el programa de la primera teoría crítica pretende restituir a la teoría, mediante una ampliación del concepto de razón, aquellos contenidos a los que el último Adorno sólo puede aludir. Tal como es planteado por Habermas, en el modelo lingüístico la instrumentalidad deja de ser omniabarcante al reconducirse a momento de una racionalidad comunicativa que tiene un carácter más *comprehensivo* por permitir diferenciaciones conceptuales más finas. Pero, además, la adopción del modelo comunicativo afecta a la naturaleza misma del objeto a explicar. Ahora el foco de atención se centra sobre las relaciones intersubjetivas lingüísticamente mediadas de individuos que interaccionan a través de plexos socialmente constituidos. Este nuevo ángulo teórico con el que acceder a la modernidad permite, según Habermas, no interpretarla unilateralmente al poder dar cuenta teóricamente de los potenciales emancipatorios en ella inscritos que se zafaban a la primera teoría crítica.

En esta línea, arguye Habermas que el cambio de paradigma postulado afecta a la noción central de “autoconservación” que adquiere así nuevas connotaciones. El modelo lingüístico entiende, a diferencia del planteamiento original de Adorno y Horkheimer, que la reproducción de la totalidad social no solamente es función de las operaciones colectivas de carácter instrumental sobre la naturaleza y de las relaciones de poder que cohesionan la sociedad en base al enfrentamiento y atomización de los individuos, sino que también depende, y aquí se reevaluaría según Habermas la componente crítico-normativa de la teoría, de las formas posibles que adoptan las relaciones intersubjetivas en términos de entendimiento. La noción de *entendimiento* es una categoría normativa que designa no meramente un proceso empírico de interacción lingüística, sino un proceso de mutuo convencimiento orientado a un acuerdo que tenga validez, en el que sean, consecuentemente, las razones que se imponen sin coacciones la instancia última que coordine la acción de los individuos inmersos en la interacción. De esta forma, Habermas conceptualiza un tipo de acción social no ligada al dominio, sino a la validez, en el contexto de la intersubjetividad posible. Al postular, pues, este modelo que el sostenimiento de la especie depende de unos sistemas de acción social articulados comunicativamente, la supervivencia pasa a ser tributaria en última instancia de las condiciones de posibilidad de la racionalidad

comunicativa. Al vincular autoconservación y racionalidad comunicativa, la primera adquiere entonces una dimensión universalista que se superpone a la particularista en la queda circunscrita en el paradigma de la conciencia. Este es el plus que se gana con el modelo comunicativo. La autoconservación ahora no es conceptualizada meramente en el sentido de un sujeto que actúa teleológicamente, sino que es el resultado de una acción coordinada en términos de entendimiento, de una actividad cooperativa que es, a su vez, producto de un conjunto de interpretaciones compartidas por unos individuos en virtud de los procesos comunicativos en los que están inmersos, en tanto que sujetos sociales, cuyas condiciones inmanentes son el sistema universal de pretensiones de validez que rige todo acuerdo posible en el juego de las argumentaciones, de la crítica y de las contraargumentaciones. Con este paso, Habermas considera no solamente que ha desligado autoconservación y dominio, pues la razón comunicativa se asienta sobre la validez, que es una dimensión extraterritorial a la razón instrumental, sino que también ha articulado conceptualmente el universalismo ilustrado que se había diluido en la primera teoría crítica. La racionalidad comunicativa permite pensar la autoconservación en la perspectiva de una tarea compartida, como objetivo de una acción coordinada de seres racionales que en el juego de la comunicación se hacen transparentes. Además, en virtud de esta misma dialéctica comunicativa, la autoconservación se des-intransitiviza, pues va adquiriendo contenidos concretos en los sucesivos procesos de entendimiento a los que no pueden sustraerse los individuos y que los constituyen en tanto que organismos sociales. Esa voluntad común, que se genera en las tramas comunicativas que se constituyen en el mundo de la vida, es el efecto de interpretaciones compartidas sobre los mundos objetivo, social y subjetivo exentas de coacción y violencia, cuyo horizonte posibilitante son las condiciones de la racionalidad, las pretensiones de validez. Puede, de esta forma, concluir Habermas que la aporética adorniana de una reconciliación más allá de la razón y de la historia se desintegra en el modelo comunicativo, pues esa *síntesis no coactiva de lo múltiple* se descubre ya como la sustancia misma de la racionalidad comunicativa: “La perspectiva utópica de reconciliación y libertad está basada en las condiciones mismas de la socialización comunicativa de los individuos, está ya inserta en el mecanismo lingüístico de reproducción de la especie”<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ibid., p., 507.



CAPÍTULO 6: A MODO DE CONCLUSIÓN:  
RESPUESTA A HABERMAS Y POSIBILIDAD DE UNA  
LECTURA ALTERNATIVA DE ADORNO



Ciertamente, la crítica de Habermas sobre Adorno no es un asunto periférico, exterior podría decirse, a la teoría de la acción comunicativa, sino que más bien la alcanza de lleno, de suerte que la tesis del agotamiento del paradigma aparece plenamente como la condición misma de posibilidad de la teoría crítica en su formulación comunicativa. De ahí que el debate entre Adorno y Habermas revista los rasgos de una discusión de fundamentos en la que se dirimen aspectos centrales que, no obstante, ya han sido cuidadosamente tratados desde el origen de la Escuela de Frankfurt. Lo que está en juego en este debate de calado es la posibilidad, el sentido y el alcance de una teoría de carácter crítico-normativo. Es ésta una discusión, pues, de rango epistemológico. El proyecto habermasiano de reconstrucción de una teoría crítico-normativa de la racionalidad y de la sociedad a partir de una reformulación profunda de los supuestos básicos de la teoría crítica sólo tiene sentido si se acepta la premisa del agotamiento del paradigma, si, contra Adorno, se sostiene que el modelo de la subjetividad no puede soportar sin una merma inaceptable de su cohesión interna las exigencias propias de un tipo tal de teoría. La pertinencia y legitimidad de la versión comunicativa de la teoría crítica viene avalada, pues, por la misma insuficiencia del modelo de la subjetividad. No de otra forma plantea Habermas su relación con la primera generación de la Escuela de Frankfurt en unos términos intencionadamente polémicos: como *heredero* por retener la idea básica de que la dimensión crítico-normativa es posibilitante para toda teoría de la racionalidad humana y de la sociedad, sosteniendo, en consecuencia, que ha de ser articulada teóricamente, y como *crítico radical* por cuestionar los fundamentos de la filosofía de la conciencia. Es por la altura de estas pretensiones que en la crítica de Habermas no es sólo Adorno quien queda expuesto, sino también, y

no en menor grado, el sentido mismo del proyecto comunicativo en la teoría crítica de la sociedad.

Sin embargo, las líneas maestras que configuran la versión habermasiana de la dialéctica negativa no son en modo alguno evidentes; su problematicidad se manifiesta a poco que se las contraste con la letra de Adorno. Entonces se patentiza que en la excesiva esquematización de Habermas las *esencias* adornianas se han perdido por el camino, quedando de su pensamiento poco más que nada, a lo sumo una caricatura deformada. Si es cierto que toda gran filosofía no se puede resumir, cabría añadir a propósito de la operación de Habermas que éste se sirve intencionadamente de tal imposibilidad para emitir un veredicto en exceso apresurado y sucinto sobre la filosofía de Adorno. No pocas cuestiones abiertas, insoslayables, quedan tras la lectura de Habermas, de forma que obligan a repensar los pliegues en los que éste concibe su superación de Adorno, aquello en lo que afirma el plus y la supremacía del modelo comunicativo. Es en este contexto donde ciertas cuestiones se tornan apremiantes: ¿supone la revolución habermasiana implicada en el giro lingüístico una verdadera superación del paradigma de la conciencia?, ¿sirve mejor, por tanto, la teoría de la razón reformulada comunicativamente a las pretensiones crítico-normativas que marcan la diferencia entre la *teoría crítica* y la *teoría tradicional*?, ¿es aceptable la tesis básica del agotamiento del paradigma?, dicha tesis ¿no es el resultado de una lectura *restringida* de Adorno? Y, en consecuencia, ¿la retícula que aplica Habermas a la filosofía de Adorno no deja escapar elementos esenciales que de ser considerados en todo su alcance no invalidarían la totalidad de su diagnóstico? En definitiva: ¿no excede de largo la filosofía de Adorno a su lectura habermasiana y, en esa medida, la teoría de la acción comunicativa cae por debajo de la dialéctica negativa? En torno a estos puntos es donde cabe plantear una respuesta a la propuesta habermasiana de lectura y recepción de Adorno que ha de efectuarse bajo el supuesto de su insuficiencia. Limitación que es doble, pues de un lado parece que la interpretación de Habermas no hace justicia a Adorno: tras el examen de sus principales argumentos no se encuentra ya a Adorno, parece como si su lectura no fuera capaz de darle alcance. Pero, además, puede fundarse la sospecha de que el modelo lingüístico exhibe un déficit de contenidos filosóficos, pues le está prohibida la riqueza y profundidad que manifiesta el pensamiento de Adorno tanto en la micrología como en su condición en los estratos más duros y *heladamente abstractos* de aquél, aquellos en los que se *solidariza con la metafísica en el momento de su hundimiento*. Pero, si esto es así, se evidencia entonces una depotenciación del modelo comunicativo frente a la dialéctica negativa en lo relativo al diagnóstico de esa constelación de fenómenos que han sido

designados de uno y otro lado como la *colonización del mundo de la vida* y la *aporía de la ilustración*.

En todo caso, parece que la intuición de Wellmer es en parte ajustada cuando, evocando la trayectoria de la Escuela de Frankfurt, muestra sus reservas respecto a esa *superación conservadora* que Habermas pretende haber efectuado con toda limpieza mediante su nuevo aparato conceptual:

“Quizá cabría hablar en Adorno de una filosofía implícita del lenguaje o de una teoría implícita de la racionalidad; pero cualquiera sea el título que para ello se escoja, yo tengo mis dudas de que esa filosofía implícita de Adorno pueda considerarse ya recogida en la reformulación que Habermas ha hecho de la teoría crítica en términos de una pragmática del lenguaje. Con la expresión *dialéctica negativa* Adorno quería subrayar una forma de filosofar, que obtiene su coherencia no de arriba, de la lógica del sistema de referencia, sino, por así decir, desde abajo, es decir, desde la lógica de un pensamiento que se sume en la cosa misma (...) Adorno explica en múltiples giros su idea de una filosofía que, análogamente a la obra de arte moderno, ya no representaría la unidad del sistema cerrado sino una unidad allende el sistema: la coherencia exenta de coerciones propia de un pensamiento *allende* la coerción de la identidad. Esta unidad allende la coerción de la identidad es propiamente aquello que, según Adorno, una *dialéctica negativa* tiene por meta; su forma sería, por tanto, el fragmento filosófico (...) Cuando Adorno habla de una unidad allende el sistema, nunca se refiere *solo* a la filosofía, sino siempre también a la realidad: a las relaciones sociales de los hombres entre sí: esta idea básica la ha tomado Habermas en su concepto de una comunicación exenta de dominio y la ha desarrollado en términos de filosofía del lenguaje. La reformulación que en términos de teoría de la comunicación Habermas efectúa de esta idea básica de Adorno significa el sacarla de esa conexión de negativismo y mesianismo, que más arriba he criticado. Pero también me parece que esa reformulación en términos de teoría de la comunicación no aprehende un aspecto importante de esa idea fundamental de Adorno; me refiero a ese aspecto, en el que se trata, no tanto de una comunicación sin coerciones, como de una síntesis sin coerciones, no de un reconocimiento de lo no-idéntico en el otro, sino de un reconocimiento de lo no-idéntico en el entender la realidad y en la autocomprensión de los sujetos”<sup>1</sup>.

Dos objeciones cabría plantear a Wellmer: una es la referida a lo que denomina la *teoría implícita de la racionalidad* de Adorno, la otra versa sobre la relación entre negativismo y mesianismo que le imputa. En lo que atañe a la primera de ellas, si bien en el conjunto de la obra de Adorno se encuentran dispersos elementos de esa teoría de la racionalidad como afirma Wellmer, es

---

<sup>1</sup> ALBRECHT WELLMER, *Finales de partida*, pp., 247-249.

en *Dialéctica negativa* donde queda expuesta de forma sistemática. Es en esta obra donde articulada sobre la oposición entre el *pensar de la identidad* y el *pensar de la diferencia* se encuentra formulada no sólo una teoría de la racionalidad, sino también del significado y de la verdad, es decir, toda una filosofía del lenguaje. De ahí que frente a la interpretación habermasiana, "*Dialéctica negativa* sea la obra prevalente en el conjunto de la producción de Adorno. Por ello habría que invertir la lógica interpretativa sancionada desde Habermas: aunque posterior en el orden de su producción, es desde *Dialéctica negativa* donde hay que leer *Dialéctica de la ilustración* y, también, *Teoría estética*<sup>2</sup>, pues esa obra define el dominio desde el que se ejercita la crítica radical a la razón en *Dialéctica de la ilustración*, lugar que aquí sólo es apuntado, configurando así la cimentación epistemológica cuya ausencia se ha achacado a la primera teoría crítica. Pero tampoco es aceptable la conexión entre negativismo y mesianismo que Wellmer atribuye a Adorno. Tal interpretación, como reconoce el propio Wellmer, es ya un lugar común para la segunda generación de la Escuela de Frankfurt en el que sintoniza con Habermas. Sin embargo, puede aducirse frente a la acusación de negativismo que la crítica a la razón dominante cuyos efectos destructores constatan Adorno y Horkheimer por doquier tiene una vocación ilustradora: el déficit que a través de su crítica se manifiesta en la razón dominante es el de la carencia de autotransparencia, de certidumbre sobre sí misma. De ahí que la crítica a la razón instrumental lleve implícita la exigencia de una autorreflexión de la razón, sólo en cuyo medio es posible el reconocimiento de un interés común para la humanidad en base al cual se pueda revocar la pesada realidad de un mundo antagónico y fragmentado. Esta orientación universalista, emancipatoria, pone el blanco sobre negro en *Dialéctica de la ilustración*. Y ante la atribución de mesianismo no queda sino indicar que procede de un análisis deficitario de la noción adorniana de *reconciliación*. Dice Adorno que las ideas son *signos negativos*<sup>3</sup> de las cosas que conservan un plus respecto a éstas en el que radica su potencial utópico. Y esto vale para la noción de reconciliación. En tanto que signo negativo, la idea de reconciliación es lo otro de lo que es no porque esté velada en negro, sino, antes, porque sus contenidos, ese plus conceptual históricamente sedimentado, sobrepujan de largo cualquier fenómeno social que, sin embargo, sólo puede ser abierto y comprendido en lo que tiene de verdad desde ese horizonte de sentido en el que verdaderamente consiste tal idea. En último término, la reconciliación señala la dirección de una racionalidad plena, no menoscabada

---

<sup>2</sup> Por mencionar sólo aquellas obras que toma en consideración Habermas para construir su crítica.

<sup>3</sup> *Dialéctica negativa*, p., 153.

ni limitada, que sabe hacerse efectiva en el mundo a fin de anular el dominio ciego y destructor. Una analítica de la noción de reconciliación en Adorno debe, pues, mostrar esos contenidos, disolver ese *carácter enigmático* con el que la ha revestido esa línea de interpretación abierta por Habermas que reproduce clichés originados en el mejor de los casos en una escasa atención a los textos adornianos.

Sin embargo, hay que consentir con Wellmer que las intenciones del proyecto filosófico de Adorno rebasan su lectura habermasiana. Desde el lado del modelo comunicativo, Wellmer reconoce la impotencia de la teoría de Habermas para apropiarse de las riquezas que conserva el pensamiento de Adorno, aunque considera que la superación habermasiana es ya algo decidido, definitivo. De ahí que plantee como una tarea pendiente la de redefinir el marco de una teoría comunicativa de la razón para dar cabida en ella a esos potenciales filosóficos que por el momento parecen indisociables del modelo de una dialéctica sujeto-objeto. Esos excedentes filosóficos de Adorno los cifra Wellmer precisamente en aquello que, según él, es apuntado, pero no dicho, en la idea de reconciliación, esto es, en lo relativo a unas relaciones humanas exentas de violencia y, también, en una teoría de la razón articulada sobre una concepción referencial de la verdad. Wellmer, pues, da por válida la crítica de Habermas sobre Adorno, señalando a la vez los límites del modelo comunicativo a la luz de unos motivos que entiende sólo están esbozados en la dialéctica de Adorno. Sin embargo, bien pudiera tomarse esta indicación de Wellmer como indicio no ya solamente de la incompletud de la teoría de la acción comunicativa, sino como excusa para problematizar la esencia misma de la revisión habermasiana partiendo de la hipótesis de que ese plus que Wellmer observa en la dialéctica negativa no es de ningún modo algo fragmentario y débilmente formulado, sino que, al contrario, constituye la médula misma del pensamiento de Adorno. En este sentido, cabe plantear una respuesta a la propuesta habermasiana de recepción de Adorno a través de la cual se va, simultáneamente, conformando una lectura alternativa de esa apuesta teórica de largo alcance filosófico que es la dialéctica negativa. Tal lectura, más que cerrar la cuestión, pretende erradicar estereotipos, concibiéndose como una simple etapa de una tarea pendiente que ha de efectuarse bajo la forma de un diálogo que se reactiva sólo a través de la crítica.

1. CONSIDERACIONES INICIALES. SOBRE LA PRIORIDAD DE *DIALÉCTICA NEGATIVA*

Llama poderosamente la atención cuando se revisa el conjunto de textos que dedica Habermas a Adorno el notable desequilibrio que existe entre el tratamiento de *Dialéctica de la ilustración* por un lado, y *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, por otro. Es más, puede afirmarse que sólo la primera de las obras citadas es sometida por Habermas a un análisis si no exhaustivo, al menos lo suficientemente detallado como para percibir las cuestiones fundamentales que en ella gravitan. Pero respecto a los otros dos textos, Habermas no se fija en ellos sino tangencialmente, eludiendo las tareas del análisis y la interpretación. Se limita a sintetizarlos en una idea que, sin excesivos apuros, encaja en su juego interpretativo. Este énfasis de Habermas en *Dialéctica de la ilustración* en detrimento de lo que considera las otras dos obras centrales del legado de Adorno pudiera quizás explicarse apelando a su propia lógica interpretativa, según la cual en ese texto están ya presentes todas las claves del pensamiento de Adorno. Sin embargo, toda interpretación de calado, como sin duda pretende ser la de Habermas, no puede autoexonerarse de la labor de análisis crítico sobre aquellos textos que señala como paradigmáticos de una filosofía. Habermas debería haber penetrado en ellos aún haciéndolo para mostrar que no contienen nada sustantivo respecto a *Dialéctica de la ilustración*. Ésta es la razón por la que queda inerte ante las objeciones que puedan plantearse desde tales obras. No basta, pues, según la estrategia de Habermas, con marcar *Dialéctica de la ilustración* como obra clave, indicando después que tanto *Dialéctica negativa* como *Teoría estética* están por ella condicionadas, de forma que se completa un círculo de remisiones que denota a la postre la insolubilidad de la problemática adorniana, sino que hay que explicar cómo ello es así. Y la única forma de hacerlo es entrando en todos y cada uno de los textos. Habermas, sin duda, aporta argumentos de su lectura de Adorno y Horkheimer que, como todos, son susceptibles de una crítica que puede estar por encima o por debajo de ellos, pero a partir de ahí renuncia al *pathos* filosófico que es la crítica cuando se cierra las puertas a *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. En su relación con estas obras consistente en un no entablar diálogo con ellas evidencia una actitud dogmática, justamente antifilosófica.

Y es desde una lectura de Adorno equidistante a todas estas obras que no se dispensa del esfuerzo con ninguna de ellas, donde puede establecerse otro orden de prioridades alternativo al postulado por Habermas. En esta nueva perspectiva se revela *Dialéctica negativa* como el punto arquimédico del pensamiento de Adorno. Ya el propio autor hace un esfuerzo en las



primeras páginas de la obra por explicar cómo ha de entenderse ésta en el conjunto de su producción advirtiendo que: “Este libro no es sólo una metodología de los trabajos de su autor que se ocupan de la realidad concreta; según la teoría de la dialéctica negativa, no existe ninguna continuidad entre ella y éstos. Pero habla de esta discontinuidad y extrae de ella indicaciones para el pensamiento. No demuestra su procedimiento, sino que lo justifica (...) es preciso atravesar la helada inmensidad de la abstracción antes de alcanzar convincentemente la plenitud de una filosofía concreta. Y la dialéctica negativa traza retrospectivamente ese camino. Concreción significa en la filosofía contemporánea casi siempre un simulacro. Por el contrario, este texto decididamente abstracto pretende servir tanto a su propia autenticidad como a la explicación de la metodología concreta de su autor”<sup>4</sup>. En estas líneas hace notar Adorno lo que es el rasgo característico de su propuesta filosófica: la negativa a construir una filosofía bajo la forma del sistema tradicional. Poco más arriba ya indica que la misma expresión *dialéctica negativa* contraviene a toda la tradición de la gran filosofía, pues ésta siempre se ha autocomprendido como un pensamiento sin fisuras que a través de una lógica deductiva cierra un círculo explicativo de carácter omniabarcante. He ahí en lo que cifra el índice de su éxito. Frente al primado de un fundamento encontrado en el propio sujeto y de un método inflexible característico de estas filosofías de la afirmación, Adorno concibe la suya como una tarea que sólo es fecunda en su trato con los objetos que le son dados al pensamiento no por puro azar o veleidad, sino según las exigencias inmanentes, históricamente determinadas, que emanan de un mundo histórico para toda conciencia reflexiva. No hay pues pensamiento vivo, dinámico, pensamiento con contenidos, que no sea un pensamiento concreto. El pensamiento se gesta, se forma y se enriquece en su trato con la cosa, que es algo históricamente devenido. Todo lo demás, el proceder que pretende imponerse a los objetos desde fuera, mediante un orden categorial previo y firmemente establecido, no es sino una máscara que superpuesta pervierte a la realidad a la que se aplica dejando inermes a los sujetos que la sufren. Entiende Adorno que sólo como conciencia de sí, de su posición en y ante la realidad efectiva, tiene sentido la reflexión metódica como un destilado del mismo pensamiento concreto en acción. Es ésta una reflexión de segundo orden que en ningún caso se impone o dicta sentencia sobre el pensar concreto, sino que tan solo lo muestra o explicita ya como una figura real. Así entiende Adorno *Dialéctica negativa*; ese libro *decididamente abstracto* pretende *retrospectivamente* dar cuenta del procedimiento filosófico seguido por su autor. Y tal esfuerzo de

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp., 7-8.

autoexplicitación constituye, en definitiva, la aportación de Adorno a la vieja pregunta sobre el qué de la filosofía.

Pero *Dialéctica negativa* no se agota en este aspecto meta-reflexivo que es, propiamente, su dimensión epistemológica, sino que constituye un compendio de los temas rectores del pensamiento de Adorno. Podría decirse, sin paradoja, que consiste en la sistemática de una filosofía que se autorretrata como un *antisistema*. Sin paradoja porque la obra representa el intento decidido de un pensamiento por autoenglobarse, comprenderse y hacerse comprender. Su estructura así lo avala: el texto consta de una introducción y tres partes que pretenden satisfacer la exigencia generatriz del programa adorniano consistente en conciliar la concreción filosófica con la rigurosidad al liberar a los conceptos filosóficos de su anquilosamiento en sistemas de pensamiento en los que pierden su operatividad crítico-interpretativa sobre una realidad que no se deja tratar sino a su través. Adorno pretende, pues, elevar el pensamiento concreto al rango de quehacer filosófico, deshaciendo ese carácter de *simulacro* que denuncia en la filosofía contemporánea por el que se convierte, cuando no es mera *doxa*, en dura ideología. Concreción y rigurosidad, procedimiento filosófico y reflexión metódica, pretensión enfática de verdad, tales son los motivos con los que se nutre *Dialéctica negativa* y que perfilan la posición teórica de la filosofía de Adorno.

En la introducción de la obra se aborda el problema de la *experiencia filosófica*. Adorno reflexiona aquí sobre la posibilidad misma de la filosofía en su momento histórico; explora las condiciones bajo las que aún puede la filosofía ser una posición frente a la realidad. Indaga, pues, cómo es posible tener un trato filosófico con el mundo de la experiencia humana. Y aquí ya circunscribe lo que será el contexto de referencia de la obra, el diálogo con Hegel desde una posición crítica, cuando asevera: “A la filosofía le correspondería preguntarse ya simplemente si y cómo es aún posible después de la caída de la de Hegel... La teoría hegeliana de la dialéctica representa el intento inigualado de mostrarse con conceptos filosóficos a la altura de lo que les es heterogéneo; por eso es preciso rendir cuentas de hasta qué punto fracasó su intento, determinando la relación que aún adeudamos a la dialéctica”<sup>5</sup>. A partir de esta toma de posición en la tradición de la filosofía hegeliana mediante su reformulación de la dialéctica, Adorno incide sobre aspectos básicos para esa experiencia filosófica que está delimitando: el sujeto de tal experiencia, la cualidad del lenguaje filosófico como único medio de expresión de dicha experiencia, la determinación de la esfera filosófica frente al conocimiento científico y el ámbito de lo artístico, la relación de la filosofía

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p., 12.

con su contexto de emergencia. Toda una galería de temas sobre los que volverá a lo largo de la obra. En la primera parte, Adorno cruza armas con la filosofía de Heidegger a la que acusa de caer por detrás de la revolución kantiana. La segunda parte de *Dialéctica negativa* constituye el núcleo de la obra al introducirse de lleno en los dominios de la epistemología. Está planteada como una réplica a la lógica de Hegel al afirmar ya al inicio del apartado la preeminencia del *algo* sobre el *ser*. En esta parte se encuentra la teoría de la razón de Adorno expuesta al hilo de su revisión crítica de la dialéctica hegeliana. Es aquí, frente a los argumentos de Habermas, donde cabe encontrar ese fundamento teórico que hace sostenible el discurso de *Dialéctica de la ilustración* al definir las condiciones de un trato no deformante con la realidad. Empieza Adorno reflexionando acerca de la experiencia filosófica y su punto de partida, el fenómeno concreto, para concebir la dialéctica como un *procedimiento*: no es un método exterior que se impone al objeto a fin de resolverlo en el sistema del saber, sino un pensar éste a través de aquellas contradicciones que desplegándose mediante la misma actividad cognoscente son, no obstante, objetivas: la aplicación del pensamiento a la realidad explicita lo irresuelto objetivamente, las contradicciones reales, a través de los juegos de no identidad entre los conceptos y los objetos. De ahí que el pensamiento pueda ser una instancia crítica cuando abandona su pretensión de identidad absoluta. Ésta es precisamente la crítica ejercida sobre Hegel. La dialéctica de la identidad hegeliana desfigura sus dos polos: el sujeto y el objeto. Bajo el primado de la identidad, el sujeto es sesgado por su propio concepto, pierde su referencialidad al yo empírico, y el objeto es deformado a causa del primado de un sistema que confiere legalidad a la realidad. Este es su lado ideológico, encubridor. A partir de aquí, Adorno comienza la construcción de lo que es una *lógica de la diferencia*. Su objetivo radica en recobrar lo que el pensamiento identificante secciona del objeto: lo no idéntico, aquello que no se pliega al sistema. Para ello postula una reorientación de los juicios identificantes, pues reconoce que el pensamiento no puede operar sino identificando. Tal reversión del juicio de identidad consiste en explotar epistemológicamente la contradicción que se da en todo acto identificante. De un lado, el plus del concepto no realizado en el objeto se convierte en la instancia crítica de éste, y, de otro, aquello del objeto que escapa al concepto no es relegado, sino que obliga al pensamiento a operar con constelaciones conceptuales que son las tentativas mediante las cuales se pretende descifrar cada realidad concreta como si fuese un *enigma*. Ante el pensar de la identidad, Adorno establece como modelo de conocimiento el *pensar de la diferencia*, pues éste, en definitiva, “identifica más y de otro modo que el pensamiento de la identidad”, ya que “el *telos* secreto de la identificación, que

hay que salvar en ella, es la diferencia”<sup>6</sup>. Tras esta teoría del significado y de la verdad que Adorno construye mediante sus discusión sobre los juicios, pasa a instaurar los *modelos* como la forma de realización consecuente de una filosofía que se autodefine como un antisistema –una filosofía modificada en la medida en que no aspira al infinito, al *cierre hegeliano*-. Los modelos llevan la exigencia del pensar concreto a realización. Cada uno de ellos pretende efectuar ese hundirse en lo particular que tiene como meta el pensar de la diferencia. Cada modelo es un ejercicio de investigación filosófica en el que entra en acción el procedimiento dialéctico a fin de sacar a la luz lo específico de su objeto. Tarea que no es posible sino en referencia a la totalidad que lo determina. De ahí que todo análisis micrológico en Adorno posea una referencia a la totalidad que a través de éste es diagnosticada. Más adelante, Adorno se dedica a elucidar el trato que en la dialéctica negativa se dispensa a algunas de las categorías medulares de la tradición filosófica y a introducir su tesis básica de la *prioridad del objeto*. Es esta tesis la que otorga un rango materialista a la dialéctica negativa. Las últimas páginas de la sección se ocupan de discutir este aspecto en el que adquieren especial relevancia las disertaciones de Adorno acerca del sujeto empírico, el sufrimiento, la autoconservación y la reconciliación. En la tercera, y última parte del libro, se desarrollan tres modelos de dialéctica negativa de especial calado filosófico. El primero de ellos se ocupa de la *libertad* a través de un encuentro crítico con Kant. El segundo modelo revisa la concepción hegeliana de la historia, desvelando su lado ideológico originado en su opción por lo universal frente al particular. El último modelo es una reflexión sobre el presente histórico, ejecutada con la intención de indagar qué espacio le deja éste a la vieja metafísica entendida como el *saber acerca del absoluto*. La solución de Adorno indica que tras el hundimiento de la razón absoluta cuyo discurso Auschwitz ha convertido en vacío y en un puro acto de violencia e injusticia, a la metafísica no le queda sino hacerse consecuente con lo que secretamente siempre ha sido: la referencia a lo absoluto en tanto que lo diferente en sí -lo diferente a toda positividad-. Y esto es posible en tanto que micrología, donde renuncia a pensar la totalidad y se transforma en una lectura de lo existente desde eso otro diferente que es el estado de realización de los intereses humanos. De ahí que afirme Adorno que para ello deba ser *experta en deseos*. En fin, respecto a esta tercera parte se afirma en el prólogo de la obra que sería un malentendido considerarla como un conjunto de ejemplos dotados meramente de un valor ilustrador o aclaratorio, secundario, en consecuencia. Muy al contrario, constituyen la realización misma de la dialéctica negativa y responden a una clara intención en el conjunto del libro:

---

<sup>6</sup> Ibid., p., 152.

mostrar la validez de la dialéctica negativa como procedimiento filosófico en algunas de las cuestiones centrales sobre las que se ha debatido la tradición filosófica.

Así pues, por el núcleo epistemológico de la obra, por su estructuración interna especular al proyecto filosófico de Adorno, puede sostenerse que es *Dialéctica negativa* el texto donde hay que encontrar las claves para acceder al pensamiento de éste y el lugar preeminente desde el que debe accederse al resto de su producción. Un tal cambio de perspectiva respecto a la mantenida por Habermas no es inocua, sino que trastoca totalmente el balance general. En esta línea interpretativa no aparece ya *Dialéctica negativa* como el intento casi desesperado e infructuoso por revocar el estado de cosas que para la teoría había dejado *Dialéctica de la ilustración*. Al contrario, aquella obra arroja luz sobre ésta, la sustenta. La crítica de la razón instrumental se ejercita desde unas premisas epistemológicas que son fundamentadas en *Dialéctica negativa*. En esta obra es donde Adorno circunscribe el ámbito desde el que se ejercita el pensamiento crítico. No obstante, como habrá que mostrar, no existe un salto cualitativo entre una y otra obra. Adorno no necesita postular otra razón allende la dominante para elaborar una teoría consistente que no se autocancele por su incurrencia en aporías, tal como señala Habermas. Es inmanente a *Dialéctica de la ilustración* una exigencia de reversibilidad del dominio ciego en dominio controlado análoga a la presente en *Dialéctica negativa* a propósito de los juicios identificantes, pues la razón instrumental no es sino el reverso en acción sobre el mundo efectivo del pensar identificante, su *infraestructura lógica*. En todo caso, esta lectura alternativa a la de Habermas contempla no sólo *Dialéctica de la ilustración*, sino toda la producción de Adorno subordinada a la lógica expuesta en *Dialéctica negativa*, pues aquí es donde, sin duda, Adorno expone lo que su filosofía hace.

Existe, además, un documento temprano de Adorno que hace pensar que las líneas maestras de su filosofía están trazadas desde el principio, confiriendo así una notable coherencia y continuidad a su quehacer. A la luz de este escrito, *Dialéctica negativa* se muestra como el esfuerzo definitivo del filósofo por articular teóricamente unas premisas que siempre han estado presentes en su trabajo filosófico. No otra cosa dice, por lo demás, en el prólogo sobre el carácter *meta* de esta obra crucial. El artículo referido es *Actualidad de la filosofía* de 1931. Aquí se encuentran ya perfilados los elementos sustantivos de su planteamiento. El título del artículo vale como enunciado de las intenciones del autor, y lo coloca al nivel de la introducción de *Dialéctica negativa*, pues lo que en él se pretende es desentrañar el lugar que le corresponde en el momento histórico a la filosofía, determinando su

posición frente a la realidad en referencia al conjunto del saber. Intenta dar cuenta de la pregunta radical de si y cómo es aún posible la filosofía. La elaboración de la respuesta de Adorno a esta cuestión delimita su posición filosófica, su manera de entender tal quehacer. A lo largo de su exposición va desgranando aquellos elementos que después encontrarán su formulación más depurada en *Dialéctica negativa*.

Abre el artículo una advertencia sobre aquella pretensión a la que ha de renunciar ya definitivamente la filosofía: “la de que sería posible aferrar la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento”<sup>7</sup>. He aquí ya enunciado el carácter *antisistemático* en el que Adorno cifra la especificidad de su posición. Aclara que es una lección de la historia del pensamiento que la realidad siempre ha desmentido los intentos proyectivos de éste. Y la configuración del momento histórico indica que la razón sólo puede abarcarla en términos críticos en la medida en que es lo otro de aquello que ésta puso en ella. Que razón y realidad coincidan, que los ideales humanos se realicen, es a lo más una esperanza con precario fundamento en el estado de cosas. La filosofía, pues, no puede ser ya más el sistema de lo real –en tal operación se pierde ella misma-, sino que ha de pensar frente a lo real; sólo así puede aspirar a conocerlo. Además, conocimiento y crítica son lo mismo, poseen una unidad estructural. Aquí ya está, pues, perfilada la idea de la dialéctica como procedimiento; la idea de que a la verdad se accede a través del pensamiento de la diferencia que es liberado por la negatividad de la experiencia, y que toma posición frente a esa realidad contradictoria. Después, tras criticar y situarse frente a las corrientes filosóficas coetáneas, originadas en el fracaso del idealismo absoluto y a las que acusa de cumplir una función ideológica, entre las que se encuentran reediciones de Kant, irracionalismos, filosofías de los valores, la fenomenología de Husserl, su versión de Scheler, el proyecto heideggeriano y el neopositivismo lógico, Adorno formula la cuestión que considera debe enfrentar toda filosofía que piense radicalmente el problema de la verdad: la posibilidad de su propia autoaniquilación. Esta pregunta se impone ante el fracaso de las escuelas más recientes por responder a los que han sido los grandes temas filosóficos. El resto del artículo puede entenderse como el intento de Adorno por responder a esta cuestión. El objetivo de sus reflexiones consiste en delimitar el espacio que le queda a la filosofía tras su constatación inicial del desmoronamiento del sistema hegeliano. Precisamente, es ésta la tarea que emprende en primer lugar en la introducción de *Dialéctica negativa*. Adorno sostiene la sustantividad del discurso filosófico en polémica con las aseveraciones del círculo de Viena. Pero esa

---

<sup>7</sup> Actualidad de la filosofía, p., 73.

sustantividad pasa por depurar en él toda una serie de cuestiones que competen ya definitivamente a las ciencias particulares. En relación con éstas, la filosofía no está instalada a un nivel superior en el que reflexiona, por así decirlo, sobre sus resultados constituyendo el alto nivel de abstracción su vara de medida. Antes la especificidad del ámbito de reflexión la filosófica radica en que siendo ésta un pensamiento volcado en lo concreto, pleno de contenidos materiales, incesantemente construye tramas conceptuales que pretenden mostrar la particularidad de aquello que en cada caso se pone como su objeto. A esta labor la denomina Adorno interpretación. Con ello alude a esa idea central de *Dialéctica negativa*: la indistinción entre método y aplicación. Como procedimiento, la dialéctica no es un método que se impone a la cosa, sino que el método, la forma de pensarla, se configura en su trato con ella a partir de su intento de objetivación en las dinámicas y fluidas constelaciones conceptuales. Esta idea es la que expresa en el artículo cuando afirma que la filosofía no posee “nunca una clave cierta de interpretación”<sup>8</sup>, y previa, habría que añadir. Designa ya aquí bajo el rótulo de *modelos* la realización de esta idea programática de una filosofía interpretativa. Advierte, además, que su idea de interpretación no ha de confundirse con la búsqueda de un sentido oculto inyectado en las figuras de la realidad. Entender ésta como la realización de un plan significa caer de nuevo en aquella posición que en Hegel se ha mostrado de forma radical en su falsedad. La interpretación pretende figurar una realidad inintencional, carente de sentido. No hay ya presupuesta ninguna totalidad mundana o transmundana que confiera orientación a esa pluralidad de fenómenos con los que se encuentra el pensamiento. Éste es el presupuesto materialista del programa filosófico que aquí está esbozando Adorno. Pero, además, desde esta posición materialista se están articulando unas relaciones entre teoría y praxis que sintonizan con lo que al final de la segunda parte de *Dialéctica negativa* Adorno rubricará como *materialismo iconoclasta*. Dice en el artículo que se da una unidad estructural entre el pensamiento y la praxis, pues se remiten mutuamente el conocimiento de una realidad y la exigencia de su transformación. Es lo que precisará en *Dialéctica negativa* afirmando que el dolor es el acicate de todo pensamiento: la eliminación del sufrimiento es el interés humano que convierte el saber en la primera forma de praxis. De esta forma, la categoría de *autoconservación* media entre teoría y praxis dando su fundamentación crítico-negativa al materialismo. Termina Adorno su artículo afirmando: “Pues el espíritu no es capaz de producir o captar la totalidad de lo real; pero sí de irrumpir en lo pequeño, de hacer saltar en lo pequeño las medidas de lo meramente

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p., 87.

existente<sup>9</sup>. Sin duda, puede entenderse su producción posterior a la luz de ese procedimiento micrológico aquí perfilado y en el que más adelante dirá que encuentra refugio la metafísica.

El interés de reparar en este artículo, que constituye una verdadera declaración de intenciones sobre la que no se desdecirá Adorno, radica en que demuestra que su trabajo teórico responde a una orientación bien clara y definida, y que, por decirlo así, *Dialéctica negativa* estaba ya presente en la redacción de *Dialéctica de la ilustración*. Ello desmentiría aquella postura de Habermas según la cual esta obra supone una inflexión radical en el derrotero teórico de sus autores. Sin entrar en un análisis de la producción del Instituto previa a la publicación de la obra en Estados Unidos y del caso de Horkheimer, puede entenderse *Dialéctica de la ilustración* como la realización de esa idea programática de Adorno de una filosofía interpretativa que más tarde denominará ya *dialéctica negativa*.

Esta obra de 1944 responde al propósito, enunciado ya en su prólogo, de realizar un diagnóstico de la modernidad. Intención que queda plenamente justificada cuando ésta presenta los inequívocos rasgos de un *nuevo género de barbarie*. La obra presenta un carácter fragmentario al que contribuye, sin duda, su doble autoría. Pero todas las piezas que le dan ese aire de mosaico están bien engarzadas, pues apuntan en una misma dirección. Consta el texto de 6 partes o secciones: la primera de ellas, titulada *concepto de ilustración*, constituye el núcleo teórico de la obra y está dedicada a explicar la dialéctica entre razón, naturaleza y sociedad que da cuenta de la modernidad. En este capítulo se encuentran enunciadas las tesis que dan sentido al conjunto de la obra. Las dos secciones siguientes son sendos *excursus* que pretenden ilustrar esta dialéctica a partir de ciertos hitos de la cultura occidental: Homero, Kant, Sade y Nietzsche. En la cuarta sección se presenta la denominada *industria cultural* como la manifestación más reciente de esa dialéctica de la ilustración. La quinta sección expone sin falsas concesiones el carácter autodestructivo de la ilustración por el cual la humanidad ha alcanzado un nuevo género de barbarie desconocido hasta el momento. Finalmente, la sección titulada *apuntes y esbozos* recoge una serie de reflexiones sobre aspectos ligados a lo anteriormente expuesto a título de cuestiones pendientes que proyectan el trabajo realizado sobre múltiples aspectos. Se trata, pues, de fragmentos que abren perspectivas en la medida en que su brevedad estimula la reflexión y exige una reelaboración teórica ulterior.

---

<sup>9</sup> Ibid., p., 102.



En la arquitectónica de la filosofía de Adorno, si es legítimo utilizar esta expresión, *Dialéctica de la ilustración* sólo puede calibrarse en todo su alcance desde *Dialéctica negativa*. Y no faltan en esta última indicaciones al respecto. Adorno describe la obra de 1944 como una *protohistoria del sujeto*<sup>10</sup>, queriendo indicar con ello que expone el proceso de constitución histórica del sujeto desde una perspectiva materialista asumida teóricamente. Esta protohistoria queda sintetizada en un texto del que, por lo demás, se hace eco Habermas: “El que la razón sea otra cosa que la naturaleza a la vez que parte suya, no es sino su prehistoria convertida en su otro. La razón le pertenece en cuanto fuerza física derivada para los fines de la autoconservación. La razón supera sólo efímeramente a la naturaleza, es idéntica y no idéntica con ella, dialéctica por definición. Con todo, cuando más desenfrenadamente se convierte dentro de esa dialéctica en el adversario absoluto de la naturaleza y se olvida de ella en sí misma, tanto más retrocede hacia la naturaleza tomando los rasgos de una embrutecida autoconservación. La razón no tiene más que una forma de ser sobrenaturalizada: siendo la reflexión de la naturaleza”<sup>11</sup>. La dialéctica de la ilustración es, pues, la génesis de la razón subjetiva, algo no originario, sino devenido a partir de la interacción ser humano-naturaleza. En esta dialéctica, la razón se produce como el instrumento de supervivencia de un organismo. A partir de aquí cobran realidad las figuras históricas tanto de la razón subjetiva como de la objetiva. Sin embargo, esta dialéctica es denunciada en sus aspectos regresivos apelando a la misma funcionalidad constitutiva de la razón: la supervivencia. Desde aquí quedan marcados los rasgos deformados de esa razón respecto su función. La crítica de la razón instrumental efectuada en *Dialéctica de la ilustración* está, pues, suponiendo tácitamente una instancia sustentadora, pues es el propio agente crítico el objeto al que ella se dirige. Pero esa razón no menoscabada, no abandonada por la pretensión de verdad, no es otra que la propia razón instrumental desdoblada de sí; éste es el *desiderátum* de la auto-reflexión de la razón. Cuando la razón se pone a sí por objeto, tal como se hace en *Dialéctica de la ilustración*, se está produciendo de hecho una nueva figura suya, una síntesis que supera a las anteriores y las relativiza en su unilateralidad. He aquí la razón hegeliana de la falta de necesidad de excluirse de la razón instrumental para acometer su crítica. Pero la razón instrumental es la razón identificante cuyas objetivaciones son la ciencia y la misma filosofía. La razón identificante es el atajo al dominio; el dominio técnico en todas sus versiones, sobre la naturaleza y sobre los hombres, requiere la identificación y la deformación inherente a ella. Por este

---

<sup>10</sup> *Dialéctica negativa*, pp., 186-87.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp., 286-287.

motivo, Adorno y Horkheimer ponen entre paréntesis ya en el prólogo de la obra los sistemas de saber positivos al considerar que son exponentes de ese procedimiento identificante que no sirve al objetivo de una reflexión radical de la razón, sólo a través del cual es factible una praxis liberadora que realice plenamente esa autoconservación que está a la base de la ilustración como su resorte oculto, y que ésta ha *humanizado*, ha modificado, con la formulación de unos ideales emancipatorios que constituyen verdaderamente el espíritu de la cultura occidental. Sin embargo, la relativización del dominio, la autodominación que desconecta la autoconservación de la barbarie a fin de realizarla de forma no patológica, requiere del pensamiento de la diferencia como su posibilidad real. Aquí se encuentra el engarce entre *Dialéctica de la ilustración* y *Dialéctica negativa*. El pensamiento de la diferencia teoretizado por Adorno en esta última obra como aquél que no remite inmediatamente al dominio, sino que tiene por objeto desentrañarlo en su remisión a la autoconservación, es aquél que se despliega ya con toda su potencia en *Dialéctica de la ilustración*. El “pensar en contradicciones a causa de la contradicción experimentada en la cosa y en contra de ella”<sup>12</sup> constituye la lógica que siguen Adorno y Horkheimer en su desenmascaramiento de la dialéctica de la ilustración. Mediante este procedimiento dialéctico se pretende determinar nada menos que los elementos estructurales de la razón a través de su génesis histórica. Este pensamiento de la diferencia, opuesto al pensar de la identidad, que permite conceptuar el proceso civilizatorio bajo la luz de sus momentos regresivos y autodestructores, no es, pues, extraterritorial a la razón, llevando, en consecuencia, aparejada una petición de principio en una razón allende ella misma, sino que realiza las pretensiones de la razón de una forma más radical que el pensamiento de la identidad al que supera y, en cierto modo, se asimila, pues Adorno no pretende eliminar los tipos de saber positivo en ningún momento, sino más bien quebrar la apariencia de su carácter absoluto. El pensamiento de la diferencia, cuya condición de emergencia es una necesidad inscrita en el momento histórico de pensar radicalmente la razón, no tiene otra finalidad que realizar los intereses humanos en el medio de su propia constitución. Este es el gozne que lo vincula a esa razón que no deja de ser instrumental, pues no es absoluta, sino función de un organismo vivo sujeto a necesidades.

Nunca se ha negado la radicalidad de los planteamientos de *Dialéctica de la ilustración*, pero sí discutido su fundamentación teórica tal como *modélicamente* hace Habermas. Acceder a esta obra y entenderla desde los planteamientos epistemológicos expuestos en *Dialéctica negativa* no sólo no

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p., 148.

le resta nada de esa radicalidad, y parece que a ésta precisamente se le ha atribuido su falta de consistencia teórica, sino que la acentúa en tanto que le proporciona la base firme de una teoría de la razón. No cabe, pues, entender más *Dialéctica negativa* con un carácter epigonal respecto a una obra que contiene una filosofía que se autodisuelve. Cambiar la prioridad entre ambos textos significa acceder a un nuevo Adorno. Además, esta propuesta de lectura invertida respecto a la que consagra Habermas rompe la circularidad por éste señalada entre *Dialéctica negativa* y la última gran obra de Adorno, *Teoría estética*. No hay que considerar este texto como el resultado de una renuncia tácita a la pretensión de verdad de la reflexión filosófica, ni tampoco como la huida hacia un planteamiento que supondría, en cierta medida, un irracionalismo encubierto. La sustantividad que posee el campo del arte para Adorno no tiene nada de refugio. De hecho, las reflexiones estéticas son una constante en su trayectoria intelectual. Si se mantiene contra Habermas, como es el caso, el carácter no autocancelatorio de la dialéctica negativa, entonces la estética de Adorno cobra otro significado. Es un recurso fácil tratar las vastas y profundas reflexiones estéticas de Adorno meramente como el intento por hacer decir al arte aquello que la filosofía ya no puede. No hay tal cesión de competencias por la que, efectivamente, se perderían la una y el otro al remitirse impotentemente: la filosofía abandona al arte unos contenidos que, sin embargo, en éste sólo pueden objetivarse mediante su elaboración conceptual. Tal es, no obstante, el balance de Habermas por el que la filosofía de Adorno queda presa de sí misma para recluirse en los dominios del silencio más absoluto.

Podría decirse, sintéticamente, que la teorización adorniana del arte condensada en su monumental *Teoría estética* apunta en la misma dirección que sus otras grandes obras: hacia una crítica radical de la razón. Adorno se sirve del arte para completar su ejercicio terapéutico de autocritica de la razón dominante. Ya en la exposición de su génesis muestra cómo se escinden las esferas del arte y del conocimiento a raíz del imperativo del dominio: “con la precisa separación entre ciencia y poesía la división del trabajo, efectuada ya con su ayuda, se extiende al lenguaje... En cuanto signo, el lenguaje debe resignarse a ser cálculo; para conocer la naturaleza ha de renunciar a la pretensión de asemejarsele. En cuanto imagen debe resignarse a ser una copia; para ser enteramente naturaleza ha de renunciar a la pretensión de conocerla. Con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe... La separación de signo e imagen es inevitable. Pero si se hipostatiza nuevamente con ingenua complacencia, cada uno de los dos principios aislados conduce entonces a la

destrucción de la verdad”<sup>13</sup>. Precisamente, es uno de los objetivos prioritarios de *Teoría estética* restaurar en la comprensión del arte aquello que por virtud de esa *elevación* se ha relegado: su contenido de verdad. Contenido que, pese a pertenecer a la obra de arte, necesita para su despliegue pleno de la interpretación conceptual que sólo la reflexión filosófica ofrece. Con esta interpretación, Adorno está relativizando el presunto carácter absoluto de la escisión producida en la dialéctica de la ilustración entre las esferas del conocimiento y del arte. Esta eliminación de cesuras entre tales momentos de objetivación de la razón obedece al plan de su crítica en cuanto que dominadora y tiene un sentido anti-reduccionista. Sin embargo, la diferencia entre arte y conocimiento persiste, es un resultado de la lógica evolutiva de la razón que produce sucesivas diferenciaciones. No pretende Adorno en ningún momento revocarla abogando por una indiferenciación arcaica propia de las primeras fases del proceso de racionalización, las correspondientes al pensamiento mítico. Bien al contrario, su crítica apunta a lo que hegelianamente podría denominarse una superación conservadora de tal escisión: una síntesis en la que se mantienen los momentos diferenciados pero no ya aislados. Entra dentro del programa de crítica de esa razón que se ha extraviado en el dominio recuperar el arte en su valor de relación no coactiva con la realidad precisamente porque en éste, en el arte, aún con todas las limitaciones inherentes a su aconceptualidad, ha cobrado objetividad una forma de trato con las cosas en la que se suspende el primado absoluto del dominio. El arte aquí señalaría algo de lo que ha perdido el pensamiento por su ligazón no reflexionada con el dominio. De ahí que frente al pensamiento identificante, que se mantiene autárquico frente al arte, el pensamiento de la diferencia, que lleva a cabo el momento de la autorreflexión, procede a conectar estos dos polos en los que dice Adorno se ha distribuido la verdad. Aparte, pues, de la sustantividad que posee en sí misma la esfera del arte, el interés de lo artístico en referencia a la crítica de la razón radica en que constituye el contrapunto de la razón dominadora a partir del cual se destacan con toda nitidez sus rasgos. En este sentido, el arte es un aguijón, un revulsivo para la razón dominadora que la obliga a mirarse de frente.

Pero Adorno señala que el ámbito del arte tiene una especificidad propia diferente al de la filosofía. Puede, hasta cierto punto, inspirarla en lo que tiene de objetividad ganada no coactiva, pero de ningún modo suplirla. Anulado mediante la autocrítica de la razón el solipsismo de estos dos momentos, Adorno sostiene la inenajenabilidad del pensamiento filosófico y las pretensiones que lo animan. La oposición del arte a la filosofía es la de lo

---

<sup>13</sup> Dialéctica de la ilustración, p. 72.

aconceptual a lo conceptual. No hay pensamiento sin conceptos, y, en consecuencia, sólo a través de éstos puede aspirar el pensamiento a expresar su objeto. Si el arte, en cuanto aconceptual, y en este aspecto radica su momento irracional, no puede traducir en su medio los contenidos filosóficos, ni mucho menos servir de receptáculo a sus aspiraciones, sí que, en cambio, la interpretación filosófica es el cumplimiento de la expresión del contenido de verdad exigida por toda obra de arte de forma inmanente. En Adorno el arte es insustituible como forma *sui generis* de expresión, pero hay una insuficiencia en él ligada a su lenguaje no conceptual que reclama a la filosofía. Ésta, en cambio, ha de habérselas consigo misma, pues la filosofía es por excelencia el campo del despliegue de los conceptos, y éstos son el límite irrebalsable de la razón humana. De ahí que el programa que *Dialéctica negativa* enuncia sea intransferible: “sólo la filosofía puede y debe emprender el esfuerzo de superar el concepto por medio del concepto”<sup>14</sup>. Tal empresa anunciada por Adorno tiene un nombre: el pensamiento de la diferencia.

De ningún modo, pues, se puede sostener la posición de Habermas cuando anuncia la renuncia tácita de Adorno a las pretensiones inherentes a la filosofía y su abandono subsiguiente en el dominio del arte. La sustantividad de la reflexión filosófica es absoluta en Adorno. Y no hay que confundir su demolición del embrujo idealista de la totalidad con una quiebra de la razón. Pertenece a su crítica de la razón total deshacer la ilusión de la omnipotencia del pensamiento conceptual que ya ha quedado, por otro lado, en evidencia por la praxis histórica. Pero también le sigue a esa crítica un momento positivo, constructivo: el diseño de lo que denomina una filosofía modificada que no sólo hereda, sino que, además, enfatiza la pretensión de verdad de la tradición de la gran filosofía. Y esa idea de una filosofía modificada está, efectivamente, desarrollada con toda amplitud de consecuencias en *Dialéctica negativa*. Entre éstas, son las advertencias de Adorno sobre la posibilidad del fracaso al que se expone toda filosofía consecuente, su aviso sobre la inherente problematicidad y falta de garantías de un pensamiento radical, su constatación de que no son temas resueltos aquellos en los que se debate toda gran filosofía y que ya quedaron circunscritos por Kant en sus tres preguntas, aquellos elementos de los que se sirve Habermas para emitir su veredicto de renuncia a favor del arte, ignorando justamente el núcleo del programa adorniano en referencia al cual cobran sentido pleno todas estas prevenciones: su diseño de un procedimiento que invierte el uso de los conceptos, y que, en consecuencia, pretende extraer todo contenido y toda significación positiva a partir de una explotación constructiva de las contradicciones y tramas de no

---

<sup>14</sup> *Dialéctica negativa*, p., 24.

identidad que se despliegan ante una razón que se quiere captar en su imbricación y oposición con su otro. Es esta lógica de la diferencia en torno a la cual Adorno construye la teoría de la razón que fundamenta la dimensión crítico-normativa de la filosofía lo que Habermas deja de lado, aquel territorio que rehúsa transitar.

Parece, pues, que la plausibilidad de la tesis del agotamiento del paradigma obedece a una lectura restringida de Adorno en la que desaparecen los elementos estructurales que sostienen el proyecto de la dialéctica negativa. De ahí la apariencia de inconsistencia y fragilidad teórica que presenta el pensamiento de Adorno para la mirada crítica de Habermas. Esta unilateralidad de la apropiación de Habermas se traduce en la prioridad absoluta que concede a *Dialéctica de la ilustración* frente a *Dialéctica negativa*. Toda la aporética que denuncia surge de aquí. Podría decirse que la produce Habermas mismo a través de esta lectura parcial.

## 2. EL MOTIVO *ILUSTRAR LA ILUSTRACIÓN*. EN LA TRADICIÓN DE LA GRAN FILOSOFÍA. DECONSTRUCCIÓN DEL SUJETO ABSOLUTO, TOPOLOGÍA DE LA RAZÓN E INTERESES HUMANOS

La tesis del agotamiento del paradigma otorga un carácter autocancelatorio a la filosofía de Adorno por el cual ésta termina reproduciendo unos formatos teóricos en cuya superación precisamente encuentra la teoría crítica su identidad. En esta crítica Habermas es radical, pues sólo a partir de ella puede presentar como una tarea inexcusable su reformulación comunicativa de una teoría de la razón. Afirma que mediante la conceptualización puesta en marcha en *Dialéctica de la ilustración* "...los contornos del concepto de razón amenazan con desvanecerse; la teoría adopta los rasgos de una contemplación de tipo más bien tradicional, que niega sus relaciones con la práctica"<sup>15</sup>. Pero tal aseveración que Habermas no puede sino plantear a título de carta de presentación de su propio paradigma lingüístico es difícilmente defendible. Atribuye esta recaída en una teoría tradicional a la insuficiencia conceptual inherente a una filosofía articulada en el paradigma de la conciencia. En tal marco, la instancia crítica no es solvente, y termina anulándose. Sin embargo, Adorno y Horkheimer expresamente entienden su esquema interpretativo de la modernidad desde una perspectiva terapéutica. En ningún momento pretenden reducirlo a un ejercicio meramente notarial. *Dialéctica de la ilustración* se autocomprende con el carácter de guía

---

<sup>15</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. I, p., 466.

para una praxis emancipatoria. De hecho, el pensamiento crítico es ya la primera forma de liberación bajo su figura de la autorreflexión. En las páginas finales de su primera sección, *concepto de ilustración*, se hace patente esta dimensión de la reflexión filosófica que como *saber* es diferente y se opone al conocimiento respecto al cual se constituye, sin embargo, como su ideal no expreso por cuanto en tal saber eminentemente crítico se cifra aquella esperanza de realización de autonomía que animó desde siempre a la ilustración. En esta clave hay que entender el siguiente fragmento: “El sometimiento a la naturaleza consiste en el dominio sobre la misma, sin el cual no existiría el espíritu. En la humildad en la que éste se reconoce como dominio y se revoca en la naturaleza se disuelve su pretensión de dominio, que es precisamente la que lo esclaviza a la naturaleza. Si la humanidad no puede detenerse en la huida de la necesidad, en el progreso y la civilización, sin renunciar al conocimiento mismo, al menos no reconoce ya en las vallas que ella misma levanta contra la necesidad, las instituciones, las prácticas del dominio, que del sometimiento de la naturaleza se han vuelto siempre contra la misma sociedad, la garantía de la futura libertad. Cada progreso de la civilización ha renovado, junto con el dominio, también la perspectiva hacia su mitigación. Pero mientras la historia real se halla entretejida de sufrimientos reales, que en modo alguno disminuyen proporcionalmente con el aumento de los medios para abolirlos, la realización de esa perspectiva depende del concepto”<sup>16</sup>. Así queda retratado el carácter autorreflexivo de una forma emergente de saber, el filosófico crítico-normativo, cuya necesidad viene inscrita en la propia dialéctica de la ilustración. Como dicen un poco antes Adorno y Horkheimer: “(el pensamiento) es el siervo a quien el señor no puede detener a placer”<sup>17</sup>. Este siervo del dominio que se autonomiza de él en la medida que hace efectiva su posibilidad siempre presente de autorreflexión es, como se dice en el texto, la única posición desde la que puede valer esa perspectiva emancipadora. Es este saber enfático que antes que dirigirse a las cosas tiene por objeto la trabazón entre razón y naturaleza, es este movimiento autorreflexivo de la razón, aquél que es cuestionado por Habermas al formular su objeción de recaída en una teoría tradicional, pues se pregunta: ¿cómo puede liberarse del dominio dado el carácter instrumental con el que Adorno y Horkheimer han ungido a la razón en su génesis como órgano de supervivencia de la especie? La crítica de la razón dominadora exige otro formato de razón en el que sea posible un *decir con verdad* que les está vedado a Adorno y Horkheimer por principio, asegura. Pero ello no es así. En esta crítica, Habermas no considera que la instrumentalidad de la razón no

---

<sup>16</sup> Dialéctica de la ilustración, pp. 92-93.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 89.

hace referencia sino a una racionalidad transida por intereses diferenciados, entre los cuales, el emancipatorio que anima la autorreflexión de la razón es tan condición de verdad para ésta como el control técnico, que, por otro lado, no pretenden revocar Adorno y Horkheimer, lo es del conocimiento científico. El imperativo de dominar el dominio a fin de emanciparse el hombre, no ya de la naturaleza externa, sino en su segunda naturaleza, que resuena en *Dialéctica de la ilustración*, se expresa, pues, en una razón que por reorientarse sobre sí, por hacerse transparente, gana un nuevo espacio de objetividad y formula unos criterios de significación y de verdad autonomizados frente a los estandarizados del conocimiento científico. Esa razón crítico-normativa desde la que se evalúa la dialéctica de la ilustración, que es plenamente operativa, por tanto, es aquella cuya fundamentación se acomete en *Dialéctica negativa*. Al principio de esta obra Adorno señala lo que es tarea de la filosofía: “la filosofía, que antaño pareció superada, sigue viva porque se dejó pasar el momento de su realización... Tal vez la interpretación que prometió una transición a la praxis fue insuficiente... Cuando la praxis se aplaza indefinidamente deja de ser instancia crítica contra una fatua especulación para convertirse casi siempre en el pretexto bajo el que los ejecutivos estrangulan el pensamiento crítico como si fuera una pedantería; pero una praxis dinamizadora necesita de él. Desde que la filosofía faltó a su promesa de ser idéntica con la realidad o estar inmediatamente en vísperas de su producción, se encuentra obligada a criticarse sin consideraciones”<sup>18</sup>. Esa praxis dinamizadora, transformadora, emancipatoria, necesita del pensamiento crítico, no puede enderezarse ni cobrar coherencia sino a partir de él. Éste la desencadena y la estructura. Pero tal praxis ya es, a su vez, el sentido de todo pensamiento crítico, pues éste se genera a partir de la experiencia de un mundo no satisfactorio que se presenta como *no debiendo ser*. Si el pensamiento crítico es la condición de toda praxis creadora, ésta significa su consumación; lo completa. De ahí que Adorno considere que a la filosofía le compete criticarse sin reservas cuando rompe esta relación dialéctica entre el pensamiento y la praxis que es la única fuente de esperanza ante la negatividad del mundo. A través de esta revisión pretende reordenar los fundamentos de un saber producido desde este interés emancipatorio. La crítica a la filosofía de la identidad, la reformulación de la dialéctica en términos negativos, la construcción de una lógica de la diferencia, responden a este plan. La teoría de la razón resultante es el marco desde el cual se está evaluando la modernidad en un discurso que sí se sostiene. Por ello, no tiene razón Habermas cuando afirma que en *Dialéctica de la ilustración* se desdibuja el concepto de razón hasta el punto de suprimir el pensamiento

---

<sup>18</sup> *Dialéctica negativa*, p., 11.



crítico. Ese concepto, que ya está en esa obra supuesto en la distinción entre ciencia y saber filosófico, es en *Dialéctica negativa* donde es expuesto por Adorno de forma sistemática<sup>19</sup>. Esta empresa de formulación de una teoría de la racionalidad se efectúa a través de una revisión crítica de la dialéctica hegeliana. Hegel es el interlocutor privilegiado a partir del cual, según Adorno, hay que definir las tareas que le restan a la filosofía y el modo de acometerlas. Como exponente máximo de la tradición de la gran filosofía que se ha definido siempre por su intento de alcanzar una síntesis final frente a cualquier saber sectorial, síntesis en la que se manifiesta una pretensión enfática de verdad tras la cual persistía un motivo práctico, el pensamiento hegeliano, su método dialéctico y sus categorías, conserva unos potenciales teóricos que quedaron constreñidos por el sistema, pero que puede y deben hacerse explotar para la elaboración de esa filosofía modificada. Esta es la razón por la que Adorno entiende que pensar a Hegel consecuentemente significa pensar contra Hegel. Pero parece que Habermas ignora estas coordenadas epistemológicas que Adorno no deja de señalar constantemente cuando aduce a título de crítica que el análisis de la racionalidad llevado a cabo en *Dialéctica de la ilustración* se excluye intencionadamente de cualquier forma de saber por considerarlos a todos sin excepción partícipes de la cosificación. De esta forma, el ejercicio crítico de Adorno y Horkheimer se presenta para Habermas como una gran fantasmagoría desde el momento en que ellos se consideran, de forma misteriosa, no alcanzados por esa obcecación universal.

Continúa indicando Habermas que Adorno y Horkheimer para su proyecto de crítica radical “necesitan, en consecuencia, de una conceptualización que les permita nada menos que calificar el *todo* de falso. Y esto no pueden conseguirlo por la vía de una crítica inmanente de la ciencia; pues una conceptualización capaz de satisfacer ese desiderátum tiene, por fuerza, que seguir moviéndose todavía en el nivel de pretensiones de la gran tradición filosófica. Pero esta tradición... no puede ser renovada sin más en lo que a su pretensión sistemática se refiere, ...no se la puede renovar ya en forma de filosofía”<sup>20</sup>. Y añade que de esta forma no fueron capaces de dar con un “concepto de conocimiento ampliado mediante autorreflexión, abriéndose así

---

<sup>19</sup> Estableciendo una analogía con la estrategia de Kant en la *Crítica de la razón pura*, diríase que en esta obra Adorno pretende no elucidar si el pensamiento crítico es posible, sino, teniéndolo ya desplegado, mostrar cuáles son sus condiciones de posibilidad. En esta forma de proceder es donde hay que situar su teoría de la razón, esa *helada inmensidad de la abstracción* que precede en el orden lógico a la filosofía concreta.

<sup>20</sup> Teoría de la acción comunicativa, Vol. I, p., 481.

un acceso... a un concepto diferenciado, pero amplio, de racionalidad”<sup>21</sup>. Efectivamente, el prólogo de *Dialéctica de la ilustración* entre otras cosas se dedica a establecer cuál es el estatus epistemológico de la obra. Proporciona, por lo tanto, la clave de lectura de la misma. Cuando se indica que el trabajo que ahí se presenta se sustrae al marco de referencia y a los procedimientos al uso de las denominadas ciencias humanas, se está afirmando de hecho que uno de los objetivos de la obra es el cuestionamiento integral del modelo de la teoría tradicional. Las formas de saber producidas bajo este esquema son denunciadas por su complicidad con esa realidad que se pretende explicar, la barbarie de nuevo cuño. Adorno y Horkheimer, por lo tanto, están explicitando en el prólogo la orientación crítica de su teoría a la que es inherente autocomprenderse en su imbricación con la realidad como un factor real de transformación de la misma. Sin embargo, esa posición teórica, frente a Habermas, no carece de fundamentos, pues sí que efectúa esa diferenciación en el concepto de razón que éste le niega. Y esto lo hace reivindicando y apropiándose de la tradición de la gran filosofía que, subraya Adorno, ni está muerta ni es inviable renovar en forma de filosofía.

No hay modo de entender la obra de Adorno sino insertándolo de forma radical en esa tradición y considerándolo el depositario de esas pretensiones propias de un pensamiento fuerte. Su crítica al sistema como forma de realización de la filosofía no puede traducirse sin más como una renuncia al pensamiento filosófico. Más bien, habría que tratar esta crítica como una forma de conservar transitable el camino de una racionalidad que no se resigna a caer por debajo de su propio concepto. La crítica de Adorno al sistema hegeliano no supone, pues, la certificación de la bancarrota de la razón, lectura que ha querido extraer el pensamiento postmoderno, y tampoco significa, como interpreta Habermas, un fin de ciclo a causa del vaciado del modelo de la filosofía de la conciencia. Está todavía por ver que el paradigma lingüístico alternativo se acerque aún ni de lejos a la fecundidad mostrada por las categorías de la vieja filosofía en las perspectivas que éstas han abierto para acceder a los grandes temas que siempre la han ocupado.

Con su crítica a la dialéctica de la identidad hegeliana, Adorno se instala en esa tradición de la gran filosofía<sup>22</sup>. Su deconstrucción de la noción

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p., 480.

<sup>22</sup> Entiende que no se puede superar una tradición sino apropiándose la críticamente: “La dialéctica, copia fiel del universal contexto de ofuscación a la vez que su crítica, tiene que volverse también contra sí misma en un último movimiento. La crítica de todo lo particular que se pone absolutamente a sí mismo es por la otra cara crítica de la sombra de absolutez que le cubre a ella misma, ya que, pese a su impulso, se halla confinada en el medio del concepto. Su forma de destruir la existencia de identidad la reconoce en su crítica. De ahí que no llegue más

de un sujeto absoluto abre la posibilidad de fundamentación de una teoría crítica a través de una nueva conceptualización de la razón. El sujeto absoluto hegeliano es para Adorno la dura corteza que recubre a un sujeto empírico que hay que recuperar como depositario de la razón. Como dotación de éste, la razón adquiere su carácter instrumental, pues el sujeto empírico, particular, es un yo vivo y finito anudado a unos impulsos que están recapitulados en la noción de autoconservación. Los que podrían llamarse sus intereses surgen de la mediación reflexiva de esos impulsos originarios orientados al mantenimiento de la vida. Como dice Adorno: “La componente somática recuerda al conocimiento que el dolor no debe ser, que debe cambiar. *Padecer es algo perecedero*. Es el punto en que convergen lo específicamente materialista y lo crítico, la praxis que cambia la sociedad”<sup>23</sup>. Correlativamente a este desmantelamiento de la noción de un sujeto absoluto, sucede lo propio con la de saber absoluto. La reflexión filosófica se origina en un ser finito motivado por intereses finitos, determinados históricamente. Y en el actual momento, cuando el conocimiento científico está realizando la esperanza de dominio técnico sobre la naturaleza, se impone la necesidad de superar las dependencias que ha producido ese primer movimiento de la ilustración encaminado a doblegar a la naturaleza externa. Aquí es donde encuentra su sitio el saber crítico, autorreflexivo. Sólo la reflexión filosófica así entendida puede revertir en interés de los individuos las tramas coactivas constituidas socialmente. Adorno entiende que éste, eliminar el dolor producido, es el cometido de un saber filosófico que se mide por la autorreflexión: el centro al que apunta es la propia razón en su imbricación con lo otro de ella misma. Pero con tal determinación de las tareas del pensamiento filosófico, desde el marco ofrecido por la tradición de la gran filosofía en general y la filosofía hegeliana en particular, Adorno está realizando una topología de la razón. La diferenciación interna que Habermas reclama para sustentar el discurso crítico no está ausente. Tras su primera determinación consistente en una somatización, es la dotación propia de un tipo particular de organismos finitos

---

allá de ella. Solo que le marca alrededor con la apariencia del saber absoluto como círculo mágico. La reflexión sobre sí misma es la encargada en la dialéctica de borrar esta apariencia convirtiéndose en una negación de la negación que no por eso pasa a ser positiva. La dialéctica no se halla a salvo del universal contexto objetivo de ofuscación, sino que es su autoconciencia. Su meta objetiva es escapar a él desde dentro. La fuerza para evadirse le viene del sistema de la immanencia; así se le aplica de nuevo la sentencia de Hegel, según la cual la dialéctica absorbe la fuerza del enemigo, la vuelve contra él; pero no sólo en cada paso dialéctico, sino al final, en el todo. Con los medios de la lógica, la dialéctica agarra su carácter coactivo esperando que ceda. Y es que coacción es en sí misma la apariencia mítica, la identidad impuesta”. *Dialéctica negativa*, pp., 403-404. En esto consiste la crítica a Hegel: en la aplicación de la dialéctica sobre sí misma a fin de deshacer esa ilusión de soberanía del sujeto que recubre su impotencia real.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p., 204.

de la que éstos se sirven para mantenerse en la existencia, que le otorga un carácter instrumental, desde el aspecto cognitivo se resuelve en dos niveles que están más que puramente yuxtapuestos. Cada uno de estos niveles se constituye por el objeto frente al que la razón se pone: en el primero ante la naturaleza, en el segundo ante ella misma como un fragmento de naturaleza. Es, por lo tanto, la relación con su objeto lo que determina la diferenciación interna de la razón. El primero de tales niveles pertenece a la razón científica, calculadora. El saber producido se valida por las posibilidades que abre de intervención sobre la naturaleza a fin de disponer sobre ella. No sólo el saber científico, sino también la filosofía, en la medida en que ha espejado a éste, caen en él. Pero ya en este nivel está inscrita la posibilidad del segundo en relación a su insuficiencia para llevar a cabo lo que Adorno y Horkheimer denominan el programa de la ilustración: convertir al hombre en soberano. La razón autorreflexiva, que no se limita a producir un saber referido a unos medios autonomizados, sino que pretende arrojar luz sobre unos fines que por explicitarse se *humanizan*, encuentra en el saber filosófico su medio. La medida de este saber es su fecundidad de diagnóstico y su capacidad para abrir accesos hacia una praxis transformadora. Esta diferenciación interna de la razón es para Adorno el resultado de un proceso histórico. No hay que entenderla, pues, en un sentido estático, como dotada de un carácter originario, de fundamentos. El *desiderátum* consistente en *ilustrar la ilustración*, esa idea de una *autotranscendencia* de la ilustración en ella misma, presente en *Dialéctica de la ilustración* cobra en este contexto pleno sentido. La superación de las fracturas del proceso de racionalización pasa por la acentuación del mismo; implica radicalizarlo, llevarlo a sus últimas consecuencias. Sólo en una humanidad plenamente consciente de sí persiste la posibilidad de reconciliación. La emancipación de la especie, condición de la salvación del individuo, significa la superación del momento del dominio ciego y dislocado. Y esta promesa de libertad para Adorno y Horkheimer está ligada a una forma de saber del que no faltan vestigios históricos, pero que aún hay que desatar plenamente. Por esto dicen que: “Hoy, que la utopía de Bacon de *ser amos de la naturaleza en la práctica* se ha cumplido en escala planetaria, se manifiesta la esencia de la constricción que él atribuía a la naturaleza no dominada. Era el dominio mismo. En su disolución puede ahora agotarse el saber, en el que según Bacon residía sin duda alguna *la superioridad del hombre*”<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Dialéctica de la ilustración, p. 95.

### 3. LA EXPERIENCIA FILOSÓFICA. RAZÓN AUTORREFLEXIVA E IMPUTACIÓN DE COSIFICACIÓN

Con esta lectura de Adorno pierde fuerza, pues, la idea de Habermas que atribuye un carácter antinómico al ejercicio interpretativo de la modernidad efectuado en *Dialéctica de la ilustración* que, afirma, se origina en la universalización de la categoría de la cosificación. Tal antinomia consiste básicamente en que, según Habermas, Adorno y Horkheimer encuentran el motivo de su crítica radical a la razón en la universalización del fenómeno de la cosificación, propiciada por la esencialidad del carácter instrumental de ésta, suponiendo tácitamente que esa crítica que la desenmascara en toda su extensión se sustenta en un ámbito de ésta no determinado ni definido que es, sin embargo, impermeable a ella y en el que, en consecuencia, la pretensión de verdad no es mera ilusión. Añade que no hay forma de eludir esta contradicción que denota una falta de fundamentos del discurso de Adorno y Horkheimer, pues surge de modo inevitable del conjunto de categorías que se ponen en juego para efectuar su diagnóstico crítico. Este carácter autocontradictorio de la teoría pone en evidencia de nuevo la precariedad del paradigma de la conciencia que la hace posible.

Habermas tendría razón sólo si no se diera diferenciación alguna en el concepto de razón. Pero en contra de lo que él considera, éste no es el caso. Cuando se pregunta retóricamente “en qué estriba el privilegio de la experiencia que estos autores tienen que presuponer al enfrentarse al atrofiamiento de la subjetividad contemporánea”<sup>25</sup>, cabe responder que esa experiencia privilegiada no es otra que la *experiencia filosófica* tal como Adorno la concibe en su introducción de *Dialéctica negativa*. Entiende que el elemento singular del pensamiento filosófico es la *autorreflexión*. Por eso puede afirmar que “la dialéctica no se halla a salvo del universal contexto objetivo de ofuscación, sino que es su autoconciencia. Su meta objetiva es escapar a él desde dentro”<sup>26</sup>. Ciertamente, la filosofía ha aprendido en virtud de su crítica a las pretensiones totalizantes hasta qué punto puede reproducir en su seno y ampliar esa ofuscación. Pero en la medida en que *sigue viva* por hacer efectivo ese *desiderátum* de autorreflexión crítica de sus propios supuestos está excluyéndose del circuito de la cosificación, aún cuando le falte una garantía total de éxito. La crítica al estado de cosificación es, pues, posible desde una experiencia de índole filosófica de la realidad humana. Lo específico de esta singular forma de experiencia estriba en que allá donde

---

<sup>25</sup> Perfiles filosófico-políticos, p., 152.

<sup>26</sup> Ver nota 22 del presente capítulo.

encuentra su objeto, la razón siempre da consigo misma. En ello radica el ejercicio de autorreflexión. *Dialéctica de la ilustración* no hace sino mostrar los caracteres de la razón humana a partir de unas figuras históricas concretas, sea Homero o la cultura de masas. Pretende desentrañar a ésta en su proceso de formación a partir de la dialéctica hombre-naturaleza en la que esas figuras cobran sentido. Pero ese ejercicio autocrítico de la razón por el que ésta, además, se *produce*, implica su desdoblamiento: como sujeto y como objeto. Este último corresponde con la razón meramente dominadora. Al primero le acomoda, en cambio, un carácter irrestricto asociado a esa dinámica autorreflexiva; para darse alcance, la razón tiene, de algún modo, que ir más allá de ella misma. Algo de esto hay cuando Adorno afirma que es la tarea de la filosofía ir más allá del concepto por medio del concepto. Sin embargo, la razón autorreflexiva que tiene en el saber filosófico su resultado, como la razón dominadora lo posee en el conocimiento científico, está retratada en su lógica por Adorno en contraposición a ésta. La lógica de la autorreflexión es el pensamiento de la diferencia, así como el pensamiento identificante hace posible el conocimiento de la naturaleza. Pero esta diferenciación es interna a su instrumentalidad<sup>27</sup>, ya que ésta es irrebasable a no ser al costo de despreciar al sujeto vivo y particular. Precisamente esa instrumentalidad de la razón designa su carácter de potencia de un organismo vivo cuyas acciones se orientan por la autoconservación. Esta orientación universal a mantenerse en la vida ha ligado la razón al dominio tal como se muestra en *Dialéctica de la ilustración*. Pero ahí también queda expuesto cómo el giro de la autorreflexión lo mitiga; tiene por objeto reducir en él todo aquello que niega una autoconservación que paulatinamente ha ido ganando contenidos conforme históricamente se la ha asegurado ya como pura supervivencia. De ahí que la autoconservación haya llegado a ser más que pura supervivencia para designar un *ideal de vida humano*.

La razón autorreflexiva que hace posible el ejercicio de crítica filosófica no está de ningún modo allende los intereses humanos particulares. No da la espalda a la autoconservación, sino que ésta sigue siendo su telos. Por ello, tampoco es ajena al dominio. Sin embargo, por constituir la autoconciencia del sujeto dominador, se interpone entre éste y el puro dominio que, desde la perspectiva por ella abierta, puede contemplarse en lo que tiene de autoconservación desencajada, y hasta autocontradictoria, pues lo que mantiene es a la vez lo negado. Por los nuevos horizontes de posibilidad que abre la razón autorreflexiva a la autoconservación, aquella parte de ésta que ya

---

<sup>27</sup> Como dice Adorno: “El pensamiento no guarda en su mano fuentes cuya frescura pudiera liberarnos de él; no disponemos de ninguna forma de conocimiento que sea absolutamente distinta del estilo dominador”. *Dialéctica negativa*, p. 23.

está lograda se muestra en su insuficiencia y ya el dominio, en tanto que su condición de posibilidad, como un obstáculo para su realización plena. Dado que sólo a la luz de esta razón la autoconservación es llevada más allá de ella misma, se manifiesta la necesidad de subyugar ese dominio que se había identificado con la pura autoconservación física. Pero dominar el dominio constituye, a su vez, un acto dominador. Sin embargo, por esta mediación que supone la autorreflexión, el dominio se convierte en medio, se relativiza. El saber acerca de él, como forma de autoconciencia, lo despoja de su carácter de absoluto y, por así decirlo, lo transfigura. La razón autorreflexiva es razón dominadora, pero en un nuevo sentido, pues su objeto es el dominio mismo por mor de una autoconservación irrestrictamente puesta ahora ya como ideal de vida, como *reconciliación*. Y en esta esfera en la que el dominio es desplazado a medio, se impone en virtud de su fin constitutivo su desconexión con cualquier forma de violencia. Este ser *dueño de sí* al que queda identificado el dominio en el momento autorreflexivo de la razón responde, pues, a no otra que a la idea de libertad sólo realizable en una comunidad de seres racionales ligados por un interés común.

En el medio de la autorreflexión no se da entonces ese entreverarse entre razón y dominio que, a juicio de Habermas, imposibilita toda verdad filosófica. Como él mismo ha hecho ver en contra de la concepción positivista del conocimiento, el interés no sólo no es obstáculo alguno para la verdad, sino su misma condición de posibilidad. De ahí que no constituya condición de la verdad la sustracción de la razón filosófica de ese ámbito instrumental o funcional. Afirma Habermas que el sistema de los intereses cognoscitivos es universal y constituye la condición de toda objetividad posible. Este sistema de intereses configura, en consecuencia, lo que denomina los límites transcendentales de la comprensión posible del mundo. Fija los puntos de vista desde los que puede captarse la realidad, y es irrebalsable. Todo conocimiento viene estructurado por un interés determinado. Además, entiende Habermas que la conciencia sobre el carácter vertebrador del conocimiento del sistema de los intereses cognoscitivos equivale a explicitar la base natural de la razón y del conocimiento, pues muestra al hombre como ese fragmento de naturaleza que se pone frente a ella misma. Pero supone también un aumento de autonomía en la medida en que tal conciencia activa la efectividad de los diversos sistemas de saber en referencia al marco general de estos intereses rectores del conocimiento. De este modo, el interés técnico constituye el marco transcendental o sistema de referencia que predetermina la estructura que ha de adoptar el conocimiento científico. La validez de este conocimiento se mide por la posibilidad que ofrece para intervenir en los procesos naturales. Esta es la transcripción de Habermas de la razón dominadora de Adorno y Horkheimer. Considera que en la reducción de todo

tipo de saber al modelo de las ciencias empírico-analíticas y sus criterios de objetividad, en la ignorancia del sistema de los intereses de la razón subyacente, consiste el prejuicio positivista ante el cual define su espacio la teoría crítica. Frente al positivismo y toda teoría tradicional en general, la teoría crítica desenmascara la pretensión objetivista, consistente en suponer un mundo de hechos puros que sólo es accesible en términos de conocimiento cuando éste se halla liberado de todo interés, que no es sino un aditamento subjetivo que merma la objetividad, como mera apariencia o ilusión. En este contexto del sistema de los intereses de la razón, Habermas reformula el sentido de ese tipo de saber que es la filosofía. Ésta responde a un interés emancipatorio que determina la autorreflexión como el marco metodológico que le da validez. Y como es en el seno del propio saber filosófico donde se efectúa esta elucidación de las condiciones transcendentales de todo conocimiento, indica Habermas que en ella el reconocimiento de éste su interés es condición de su efectividad como tal. Dicho de otro modo: en el saber filosófico conocimiento e interés coinciden; autorreflexión es igual a emancipación. En esto estriba la superioridad de una teoría crítica, en hacerse cargo de sus propios supuestos y traducirlos teóricamente: “sólo cuando la filosofía vuelva también contra esa apariencia de pura teoría a la que ella también sucumbe la crítica que ejerce contra el objetivismo de las ciencias, podrá obtener de esa confesada dependencia la fuerza que en vano reclama cuando se entiende a sí misma como una filosofía carente de presupuestos”<sup>28</sup>. Es decir, para la filosofía sólo la elaboración teórica del interés que la hace posible como saber, sólo el hacerse transparente el propio sujeto, significa emancipación. Y el reconocimiento de esta dependencia de la teoría, de este interés que la atraviesa, de esta mediación de toda mediación subjetiva a la que Adorno denomina la *prioridad el objeto*, es la condición de toda verdad, pues el sujeto siempre accede al mundo —éste se le abre también en la filosofía— desde dentro de él, está de antemano inscrito en él, y no de una forma indiferente: “Pero el espíritu sí que puede volverse sobre la trama de intereses que de antemano establecen la conexión entre sujeto y objeto, lo cual está reservado en exclusiva a la autorreflexión. La autorreflexión puede en cierto modo dar alcance al interés, aunque no suprimirlo”<sup>29</sup>.

La teoría de los intereses de la razón cuya primera redacción se publica un año antes que *Dialéctica negativa* (1966) constituye un muy serio intento del joven Habermas por fundamentar la teoría crítica. Y lo que tiene delante son los trabajos de los maestros, Adorno y Horkheimer. Ambos son citados en

---

<sup>28</sup> Conocimiento e interés, p., 41.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p., 44.



el artículo, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* en el primer caso, y *Teoría tradicional y teoría crítica* en el segundo. Pero en la sistemática que efectúa Habermas del conocimiento a partir de sus intereses rectores se adivina el marco antropológico puesto por *Dialéctica de la ilustración*. El Habermas de este texto es el anterior al giro lingüístico que, sin embargo, ya se anuncia, sobre todo por sus alusiones al carácter central del lenguaje humano en su valor posibilitante, y hasta anticipatorio, de cualquier forma de emancipación y reconciliación. Su pretensión es, pues, dar con un concepto de *experiencia* desde el que sea posible elaborar una teoría crítica que exceda y circunscriba al tipo de experiencia sancionada por el positivismo sobre la que se constituye el conocimiento científico y a la que denomina *experiencia restringida*. Lo característico de esta experiencia ampliada es que considera los fenómenos sociales no meramente como una serie de datos intersubjetivamente observables, últimos e irrebables, en el sentido de que son todo lo que hay, sino que, excediendo tales autolimitaciones, los trata como algo producido, como aquello que en lo que es lleva inscrita su propia génesis. Y sólo a partir de esta forma de acceder a su objeto la teoría crítica puede llevar adelante ese interés emancipatorio que se traduce en una praxis revaluada respecto a la que constituye la intervención técnica. No es de extrañar que Adorno comparta y rubrique estas consideraciones de Habermas –su discípulo y colaborador–, pues lo que éste pretendía en sus trabajos de los años 60 era fortalecer el estatuto teórico de lo que se había producido en la escuela de Frankfurt. En lo relativo a la crítica a ese concepto de experiencia restringida dice Adorno: “El concepto de hecho... se caracteriza entre otras cosas, por ser concebido como algo intemporal, como un presente puntual. Les he dicho que el empirismo dominante, paradójicamente, recorta la experiencia; ahora tenemos una fundamentación de esta afirmación, a saber, que esta puntualidad, este *éste es el caso*, pasa por alto su eminente historicidad y sus implicaciones históricas, absolutizando un *ser-así-y-no-de-otro-modo*. Ahora bien, esto tiene consecuencias enormes dado que, al absolutizar el hecho, al desaparecer su génesis, éste aparece como algo natural y, por ello, como algo que, por principio, no puede ser modificado... Además, la eliminación de la dimensión histórica es un instrumento esencial para sancionar lo que es, lo que se encuentra, y justificarlo. Al pasar por alto el *haber llegado a ser* de los fenómenos, desaparece también la perspectiva de aquello que los fenómenos pueden llegar a ser”<sup>30</sup>. Es para Adorno precisamente esta perspectiva la que permite comprender la totalidad social como algo *mal construido* y deficitario, como algo irracional, en suma, cuando se la enfrenta con su propia razón de ser dada en la vida de los individuos que

---

<sup>30</sup> THEODOR W. ADORNO, *Introducción a la sociología*, pp., 194-195.

la componen. Esta experiencia que despoja a *lo dado* de ese carácter cuasinatural es la primera forma que adopta toda praxis emancipatoria, pues permite que “en aquello que socialmente *es el caso*, como hubiera dicho Wittgenstein, se advierta la carencia de aquello que pretende ser, para detectar así las posibilidades de una transformación de la constitución global de la sociedad”<sup>31</sup>.

El sentido de esta pequeña digresión en torno a la teoría de los intereses de la razón de Habermas, que hay que situar en el contexto general de la disputa sobre el positivismo en la sociología alemana en los años 60 que tuvo del lado de la teoría crítica como protagonista al propio Adorno, es mostrar cómo el mismo Habermas dispone de una solución para esta objeción que plantea a *Dialéctica de la ilustración*. La experiencia privilegiada presupuesta en la crítica de la razón ahí efectuada es esa experiencia no-restringida cuya posibilidad ha fundamentado en su teoría de los intereses de la razón, y cuyo concepto Adorno dota de contenido en *Dialéctica negativa* a partir de su recepción de la dialéctica hegeliana<sup>32</sup>. Es esta obra el marco donde se lleva a término esa reflexión radical del interés emancipatorio que Habermas señala como estructurador del saber filosófico. Adorno despliega aquí un exhaustivo ejercicio de autorreflexión –la helada inmensidad de la abstracción– que tiene por objeto dar con un concepto de razón alternativo al hegeliano que obtiene mediante una reconstrucción de éste en base a la cual recupera lo que recubría y ocultaba: el yo vivo, individual y fáctico. A través de este procedimiento se efectúa aquello en cuyo cumplimiento Habermas fija la meta de toda filosofía: dar alcance al interés y, por este saber acerca de él en su radical dimensión constitutiva para la subjetividad, apuntar hacia su realización. La teoría de la razón de Adorno que radica a ésta en un sujeto individual, finito y contingente, que a través de la tesis de la prioridad del objeto resulta como pura facticidad que lleva inscrita en sí su desdoblamiento como sujeto, pero

---

<sup>31</sup> *Ibid.* p., 29.

<sup>32</sup> En esta experiencia que Adorno denomina *espiritual* y que es propiamente la experiencia filosófica, los objetos son percibidos más que como meros datos, pues para el pensamiento que fija su identidad se le hace también patente la alteridad que se esconde tras ésta como posibilidad: “Todo lo que aún legitima de algún modo a la filosofía proviene de algo que es negativo; también aquel resto imposible de analizar, ante el cual capituló y que es rehuido por el idealismo, es a su vez un fetiche en su soy-así-y-no-de-otro-modo: el fetiche de la irrevocabilidad de lo que existe. El ídolo se deshace cuando se comprende que lo que existe no es simplemente así y sólo así, sino que ha llegado a serlo bajo determinadas condiciones. Este devenir desaparece y mora en la cosa, y es tan imposible lograr que se detenga en el concepto de ésta como aislarlo de su propio resultado y olvidarlo. La experiencia temporal se le parece... La dialéctica negativa entraña en sus endurecidos objetos aquella posibilidad que les robó su realidad, pero que sigue transparentándose en cada uno de ellos”. *Dialéctica negativa*, p., 58.

que queda atravesado por ella mediante una trama de impulsos –sólo reflexivamente son intereses- convergentes en la supervivencia, su delimitación de un espacio epistemológico en el que la pretensión de verdad se satisface utilizando los procedimientos identificantes del pensamiento como un instrumento para acceder a la diferencia que es su meta, lo no-idéntico con el concepto que es la identidad del objeto, el ejercicio, en definitiva, de introyección del sujeto sobre sí mismo a fin de determinar sus mecanismos cognitivos y con ello el sentido y funcionalidad del saber, son todos ellos aquellos ingredientes teóricos que constituyen la trastienda de *Dialéctica de la ilustración*.

Así, es claro que este nivel de la autorreflexión presente en la obra, pero explorado en *Dialéctica negativa* es el lugar propio desde el que se lleva a efecto todo el diagnóstico crítico. En él la pretensión de verdad queda asegurada, pues en la autorreflexión, en ese orientarse el sujeto sobre sí y retratarse, se diferencian, a la vez que concilian, verdad y dominio. Algo que es posible en la medida en que el dominio se hace transparente como objeto de ese saber autorreflexivo que, precisamente por objetivarlo, ya no puede quedar subsumido y capturado en él. Ese dar alcance al interés, que no suprimirlo, que afirma Habermas es la tarea de la filosofía, describe bien el procedimiento de Adorno. En el saber de sí del sujeto, éste se descubre como dominador. Pero el dominio, hasta en su más extrema violencia que lo torna disfuncional, aparece ahora también como expresión de emancipación. Precisamente la autorreflexión ilumina esta conexión entre dominio y emancipación. Ya hasta la *autoafirmación salvaje* es una protoforma de emancipación, sólo que ciega, carente de orientación, pre-reflexiva, en suma. La autoconciencia del interés emancipatorio, y su carácter estructurador de la dialéctica sujeto-objeto, mitiga el dominio en la medida que le señala una dirección. Es la dominación del dominio que coincide ya con la emancipación. Saber de sí o autorreflexión, emancipación y autodominio, señorío de sí o libertad son figuras convergentes. La verdad de este saber autorreflexivo tiene entonces como criterio su valor liberador, que comporta un plus respecto a lo puramente técnico-dominador. La autorreflexión se mide por su carácter posibilitante, por su capacidad de abrir para una praxis perspectivas orientadas hacia unos fines que, siendo constitutivos para el ser humano, sólo su racionalización, un tornarse visibles, los hace accesibles. Si la crítica de la ilustración ha llevado a Adorno y Horkheimer a desenmascarar el principio que ha convertido, en palabras de Bacon, a “los hombres en amos de la naturaleza” es porque ha sido al precio de transformarlos en esclavos de sí mismos, de los dispositivos producidos a tal fin. El imperativo que anima la autorreflexión, esa ilustración de la ilustración, es propiciar esta segunda

liberación en la que se ha de modificar también la primera como su condición<sup>33</sup>.

Habermas, pues, juega constantemente con una desdiferenciación en el concepto de razón que atribuye a Adorno. Parte del supuesto de que éste carece de teoría alguna de la razón explícitamente formulada que pueda cohesionar y articular su programa de crítica filosófica, su idea de una dialéctica negativa. Según esto, tal carencia determina que en sus análisis se cuele subrepticamente una noción de razón laxa y plana que los termina convirtiendo en un ejercicio paradójico y estéril. De ahí que la concepción instrumental de la razón no asumida teóricamente, no reflexionada hasta el fondo, en la que se instala Adorno tenga este efecto desintegrador sobre su filosofía. Sin embargo, esta interpretación de Habermas sólo puede sostenerse desde la ignorancia de *Dialéctica negativa*, no reconociendo la tarea de fundamentación que intrínsecamente constituye tal obra. Esta sí que permite hacer solvente la crítica a la cosificación en la que Habermas sólo ve un sutil juego autocontradictorio cuyo colapso se debe, en no poca medida, a la desmesura de las pretensiones de esa filosofía que se presenta como heredera de Hegel.

#### 4. DECIBILIDAD DE *EL TODO ES LO NO VERDADERO*. SOCIEDAD COMO CATEGORÍA DE MEDIACIÓN

Cuando Habermas sostiene que el objetivo de *Dialéctica de la ilustración* es dar contenido a la tesis que afirma que la totalidad es lo no verdadero, e indica que tal estimación radical de la modernidad es de principio insostenible porque sólo puede defenderse en abstracto y, en consecuencia, cualquier análisis concreto la pone en evidencia, está sistemáticamente deformando, y hasta pervirtiendo, esta idea programática de Adorno que, según indica, calibra tal nivel insostenible de pretensiones. Esta frase ya famosa se encuentra en *Mínima moralia* y reza literalmente: “El todo es lo no verdadero”<sup>34</sup>. Habermas se vale de ella para cifrar el propósito que subyace a la crítica de Adorno y Horkheimer. Pero a tal fin, la descontextualiza, la interpreta literalmente y la despoja de su aguijón crítico y de su componente normativa. La convierte, pues, en una abstracción, en algo que no pasa de constituir una generalización vacía. Sin embargo, la obra de Adorno abunda en referencias, y hasta paráfrasis, de tal sentencia. En ellas se va determinando

---

<sup>33</sup> En este contexto hay que interpretar la célebre frase: “toda cosificación es un olvido”.

<sup>34</sup> *Mínima moralia*. Parágrafo 29.

su sentido. El todo que no es verdadero es la sociedad entendida como el conjunto que determina a cada uno de sus momentos constitutivos. Y lo no verdadero de ese todo consiste en que tal dispositivo social no cumple la función que le corresponde y que se muestra constitutiva cuando se rastrea su génesis a partir de la dialéctica hombre-naturaleza. El todo es lo no verdadero significa, en definitiva, que “la sociedad, al mantenerse viva, no como una totalidad solidaria o un sujeto social único, sino a través de los intereses antagónicos de los seres humanos, desarrolla en su progresiva racionalización también rasgos de progresiva irracionalidad”<sup>35</sup>, donde por *irracionalidad* hay que entender que “si uno considera que la meta de la sociedad es la conservación y liberación de los individuos que la componen, lo que uno encuentra es que, a través de la estructura que la sociedad sigue manteniendo, ésta se opone a su propia meta, a su propia *raison d’être*, a su propia ratio”<sup>36</sup>. La no verdad de ese todo consiste así en su falta de identidad consigo mismo, pues la totalidad social no puede ser concebida sino como aquel medio garante, material y espiritualmente, de la vida de la especie entendida como el conjunto de los yoes vivos constituidos en tramas de necesidades. La noción de sociedad constituye para Adorno lo que denomina una *categoría de mediación*<sup>37</sup>; es un instrumento de crítica y diagnóstico, y no un mero concepto descriptivo que designa cuantitativamente a los individuos en tanto que agregados entre sí. La sociedad como totalidad establece un vínculo funcional entre los individuos. Tal categoría permite verlos en su existencia determinados en la trama de relaciones en que se mantienen. Designa, por tanto, la esencia de estas relaciones. Por esto, dice Adorno que la totalidad social no es propiamente fenómeno alguno; sólo lo son los individuos que en y por ella están constituidos. Pero a ella conduce, dice, la interpretación de todo fenómeno. Y porque el fenómeno se expresa en toda su riqueza cuando es referido a esa trama de relaciones en la que está inmerso desde siempre, entonces se muestra como una *universalidad concreta*, como conteniendo ya en sí las determinaciones que configuran su marco constitutivo. Pero, además, este concepto es una instancia crítica por cuando entra en colisión consigo mismo. Designando el vínculo real que mantiene a los individuos unidos entre sí, a la vez y en este mismo señalar la esencia de las relaciones sociales, transluce y muestra, aunque sólo como posibilidad, otra forma de realizarse esa unidad. Desde este plus que destila el concepto en su aplicación funcional cobra efectividad su dimensión crítico-normativa: “la totalidad no es una categoría afirmativa, sino crítica. La crítica dialéctica puede rescatar aquello

---

<sup>35</sup> Introducción a la sociología, p., 65.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p., 175.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p., 138.

que no pertenece a la totalidad, lo que se opone a ella o lo que, como potencial de una individuación que aún no es, se está configurando, ayudando a producirlo”<sup>38</sup>. Sin embargo, es la misma categoría la que señala hacia eso otro que no le pertenece desde ese lado de su contenido irresuelto o resto de la identificación que es, así visto, su momento utópico. La crítica consiste en esta perspectiva en la que es precondition del conocimiento de lo que existe eso que aún no es. Y esto último sólo es abierto por el concepto; hacia ello éste apunta.

Reducir, pues, el calado de esta tesis al nivel de una proposición meramente constatativa significa no entenderla en absoluto. Pero, cuando Habermas indica que Adorno y Horkheimer necesitan para llevar adelante su modelo interpretativo de la modernidad “de una conceptualización que les permita nada menos que calificar el *todo* de falso”<sup>39</sup>, parece que apunta en esta dirección. La expresión *nada menos* que utiliza es significativa a este respecto. Indica lo exagerado de la intención, su desmesura que convierte a esta obra en “su libro más negro”<sup>40</sup>. Además, subraya que tal intención es consustancial y se genera a la par que el marco teórico al que da sentido. Son los dos rostros de un mismo proyecto. Conceptuar *nada menos* que todo de falso equivale para Habermas a convertir la negatividad en un universal estricto: todo está mal en el mundo y no hay perspectivas. Esta es la propuesta de lectura de Habermas; una propuesta, que significa un empobrecimiento, mediante la cual éste desanda el camino acercándose a un modo de crítica positivista craso. La afirmación de que “el todo es lo no verdadero” no equivale a un mero sentenciar que todos y cada uno de sus momentos también lo sean. No significa que los individuos sean idénticos a su corteza ideológica, ni que la razón objetiva deba ser revocable en su totalidad. No postula la tesis un abandono de la civilización y de la cultura “que –dice Adorno- no es falsa porque haya fracasado. La cultura pone diques a la barbarie que es lo peor. Somete a la naturaleza, pero también la conserva por medio de la sumisión... La vida junto con la esperanza de su mejora se ha perpetuado gracias a la cultura”<sup>41</sup>. Con su interpretación, Habermas pone a Adorno del lado del negativismo más absoluto, cuya falta de fundamentos éste ya denuncia cuando constata que “la crítica rabiosa de la cultura no es radical”<sup>42</sup>. La tesis de Adorno no es una versión de esta crítica, que por rabiosa es estéril, superficial

---

<sup>38</sup> Disputa sobre el positivismo en la sociología alemana, p., 22.

<sup>39</sup> Teoría de la acción comunicativa, Vol. I, p., 481.

<sup>40</sup> El discurso filosófico de la modernidad, p., 135.

<sup>41</sup> Teoría estética, p., 329.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p., 329.

y carente de fundamentos. Su radicalidad la toma de esa dimensión crítico-normativa que desaparece si se la considera encerrada en un plano meramente descriptivo. Decir que el todo es lo no verdadero certifica el aspecto disfuncional de la sociedad en lo relativo a las relaciones de la especie con su entorno y al tipo de vínculos que sus miembros establecen entre sí. En esta disfuncionalidad consiste su irracionalidad. Pero también significa, en lo que toca a la razón subjetiva, que la cosificación es un fenómeno generalizado, sin que ello equivalga a identificar conciencia con cosificación a base de reducir aquella a ésta. La universalidad, no estricta, de la cosificación es extensiva, no intensiva. En el individuo cosificado siempre hay un resto que se opone a su imperio inscrito en su mismo principio de individuación como posibilidad de autorreflexión. Este potencial es tan tenido en cuenta por Adorno como el peso de la facticidad de la cosificación. Precisamente, es el que se hace efectivo en la propia crítica filosófica, que no es sino una forma de autoconciencia. En la terminología adorniana, la no verdad del todo indica que la sociedad no es todavía sujeto, que no se determina a sí misma, que no es libre, en suma. La responsabilidad de toda filosofía respecta a esta carencia, si se la entiende en un sentido crítico. Pero de ahí no se sigue, como pretende Habermas, que la frase sea una estricta descripción del estado de cosas. Su sujeto, el todo, es una categoría de mediación, no un hecho, del que no se predica algo, sino que es valorado. Verdadero o falso puede ser un juicio, no un concepto. En consecuencia, el todo no verdadero es aquél que no coincide consigo mismo: pertenecen al concepto de sociedad unas determinaciones que aún no son. Esto es su no verdad, aquí estriba su no identidad. La proposición, por lo tanto, no tiene un valor positivo, sino negativo; señala una carencia. Encierra, propiamente, una exigencia; la consistente en anular esa carencia. Producto de una experiencia filosófica que ve en las cosas mismas el proceso de su formación, y que no las toma absolutamente como lo dado, está abogando por una praxis transformadora. Subraya la legitimidad de un interés emancipatorio que está inscrito en la misma estructura de la razón en cuanto instrumental.

Para Habermas, pues, “el todo es lo no verdadero” tiene un sentido conclusivo, de cierre. Sería el corolario que se desprende lógicamente del tipo de conceptualización con el que se está operando en *Dialéctica de la ilustración* y que recoge a la teoría sobre sí misma, anulándola. Tal balance, sin duda, es congruente con su acusación de recaída en una teoría de formato tradicional. Sin embargo, partiendo de otros supuestos interpretativos diferentes, y hasta opuestos, a los de Habermas, sancionados en una lectura de *Dialéctica negativa* en la que ésta se muestra como el núcleo teórico de la filosofía de Adorno, tal afirmación adquiere una relevancia y un sentido del todo diferentes; más que un corolario consiste en un punto de partida, representa

una tarea para la filosofía. Primero, porque no se da la obturación teórica postulada por Habermas que abocaría a la reflexión filosófica al silencio. Ésta es posible como ejercicio de autorreflexión en un ámbito en el que la razón se da alcance a sí misma como objeto, poniendo de manifiesto su lógica, el pensamiento de la identidad, y su funcionalidad. Este nivel de la autorreflexión tiene su propia legalidad, el pensamiento de la diferencia, y en él la asunción del carácter instrumental de la razón no diluye a ésta en el dominio, sino que constituye la condición de la verdad misma: para alcanzar el objeto, el pensamiento ha de, a través de la identificación -una forma de dominio al servicio del dominio real-material-, ir más allá de la mera identificación, identificando, a su vez, lo que en los actos identificantes se pierde del objeto, lo diferente. En esta segunda identificación, que lo es ya de la diferencia, radica la verdad. Una verdad que no es adecuación o concordancia, sino el contenido mismo de la propia contradicción entre el pensamiento y la cosa. Este contenido obliga a criticar tanto la lógica del primero, como la *mala positividad* de la segunda, pues el contrapunto del carácter dominador de los conceptos es, para Adorno, todo un sedimento de contenidos históricamente acumulado por el que éstos se constituyen en potenciales instrumentos emancipatorios en la medida en que son los depositarios de los intereses humanos. Miden así el grado de irrealización de éstos. Y, en segundo lugar, esa afirmación impone una tarea porque está en el ánimo de la propia reflexión filosófica ser ya una forma de praxis. La reflexión crítica se tiene a sí misma como un tipo de comportamiento con pretensión de efectividad real sobre ese contexto que la genera. Una pretensión que está fundada sobre la base de la constatación del proceso por el que tal contexto, el universo social, ha ido llegando a ser.

##### 5. LA PRAXIS SOCIAL Y LA CATEGORÍA DE *SOLIDARIDAD*

La negativa de Habermas a conceder título alguno al momento de la autorreflexión implícito en *Dialéctica de la ilustración*, y elaborado conceptualmente en *Dialéctica negativa*, le lleva también a considerar de una forma restringida el procedimiento dialéctico de Adorno. Según esto, la dialéctica adorniana es demasiado pobre para dar cuenta de las interacciones sociales cuya especificidad estriba en que ponen en contacto a una pluralidad de sujetos. La dialéctica de Adorno estructurada sobre la polaridad sujeto-objeto obliga a reducir las relaciones del tipo sujeto-sujeto a un modelo que las desvirtúa. En consecuencia, la riqueza estructural que presentan las interacciones entre sujetos no puede ser recogida por la dialéctica sujeto-objeto generada a partir de la conceptualización instrumental de la razón. Esta



dialéctica no puede acoger las formas de interacción propias de seres racionales que se comportan como tales entre sí, básicamente a través del lenguaje. Debido a esta limitación, razona Habermas, todas las formas de relación social entre los individuos han de ser interpretadas bajo la categoría del *dominio*. Son reducidas, pues, a un modelo de interacción pertinente sólo para describir las relaciones del tipo hombre-naturaleza.

Si bien es cierto que la categoría del dominio es central en *Dialéctica de la ilustración*, que mediante ella se pretende trazar el mapa de la modernidad, Habermas yerra cuando entiende que la dialéctica sujeto-objeto que se atiene al modelo de la conciencia ha de, por una necesidad teórica, interpretar forzosamente toda fenomenología histórica en esta clave. Adorno y Horkheimer no dan cuenta del proceso de racionalización social en términos de una agudización de la lógica del dominio obligados por su marco teórico, como pretende Habermas, sino a causa de la presión de la cosa misma. Su diagnóstico de la modernidad no debe ser atribuido, en consecuencia, a un déficit del modelo teórico. De hecho, en *Dialéctica de la ilustración*, junto a la del dominio, queda presentada otra forma de articular las relaciones entre los individuos, de resolver, en consecuencia, la dialéctica sujeto-objeto. Ya en el prólogo de la obra, se establece que la ilustración, título para designar la dialéctica razón-realidad social, el conjunto de los procesos de racionalización social, y, también, la dialéctica hombre-naturaleza en la que se enmarca aquélla, no ha de identificarse con el puro dominio, sino que lleva inscrito un principio por el que lo trasciende: “La crítica que en él se hace a la Ilustración tiene por objeto preparar un concepto positivo de ésta, que la libere de su cautividad en el ciego dominio”<sup>43</sup>. Esta idea programática se concreta cuando se postula el contrapunto del dominio como principio vertebrador de la sociedad: la solidaridad. Es necesario, pues, considerar, con objeto de rendir cuentas a la crítica de Habermas, si la dialéctica de Adorno es capaz de hacer valer teóricamente este concepto para dar razón de las relaciones sociales. Ambos conceptos son asimétricos por cuanto que en el dominio no se da una condición clave para la solidaridad: el reconocimiento. Solidaridad implica reconocimiento mutuo; que cada sujeto haga valer en su relación con los otros una determinación en la que se iguala con ellos: la humanidad. Sólo en base a este presupuesto, que significa una restricción de las posibilidades de acción de cada sujeto, puede superarse una praxis social puramente dominadora. Habermas tematiza esta praxis solidaria bajo el epígrafe de la acción comunicativa. Es ésta el único tipo de acción social que se sustrae al dominio. En ella, las pretensiones de validez sustituyen a las de poder. Para alcanzar

---

<sup>43</sup> Dialéctica de la ilustración, p. 56.

esta determinación de la solidaridad ha tenido que efectuar el cambio de paradigma: de una filosofía de la conciencia pasar a un modelo lingüístico, comunicativo. Pero Adorno también puede conceptuar la solidaridad desde su modelo de la conciencia. Aunque, hay que indicar, son cosas diferentes la representación teórica de tal tipo de relación y su realización en un mundo social. Precisamente en esta diferencia se basa todo el potencial crítico de Adorno.

En *Dialéctica de la ilustración* se indica ya cómo la solidaridad, en calidad de forma posible de organizar un mundo social, es función de una racionalidad plena, no de una unilateral y restringida, vehículo propio del dominio. Pero incluso en la praxis dominadora, la razón como instrumento de dominio no se anula en éste: “Así, en el dominio se afirma el momento de la racionalidad como distinto de él”<sup>44</sup>. Esta autonomía de la razón frente al dominio, tal irreductibilidad de aquella a éste, se debe al momento de la autorreflexión. La capacidad de ponerse a sí misma la razón como objeto es un principio constitutivo de la razón misma por el que ésta se emancipa del puro dominio. Y aunque no desarrollada, es un potencial inmanente a la propia razón. La cosificación consiste en esta carencia sobre la que no hay recuerdo y pesa una falta de constancia: “En el camino desde la mitología a la logística ha perdido el pensamiento el momento de la reflexión sobre sí mismo”<sup>45</sup>. Es este momento el que, según indican Adorno y Horkheimer, propicia un autorreconocimiento del sujeto como un fragmento de naturaleza olvidado de sí en tanto que tal: dado que el pensamiento en esta dimensión autorreferencial “no se limita sólo a distanciar, en cuanto ciencia, a los hombres de la naturaleza, sino que además...permite medir la distancia que eterniza la injusticia. Mediante este recuerdo de la naturaleza en el sujeto, en cuya realización se encierra la verdad desconocida de toda cultura, la Ilustración se opone al dominio en cuanto tal”<sup>46</sup>. La anamnesis de la naturaleza en el sujeto introduce una dimensión de universalidad que permite revertir el dominio en solidaridad. Torna, en primer lugar, transparente el sentido de las operaciones de la especie y lleva a primer plano lo que se ha perdido por el camino. Pero también, y a la par, significa un reconocimiento del otro en el descubrimiento de un interés que es común y sólo colectivamente realizable. La anamnesis del sujeto como naturaleza es, simultáneamente, un dar cabida en sí al otro en un interés compartido. Sobre esto da nota Adorno en su idea de una unidad no coactiva de lo múltiple: “El

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 93.

telos de esta nueva organización sería la negación del sufrimiento físico hasta en el último de sus miembros, así como de sus formas interiores de reflexión. Tal es el interés de todos, sólo realizable paulatinamente en una solidaridad transparente para sí misma y para todo lo que tiene vida”<sup>47</sup>. La anamnesis de la naturaleza es, pues, una forma de autorreflexión por la que al sujeto se le hace presente un interés que es constitutivo para él, en el cual él siempre se ha hecho, y que, al tornársele visible, abre toda una dimensión de universalidad que es el único marco posible para la solidaridad. Ésta, como praxis, no puede darse sino como resultado de un ejercicio de autorreflexión por el cual los sujetos ganan grados de transparencia. La autoconservación, que en la autorreflexión se trasciende ya en un ideal de vida, es el interés que se descubre estructurador del sujeto. Pero sólo en tanto que desvelado, que elucidado en ese carácter, abre para cada sujeto el acceso a los otros en su carácter de tales. El interés explicitado es la mediación universal entre todos, pues la posibilidad de su realización se muestra dependiente de ese reconocimiento cuya ausencia es el puro dominio y sus consecuencias destructoras para todos. En la autorreflexión el reconocimiento mutuo se patentiza como la condición para la realización de ese interés que, por universal, aparece fundante de toda colectividad. En esta realización del interés, mediante un cobrar conciencia de él por el que se abre la puerta a un reconocimiento mutuo entre los sujetos en una nueva forma de praxis social, estriba para Adorno y Horkheimer esa autotranscendencia de la ilustración, que consiste en una agudización de la racionalización en un nuevo nivel, el de la autorreflexión. *La verdad desconocida de toda cultura* que espera cumplimiento depende entonces de ese ilustrar la ilustración en el que una praxis solidaria pueda sobreponerse al puro dominio.

Sin embargo, ese sobrepujarse el dominio en solidaridad a través de una autorreflexión, del conocimiento de sí que abre el reconocimiento del otro, consistente en un puro ejercicio de anamnesis por el que el sujeto, dándose alcance, se recupera a sí mismo y se hace, en consecuencia, más sujeto ahondando en el desenvolvimiento de su racionalidad, es posible conceptuarlo desde el marco del modelo del sujeto de Adorno y su concepción de la razón instrumental. Para conceptuar el tránsito del dominio a la solidaridad no hace falta sustituir el concepto de razón, sino sólo pensar éste hasta el fondo. Tal operación la lleva a cabo Adorno; sólo hay que *descubrirla*. La dialéctica entre sujetos que se comportan como tales entre sí es trazada en la dialéctica negativa dentro de los límites del concepto marco de una razón instrumental. Si al primer nivel de despliegue de ésta, bajo la forma de razón identificante,

---

<sup>47</sup> Dialéctica negativa, p., 204.

le corresponde el puro dominio como forma de praxis asociada, en el segundo, marcado por la autorreflexión, cuya lógica es el pensar de la diferencia, una radicalización de la lógica de la identidad, va implícita una nueva forma de praxis: la solidaridad. Este específico tipo de praxis tampoco es lo absolutamente otro del dominio, antes bien es su consumación consecuente en la que éste queda superado. Es la insuficiencia del dominio en relación al fin que lo ha desencadenado, que se hace patente en el nivel de la reflexión sobre sí del pensamiento, aquello que lo transmuta en solidaridad. Una solidaridad cuyo sentido se patentiza en relación al mismo fin: una autoconservación ajustada a seres racionales. Desde la perspectiva de la praxis solidaria, transparente, se muestra entonces cómo el dominio extremo, autonomizado de su fin, no es verdaderamente dominio por cuanto destruye a quien lo ejerce, y que la lógica consecuente del dominio desemboca en un estado en el que éste se conserva superditado ya a ese fin. Solidaridad no es sino dominio dominado; la forma de praxis propia de sujetos libres cuya libertad consiste en el mismo liberarse.

Adorno, sin embargo, entiende a través de sus análisis históricos y sociales que la forma de praxis imperante es la dominadora. En todo caso, en el mundo sólo pueden encontrarse fragmentos dispersos de esa praxis no dominadora, sin valor vertebrador social alguno, que quedan relegados a los márgenes del tejido social. Pero si hay alguna esfera cultural que la anticipa es la del arte. Las obras de arte serían en este aspecto los verdaderos portavoces de esa praxis humana en un mundo deshumanizado. Sin embargo, es la reflexión filosófica quien las hace hablar y la única que puede tomarlas en tal calidad anticipadora de un estado sólo posible. Tarea de la filosofía es, frente a la autocomprensión hegeliana de un sistema cerrado entre razón y realidad, convertirse en un aguijón o revulsivo que incite a esa realidad insuficiente, pero nunca clausurada, a la que pertenece a traspasar los umbrales que en todo tiempo la han constituido en calidad de perspectivas a consumir, de anticipaciones de lo posible cuyo grado de realización tan sólo la mirada retrospectiva puede calibrar.

La solidaridad, pues, aporta en Adorno un estándar que permite evaluar la praxis social dominante en su carácter patológico. Pero solidaridad significa ya reconciliación. La discusión sobre la solidaridad introduce de lleno en los dominios de esta categoría clave del pensamiento de Adorno a la que Habermas somete a una crítica radical por considerar que constituye la cimentación de arena de su filosofía. Entiende que la incapacidad de Adorno para dotar de contenido a ese centro de fuerzas representa el más claro índice de su fracaso.

## 6. RECONCILIACIÓN Y PLUS DEL CONCEPTO. LA PERSPECTIVA POSIBILITANTE DEL CONOCIMIENTO

Con lo que podría calificarse, sin temor a caer en la exageración, de una dura ironía, Habermas da noticia en la forma que sigue de lo que constituye un, cuanto menos, pobre, si no perverso, tratamiento de la noción adorniana de *reconciliación*: “Ahora bien –dice- de deformación sólo se puede hablar si tácitamente se está concibiendo la relación originaria entre espíritu y naturaleza en términos tales que en ella la idea de verdad vaya asociada a una reconciliación universal, reconciliación que aquí incluye la interacción del hombre con la naturaleza: con los animales, con las plantas y con los minerales”<sup>48</sup>. La asociación de una expresión tan plena y cargada de tradición filosófica como es la de *reconciliación universal*” con esa enumeración que termina en los minerales queda liberada de la sospecha de cierta *ligereza* sólo por la certidumbre de la trampa que encierra. En todo caso, ha de permitir deshilvanar lo que no es sino una interpretación un tanto plana y superficial por parte de Habermas de esa idea de Adorno que encierra potenciales aún no suficientemente explorados. En torno al carácter y la problemática de esta noción, Habermas arguye en los términos que siguen. Toda la crítica a la modernidad efectuada en *Dialéctica de la ilustración*, que desemboca en el diagnóstico de la autodestrucción de la ilustración, según el cual la autoconservación de la especie se cobra el precio en la mutilación de los individuos condenados a reproducirse en un sistema social coactivo, cerrado y opaco, se sustenta en un estándar normativo que es la idea de reconciliación. Sólo desde la perspectiva que en ella se alcanza pueden identificarse las patologías del decurso histórico y, en consecuencia, fundamentarse la atribución de *no verdad* a la fenomenología social. Habermas sostiene que esta idea-patrón se desliza a lo largo de todo el discurso de *Dialéctica de la ilustración* cohesionándolo. Las pretensiones de la obra y el alcance de su calado crítico la exigen a modo de eje vertebrador. Sin embargo, concluye que tal noción se muestra desposeída de contenidos, vacía; sólo puede ser sugerida o mencionada en el modelo de la filosofía de la conciencia, pues cualquier intento de concretizarla lleva inexorablemente a rebasar los límites que lo definen. La referencia misma a la reconciliación supone, de esta forma, para Habermas, la incurrencia en un discurso autocontradictorio, ya que una razón puramente instrumental no puede, sin negar su principio constitutivo, definir el concepto marco de lo que sería lo otro del puro dominio. Esta es la razón por la que todos los intentos de Adorno por llenar el estuche de la idea de

---

<sup>48</sup> Teoría de la acción comunicativa, vol. I, p., 485.

reconciliación se muestran infructuosos: la alternativa en la que incesantemente se debate oscila entre la ambigüedad y la simple y crasa aporía. Según esta lectura, Adorno se encuentra pues constreñido en este dilema: o bien deja indeterminada la noción de reconciliación, con la consecuencia inmediata de despojar de todo fundamento a su ejercicio crítico, que entonces puede fácilmente asimilarse a una actitud consistente en un mero negativismo irracional, o bien, por el contrario, trata de dotarla de contenidos incurriendo por este lado en una contradicción realizativa, pues necesariamente está suponiendo un formato de razón diferente al postulado en su modelo de una filosofía del sujeto. Añade Habermas que, en todo caso, esta dilemática ocasionada a raíz de la tensión que la idea de reconciliación imprime al núcleo teórico de la filosofía de Adorno pone a éste ante las puertas de un nuevo y más rico concepto de razón que, sin embargo, no supo traspasar<sup>49</sup>.

Ahora bien, ante esta forma de plantear la cuestión por parte de Habermas cabe aducir que, en primer lugar, la noción de reconciliación de Adorno no es una cáscara vacía, que sólo a través de finos y sofisticados juegos retóricos adopta una apariencia de plenitud de la que carece. Pero tampoco hay que considerar que, allí donde Adorno determina esta noción, lo hace a costa de desdecir los supuestos básicos de su pensamiento, de suerte que a esa filosofía que, según Habermas, así entra en colapso no le reste otro título que el de mero prolegómeno de aquella otra que, con un nuevo aparato categorial -una más elaborada teoría de la razón-, es capaz, por fin, de descifrar ese objeto que se resiste: las finas tramas que en su complejidad constituyen la modernidad social y cultural. Se trata, pues, de romper el hechizo de esta lectura de corte hegeliano con la que Habermas no ve en Adorno un pensamiento cohesionado, solvente y sustantivo, otro eslabón en la tradición de la gran filosofía que se ha definido por la altura de las pretensiones que hacía suyas, sino que sólo proyecta en él, dispersos en un discurso que naufraga, aspectos unilaterales y parciales, anticipaciones, en suma, de ese proyecto consumado que es la teoría de la acción comunicativa.

Esta interpretación de Habermas de la noción de reconciliación parte, pues, de la premisa básica que afirma que tal noción es incompatible por principio con la teoría de la razón de Adorno. Esta premisa es el objeto de sospecha; su validez es la que hay que cuestionar. Excusa, además, a Habermas de una labor hermeneútica sobre tal noción que pudiera extraer la

---

<sup>49</sup> “Este cambio de paradigma queda casi al alcance de la mano en los escasos pasajes en que Adorno se decide a dar alguna razón de las ideas complementarias que son reconciliación y libertad; pero no lo lleva a cabo”. *Ibid.*, pp., 497-498.

riqueza de contenidos que reviste. Sin embargo, ya se ha mostrado cómo la versión de Habermas de la concepción de la razón de Adorno es insuficiente, pues se circunscribe a lo que podría denominarse su momento crítico-negativo, ignorando la dimensión positivo-constructiva en la que aquél se apoya y de la que depende por entero. La teoría de la razón de Adorno excede de largo a su estimación crítica del pensamiento identificante, pues su sustantividad la recibe del diseño del pensamiento de la diferencia, que constituye el momento que cierra el círculo de la teoría crítica, otorgándole a ésta cohesión y solidez. Tal diferenciación interna en el concepto marco de la razón instrumental es elaborada explícitamente por Adorno en *Dialéctica negativa*, un texto que para Habermas sólo tiene un valor derivado, de segundo orden, pues es tributario de *Dialéctica de la ilustración*. Y en esto consiste su error interpretativo: en descifrar aquél texto desde éste, y no viceversa. Es de este modo como confunde la parte con el todo y el fundamento con la consecuencia. La teoría de la razón de Adorno tiene como núcleo generatriz ese campo lógico que denomina el *pensamiento de la diferencia*, ámbito este que, por otro lado, determina mediante un procedimiento eminentemente lingüístico –una analítica de los conceptos y de los juicios predicativos-. Este pensar de la diferencia así alcanzado no está puesto por Adorno meramente como algo diferente, exterior y ajeno al pensar identificante, sino que constituye, antes bien, una radicalización de éste que lo cambia cualitativamente: el pensar de la diferencia también identifica, pero de otro modo. Para Adorno, el pensamiento de la diferencia constituye la lógica propia y genuina del nivel de la autorreflexión, de la filosofía pues, ya que toda filosofía no es sino una forma de autorreflexión. Este espacio de la razón autorreflexiva y del pensamiento de la diferencia que se configura en *Dialéctica negativa* es aquel momento de la filosofía de Adorno que Habermas ignora o desdeña. Sin embargo, constituye la estructura fundamental que sostiene el conjunto. La crítica al pensar identificante propio de una razón instrumental olvidada de sí es ejercida, siempre, desde esa posición que es el pensamiento de la diferencia inherente a una razón instrumental que por autorreflexión se ha recuperado a sí. Y si en el ámbito del pensar identificante toda pretensión de verdad queda disuelta en el puro poder, como afirma Habermas, en el del pensar de la diferencia sí que hay cabida para un decir que pretende ser verdadero. Adorno ha mostrado de forma inigualable, esto no lo puede negar Habermas, cómo la verdad ha sido ya desde el pensamiento mítico la máscara del dominio que, sin saberlo, siempre han perseguido los hombres: la búsqueda desinteresada de la verdad fue y es la gran ficción que atempera las heridas autoinflingidas por la especie. Pero esta labor de desenmascaramiento de la razón es ejecutada desde un nuevo nivel, que cobra plena operatividad en ésta a través de un juego de

aprendizaje, cuyo motor son los desajustes y las contradicciones que, siempre bajo la forma de sufrimiento humano, en todo caso, una barrera para la autoconservación, se producen en la dialéctica razón-naturaleza. Adorno es hegeliano; la dialéctica histórica en la que está inmersa la razón genera nuevas figuras en ella: precisamente las diferenciaciones internas que echa de menos Habermas. Por ello, en el nivel de la autorreflexión se produce la escisión entre dominio y verdad. Aquí queda ubicado ese lugar por el que se pregunta Habermas desde el que se puede hacer esa crítica radical a la razón que revela su cosificación.

El saber autorreflexivo que procede a través de la identificación de la diferencia, ese abismo que se abre entre el concepto y la cosa, pone, pues, a la razón ante sí. En él, la razón se enfrenta consigo misma poniendo de manifiesto sus contradicciones. La pretensión de verdad de este saber queda asegurada porque en él la razón ha cobrado conciencia de su funcionalidad, de los intereses radicados en la realidad somática del sujeto que la estructuran. En una razón así relativizada, radicada en el individuo, verdaderamente *reencarnada*, se disuelve toda concepción especular de la verdad, que queda reducida ya a mera ilusión. La verdad es un horizonte, un punto de fuga, para una razón que sabe que a través de sus tentativas jamás podrá agotar en su medio de conocimiento, los conceptos, la pluralidad y la variedad de matices y conexiones que presenta lo extraconceptual, el mundo de los objetos. Sin embargo, los intereses de la razón gestados en la misma mediación objetiva de la subjetividad, de la razón –aquello que Adorno denomina la *prioridad del objeto*–, constituyen la guía de todo saber. Estos intereses determinan qué verdades es preciso alcanzar, qué debemos o, mejor, necesitamos conocer. La verdad designa aquí el grado y la medida en que las disposiciones conceptuales hacen inteligibles procesos finitos del campo de lo objetivo: es la llave que encaja y permite abrir la cerradura<sup>50</sup>. Y no se identifica ya con el poder, no es reductible al puro dominio, porque éste no era sino la forma que adoptaban los intereses de la razón en tanto que ocultos para ella misma. En el saber de sí de la razón en el que ésta se descubre estructurada por intereses, éstos devienen la condición misma de toda verdad por cuanto guían y dan sentido al saber. Constituyen, en suma, el eje vertebrador entre teoría y praxis. Bajo la forma de interés, en tanto que objeto de saber ganado por la

---

<sup>50</sup> “Y así como las soluciones de enigmas toman forma poniendo los elementos singulares y dispersos de la cuestión en diferentes órdenes, hasta que cuajen en una figura de la que salta la solución mientras se esfuma la pregunta, la filosofía ha de disponer sus elementos... en diferentes ordenaciones tentativas, hasta que encajen en una figura legible como respuestas mientras la pregunta se esfuma”.  
Actualidad de la filosofía, p., 89.



autorreflexión, el puro dominio es dominado, se desabsolutiza. En el nivel de la autorreflexión el dominio no reduce al saber, sino que éste, al ocuparse de él como de una figura real puede ya emanciparse de su soberanía.

Ahora bien, estos intereses que, como tales, cobran objetividad para la razón en la actividad de la autorreflexión poseen un carácter eminentemente normativo. Aquí es donde encaja la noción de *reconciliación*. Conceptos enfáticos como *libertad, solidaridad, autonomía, emancipación, verdad*, productos todos ellos del proceso de ilustración, no son sino los índices de tales intereses. Representan la autoconcepción del ser humano de lo que quiere llegar a ser. Son la traducción directa en el ámbito de la reflexión de ese impulso a la autoconservación que, para unos seres racionales, designan un ideal de vida que en modo alguno puede limitarse a la simple pervivencia física. Estos ideales expresan, pues, los intereses humanos, y han representado siempre una forma más o menos velada de autoconocimiento. Adorno, al enraizarlos en la autoconservación, los despoja de toda apariencia de arbitrariedad, los excluye del ámbito del decisionismo afianzando su carácter transcendental, estructurador, para la razón y toda praxis humana, aún la desviada. Pero sólo en el ámbito de la autorreflexión se muestra de forma explícita la conexión entre la autoconservación y tales conceptos; por esto cabe esperar de él una praxis transformada. Es el estado de ocultación de los intereses humanos para la razón, es el déficit de autoconocimiento dado en una ilustración parcial e insuficiente, aquello que está a la base de una praxis desencajada. La idea de *reconciliación*, sin embargo, no es uno más entre todos estos conceptos, sino su cifra. De ahí que la noción posea un marcado carácter pluridimensional. Diríase que es un término analógico: posee una pluralidad de significados, pero todos ellos relacionados.

Prácticamente, no hay texto importante de Adorno que no contenga una referencia a la reconciliación. Por otro lado, no pocos de los fragmentos en los que se ocupa más extensamente de esta noción pasan por enigmáticos y, tal vez, hasta por carentes de sentido. Ciertamente, falta en Adorno un tratamiento *sistemático* de la misma. Tratamiento que, en todo caso, sólo satisfecería a quien quiera convertir su pensamiento en un manual, y así perderlo. Por lo demás, no es de extrañar esta asistematicidad, pues ¿acaso no la exhibe algún otro de sus temas filosóficos? Pero esta resistencia que muestra la filosofía de Adorno a encajar en los moldes de lo que usualmente se considera un sistema, un conjunto de proposiciones bien ordenado con relaciones unívocas de consecuencia y, sobre todo, estático y cerrado, sería erróneo confundirla con una falta de rigurosidad, con la propensión hacia un pensamiento débil y mal estructurado. Bien entendida, la asistematicidad de Adorno apunta hacia un sistema, pero un sistema de nuevo cuño que

contempla como un momento estructural lo que supone un déficit para los habituales: un permanente estado de apertura originado en la certidumbre de la inagotabilidad de aquello a lo que se enfrenta.

Hay, pues, que examinar seriamente, frente a la acusación de Habermas, si ese estándar que es la idea de reconciliación no posee unos contenidos cuanto menos equiparables a aquellos con los que se da por satisfecho éste en su noción de una *comunidad ideal de comunicación*. Si hay una expresión que traduce ajustadamente el sentido del término *reconciliación* de Adorno es la de *unidad o síntesis no coactiva de lo diferente*. Y esta síntesis es tratada en múltiples dimensiones interconectadas: entre el hombre y la naturaleza, de los seres humanos entre sí y de cada individuo consigo mismo, pero también, en el terreno de lo epistemológico, entre el conocimiento y la cosa. En todo caso, se trata de un concepto raíz, total, tan necesario para la reflexión más estrictamente filosófica como lo es el de *sociedad* para una sociología crítica. En el último párrafo de *Minima moralia* titulado *Para terminar*, un fragmento ya clásico, Adorno reflexiona como quizás en ningún otro sitio sobre el estatuto de la noción de *reconciliación* y, correlativamente, acerca del carácter de un pensar filosófico crítico. Es éste un pasaje en el que Adorno condensa lo que entiende que son aquellos rasgos que otorgan a la reflexión filosófica un rango peculiar por el que se individualiza y diferencia de todo otro tipo de conocimiento. Dice ahí:

“El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención. El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas, sin arbitrariedad y violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento. Y es la cosa más sencilla, porque la situación misma incita perentoriamente a tal conocimiento, más aún, porque la negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella. Pero esta posición representa también lo absolutamente imposible, puesto que presupone una ubicación fuera del círculo mágico de la existencia, aunque sólo sea en un grado mínimo, cuando todo conocimiento posible, para que adquiriera validez no sólo hay que extraerlo primariamente de lo que es, sino que también, y por lo mismo, está afectado por la deformación y la precariedad mismas de las que intenta salir. Cuanto más afanosamente se hermetiza el pensamiento a su ser condicionado en aras de lo incondicionado es cuando más inconsciente y, por

ende, fatalmente sucumbe al mundo<sup>51</sup>. Hasta su propia imposibilidad debe asumirla en aras de la posibilidad. Pero frente a la exigencia que de ese modo se impone, la pregunta por la realidad o irrealidad de la redención misma resulta poco menos que indiferente<sup>52</sup>.

Comienza Adorno el texto reivindicando el valor de la reflexión filosófica al señalar su tarea certificada ya *la caída de la de Hegel*, como indicará más tarde<sup>53</sup>. Es tarea de la filosofía hacerse cargo, responsabilizarse, del estado de cosas, de la marcha del mundo. Ese *hacerse cargo* significa traducir teóricamente, objetivar y, en consecuencia, explicitar una situación histórica que impone a la conciencia reflexiva la *desesperación*. Ante tal desesperación que no puede sino afianzar ese estado de cosas, la filosofía se impone como labor, si quiere involucrarse en esa realidad, restituir un cierto grado de esperanza. En ello radica su *utilidad*. Por ello dice Adorno que “la filosofía se adensa en experiencia para que se le dé la esperanza”, aun teniendo presente que “ésta no se aparece sino quebrada”<sup>54</sup>, esto es, mínima y precaria. De este modo hace propia la idea de Benjamín según la cual sólo se da la esperanza a través de los desesperados. La conciencia reflexiva caída en la desesperación por el estado del mundo es la destinataria, pues, de esta filosofía. Se sigue de ello que la filosofía es un tipo de saber, radicalmente imbricado en el interés del individuo, que adquiere pleno sentido en tanto que se configura como respuesta racional al impulso de evitación del dolor y del sufrimiento humanos. Su responsabilidad consiste en la tarea que se autoimpone de mitigar éstos. Pero esta quebradiza esperanza que pretende restaurar no tiene otro fundamento que la certeza que la propia filosofía ofrece de que la situación que se presenta a los individuos como absoluta e irrevocable, ilusión mantenida y ampliada por el tipo de saber históricamente sancionado, no es tal, que bien pudiera haber sido de otro modo<sup>55</sup>.

---

<sup>51</sup> Habermas apunta en esta misma dirección cuando en su conferencia *Conocimiento e interés* afirma lo siguiente: “Sólo cuando la filosofía vuelva también contra esa apariencia de pura teoría a la que ella también sucumbe la crítica que ejerce contra el objetivismo de las ciencias, podrá obtener de esa confesada dependencia la fuerza que en vano reclama cuando se entiende a sí misma como una filosofía carente de presupuestos”, p., 41. En ambos casos se enfatiza la idea de que la falta de reflexión del pensamiento acerca de su condición de posibilidad en lo objetivo lo iguala con ello, sumiéndolo en una indiferenciación, la de la cosa y su reflejo, en la que se pierde lo más propiamente suyo, aquello en lo que despega de lo que meramente es, su acicate crítico.

<sup>52</sup> *Minima moralia*, p., 250.

<sup>53</sup> *Dialéctica negativa*, p., 12.

<sup>54</sup> THEODOR W. ADORNO, *Crítica cultural y sociedad*, p., 148.

<sup>55</sup> “La única forma de que una conciencia social crítica conserve la libertad de pensar que las cosas podrán ser alguna vez de otro modo es que las cosas hayan podido ser de otro modo, que

Sin embargo, la constatación del estado del mundo como una unidad coactiva sólo puede llevarse a efecto desde la posición que otorga la idea de la redención. Redención o salvación que significan, fuera de la metáfora teológica, liberación, conciliación de lo hasta el momento opuesto y antagónico, de lo sumido en una tensión excluyente y destructora. La perspectiva de la redención, que es un privilegio del pensamiento, es la única posición teórica que permite una evaluación de la situación histórica, un balance crítico sobre la realidad social. Por esta perspectiva hecha fecunda teóricamente, la teoría crítica hace valer su componente normativa por la que se distancia de cualquier otra posición que, desde un pretendido respeto por los hechos, ignora tanto que éstos son el producto de una praxis humana determinada por ciertos intereses que se transforma, y que aún puede transformarse, como que el propio saber, también como una figura de esa praxis, tiene su sentido por estar mediado objetivamente en los impulsos de la especie más elementales, siendo un factor más de esa realidad ante la que se opone para captarla<sup>56</sup>. Añade Adorno, pues, que todo saber al que le sea opaca su radical imbricación en la realidad que pretende descifrar se reduce a una mera *reconstrucción* de ésta en la que le añade necesidad y legalidad, coberturas que ayudan a perpetuarla en su modo de ser. Sin embargo, bajo la idea de redención, en el supuesto de una solución distinta y contraria al enigma que compone el estado del mundo, éste aparece mostrando su negatividad y sus contradicciones. La deformidad, las grietas y los desgarros referidos no son sino las evidencias del estado de autodestrucción de la ilustración que se patentiza a un saber que, a través de un proceso de *auto-recuperación*, confronta el interés de los individuos con lo que, agujoneada por ese interés, ha producido históricamente la especie. Pero, como se dice en *Dialéctica de la ilustración*, el proceso no está decidido ni clausurado debido a la ambivalencia de la ilustración ocasionada en un potencial que aún no ha explotado: el que encierra la autorreflexión. Y la filosofía que dirige su mirada a un mundo bañado por esa luz mesiánica no es sino un gran proceso autorreflexivo que bien responde al lema socrático *conócete a ti mismo*.

---

se rompa la pretensión de absolutez con que se presenta la totalidad, esa apariencia socialmente necesaria en que se halla sustantivado el universal extraído de los individuos. Sólo si la necesidad histórica es reconocida como la apariencia convertida en realidad y la determinación histórica como casualmente necesaria, podrá la teoría mover su enorme peso”. *Dialéctica negativa*, p., 321.

<sup>56</sup> Por eso dice Adorno en el último párrafo de *Dialéctica negativa*: “Sin embargo, también el pensamiento es una conducta y encierra en sí la necesidad de algo, comenzando por la premura de la vida. Esta necesidad es la base del pensamiento... El motor de la necesidad es el del esfuerzo que envuelve el pensamiento como acción”, p., 405.

La posibilidad de esa perspectiva de la redención inherente a este pensar responsable, a tal filosofía crítica que se hace cargo de la inhabitabilidad del mundo, viene ofrecida por el lenguaje mismo que, según Adorno, encierra un plus utópico que debe ser explotado si no quiere convertirse el conocimiento en esa simple *reconstrucción*. Dinamizar este plus significa poner en marcha el pensamiento de la diferencia. Por el más que conservan los conceptos en su aplicación empírica viene dada la perspectiva de la redención. En la no identidad que produce todo acto de identificación, la actividad cognoscente, y que recupera con pretensión de conocimiento el pensamiento de la diferencia, en ese desajuste entre el pensamiento y la cosa por el que ésta no es idéntica a él, éste, sin embargo, la muestra en su insuficiencia, en sus carencias y desgarros: es en el plus del concepto donde se origina la luz mesiánica. La perspectiva utópica de Adorno es, pues, una con la identificación a través de la diferencia, que es el *desiderátum* de su idea de una filosofía transformada<sup>57</sup>. De ésta, dice, que es el prisma que capta el color procedente de lo que no es<sup>58</sup> con el que el mundo se aparece en una radical finitud, que es la de su negatividad. Y no hay posibilidad de conocimiento con contenidos sin esta perspectiva utópica. Estos consisten, precisamente, en esa diferencia incesantemente agrandada en el uso del lenguaje entre lo que las cosas son y aquellas determinaciones de las que carecen, pero que pertenecen a la densidad de los conceptos. El conocimiento que quiere la filosofía, pues, no se reduce a un acomodar el objeto, así cercenado, en el molde de la identificación, ni tampoco a elaborar un mapa de lo ideal, de lo radicalmente otro en tanto que posible, sino que se instala en el abismo de la diferencia. De ahí su carácter radicalmente problemático, su equilibrio precario. Con ello se satisface la exigencia de pensar no sólo sobre lo concreto, sino a partir de lo concreto. En la idea de una filosofía transformada de Adorno el objeto de la reflexión se muestra siempre, a causa del ángulo de la redención que ésta hace suya, en su limitación y finitud, evidenciadas en la posibilidad presente de su

---

<sup>57</sup> Así habla Adorno de esta perspectiva posibilitada por un uso revolucionario del lenguaje que responde a la idea de un saber enfático: “En el reproche de que la cosa no es idéntica al concepto perdura la nostalgia de que ojalá llegue a serlo. De esta manera se contiene la identidad en la diferencia consciente. Ciertamente, suponer la identidad es, incluso en la lógica formal, lo que hay de ideológico en el puro pensamiento. Sin embargo ahí se encierra también la componente de verdad que posee la ideología: la referencia a que no debe existir ni contradicción ni antagonismo alguno. Ya en el simple juicio identificante el elemento pragmático, dirigido al dominio de la naturaleza, va acompañado de una componente utópica. A tiene que ser lo que A no es todavía. Tal esperanza se apoya contradictoriamente en el punto en que cede la forma de la identidad predicativa. La tradición filosófica le llamó ideas. Las ideas no son ni *juris* ni huero repique, sino signos negativos... Las ideas viven en los intersticios, entre lo que las cosas pretenden ser y lo que son”. *Dialéctica negativa*, p., 153.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p., 62.

ser otro. Cosa que es posible cuando se accede a él identificándolo a través de la diferencia, en el desgarro mismo que se da entre el pensamiento y la cosa.

#### A. VERDAD

Este momento *constructivo* de la filosofía de Adorno, su articulación de un pensamiento de la diferencia en el que encuentra lugar, pleno sentido y fundamento la noción de *reconciliación* supone, a la par, la formulación de una teoría de la verdad ampliada respecto a aquella que entiende a ésta como mera adecuación o correspondencia. Reflexionando sobre la relación de codeterminación entre los contenidos filosóficos y su exposición, Adorno da con una definición de la filosofía en general que no responde sino a esta idea de una filosofía transformada. Dice a este respecto: “La filosofía no consiste simplemente en la correspondencia entre el pensamiento y el lenguaje por un lado y el objeto por otro, sino que tiene y comprende su objeto propiamente sólo trascendiéndolo, siendo más que el simple objeto. Por ello esta esencia metafórica o trópica es casi inalienable. Si se extirpase totalmente tal elemento objetado y no se emplease en la filosofía ninguna palabra que dijese más de lo que debe decirse ahora y sólo en este lugar, entonces sería imposible formular pensamientos filosóficos de ninguna clase”<sup>59</sup>. Sin nombrarlo, Adorno se está refiriendo en este fragmento al plus del concepto que emerge en todo acto identificativo, que lo es de conocimiento, para afirmar que la verdad filosófica excede a la adecuación entre el pensamiento y la cosa. En este sentido, la verdad consiste en la síntesis efectuada por el pensamiento entre el ser esto del objeto en tanto que fijado conceptualmente, aquí radicaría el momento de la adecuación –la identificación-, y el aquello concreto que es, su ser allende la identificación –su identidad-, determinado siempre parcialmente en la diferencia que cada concepto evidencia y concreta en la aplicación empírica de aquellos otros junto a los cuales se pretende circunscribir la cosa. Así es como el concepto limita al concepto en ese apuntar a lo extraconceptual. Es ésta una síntesis de segundo orden que configura el momento de la diferencia en el que se concreta el plus conceptual. Así, es por esta síntesis consciente que puede hablarse con sentido de una *vida verdadera* o de una *auténtica amistad*. En ambos casos, el decir apunta tanto a la experiencia contingente de la vida y la amistad aquí y ahora, como a cierta idea de lo que ellas pueden llegar a ser, y entre ambos polos, a causa de la tensión en que se constituyen, también a aquello del objeto de experiencia que desencadena el decir y que escapa de la identificación, aún

---

<sup>59</sup> THEODOR W. ADORNO, *Terminología filosófica*, vol. I, pp., 52-53.

determinándola. De esta forma, hablar de una verdadera vida a propósito de la presente significa representar su experiencia actual, designar una promesa de futuro que le es constitutiva y constatar, en un intento por superarla, la insuficiencia de esa representación respecto a esa vida convertida en objeto de una experiencia en la que entra ya a formar parte, como aditamento autorreflexivo, ese más conceptual que sostiene su promesa de futuro. Ahora bien, mantiene Adorno que la identificación misma es un acto de violencia ejercido sobre el objeto en el que se pierde su ser, su identidad. No hay, por tanto, adecuación completa, ésta representaría más bien un ideal. Sin embargo, en la conciencia de la diferencia entre el acto de la identificación y la necesariamente supuesta identidad del objeto en tal acto se constituyen las coordenadas dentro de las cuales se puede superar la insuficiencia de la pura identificación. La verdad consiste en dotar de contenidos al, en principio, vacío espacio de la diferencia. Adorno entiende que tal tarea es tan sólo posible poniendo en juego constelaciones conceptuales en las cuales cada concepto se instituye en límite de la pretensión exclusivista del resto. Pero tal proceder desencadena todo el potencial acumulado de los conceptos, su riqueza significativa que excede a la cosa. De ahí que la pretensión de identificación exhaustiva de la cosa, el intento por llenar la cesura de la diferencia coincida con la dinamización del más del concepto respecto a la cosa. La verdad, por tanto, consiste en la determinación de la diferencia entre la identificación y la identidad de la cosa. Esta diferencia es, podría decirse, la síntesis no coactiva, consciente, entre la identificación y la identidad del objeto como lo diferente. Y éste es el lugar propio del plus conceptual, pues el concretarse la diferencia significa determinar la doble no identidad que produce la identificación, ese solapamiento parcial, desfase o desplazamiento entre el concepto y la cosa: ésta es más que lo que de ella recoge el concepto, a la vez que éste la excede. Es por este superarla que el concepto la niega y critica en esa limitación que así se evidencia. En esta unidad estructural o síntesis de segundo orden consiste ese ir más allá respecto al objeto; la dimensión trascendente de la filosofía en la que ésta encuentra sus contenidos, que no son sino las tramas de significaciones de lo real. La filosofía, por tanto, no pretende espejear sus objetos, sino significarlos. El conocimiento no es, en consecuencia, una réplica o simulacro de realidad, y sí un universo simbólico que tantea entablar correlación con lo que le es heterogéneo. Es por ello que las cosas no coinciden con lo que significan: no son lo que significan y significan más de lo que son. El pensamiento de la diferencia es el intento por calibrar este desplazamiento entre el concepto y la cosa. En su determinación concibe el genuino conocimiento. Pero de todo ello se sigue que la *verdad* misma es una conquista histórica, un *productum* nunca del todo terminado, pues depende de la riqueza de contenidos acumulada en los conceptos –cabría

añadir, a este respecto, que los términos filosóficos son aprendizaje sedimentado-. Y tal verdad, que ha de entenderse a la vez como un acto de libertad de la conciencia en la medida en que destruye apariencias, ha de acreditarse, además, en su capacidad para ofrecer orientaciones, o abrir perspectivas, de carácter práctico enderezadas a la superación de lo experimentado como negativo, a la emancipación, en suma. Pretensión de verdad y perspectiva utópica constituyen, en consecuencia, en Adorno momentos indisociables y complementarios ligados al pensar concreto. Es así como la perspectiva de la redención, antes que aditamento, se instituye en condición de posibilidad del conocimiento; no es sino la vía de acceso al mundo. Y si la inclinación a la verdad se hace efectiva desde la perspectiva utópica, la utopía misma queda circunscrita por ella. Sólo tiene sentido ligada al conocimiento de lo concreto como la lejanía que ilumina lo más cercano.

#### B. TRÁNSITO A LA METAFÍSICA

Este concebir la reconciliación por Adorno como la perspectiva posibilitante del conocimiento, como una nueva forma de darse éste contenidos, dicta, en consecuencia, la prohibición de construir imágenes ideales, positivas y cerradas de ésta, que representaría, en último caso, una forma más del imperio del sujeto. Por esto apela Adorno al *theologumenon judío*, según el cual “en el estado verdadero de cosas todo sería sólo un poco distinto de lo que es; pero ni la más mínima realidad es imaginable como sería entonces”<sup>60</sup>. Según esto, la descripción de la utopía equivale a su traición; cierra lo abierto y torna lo posible en necesario, estrangula la posibilidad de lo otro al imponerle una forma gestada en un sujeto finito, nunca hermético a la deformidad del mundo. Esta es la razón por la que Adorno dice que “la posibilidad de lo otro ha fracasado”<sup>61</sup>, y que, en consecuencia, “lo posible y no lo inmediatamente real cierra el paso a la utopía”<sup>62</sup>. La idea de reconciliación es conciencia de lo posible en tanto que tal adherida al conocimiento de lo real, no la descripción como si fuera de un algo que ha de ser. Esta pretensión de determinación de lo posible lo cercena de modo análogo a como el pensar de la identidad *transforma* al objeto conocido, lo enajena de sí<sup>63</sup>. En cambio, como conciencia de lo posible ligada al

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p., 295.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p., 321.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p., 62.

<sup>63</sup> En esta clave condiciona Adorno, en una clase impartida en julio de 1962, la posibilidad del concepto de una vida justa a la prohibición de la descripción de lo que ésta sería. Dice: “Se



conocimiento de lo que es abre el campo del pensar crítico. En calidad de perspectiva o vía de acceso al mundo abierta por los potenciales que conserva el lenguaje humano, la idea de reconciliación es un instrumento heurístico e interpretativo. Y la prohibición de Adorno de su descripción positiva como si fuera algo dado no significa que no posea contenidos. Estos reposan en el plus del concepto en su aplicación empírica. A ellos se accede a través del pensamiento de la diferencia. Lo que marca la distancia entre la mera descripción de la utopía y la perspectiva utópica es una cuestión de sentido e intención. La primera actitud supone una proyección injustificada: plantea en términos de conocimiento lo que no puede sino pensarse. La consecuencia es el postulado de un deber ser demasiado parecido al ser, que no hace sino perpetuarlo porque trata a éste como una condición de aquél. La segunda, en cambio, hace valer en la interpretación del objeto ante la vista una serie de contenidos que por no pertenecerle lo, sin embargo, iluminan en conexión con los intereses humanos. Es este, pues, un trato con la cosa en el que el conocimiento se autoexplicita radicalmente como primerísima figura de la praxis, habiendo tomado, por tanto, evidencia de sí. Que la idea de reconciliación tenga contenidos no equivale, por tanto, a la descripción del estado reconciliado. Esta postura implica una proyección de la que carece intencionadamente la otra<sup>64</sup>. Comentando a Beckett a propósito del nihilismo,

---

observa además que el gran tema filosófico de la crítica de la utopía abstracta que se ha iniciado con Hegel, y que ha encontrado una expresión extrema en el desarrollo de la obra de Marx, coincide probablemente con el punto de vista del que estamos ahora hablando, con el esfuerzo de expresar en el concepto la imposibilidad de una vida justa montada sobre lo falso. La filosofía ha pronunciado una especie de tabú sobre el concepto de una vida justa para no caer en la ilusión –sabiendo en lo más profundo que la vida en que vivimos es falsa– de que lo que uno hace aquí ahora, o lo que un sujeto aislado imagina que es la vida justa, sea verdadero. En esta prohibición de proyectar de modo inmediato una vida justa se prestigia, en las teorías que la prescriben, el concepto de una vida justa, por el hecho de que el pensamiento renuncia a describirla como tal y expresarla de modo inmediato. La filosofía, que considera como lo más serio el ser consciente de la dificultad de la existencia y del poder ciego de ésta frente al pensamiento, ha renunciado siempre a tal descripción y la ha dejado en general para aquéllos que consideran tan fácil el ideal porque... no se han propuesto en lo más hondo realizarlo". *Terminología filosófica*, Vol. I, pp., 147-148. Aquí identifica Adorno descripción de la utopía con immediatez, es decir, con falta de autorreflexión. Tal descripción es, pues, la operación propia de un pensar de la identidad que, no cierto de sí, cree poder salvar sin más la distancia entre el concepto y la cosa. Tal pensamiento trata la utopía desde el esquema de la razón meramente dominante, científico-técnica, obrando como el ingeniero que se ciñe a la secuencia diseño-realización, pero olvidando, sin embargo, que en la utopía se trata no de esto o aquello, sino, ante todo, de la totalidad a la que pertenece, además, ese mismo pensamiento que la diseña. En el olvido de esto consiste lo que de abstracto tiene toda descripción del estado reconciliado.

<sup>64</sup> Sería interesante investigar en profundidad cómo en este aspecto Adorno es tributario del tratamiento kantiano de las ideas de la razón en su carácter regulativo del conocimiento.

Adorno arroja luz sobre esta cuestión cuando habla de la reconciliación como una *tierra de nadie* entre el ser y la nada: “Mientras el mundo sea lo que es, todas las imágenes de reconciliación, paz y tranquilidad se parecen a la imagen de la muerte. La menor diferencia que hubiese entre la nada y lo remansado en la tranquilidad, sería un refugio para la esperanza. Tierra de nadie entre dos mojones llamados ser y nada. La conciencia no debería superar esa zona; pero sí rescatar de ella aquello que escapa a la alternativa”<sup>65</sup>. La descripción de un estado reconciliado se asemeja a la imagen de la muerte por el extremo nivel de abstracción en el que ha de instalarse habida cuenta de que vulnera el principio del conocimiento: que éste ha de referirse a un objeto. Por eso es una imagen; un puro producto subjetivo que pretende recrear otro mundo. En este carácter se asemeja al arte, aunque naufraga por carecer intencionalmente de esa dimensión apariencial que constituye a éste y que lo sitúa más allá del linde de la refutación racional. Ante esta imposibilidad de trazar el mapa de lo que no existe –el arte, por otro lado, lo crea o produce–, señala Adorno que sólo hay lugar para la esperanza en aquello en lo que cualquier imagen de reconciliación se distingue de la nada a la que tanto se parece por su abstracción. Por ello afirma que entre esos dos mojones llamados ser y nada se encuentra esa tierra de nadie que es la idea de reconciliación donde puede habitar la esperanza en la medida en que la conciencia sea capaz de recuperar allí lo que ni es ser ni es nada: lo que no es lo que meramente hay, ni es tampoco su otro abstracto. El refugio de la esperanza es, pues, la reconciliación como la sugerencia de lo otro que se ofrece en el conocimiento del mundo. La conciencia adopta esta perspectiva desde el lado de la redención cuando hace efectivo el *desiderátum* de la diferencia en el conocer. Entonces, las significaciones conceptuales sedimentadas a la par que descifran un mundo –lo *radicalmente malo* llamado por Adorno–, por su diferencia con el objeto, son indicios de la posibilidad de otro. De ahí que la reconciliación no sea conocimiento de algo, sino, más bien, una forma de conocer. Por esto Adorno la trata en el texto de *Minima moralia* en calidad de perspectiva.

Pero el pensamiento que se instala en el punto de fuga de la reconciliación es pensamiento metafísico, así lo entiende Adorno; y la reflexión acerca de esta noción supone, en consecuencia, indagar sobre la posibilidad misma y la naturaleza de un quehacer de tal índole; no es accidental que *Dialéctica negativa* termine inquiriendo sobre el lugar que le resta a tal saber. Es tarea metafísica conocer el mundo con los ojos de la reconciliación. Y por, dice Adorno, una necesidad enraizada en la experiencia

---

<sup>65</sup> *Dialéctica negativa*, p., 381.

misma que consiste en superar la facticidad: el impulso a trascender el dolor en una dislocada realidad se transmuta teóricamente en la metafísica en una forma de conocimiento en el que el objeto no queda reflejado, sino significado: “La metafísica enfrenta al conjunto de hechos... algo distinto por principio (...) De ahí que la metafísica hay que representársela como una especie de tierra de nadie o de tierra de Jauja, es decir como una especie de país nebuloso. No le basta a este tipo de pensamiento aquello que es; pero a lo que es más que el mero ser no le adjudica el ser. De ahí surgió la antigua sospecha contra toda metafísica, tal como se encuentra en las grandes comedias tradicionalistas y teológicas de Aristófanes, dirigidas contra la filosofía socrática, precisamente por metafísica. El concepto de Jauja como reino de la utopía, así como el de las nubes como aquello que es al mismo tiempo ser y no ser, son dos de las categorías fundamentales que aparecen en las comedias de Aristófanes. Pienso que uno de los accesos decisivos a la filosofía... consiste en comprender la motivación de este trascender el ámbito de los hechos sin que aquello por lo que se trasciende sea ello mismo un ente positivo”<sup>66</sup>. Aquello *distinto por principio* que trasciende los hechos es el concepto, donde se cobija la perspectiva utópica. Ahora bien, Adorno establece una conexión entre este punto de fuga, la reconciliación, y lo que ha sido lo Absoluto para la tradición filosófica desde Platón hasta Hegel. Entiende lo Absoluto como *lo diferente en sí*, sólo que a diferencia de esta tradición no le otorga un carácter entitativo, pues consiste precisamente en esa perspectiva de conciliación a la que se accede cuando se quiebra el embrujo de la identidad. Este momento en el que Adorno se adhiere a la metafísica lo vincula a esa tradición de la gran filosofía, desmintiendo así la pretensión de Habermas según la cual, obligado por sus propios presupuestos epistemológicos, debe establecer una cesura radical entre su teoría y cualquier sistema positivo de conocimiento. Lo Absoluto, pues, es la reconciliación, y la metafísica quiere lo Absoluto. Es la reconciliación lo Absoluto porque significa el cese del dolor y promesa de realización; todo, pues, se superdita a ello. Es el fin –y, por tal, lo ideal- lo Absoluto en cuanto lo deseado. Y la metafísica, como pensamiento que se ejerce en la perspectiva de lo Absoluto, es su mismo anhelo, que se realiza en el desciframiento que desencadena de lo existente. De este modo, la tarea de la metafísica queda redefinida por Adorno, y el célebre final de *Dialéctica negativa* según el cual la reflexión se hace solidaria con la metafísica cuando ésta se hunde, a la vista del fracaso de los grandes sistemas filosóficos, adquiere pleno sentido. No puede continuar siendo, afirma, el sistema total y cerrado que abarca y explica todo lo existente; también le está vedada la vía de la pura ingeniería de lo ideal. Sin

---

<sup>66</sup> *Terminología filosófica*, Vol. II, pp., 121-122.

embargo, toda actitud filosófica, crítica, la reclama, y hasta añora, por cuanto ha sido históricamente la depositaria de las esperanzas humanas. De ahí que sólo sea ya posible como un pensar concreto, como micrología, en suma. Es la perspectiva de la redención la llave de tal quehacer micrológico. Proceder micrológico, pensar en y sobre lo concreto, e idea de reconciliación se implican mutuamente: sólo en el trato con la cosa, en su intento de desciframiento, es fecundo el plus conceptual, esa perspectiva utópica, deseo de lo absoluto, desde la que puede significarse el objeto: mostrarse tanto como lo que es como en lo que le falta, en su finitud. Por el pensamiento de la diferencia se constituye, pues, esta metafísica micrológica de la que Adorno afirma que sólo es posible como una “constelación legible de lo que existe”, como una “escritura”<sup>67</sup>. Pero en esto mismo consiste ese mostrar el mundo en sus grietas y desgarros, deforme, tal como afirma que aparece bajo la luz de la redención. Por esta razón añade Adorno que la metafísica debe “ser experta en deseos”<sup>68</sup>. Es, pues, el interés humano por desprenderse de cualquier figura del dolor el resorte, no pocas veces oculto, que desencadena la metafísica. Entiende que la conciencia de esta necesidad realiza su tránsito a la micrología; en este desplazamiento mismo consiste la traducción teórica de tal condición constitutiva del pensamiento. Por el aguijoneo de la autorreflexión muestran entonces las grandiosas construcciones metafísicas, los sistemas tradicionales, en toda plenitud, su lado ideológico, en virtud del cual sancionan esa realidad en la que se liquidan los individuos. De ahí que la respuesta consecuente a tales sistemas adopte la forma del pensar concreto: un pensar desde la utopía contra la utopía rebajada a sistema de la realidad. La metafísica micrológica de Adorno fija sus pretensiones en hacer hablar al sufrimiento, en dotarlo de palabra. Ésta es su componente expresiva por la que se asemeja al arte. Sin embargo, en cuanto que proceder conceptual no se vacía en ella. La metafísica sólo expresa el sufrimiento humano, objetivándolo como un momento de una realidad dada que se torna legible al exponerse en su llegar a ser. Es entonces cuando a la luz del plus de la redención se aparece ésta en su negatividad, pero también en lo que tiene de abierta, pues lo cerrado y concluso es una falsa proyección del pensamiento, que ni a éste mismo por más que se empeñe puede aplicarse. La metafísica de Adorno es, pues, micrológica y negativa por una misma razón: por no ser un sistema de la realidad. Micrológica porque el abandono de la pretensión totalizante dispensa del último movimiento al que ésta aboca, retorcer el objeto a fin de acomodarlo en la totalidad idéntica, y, también, porque los momentos mismos de esa totalidad se emancipan de lo que era su síntesis coactiva; adquieren

---

<sup>67</sup> Dialéctica negativa, p., 405.

<sup>68</sup> *Ibid.*

sustantividad. Son las figuras de la historia humana, pero no ya recapituladas. Y es negativa porque opone a esas figuras históricas la utopía, esto es, una posibilidad que llevan inscrita y que el pensamiento puede expresar. De ahí que Adorno afirme que la dialéctica implica pensar en contradicciones y, también, en contra de una realidad experimentada contradictoria. Es negativa, pues, porque opone a su objeto el pensamiento. En esta oposición se configura toda esperanza. La metafísica, por tanto, tiene por objeto “intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención”. En ello, insiste Adorno, consiste el *auténtico* filosofar, en querer el absoluto: “en el doble sentido de que se quiere saberlo realizado y que se quiere conocerlo; y la voluntad de conocerlo está profundamente ligada a la voluntad de realizarlo”<sup>69</sup>. En tal deseo del absoluto, que manifiesta la dimensión crítico normativa de la metafísica, engarza toda vocación práctica: son indisolubles conocimiento y emancipación en el territorio de la reflexión filosófica. Como ya apuntó Habermas, autorreflexión significa emancipación. De hecho, afirma Adorno que el pensamiento es figura de una praxis al servicio de la vida. Pero aquí no se agota el binomio teoría-praxis. Como saber autorreflexivo que es, a la filosofía no le basta con la constatación de la unidad entre conocimiento y acción, sino que precisamente tal certeza determina la altura de sus pretensiones teóricas. Esa escritura legible de lo que existe en que consiste la reflexión filosófica ha de servir para orientar la acción social. En este punto convergen la filosofía y una sociología crítica que no confunde ya, por razones metateóricas, metafísicas, en suma, su inclinación transformadora con la ingeniería social. En esto último consistiría una mala traducción de la idea de reconciliación en la que ésta sería traicionada, pues entraría en contradicción consigo misma. Circunscrito por el pensamiento de la reconciliación, el quehacer sociológico ha de elaborar modelos de la sociedad en los que se patenten sus carencias, las contradicciones entre lo que son las sociedades y el fin constitutivo de la sociedad en relación a todos sus miembros, para detectar las posibilidades reales de su transformación<sup>70</sup>. La tarea de la sociología consiste, pues, en ilustrar la praxis social a todos sus niveles.

### C. DECIR LO INDECIBLE

Pero volviendo al fragmento *Para terminar* de *Minima moralia*, tras tratar la idea de reconciliación en calidad de perspectiva posibilitante para toda reflexión filosófica crítica, añade Adorno de forma, en principio,

---

<sup>69</sup> Terminología filosófica, vol. I, p., 152.

<sup>70</sup> *Introducción a la sociología*, pp., 28-29, 175, 177-178.

sorprendente, y hasta contradictoria, que “tal posición representa también lo absolutamente imposible”, aduciendo para ello dos motivos. Porque implica una exclusión del ámbito de lo existente, aunque sea en un grado mínimo, matiza, y porque, además, todo conocimiento es partícipe en cierto grado de la deformación que pretende retratar. Quedan así, pues, planteados los términos de un dilema que afecta al núcleo mismo de la filosofía: de un lado, la perspectiva de la reconciliación es el único camino que resta a un pensamiento filosófico sustantivo y consecuente, pero, también, tal posición representa lo *absolutamente imposible*. Parece como si Adorno en este punto expresara de forma aún más precisa que el mismo Habermas las objeciones que éste le plantea, en base a las cuales sostiene la autocontradictoriedad de un discurso que declina irremediamente. Sin embargo, sucede que para Adorno esta paradoja posee un carácter constitutivo; antes que abocar a un silencio impotente, en el esfuerzo del pensamiento por superarla entiende que se gesta toda la riqueza de contenidos filosóficos. Según esto, sólo adquiere plenitud la filosofía cuando pretende muy en serio decir lo indecible. De esta manera tan gráfica acierta en la cuestión: “Se podría en este sentido decir que la filosofía se esfuerza permanentemente en la tarea de Münchhausen, que... intentaba salir del pantano tirando de su propio cabello. La filosofía consiste en el esfuerzo del concepto por curar las heridas que necesariamente inflige el propio concepto<sup>71</sup>. Lo que Wittgenstein explica que sólo puede decirse lo que se puede decir con claridad, y que sobre lo demás hay que callarse, suena de modo heroico, y tiene posiblemente un tono místico-existencial que apela con éxito a los hombres del talante actual. Pero yo creo que esa famosa afirmación de Wittgenstein es una simple vulgaridad porque pasa por alto justamente lo que interesa a la filosofía: la paradoja de la empresa de decir por medio del concepto lo que no se puede decir precisamente por medio de conceptos, decir lo indecible<sup>72</sup>. Cabría añadir que ya Wittgenstein se desdijo, y que el célebre final del *Tractatus*, en concreto todo lo que sigue, como mínimo, al parágrafo 6.4, cae de lleno bajo su propia crítica. La metáfora según la cual *debe* tirarse la escalera tras haberla subido expresa fielmente la situación paradójica de quien cede ante la paradoja: sólo puede evitarla adentrándose en ella, ha de ir al afuera del pensamiento para quedarse en él. Pero la tentación del canto de

---

<sup>71</sup> En el sentido de que siendo el concepto el instrumento del pensar, en él, simultáneamente, coinciden los momentos de la verdad y la no verdad: conocer es identificar, subsumir el objeto en el concepto. Pero en toda identificación se constituye un resto de no identidad, pues el objeto excede al concepto. Sin embargo, no se puede pensar sin identificar, es decir, sin fijar, clasificar ni esquematizar. Adorno entiende que esa no identidad es la que hay que salvar; a ella apunta la filosofía. Esta problemática es la que está en la base de la distinción entre el pensamiento de la identidad y el pensamiento de la diferencia.

<sup>72</sup> Terminología filosófica, Vol. I, p., 43.

las sirenas queda, y se nota en el *Tractatus*, en su magnífico colofón sobre lo *místico*, quizás lo más valioso, aunque con seguridad lo más sugerente, de la obra. En todo caso, podría decirse que no ha habido gran filosofía que de una u otra forma no se haya encontrado en algún momento frente al dilema de tener que ir más allá de sí misma. Es éste, precisamente, el motivo de Hegel frente a Kant. Pero Adorno quiere recorrer todo el camino; constituir el adentro desde el afuera. Ese decir lo indecible, ese ir en el concepto más allá del concepto, no lo entiende Adorno como el linde infranqueable de la filosofía, allende el cual se desmorona toda pretensión ligada al concepto de un pensamiento riguroso; sí lo concibe, por contra, como el *desiderátum* inmanente a la autorreflexión, que constantemente la alimenta. Y el modelo de esa empresa filosófica consistente en decir lo indecible es justamente la perspectiva de la reconciliación; en ella el concepto se trasciende cuando intenta llenar la cesura de la diferencia en esa segunda síntesis que se construye en el nivel del pensamiento de la diferencia. Al pensamiento de la reconciliación anuda, por tanto, la pretensión consistente en decir lo indecible; de ahí que Adorno sienta su *absoluta imposibilidad*.

Sin embargo, podría decirse que Adorno suspende la paradoja elaborándola, volviendo una y otra vez a ella. La filosofía es tal porque parte siempre de ella; porque sólo se realiza trascendiéndose; porque es permanentemente lo que no se tiene, aunque, empero, se anhela y necesita; porque, en suma, debe siempre recomenzar la totalidad, ya que en la alcanzada apunta un plus no dicho que aparece como lo indecible que, aún en contra de sí, lleva amarrada una exigencia de decibilidad. Aquí Adorno suscribe plenamente el sentido etimológico del término *filosofía*: es, literalmente, amor a la sabiduría. Y como tal, indica que constituye “el tercero o el otro frente a la ciencia y frente al arte”<sup>73</sup>. En calidad de esa otra forma de tomar posición ante lo objetivo, encuentra la filosofía su propia identidad. Haciendo suya la idea platónica de la filosofía, Adorno la define como la sabiduría que se ama, pero que se busca porque no se tiene. Y señala que esta sabiduría deseada, por no poseída, se diferencia netamente del saber de la ciencia, del conocimiento especializado propio de ésta, porque lo que persigue la filosofía no es la verdad entendida como pura adecuación a lo objetivo, esto es, aquella operación por la que se define el pensamiento identificante, esa primera síntesis del pensamiento por la cual el objeto es apresado. Sin embargo, son constitutivos para ella el concepto y la exigencia de racionalidad que le es a éste inmanente; he aquí el gozne que la vincula a la ciencia. No siendo, pues, una de las ciencias, no puede ignorarlas a no ser al precio de su renuncia a la

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p., 67.

racionalidad. Como gran proceso de autorreflexión racional, Adorno destaca a la filosofía como ese saber que se constituye sobre su propia auto-revisión permanente y que, por esto mismo, no puede sino considerar y pensar la ciencia. Se forma, por tanto, como autocrítica de sí y de la ciencia, de la razón, en suma. Es respuesta, dice Adorno, a un impulso trascendente por el cual excede la forma de cualquier saber particular; por eso no cabe entenderla ni como saber supremo, ni fundamental; entonces ya estaría, en cierto modo, en posesión de su objeto y sería, aún constituyendo la más alta o digna, ciencia. Pero es este impulso trascendente generador de todo el movimiento de la autorreflexión aquello que, por el otro lado, hace mirar a la filosofía hacia el arte. Comparte con éste el momento mimético o expresivo que, por lo demás, en ella es indisociable del anhelo de absoluto. En este sentido, el ligado a su momento mimético, Adorno retrata la filosofía como el proyecto de traer a expresión, a través del concepto, lo que en su experiencia del mundo se muestra al sujeto como lo esencial. De ahí que la verdad filosófica exceda la pura adecuación, constituyendo antes bien una trama de significaciones. No es el caso primariamente para la filosofía, en consecuencia, decir cómo es el mundo, sino, suponiendo ese cómo, significarlo: mostrar en aquello que es, lo sustantivo, destacar sobre el fondo neutro de lo existente lo que en la experiencia del sujeto se manifiesta como lo esencial a éste, habida cuenta de sus intereses. En tal iluminar sobre lo neutro, en este llevar a primer plano la experiencia del sujeto, consiste el ver las cosas del lado de la redención en el que se consume la necesidad expresiva que anima a la filosofía. Por ello, frente a la ciencia, que podría ser descrita como el saber en el que desaparece el sujeto, la filosofía, a causa de su esencial momento mimético, es ese conocimiento sobre el que se vacía éste. De ahí que Adorno entienda que la filosofía se origina en la necesidad de decir: “En Tasso leemos que cuando el hombre enmudece en su tormento, un dios le concede decir que sufre. Es esto en realidad lo que inspira la filosofía. Casi podría decirse que quiere traducir el dolor por el medio del concepto. La filosofía no es, por tanto, un espejo sostenido desde fuera que reproduce cualquier realidad, sino más bien el intento de obligar a objetivarse la experiencia o ese querer decir<sup>74,75</sup>. Añade

---

<sup>74</sup> Resulta, cuanto menos, sorprendente, pero de lo más significativo que Marcel Proust, a quien Adorno dedica su primera reflexión en *Minima moralia*, converja con éste en lo tocante a señalar esta necesidad de llevar a expresión la experiencia del sujeto que da, a su entender, la medida del arte, aunque dicha necesidad es, frente a Adorno que la extiende a la filosofía, privativa de éste. Dice en un hermoso pasaje de *La prisionera*: “Pero entonces, ¿no es verdad que esos elementos, todo ese residuo real que nos vemos obligados a guardar para nosotros mismos, que la conversación no puede transmitir ni siquiera del amigo al amigo, del maestro al discípulo, del amante a la amada, esa cosa inefable que diferencia cualitativamente lo que cada uno ha sentido y que tiene que dejar en el umbral de las frases donde no puede comunicar con



que esta cualidad expresiva no condena en absoluto a la filosofía al subjetivismo, pues toda experiencia posible contiene un momento de objetividad inerradicable; una experiencia siempre lo es de algo. Es este algo el fundamento de toda intersubjetividad posible, tan sólo realizable por medio del lenguaje que introduce al sujeto en una dimensión de universalidad. Pero, a diferencia del arte, el cumplimiento de su momento expresivo en la filosofía sólo se realiza en el medio del concepto. Y es aquí donde encuentra el abismo o, mejor, da con ella misma. Su componente expresiva determina que la filosofía fije su meta en dar forma, en objetivar, no meramente el mundo, lo que es, sino la relación entre el sujeto y lo que es; ha, pues, de objetivar la mediación subjetiva de la objetividad -sólo por esto mismo puede afirmar Adorno que el mundo se aparece desgarrado, menesteroso y deforme-. De ahí que sea esencialmente un gigantesco proceso de autorreflexión. Sin embargo, no puede sino objetivar la experiencia del sujeto a través del concepto. Pero esa experiencia es radicalmente lo no idéntico, algo particular, pues es siempre la experiencia de un sujeto finito y contingente de una realidad concreta y determinada. Y en la medida en que la filosofía ha de exponer con el medio del concepto esa experiencia, tiene que recortarla, ha de modificarla, en consecuencia, pues identificar es adaptar el objeto a un molde ya dado. En tanto que determinada por su momento expresivo, a la filosofía compete no describir la estructura de la experiencia en general, sino rendir cuentas o dar cauce a la experiencia particular, y en esa medida, como su vehículo de expresión que es, se manifiesta la insuficiencia del mero concepto, pues identificar y seccionar en detrimento de lo diferente al molde, de lo particular, son una y la misma operación. Por eso Adorno entiende que la filosofía sólo puede satisfacer esa dimensión expresiva en la que encuentra su sentido, su idea de que la tarea de toda reflexión es dar elocuencia al sufrimiento es paradigmática a este respecto, permaneciendo fiel a sí misma, no cediendo competencias ni transfigurándose, embarcándose, pues, en la empresa

---

otro si no limitándose a puntos exteriores comunes a todos y sin interés, el arte, el arte de un Vinteuil como el de un Elstir, le hace surgir, exteriorizando en los colores del espectro la composición íntima de esos mundos que llamamos los individuos y que sin el arte no conoceríamos jamás?... El único viaje verdadero, el único baño de juventud, no sería ir hacia nuevos paisajes, sino tener otros ojos, ver el universo con los ojos de otro, de otros cien, ver los cien universos que cada uno de ellos ve, que cada uno de ellos es". *Obras completas*, Vol. II, p., 497. Un poco más adelante añade Proust, haciendo referencia a la escisión histórica entre lo expresivo y lo conceptual, de nuevo en coincidencia con Adorno, que la música es una posibilidad que no se ha realizado a causa del primado adquirido por el lenguaje y el proceder conceptual inherente a éste. Pero esto valdría como una definición de la filosofía misma: por la necesidad de decir que le subyace es, permanentemente, una posibilidad irrealizada; debe, pues, siempre recomenzar.

<sup>75</sup> Terminología filosófica, Vol. I, p. 64.

consistente en trascender el concepto por medio del concepto. En este sentido, tiene una realidad dilemática, pues siendo su medio el concepto, le es heterogénea en relación a su componente expresiva. Pero trascender el concepto sin abandonarlo sólo es posible, entiende, si se revoluciona su uso, si se invierte el sentido de los actos identificantes, y es esto propiamente aquello en que consiste el pensamiento de la diferencia.

Esa idea de la posición imposible en que consiste la perspectiva de la redención según el texto de *Minima moralia* hay pues que leerla en la clave ofrecida por este momento mimético-expresivo sustantivo al pensamiento filosófico. La perspectiva de la redención es la elaboración conceptual que expresa una experiencia de hundimiento, de *negatividad consumada*. Su imposibilidad deriva de la tensión constitutiva para el pensamiento filosófico entre expresión y conocimiento que adquiere en ella todo su realce. Por su dimensión racional, de proceder estrictamente conceptual con pretensión de verdad, la filosofía tiene como meta objetivar en términos de conocimiento lo que aparece como quebrado y absolutamente negativo a la experiencia. Pero tal objetivación vulnera el principio del conocimiento, pues sólo hay conocimiento de lo que es, mientras que tal experiencia de hundimiento no es algo que estrictamente sea, y, además, esto, lo que es, también afecta en su deformación a cualquier conocimiento en ciernes. Sin embargo, añade Adorno en el fragmento que el pensamiento “hasta su propia imposibilidad debe asumirla en aras de la posibilidad”. Es aquí donde conecta con la paradoja de decir lo indecible. Es la necesidad expresiva de una experiencia originaria, radicalmente nueva, como lo es toda experiencia histórica, la que impulsa a la filosofía a inventarse, a crearse: debe, por todos los medios, si quiere consumarse, dar cauce conceptual a esas experiencias que la animan. Ha de encontrar, por tanto, un estuche conceptual en el que éstas hablen. Entiende Adorno que esto es una constante en la historia de la filosofía. La dialéctica negativa no es sino el intento de llevar a efecto tal tarea. Dice al respecto: “La filosofía tiene su vida en la elaboración extenuante de esta paradoja, en el intento de distinguir lo que parece una contradicción insoluble, hasta hacerla posible. El camino que recorre, si pretende tal nombre, es decir, el camino que va de la experiencia originaria a su objetivación, y por tanto a la teoría filosófica desarrollada, es propiamente el esfuerzo del concepto para representar el momento no conceptual, e imponerlo en la síntesis”<sup>76</sup>. La construcción del pensamiento de la diferencia realiza dicha síntesis. Todo el momento constructivo de la filosofía de Adorno centrado sobre la elaboración de una lógica de lo diferente, cuya meta es abrir una vía de acceso a lo no

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 67.

idéntico, debe ser interpretado según esta complexión dual propia de la filosofía dada en los momentos expresivo y conceptual. Es ésta, pues, ese discurso que quiere expresar la experiencia del sujeto conceptualmente, y a la que, en consecuencia, le es inalienable la pretensión de verdad. La perspectiva de la reconciliación no es, según esto, una arbitrariedad del pensamiento, sino que viene exigida por el modo de ser propio de la reflexión filosófica en cuanto pretende liberar a la experiencia de su fijación cosificante en el uso meramente identificador de los conceptos. Romper el molde de la identificación, explorar el residuo no idéntico de todo acto identificante, liberar los pluses conceptuales, pensar en términos de diferencia, significa todo ello conocer desde el lado de la redención. Tal perspectiva constituye la forma de forzar la paradoja consistente en decir lo indecible, de ir más allá del concepto con el concepto, y obligarla a producir contenidos filosóficos. Así es como, dice Adorno en el texto, el pensamiento ha de asumir su imposibilidad en pro de la posibilidad: tan sólo tomando conciencia de su precariedad constitutiva puede pretender expresar lo existente como la negatividad consumada. Y concluye el fragmento afirmando que entonces preguntar por la realidad de la reconciliación es ya algo indiferente. Carece de sentido tal pregunta porque la perspectiva de la redención es un modo de conocer el mundo en el que éste se patentiza en lo que afecta al sujeto, y en el que, en consecuencia, queda significado todo lo existente desde tal afección, y porque, por tanto, no constituye esbozo alguno de lo ideal: el pensar lo diferente se constituye así como una forma de conocimiento que toca lo existente. Es esta perspectiva, pues, la forma de ponerse el pensamiento frente al mundo, a causa del sufrimiento acumulado, para expresar su negatividad en la esperanza de poder contribuir a hacerla saltar. Tan sólo en esta esperanza, por lo demás mínima, consiste para Adorno la vocación de futuro que anida en la idea de reconciliación<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> La perspectiva de la reconciliación es, por tanto, intento de superar la pura desesperación por medio de la reflexión, que dice que la totalidad negativa no es última. En este sentido, esa actitud consistente en la desesperación es el último eco en la conciencia, e imposición, de la mala realidad. La reflexión como forma de esclarecimiento de esa realidad, por medirla y descifrarla, es ya esperanza: “El curso del mundo se resiste a los esfuerzos de la conciencia desesperada por hacer de la desesperación lo Absoluto. Ni él es absolutamente cerrado, ni lo es la desesperación absoluta, sino que ésta es su cerrazón. Por frágiles que sean en él todas las huellas de lo otro, por mucho que toda felicidad se halle deformada por su propia revocabilidad, con todo en las grietas que desmienten la identidad lo existente se halla cargado con las promesas, constantemente rotas, de eso otro. Toda felicidad es fragmento de la felicidad total, que se niega ella misma a los hombres y que éstos se niegan a sí mismos”. *Dialéctica negativa*, p., 401.

## D. UN PENSAR ILUSTRADO

Pero si algo se patentiza en la trastienda del fragmento *Para terminar* es que la noción de reconciliación no sólo es una pieza clave en el diseño de la dialéctica negativa, como reconoce Habermas, sino que, y esto sí que está en contra de las suposiciones de éste, no entra en contradicción con las tesis básicas de Adorno. La categoría de reconciliación no es un aditamento estéril y superfluo, un mero gesto que expresa no más que impotencia teórica, sino que reviste una plenitud de contenidos por los cuales, antes que conducir en flagrante contradicción a la teoría de la razón de Adorno más allá de sí misma, significa la realización consecuente de un modelo de filosofía. Sintéticamente, y a modo de conclusión, cabría aducir en contra de Habermas desde el fragmento *Para terminar* esta serie de argumentos a favor de la operatividad teórica de la reconciliación: primero, la noción de reconciliación es un instrumento interpretativo posibilitante de la dimensión crítico-normativa de la filosofía; segundo, su estatus epistemológico se justifica, en el seno de una teoría general de la razón, desde la lógica de la diferencia, espacio en el que se redefinen cuestiones relativas al significado y la verdad; tercero, es manifiesto el carácter central de esta noción para una reflexión metafísica que fundamenta, a la vez que culmina, ámbitos discursivos que tan sólo pueden caracterizarse como más propiamente históricos o sociológicos en la medida en que presentan un menor nivel de elaboración y síntesis conceptual; Finalmente, en esta categoría está la llave para interpretar el pensamiento de Adorno sobre una cuestión clave en toda filosofía: la de la naturaleza y el sentido de tal saber. Ideas tales como que es un tercero frente al arte y la ciencia, con quienes se relaciona, pero no identifica, que está en un estado de permanente constitución y siempre expuesta al fracaso total, que la altura de sus pretensiones coincide con su extrema fragilidad, sólo pueden ser seguidas hasta el fondo con el concurso de la noción de reconciliación.

Parece que Habermas solamente ha tocado la problemática asociada a los dos primeros argumentos. El último no lo considera porque, plausiblemente, deba considerar vana retórica esa idea de Adorno de una problematicidad consustancial a la filosofía, originada en una drástica redefinición, a partir de su génesis histórica, de las formas humanas de *relación simbólica* con la realidad, cuando pretende fundamentar en el sentido de una teoría tradicional, cartesianamente, según el principio de estricta vertebración entre las ciencias dentro de la lógica cerrada del sistema total del saber, su *teoría de la acción comunicativa*. Respecto al tercero, podría decirse que cae preso de ese mismo prejuicio positivista que denuncia en sus escritos más tempranos: toda metafísica es mala metafísica. El giro lingüístico tiene

entre sus cometidos desembarazarse de ella de una vez por todas. De ahí que no otorgue sustantividad a lo que es una dimensión sustancial de *Dialéctica negativa* y la encierre en la botella de Wittgenstein. Sólo con el primer argumento está Habermas plenamente de acuerdo; con la centralidad de la categoría de la reconciliación. Pero rechaza que pueda llevar a cabo su cometido por razones que tienen que ver con el segundo. Mantiene con la misma rotundidad que la noción de reconciliación es una pieza teórica irrenunciable para el ejercicio crítico de Adorno y que, sin embargo, su viabilidad depende de un engarce imposible con la teoría de la razón que sostiene el conjunto de la dialéctica negativa. Por este motivo, su determinación es aporética, y su valor y funciones en todas las vertientes en las que se despliega la obra de Adorno tan sólo aparentes. Sin embargo, los argumentos de Habermas se deshacen cuando se establece una diferenciación interna en el concepto de razón de Adorno. Es la indistinción y permanente confusión de Habermas entre el pensamiento identificante y el pensamiento de la diferencia aquello que insufla verosimilitud a su idea de la incomponibilidad de reconciliación y razón y lo que, en consecuencia, le permite diagnosticar el fracaso del ejercicio crítico de la modernidad que quiere ser la dialéctica negativa. Y es que la noción de reconciliación hay que analizarla en el marco de la lógica de la diferencia: en los pluses del pensamiento respecto a las cosas estriban sus contenidos, algo, por lo demás, históricamente ganado. En este sentido, la idea de reconciliación es una glosa de lo *irresuelto objetivamente*: con ella Adorno confronta los ya viejos ideales ilustrados de emancipación, autonomía, solidaridad... con todo aquello producido bajo su signo, las positivities históricas, para así mostrar las contradicciones inherentes a ese proceso civilizatorio por él denominado dialéctica de la ilustración. La exigencia de un autotranscenderse la ilustración para la realización de los intereses humanos está, pues, contenida en la noción de reconciliación. Este es el horizonte normativo para evaluar cualquier realidad humana. La crítica radical de la ilustración de Adorno es, pues, ilustrada. Y el uso que hace de esta noción, legitimado en la lógica del pensamiento de la diferencia, en virtud del cual se determina la carencia de la cosa en el plus del concepto pensando en contra de la cosa misma por su insuficiencia ya manifiesta, se nutre de la riqueza de contenidos acumulada históricamente en estos conceptos filosóficos que la ilustración enfatizó. La noción de reconciliación es, pues, la síntesis de tales ideales ilustrados. Significativa es a este respecto la afirmación de Adorno según la cual la idea kantiana de la *paz perpetua* es la más lograda formulación abstracta de lo que podría ser la utopía<sup>78</sup>. Así pues, la noción de reconciliación es el hilo que

---

<sup>78</sup> Minima moralia, p. 157.

vincula a Adorno con los viejos ideales emancipatorios de la tradición ilustrada. Pero la forma de adherirse Adorno a la ilustración es criticándola, enfrentándola a sí misma desde los ideales por ella postulados para mostrar sus contradicciones y efectos devastadores sobre los individuos, que no sobre una *humanidad* todavía inexistente. Sin embargo, esta crítica inmanente sólo es posible si se suscriben los ideales ilustrados mismos, y esto es lo que hace Adorno llevándolos a su máxima tensión en virtud de la lógica de la dialéctica negativa. Se trata, pues, de que la ilustración tome conciencia de sí para, de esta forma, poder realizar sus esperanzas, tal como se dice en *Dialéctica de la ilustración*. Es en este contexto en el que Adorno piensa y usa su categoría de la reconciliación, que no es sino la síntesis suprema de tales ideales o, aplicándole sus propias palabras, esa promesa que encierra toda gran filosofía: la “de una humanidad que, ya no deformada ella misma, no necesite más de la deformación”<sup>79</sup>.

#### E. DELIMITACIÓN ENTRE PRETENSIONES DE PODER Y PRETENSIONES DE VERDAD

Finalmente, Habermas recapitula sus comentarios sobre la noción de reconciliación aduciendo que en la conceptualización de la razón de Adorno se da una mezcla fatal entre pretensiones de poder y pretensiones de verdad. De un lado, indica, se desprende de *Dialéctica de la ilustración* que la razón es pura y exclusivamente un instrumento de dominio, pero por otro, añade, la crítica a la razón como instrumento de dominio a la que sirve la noción de reconciliación como instancia normativa presupone una pretensión de verdad que es por principio insostenible. El problema consiste, pues, en que la crítica de Adorno ha de suponer pretensiones de verdad a fin de conceptuar la razón como estructurada exclusivamente por pretensiones de poder. Es en esta contradicción donde se anula teóricamente la dialéctica negativa. Sin embargo, Habermas sólo puede llegar a este corolario si ignora la legalidad interna propia del nivel de la autorreflexión que se configura en la filosofía de Adorno. La crítica a la razón dominante es posible desde ese espacio teórico denominado el pensamiento de la diferencia, que se genera a partir de la insuficiencia y de la unilateralidad del pensamiento identificante, limitaciones puestas en evidencia por el decurso histórico de la humanidad, que termina en los desgarros de la modernidad. Son estas fracturas entre el interés del individuo y lo históricamente producido la figura real en la que, retrospectivamente, anuda la necesidad de ese proceder de la razón que es el

---

<sup>79</sup> *Dialéctica de la ilustración*, p. 163.

pensar de la diferencia. En tal nivel de reflexión, que relativiza como momento el pensamiento identificante del que surge genéticamente, puede ya retratarse éste como forma consumada de dominio porque la autorreflexión es una forma de comportamiento al servicio de la emancipación del dominio mismo. El ejercicio autorreflexivo en que consiste la dialéctica negativa se realiza a través del pensamiento de la diferencia que transforma, copernicanamente podría puntualizarse, el uso y el sentido de los actos identificantes del pensamiento, a fin de producir un mapa legible de la realidad humana en el que se reflejen los efectos devastadores para el sujeto de la lógica histórica de la razón, todo aquello que la especie ha hecho consigo. Ésta es propiamente su dimensión eminentemente expresiva. Pero Habermas no reconoce en ningún momento la existencia de este nivel autorreflexivo de la razón en el entramado lógico de la teoría de Adorno, por más que éste dedique a su fundamentación lo que es el apartado central de *Dialéctica negativa*. De ahí que no sea capaz de captar cómo la posibilidad del decir con verdad de *Dialéctica de la ilustración* queda asegurada en esta obra. Aquello que se pone de manifiesto en los análisis de Adorno y Horkheimer sobre el proceso civilizatorio de Occidente, que la búsqueda de la verdad ha sido desde el pensamiento mítico una falsa conciencia tras la que se ha ocultado para los hombres el sentido último de las operaciones de la razón, el dominio, se justifica en una concepción de la razón que puede medir su distancia frente a ese dominio, aún reconociéndolo como un momento propio. Adorno reconoce que el pensamiento identificante es de forma inmediata dominador. Pero de ahí no se sigue que su más depurado producto, la ciencia, sea simplemente no verdadero. Es un resultado de los análisis de *Dialéctica de la ilustración*, y de la dialéctica negativa en general, determinar como falso no la ciencia, ese instrumento de dominio, sino su autoconcepción cifrada en aquellas formas de pensamiento que consideran que la única forma de verdad es la que se adapta a la estructura del conocimiento científico en la ignorancia de su referencia al dominio. El problema no es, por tanto, la ciencia en sí misma, que es incuestionable como forma específica de conocimiento. Adorno así lo ha reconocido siempre<sup>80</sup>. La ciencia produce la objetividad del objeto

---

<sup>80</sup> Valgan sobre ello dos muestras muy alejadas en el tiempo. Ya en su artículo *La actualidad de la filosofía*, del año 1931, se refería del modo que sigue a lo que considera que es un mutuo enriquecimiento entre filosofía y ciencia, producto del abandono de la primera de cuestiones genuinamente científicas que no hacen sino desvirtuar el propio quehacer filosófico: “No entiendo ese proceso como que la filosofía tuviera que desechar otra vez, o al menos aflojar, ese contacto con las ciencias particulares que finalmente ha vuelto a conseguir, y que hay que contar entre los resultados más afortunados de la más reciente historia de la filosofía. Al contrario. Plenitud material y concreción de los problemas es algo que la filosofía sólo podría tomar del estado contemporáneo de las ciencias particulares. Tampoco se podría permitir elevarse por

que necesita para manipularlo; en esto estriba tanto su verdad como el límite de la misma. Opera, en consecuencia, con una reducción o deformación necesaria en referencia a su finalidad práctica. El objeto de la crítica de Adorno es justamente la falta de constancia que sobre todo ello ha evidenciado el pensamiento en aquellas disciplinas que tienen un carácter manifiestamente autorreflexivo: las disciplinas humanas y, en especial, la filosofía. Esta falta de certidumbre es culpable para Adorno de la catástrofe de la ilustración. Es por no percatarse de su orientación al dominio que la razón ha sucumbido al mismo -la idea del conocimiento científico como modelo de toda verdad posible lo patentiza-. Cuando su teleología se le oculta a la razón, ésta queda desvirtuada y fracasa, y el dominio se absolutiza, pero ya como instancia de destrucción. Tal es el resultado de la lectura de Adorno de la ilustración. De ahí la exigencia de su autotranscendencia mediante un proceso de autorreflexión por el cual, al desvelarse la esencial relación entre razón y dominio, pueda éste desabsolutizarse para así realizar los intereses humanos. Es falsa, pues, la consecuencia que extrae Habermas de la concepción instrumental de la razón de Adorno. De que la razón sea un instrumento al servicio de unos intereses ligados a las necesidades humanas no se sigue que le esté vedada la verdad. Ciertamente es que Adorno tilda la verdad científica, extrapolada al ámbito de la autorreflexión, como *no verdadera*. El pensamiento identificante que clasifica, ordena y, finalmente, sesga lo que interesa, lo particular, cuando se trata de la filosofía, es el instrumento de esa verdad que, si acaso puede ser determinada como restringida en la ciencia, cuando se la considera desde una perspectiva a ella extraterritorial, la de la misma filosofía, es sencillamente falsa si se la pretende imponer a ésta. El modelo de verdad filosófica se aleja, pues, del científico, y sólo puede ser satisfecho desde ese uso modificado de los conceptos, denominado por

---

encima de las ciencias particulares tomando sus *resultados* como algo acabado y meditando sobre ellos a una distancia prudencial, sino que los problemas filosóficos se encuentran en todo momento, y en cierto sentido indisolublemente, encerrados en las cuestiones más definidas de las ciencias particulares”. P., 86. Y en 1962 precisa esta relación entre ambas esferas del conocimiento: “La filosofía no es simplemente una ciencia entre otras, aunque sea rica en problemática científica... A causa de ese impulso trascendente, que desborda los saberes singulares determinados, no es simplemente el saber mismo, sino la reflexión sobre este saber, que lo pone en relación con los otros, y en ese sentido es también crítica del saber. Eso ha llegado a ser hoy. Lo que quiere decir que la filosofía no supone simplemente a la ciencia... No es la filosofía solamente reflexión, autorreflexión del sujeto pensante, sino que es siempre y también reflexión de la ciencia. No es por tanto ni simple ciencia fundamental, como se ha querido hacer creer en el siglo diecinueve, ni ciencia suprema, un sistema supremo de juicios en los que se recopila la ciencia, ni tampoco sólo crítica de la ciencia. Es más bien un tercero, consistente en reflexión de la ciencia, con la que ha de estar en contacto estrecho y permanente, pero a la que, sin embargo, no se debe entregar por completo”. *Terminología filosófica*, vol. I, pp., 68-69.



Adorno el conocimiento de lo diferente, que pueda traer a objetividad la singularidad del objeto, aquello en lo que consiste su particular ser así<sup>81</sup>. Es esta tarea la que llevan a término Adorno y Horkheimer en su libro en todo lo que sigue al apartado *Concepto de ilustración*, especialmente en *Apuntes y esbozos*, y ya de manera ejemplar Adorno en *Minima moralia*: el trabajo consistente en traducir teóricamente experiencias históricas en lo que tienen de novedoso y de único, sin renunciar, sin embargo, a esa pretensión de explicación racional, por referencia a una totalidad, inherente a la filosofía en tanto que proceder conceptual. En este contexto de una filosofía transformada que pretende llevar a término esa necesidad de autorreflexión, ligada a la posibilidad de un ir más allá de la ilustración, sí que es posible mostrar cómo en esa conciencia disminuida de sí que representa el pensamiento identificante en el ámbito de la filosofía se opera la reducción de pretensiones de verdad a pretensiones de poder. En esto consiste la crítica de Adorno y Horkheimer a la ilustración, en confundir razón y poder por no poder determinar los intereses humanos, pre-racionales, que dan sentido a las operaciones de la razón en virtud de los cuales ésta se relaciona, que no diluye, con tal poder, que sólo así, por tal toma de conciencia, se referencializa o desabsolutiza. Pero Habermas confunde en Adorno lo que es su posición teórica y el objeto de la crítica que ésta posibilita, la razón identificante no cierta de sí; de ahí que afirme tal confusión de pretensiones. La causa de ello es que no es capaz de distinguir en el hilo argumentativo de *Dialéctica de la ilustración* la razón sujeto de la crítica de aquella sobre la que ésta crítica recae, y ello por un sencillo motivo: porque la razón que habla en Adorno sólo está explícitamente expuesta y fundamentada en *Dialéctica negativa*. No hay pues contradicción realizativa alguna, y la noción de reconciliación, instancia clave del ejercicio autocrítico, no es aporética porque queda sustanciada en la lógica del pensamiento de la diferencia.

---

<sup>81</sup> Se lee a este respecto en *Terminología filosófica*: “Quizá el filósofo no busca la verdad en cuanto algo objetivo en el sentido corriente, sino que busca más bien expresar su propia experiencia con los medios del concepto. Quizá procura crear una objetivación en el lenguaje del concepto mediante la expresión (...) En esto la filosofía se relaciona profundamente con el momento de la expresión, el momento que Horkheimer y yo hemos designado como lo mimético en la *Dialéctica de la ilustración*. Cuando la filosofía busca una verdad, no consiste ésta primariamente en un ajustarse de afirmaciones, juicios o pensamientos a un contenido ya dado, sino que se refiere más bien al momento de la expresión (...) La pregunta o la ley motriz de la filosofía consiste en conseguir que ese intento de expresión que lleva en sí siempre la exigencia de una validez objetiva, gracias a su medio, el concepto, rebase la mera casualidad del dato que a uno le mueve”. Vol. I, pp., 62-65.

## 7. UN SABER AUTORREFLEXIVO: EL PENSAMIENTO DE LA DIFERENCIA

Pero si en *Dialéctica negativa*, en consecuencia, se constituye ese nivel privilegiado que da sentido y coherencia a todo el despliegue del pensamiento de Adorno sobre la pluralidad de fenómenos constitutivos de la modernidad, es su apartado *Definición y categorías* el núcleo teórico de la obra. Ahí es donde Adorno expone sistemáticamente su lógica de la diferencia, por la cual acierta con un concepto de razón cuya estructura y diferenciación interna sustentan ese programa de crítica radical en el que Habermas no ve sino esa promesa truncada que legitima el salto de paradigma, al considerar esta obra de Adorno como un epílogo, que nada añade a una filosofía que ya ha cerrado todas sus puertas, en el que sólo resta la tarea menor de certificar, solemnemente a lo sumo, la quiebra de cualquier pretensión emancipatoria. En esta interpretación que reduce la carga teórica de *Dialéctica negativa* a una altura mínima, Habermas sigue una secuencia argumentativa constituida por tres momentos. En primer lugar, afirma que la obra se limita a explicitar la forma en la que todo sistema de saber no es sino un puro acto de fuerza basado en la lógica del pensamiento. Es de esta suerte como Adorno opera con un concepto de razón autocontradictorio: veta la pretensión de verdad incluso al enunciado que dice que no es posible la verdad. En segundo lugar, indica Habermas que, autocensurado todo camino de un trato racional no coactivo con el objeto, Adorno desarrolla la idea de un comportamiento no dominador, sugerida constantemente por su formato instrumental de la razón, con su noción de *mimesis*. En todo caso, esta forma de contacto con el objeto es presentada como extraterritorial a la razón, motivo por el cual no puede sino levantar acta del hundimiento de ésta. Finalmente, considera que Adorno se ve obligado a fragmentar lo que pretendía ser una teoría de gran formato en una pluralidad de investigaciones filosóficas, de muy limitado alcance e incompatibles teóricamente entre sí, a las que denomina *modelos*. Esta filosofía realizada en modelos expresa ya claramente la depotenciación de las pretensiones teóricas que en un principio animaron a la teoría crítica. De estos tres argumentos, el primero constituye la clave de la crítica de Habermas, los otros son subsidiarios suyos. Sólo es posible interpretar la noción de *mimesis* y la idea de los modelos de Adorno en la forma como lo hace Habermas si se ha establecido previamente la imposibilidad para la dialéctica negativa de fundamentar teóricamente una forma de conocimiento no estricta y puramente coactiva. Si, en cambio, el concepto de razón de Adorno permite articular el esquema de una forma discursiva de mediación subjetiva de la realidad que dote de contenido al ideal de verdad, entonces *mimesis* no ha de significar ya lo otro de la razón y los modelos no son fragmentos dispersos, residuos, de lo

que debía ser un potente programa filosófico, sino momentos estructurales de una teoría dotada de cohesión interna, unificada.

#### A. LA LÓGICA DE LA DIFERENCIA: PENSAR A TRAVÉS DE LA CONTRADICCIÓN

Según su primer argumento, Habermas sostiene, en un juego interpretativo ciertamente reduccionista, que *Dialéctica negativa* es la exposición de la inviabilidad de cualquier forma de pensamiento crítico al fundamentar teóricamente una lógica de los conceptos según la cual conocer es deformar y violentar el objeto a fin de manejarlo. En esta obra, pues, Adorno describe los mecanismos cognitivos de la razón humana en una forma tal que, prácticamente, el conocer mismo queda transfigurado hasta el extremo de no ser ya propiamente más él, sino puro y distinto dominio revestido de apariencia de verdad. El pensamiento identificante se convierte así en el verdadero universal de la razón, que bloquea definitivamente toda posibilidad de un conocimiento genuino consistente en la traducción en el medio del concepto de lo no conceptual, sin perder éste su identidad o ser particular. Termina señalando Habermas que este concepto de razón construido por Adorno finalmente convierte a la propia teoría en autocontradictoria, pues la imposibilita para decir alguno; la enmudece al convertir la tarea de la fundamentación en un ejercicio imposible: en ninguna forma puede autorretratarse una razón que se entiende a sí estrictamente en términos de dominio.

La exposición con intención sistemática de su teoría del conocimiento la lleva a cabo Adorno en el mencionado apartado de *Dialéctica negativa* denominado *Definición y categorías*. Pero allí hay más, bastante más, de lo que Habermas recoge a fin de elaborar su crítica. Ya en *Dialéctica de la ilustración* es posible encontrar formulada explícitamente esa idea guía, que se desarrollará plenamente en la gran obra de Adorno, por la cual el pensamiento identificante queda relativizado o reducido a momento estructural de una síntesis, o forma de saber, superior: que siendo la identidad condición del conocimiento, éste no se iguala a ella. Así, puede leerse: “Los conceptos generales, acuñados por las ciencias singulares mediante abstracciones o en forma axiomática, forman el material de la exposición, como los nombres para las cosas aisladas. Luchar contra los conceptos generales es absurdo. Pero con ello no se ha dicho nada sobre la dignidad de lo universal. Lo que es común a muchas cosas singulares, o lo que retorna en ellas continuamente, no es por ello necesariamente más estable, eterno o profundo que lo particular. La escala de los géneros no es a la vez la de la

relevancia. Este fue justamente el error de los eleáticos y de todos aquellos que los siguieron, empezando por Platón y Aristóteles. El mundo es único. La pura repetición de los momentos que se imponen una y otra vez como lo mismo se asemeja más a una vana y mecánica letanía que a la palabra que rescata. La clasificación es una condición del conocimiento, no el conocimiento mismo, y el conocimiento vuelve a disolver la clasificación”<sup>82</sup>. Pero, de entrada, dos precisiones ante lo que sigue. En primer lugar, Adorno está intentando describir la estructura formal de un tipo de saber muy concreto y con su legalidad propia: el filosófico. Entiende, sin embargo, que esta toma de conciencia de la filosofía sobre sí la empuja hacia delante; tiene, pues, consecuencias filosóficas. Sería, además, erróneo pensar que está en su intención diseñar el esquema formal de un conocimiento sólo posible. Lo que hace es describir lo que ha sido su proceder. Y, sobre todo, esta descripción vale como una fundamentación en la medida en que la razón se pone a sí como objeto y se traduce en conceptos. Salvando las distancias, podría al respecto parafrasearse el motivo kantiano de la primera crítica en referencia a la ciencia al indicar que el tema subyacente no es aquí si es posible un pensamiento *negativo*, sino cómo lo es.

La forma en la que se lleva a cabo esta tarea en la segunda parte de *Dialéctica negativa* es compleja. Básicamente, Adorno acomete aquí una labor de autoexplicación por la que explicita los supuestos teóricos que soportan su quehacer filosófico: mirándose a sí misma, la dialéctica negativa expone su posibilidad. Tres grandes temas se desarrollan a tal efecto: en primer lugar, Adorno se ocupa de presentar su concepto de *dialéctica* para pasar, inmediatamente después, a demoler los pilares básicos de la dialéctica hegeliana; una dialéctica de la identidad, positiva. El tercer eje del apartado es el que posee mayor densidad teórica y donde queda formulada la teoría del pensamiento de la diferencia. Sobre esta base, se establece primero la especificidad del saber filosófico, a continuación quedan redefinidas una serie de categorías cuya centralidad en la reflexión viene avalada por la tradición y, finalmente, se justifica el carácter materialista y normativo de tal filosofía cuyos presupuestos epistemológicos han ido definiéndose. A fin de evidenciar la parcialidad de esta lectura de Habermas que obliga a Adorno a indiferenciar razón y dominio, convirtiendo cualquier forma de saber en pura apariencia, es menester mostrar qué piezas de este conjunto permiten considerar cómo sí existe una teoría de la razón que valida los análisis y diagnósticos críticos de la dialéctica negativa.

---

<sup>82</sup>Dialéctica de la ilustración, p. 263.

Para empezar, en *Definición y categorías* se asienta la orientación materialista de la teoría del conocimiento que se está articulando al señalarse de forma enfática la calidad de algo producido de los instrumentos del conocimiento, los conceptos. La reflexión filosófica no puede olvidar esto, que su fundamento y, también, todo su sentido radica en lo no-conceptual; es ello lo que la desencadena y, por supuesto, su telos. La dialéctica es aquí concebida como la forma de proceder propia y genuina de tal reflexión cuyo objeto se circunscribe así en el universo de los fenómenos humanos, siempre dotados de concreción histórica. Cae, en consecuencia, fuera del ámbito propio de la filosofía la investigación sobre cualquier esencialidad autonomizada respecto a unas coordenadas espacio-temporales, ahistórica, en suma. Tales abstracciones perdidas de su referencialidad a lo concreto constituyen estériles constructos. Queda aquí definida la dialéctica, pues, en los términos de un *procedimiento*; procedimiento consistente en pensar en contradicciones: las que se derivan del objeto, que no se pliega a la identidad del concepto, y las que, a través del concepto, se muestran desgarrando al objeto para componer así la imagen de una realidad negativa contra la que se dirige el pensamiento. Pensar filosóficamente significa pensar mediante la contradicción, a su través. Es ésta, para Adorno, el lugar de la significación; los contenidos se generan en ella; antes que límite, es la contradicción, en consecuencia, la misma condición de posibilidad del conocimiento. La oposición del pensamiento de la diferencia al de la identidad adensa esta tesis. Tales ideas no son, sin embargo, meras formulaciones retóricas, sino que están plenamente justificadas por Adorno. Su concesión de sustantividad, o mejor, de preeminencia a la contradicción frente a la identidad obedece al motivo materialista, al respeto por ese *algo* indisoluble en la reflexión. Cuando el pensamiento no pretende detenerse en esa actividad que es el conocer imponiendo finalmente su forma, la identidad muerta como sistema o gran tautología, es el motor que lo enriquece la trama de contradicciones que ante él se multiplican: las que el propio concepto evidencia, entre sí y el objeto, y las constitutivas para el objeto mismo expresadas por el plus conceptual. Así es cómo la contradicción se instituye como el lugar propio de la verdad filosófica. Además, el propio pensamiento se construye a base de oposiciones. Ya el pensamiento mismo, como mediación de la objetividad, es algo previamente constituido por esta objetividad. El sujeto de conocimiento, que en el conocer se *separa* de la realidad, constitutivamente ya está atravesado por ella; sólo es sujeto en cuanto modificación del objeto. Esto, que es su constitución ontológica, tiene su eco en la contradicción lógica: el conocimiento consiste en la transcripción conceptual de lo no conceptual. Lo expresado a través de la contradicción, lo pensado, el contenido mismo de todo acto mental, manifiesta lo que el pensamiento es como actividad, su

cualidad ontológica. Y éste, el consistente en expresar en el medio del concepto lo sin concepto, es el problema fundamental al que se enfrenta la teoría del conocimiento de Adorno, cuya resolución pasa por el giro materialista de la dialéctica que se efectúa al traer a primer plano, elaborándola conceptualmente, la idea según la cual el substrato de todo concepto en lo no conceptual es ineliminable de éste, es decir, ha de ser recogido y *tratado* en el propio concepto. Todo ello apunta a lo que es la constitutiva componente objetiva del sujeto. Por ello Adorno puede, finalmente, afirmar con pleno derecho que sólo lo semejante puede conocer lo semejante.

El segundo eje de *Definición y categorías*, que se sostiene en esta determinación de lo que podría denominarse, aparte de negativa, como una dialéctica no sintética, lo constituye una crítica sin concesiones a la dialéctica hegeliana. Sobre dos principios estrechamente vinculados se centra aquí la argumentación: la noción de un sujeto absoluto, incondicionado, y la universalización del principio de identidad. En lo relativo al sujeto, Adorno reprocha a Hegel su idealización, al haberlo igualado, sin reservas, con su concepto. Ello conduce a una entidad supraindividual que ha perdido toda referencialidad al yo empírico. La idea de Adorno consiste en afirmar que Hegel quiebra la dialéctica al otorgar una prioridad absoluta al sujeto frente al objeto. El espíritu de Hegel es el sujeto purificado de todo momento no subjetivo, estilizado hasta converger con su ideal. Aquí se liquida lo individual, negándose el proceso mismo de constitución de la subjetividad, de forma que un sujeto ya puro puede apropiarse el mundo exterior reduciéndolo a lo que cabe en sí, esto es, sometiéndolo a su forma. Por esto el sistema hegeliano concede sustantividad, entidad o realidad a aquellos fenómenos que puede plegar a la lógica de la identidad del sujeto universal; todo lo real, pues, es racional. Adorno califica tal proceder de ideológico en la medida que pueden justificarse desde él las catástrofes históricas y todo el sufrimiento acumulado. La absolutización del polo o momento del sujeto en la dialéctica hegeliana supone, en consecuencia, la imposición del principio de identidad, que termina configurando la realidad toda. Ésta queda igualada al saber sobre ella en un sistema sin fisuras. La filosofía se convierte en el sistema de la realidad que, a su vez, ha sido convertida en sistema. Y por ello, en algo espiritual, plenamente racional y reconciliada consigo misma. El núcleo de la crítica de Adorno consiste, pues, en mostrar la ilegitimidad de la extrapolación a su afuera de la forma del concepto: la unidad, la identidad. Con su universalización del principio de identidad, Hegel va un paso más allá de lo que significa la construcción de un sistema del saber: aquí es la realidad misma aquello que se convierte en sistema. Pero de esta forma, el saber pierde su referente, aquel objeto que debe guiarlo y que ha desaparecido ya en el

sujeto. La universalización del principio de identidad supone, en consecuencia, la detención y el fin del movimiento dialéctico al terminar el sujeto hegeliano, en virtud de su propia lógica, asimilándose todo lo externo a él. Por ello, Adorno termina calificando el sistema hegeliano como una gran tautología o un inmenso juicio de identidad.

Con estas consideraciones en torno a la dialéctica hegeliana, Adorno ha preparado ya el terreno para construir esa lógica de lo diferente que constituye el eje vertebrador de toda su filosofía. A esta tarea dedica el grueso de *Definición y categorías*. Cuando afirma en el prólogo de *Dialéctica negativa* que al pensamiento le es necesario transitar, primero, por los helados espacios de la abstracción para poder, después, ganar contenidos concretos apunta de forma preferente, sin duda, a esta parte de la obra en la que se expone, según indica, la *idea* de esta filosofía transformada en que consiste la dialéctica, tal como la concibe en los términos de un procedimiento *negativo* y abierto, por no constituir en ella la síntesis ese momento supremo en el que, autocomplaciente, se detiene el pensamiento. De la forma que sigue Adorno adelanta su concepción acerca del modo de operar propio de la filosofía mediante la presentación, en primer lugar, de su carácter dilemático, para pasar, después, a elaborarlo e incorporarlo y, de esta forma, a superarlo en la exposición de lo que es su idea programática del pensamiento de la diferencia, que sólo en su obra magna queda plenamente desarrollada y concretada. Así, para empezar, queda desplegado el problema central al que, considera, queda expuesta toda filosofía consecuente que se piense radicalmente. Es la cuestión relativa a la incomponible relación entre concepto y objeto, que afecta a la verdad. Puede leerse, pues: “Si no hay conceptos, si no podemos pensar las cosas de modo fijo y determinado, no hay tampoco verdad, es decir, no podemos pensar. Hay simultáneamente en la verdad un momento de no verdad”<sup>83</sup>. Aquí se está expresando la problematicidad inherente a la empresa consistente en apresar en el medio del concepto lo no conceptual. La verdad consiste en pensar el objeto fijándolo. Pero esta fijación o determinación es ya una deformación, pues traduce lo diferente, particular o único como lo idéntico: disuelve el objeto en lo que el pensamiento pone como *su* concepto. Sin embargo, pese a todo, la verdad es inseparable del procedimiento conceptual. De ahí, que en éste se entreveren verdad y no verdad. Ésta como un momento dado en aquella. Es mérito de Adorno, y así lo considera también Habermas, haber mostrado cómo el pensamiento ha eludido sistemáticamente este problema ocultándose a sí este proceder dominador, cifrado en la sujeción conceptual a la que se somete sin reservas el objeto, que

---

<sup>83</sup> Terminología filosófica, vol. I, p., 42.

ha propiciado el dominio material sobre la naturaleza toda, externa e interna. Sin embargo, Habermas sostiene, como se está mostrando, que Adorno no pudo pasar de aquí, de esta denuncia. Pero la aportación de Adorno en ningún modo se reduce a la sola constatación del cariz inherentemente contradictorio del pensamiento. La elaboración de esta cuestión de fundamento, que atraviesa las dimensiones epistemológica y ontológica de la filosofía, constituye el centro de sus reflexiones, sin el cual toda su filosofía se torna entonces ininteligible y, a causa de ello, susceptible de ser simplificada hasta el extremo en que lo hace la crítica habermasiana. En este sentido puede encontrarse, pues, un poco más adelante del fragmento anterior: “Con toda seguridad no hay lenguaje que esté expuesto en mayor medida a esta experiencia que el de la filosofía. Podría decirse que la cosificación o la deterioración de la terminología del lenguaje filosófico tiene lugar allí donde el pensamiento pasa por alto tal experiencia... De ahí se deriva para la filosofía y el lenguaje filosófico la tarea de anular esa injusticia con las cosas que la terminología no puede nunca evitar”<sup>84</sup>. Efectivamente, es la relegación o, propiamente, el olvido de este momento sustantivo del proceder conceptual aquello que, según Adorno, rebaja la filosofía a un proceder mecánico que está muy por debajo de su propio concepto, formado ya en sus orígenes mismos como el de un saber de fundamentos, aniquilador de todo tipo de apariencias y representaciones ingenuas; crítico pues. Por ello, y ante tal certidumbre, constituye la meta para toda filosofía reparar la deformación anudada a ese momento de no verdad instalado en la verdad. Tal meta o empresa que se confirma como el objetivo generatriz para este saber es expresada de forma enfática, sin reserva alguna en todo su alcance, al establecer que la filosofía se impone el trabajo, aparentemente propio de Sísifo, de decir lo indecible. Esta afirmación sintetiza todos los motivos presentes en la dialéctica negativa adorniana. Y de esta forma se presenta, finalmente, el esbozo todavía impreciso de lo que constituye el pensamiento de la diferencia, que pretende revocar el momento de la no verdad y así alcanzar lo no idéntico: “Esto sólo es posible por medio del lenguaje que es capaz simultáneamente de fijar los conceptos y de variarlos por medio del lugar de valor que les proporciona”. Fijar y variar los conceptos significa, en consecuencia, distinguir entre “la mera significación conceptual de las palabras y lo que el lenguaje expresa con ellas, el médium en verdad en el que puede prosperar el pensamiento filosófico. El proceso antes indicado prohíbe trabajar con conceptos acabados... Tal cosa puede llevarse a cabo por un medio que no es propiamente el concepto, pero que es lingüístico, el estilo o la

---

<sup>84</sup> Ibid., p., 43.



exposición”<sup>85</sup>. Se encuentran ya aquí incluidas dos ideas básicas para ese proyecto de construcción de una lógica de lo diferente en el que se materializa la teoría del conocimiento adorniana: la de la dualidad de fijación y variación de concepto, y la de la relevancia del estilo o la exposición. La dialéctica de identidad y diferencia que se pone en marcha en el uso de los conceptos y la noción de las constelaciones constituyen los desarrollos de tales ideas en la elaboración de dicha teoría tal y como aparece en *Dialéctica negativa*.

Como ha quedado de manifiesto pues, es en el dominio de la filosofía donde se expresa de forma más palmaria esta aporética de la verdad, fundamentalmente<sup>86</sup> porque la reflexión filosófica se hace cargo como objeto de su saber teórico del problema que ella constituye, que pretende pensar radicalmente en la medida en que ello consiste en una forma de autorreflexión. Para enfrentar esta cuestión de la especificidad del saber filosófico a la que va ligada la reflexión sobre la verdad, Adorno distingue entre el pensamiento de la identidad, o identificante, y el de la diferencia. Tal distinción equivale a una estratificación de la razón en base a la cual puede deshacerse la ilusión asociada a la crítica de Habermas según la cual en la teoría de Adorno sólo hay espacio para una razón pura y estrictamente dominadora. Por pensamiento identificante Adorno entiende aquel proceder cognitivo que pretende, de forma acrítica, poder captar sin resto alguno la pluralidad de lo real. Para tal pensamiento, pues, la totalidad del campo de lo objetivo es subsumible por la razón; los actos de conocimiento pueden clasificar y ordenar la realidad, reduciéndose, a su vez, el saber a esta fijación. El pensamiento identificante asume tácitamente la premisa según la cual no se da discontinuidad alguna entre el concepto y lo no conceptual, o, lo que es equivalente, entre el sujeto y el objeto. Tal pensamiento no cala apenas en la dimensión autorreflexiva, pues en cuanto repara sobre sí mismo, se pone a sí como objeto, se le hace ostensible a éste la diferencia cualitativa entre sujeto y objeto, su asimetría, bajo la forma de la inalcanzabilidad de sí mismo del sujeto. Adorno considera, además, que convergen dicho proceder de tipo clasificatorio y la práctica dominadora de la razón: aquél como condición e instrumento de ésta. Esta dinámica identificante en el conocimiento, que es una forma de reduccionismo, está a la base del éxito de la ciencia. Ha sido, por lo tanto, condición del dominio sobre la naturaleza. Pero en la medida en que la razón no ha reparado en ella, es decir, en tanto que la razón ha soportado un déficit de autorreflexión, la correlativa implantación universal del pensamiento

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pp., 43-44.

<sup>86</sup> Pero no exclusivamente, ya que habría que aludir también a la cuestión relativa a su momento expresivo tal como se ha discutido más arriba a propósito de la noción de reconciliación.

identificante en los diferentes ámbitos de la racionalización humana ha ocasionado también el menoscabo del sujeto, convertido ahora en objeto de dominio, esto es, ha provocado el sacrificio y la liquidación de los individuos, que han quedado igualados a medios de los más diversos imperativos históricos. Desde este ángulo, Adorno muestra el proceso civilizatorio como un movimiento autodestructivo. Se da, en consecuencia, una ligazón estructural entre pensamiento identificante y dominio incondicionado. Pero tal relación no es transparente para el propio pensamiento identificante. Se manifiesta sólo en el momento de la autorreflexión por el que éste se trasciende. El pensamiento de la diferencia constituye ese nuevo nivel en el que la razón se retrata. Podría decirse que el pensamiento de la diferencia consiste en la síntesis del pensamiento de la identidad y su negación: trae a unidad significativa lo fijado de forma inmediata por el concepto en los actos identificantes más aquello que se les escapa. Síntesis a la que aboca un ejercicio de autorreflexión que se torna perentorio para Adorno por el alcance al que ha llegado el proceso de autodestrucción de la razón: cuando Auschwitz es el caso, diríase; modelo de todo un mundo. Pero el pensamiento de la diferencia no está puesto simplemente al lado o enfrente del pensamiento identificante. No constituye por tanto no más que un añadido requerido por la teoría, sino que más bien su posibilidad es deducida por Adorno en una analítica del juicio de identidad. El pensamiento se realiza identificando, operación que se efectúa en los juicios cuyo esquema general es "S es P". No hay pensamiento sin identificación, ni tampoco conocimiento alguno, consecuentemente. Sin embargo, en la identificación se produce una apariencia: la de su propio carácter de absoluto. El pensamiento identificante vive de esta apariencia, que sólo por autorreflexión puede quedar al descubierto. Tal apariencia de identidad absoluta es la que se da entre el concepto y el objeto en el medio del juicio, y está producida por la forma misma de éste. El *es* del juicio de identidad disuelve el particular en el universal, el objeto en el concepto, el sujeto gramatical en el predicado. La cópula vincula de modo absoluto los dos polos de la relación de identidad que expresa el juicio. Y en éste no hay más. A este respecto puede decirse, pues, que el juicio es el modelo del pensamiento identificante, expresa su ideal inmanente: la totalidad. Pero entiende Adorno que la apariencia de ser absoluta la identidad que produce la forma del juicio es deshecha en el medio mismo del juicio cuando éste no es considerado ya de forma aislada, sino multiplicándose alrededor del objeto a pensar. Ahora la contradicción se manifiesta como un momento estructural más del propio juicio de identidad. Es el juicio lo que limita al juicio y el concepto al concepto. En este nuevo nivel, constituido por conjuntos estructurados de juicios interrelacionados a causa del objeto al que todos ellos remiten, es donde se muestra lo que de

diferente hay en todo juicio de identidad y el momento de no verdad en que consiste toda pretensión absolutista. Que el objeto no coincide con el concepto que en el juicio pretende asimilárselo, que, en consecuencia, en el medio de la identidad se gesta la contradicción, es evidenciado cuando se lo piensa a través de otro concepto en su correspondiente acto de identificación. Los conceptos que convienen al objeto se limitan, pues, unos a otros en su pretensión de agotar cada uno la identificación. Cada uno de ellos, en la dinámica del pensamiento que los pone a todos en recíproca relación, a la vez que identifica el objeto marca la diferencia que se acuña en los otros actos identificantes. Pensar a través de constelaciones conceptuales equivale, en consecuencia, a identificar lo particular, lo diferente, pues tales constelaciones, apoyándose en el proceder clasificatorio, lo, sin embargo, superan. La constelación niega el carácter de absoluto de la identidad: el ser de la cosa se manifiesta en los intersticios que abren entre sí los juicios que la fijan. Primero, cada concepto significa negativamente a la cosa por cuanto afirma que ésta no se reduce a la identidad fijada por cada uno del resto de los conceptos puestos en juego para objetivarla. Pero, segundo, la cosa es significada en positivo, en su ser esto, al ser pensada sintéticamente, de forma mediata consecuentemente, mediante la misma constelación que compensa o anula la pretensión autárquica del concepto, el proceder meramente clasificatorio.

Según esto, lo diferente consiste en el aquello del objeto que escapa a la sola e inmediata identificación. Es lo no subsumible por el aislado concepto; lo que hay de particular en el particular. Este es el resto aplastado por el pensamiento identificante que habla de la no verdad de éste. Sin embargo, insiste Adorno en que es el *telos secreto* de toda identificación. El pensamiento de la diferencia lo recupera porque, afirma, no pretende decir de qué es caso el objeto, sino identificar lo diferente, es decir, expresar lo que el objeto es *en sí*, en su irreductible individualidad. Pero ello sólo es posible realizarlo mediante conceptos, lo, por definición, universal, y en juicios de identidad. De ahí que haya que reorientar éstos. Objetivo éste que se cumple cuando se piensa en constelaciones. Éstas dinamizan los, en principio, estáticos conceptos. El pensamiento de la diferencia constituye pues la determinación de la idea programática de Adorno según la cual la dialéctica es un procedimiento que consiste en pensar en contradicciones. Su objetivo es la verdad de su objeto, de lo particular. Y es para su constitución relevante precisamente aquello que el pensamiento identificante relega al dominio de lo no significativo: la contradicción latente en todo juicio de identidad. Es en el medio de la contradicción donde ha de desplegarse ese saber filosófico que no niegue su objeto: la contradicción en el *médium* de la identidad genera significados, alcanza lo diferente: lo particular excluido de la universalidad

del concepto que aparece ahora, a su vez, como más que la mera unidad y universalidad formada por abstracción de sus objetos. El pensamiento de la diferencia efectúa, por lo tanto, una modificación en la orientación de los juicios identificantes. En éstos, el objeto de conocimiento es seccionado en la medida en que es captado por el concepto, cuya aplicación empírica, además, no agota su potencial. Se da pues un plus del concepto, un contenido no realizado que niega al objeto en lo que aparece como su insuficiente finitud. El juicio reorientado apunta, pues, a lo diferente como la identidad de la cosa situada allende sus identificaciones: identidad manifiesta en el desplazamiento existente entre el objeto y su concepto, en su no identidad, por lo tanto. No identidad identificada conceptualmente, sin embargo, mediante lo que Adorno denomina constelaciones: conjuntos dinámicos de conceptos, y de juicios, consecuentemente, organizados alrededor de la cosa, que la determinan a partir de las tramas de no identidades que se generan tanto entre ellos en su captarla, como en el acto mismo de identificarla por cada uno.

En el marco de la lógica de lo diferente se conforma, por lo tanto, una teoría de la verdad desde la que puede ya dibujarse el perfil del pensar meramente dominador, tal como se efectúa en *Dialéctica de la ilustración*. Más allá de la adecuación, que desde este nivel de pensamiento autorreflexivo constituye no más que un eufemismo del dominio, pues la realidad velada de este principio consiste en que, bajo su cobertura, el pensamiento ha acomodado antes la cosa a sí en vez de adaptarse a aquello a lo que tiende, la verdad es concebida como una síntesis entre el ser esto conceptualmente determinado del objeto en el momento de la identificación y su ser particular frente a ella, establecido también, parcialmente, en la diferencia que los conceptos recíprocamente evidencian en su aplicación al objeto. La verdad constituye una síntesis de segundo orden, realizada en el medio lingüístico de la constelación conceptual, por la cual el objeto es significado en negativo y en positivo. Lo determinante de esta síntesis es que en ella se concreta el plus conceptual que soporta toda crítica posible, la dimensión normativa del discurso: en el desfase entre el concepto y la cosa, que se manifiesta como pura contradicción en el *médium* del juicio de identidad, se patentiza la identidad del objeto más el potencial no realizado en éste del concepto en el que se evidencia la insuficiencia de lo real. Desde el esquema del pensamiento de lo diferente, toda verdad se cifra en la determinación de la diferencia entre la identificación y la identidad de la cosa. Diferencia que puede interpretarse, a su vez, como la síntesis no coactiva de la identificación y la identidad del objeto como lo diferente. He aquí, pues, la razón por la que Adorno puede conceptualizar el pensamiento dominador: porque el dominio mismo es un momento constitutivo, parcial, del pensamiento de la diferencia. La razón puede objetivar el dominio porque no se iguala con él. Puede leerse a este

respecto el siguiente fragmento esclarecedor: “El pensamiento es el polo opuesto a la contemplación pasiva e implica en su mismo concepto esfuerzo; ya este esfuerzo es negativo, rebelde contra la pretensión constante con que lo inmediato exige someterse ante él. Las formas de pensamiento de que ni la crítica del pensamiento puede prescindir, el juicio y la conclusión, encierran gérmenes críticos; su determinación es siempre a la vez la exclusión de lo que no alcanzan, y la verdad que intentan organizar niega, aunque con derecho dudoso, lo que no llegan a determinar. El juicio de que algo es así rechaza potencialmente que la relación de su sujeto y predicado sea de otra forma que como lo expresa el juicio. Las formas de pensamiento pretenden más que lo meramente existente, lo *dado*. La punta que el pensamiento dirige contra su material no es sólo el dominio de la naturaleza convertido en espiritual. A la vez que el pensamiento hace violencia al material de su síntesis, obedece a un potencial situado frente a sí y se pliega inconscientemente a la idea de volver a reparar en los pedazos lo que él mismo perpetró. Este fondo inconsciente se hace consciente para la filosofía. La esperanza en una reconciliación es la compañera del pensamiento irreconciliable; y es que la resistencia del pensamiento a lo que meramente existe, la imperiosa libertad del sujeto, busca en el objeto lo que éste ha perdido al consolidarse como tal”<sup>87</sup>. Estas líneas condensan la idea de Adorno acerca de la superación en el saber del puro dominio, y sirven bien como síntesis del pensamiento de la diferencia. La caracterización como esfuerzo del pensamiento rechaza de principio toda teoría de la verdad como adecuación. El pensamiento, se dice, es una forma de comportamiento que trabaja su material. El resultado es un producto simbólico que significa la realidad. Su verdad es, por tanto, la mediación. Nada en su medio lingüístico es simplemente dado, pese a la apariencia con la que el objeto pueda presentarse ya en cuanto producto del pensamiento mismo. En el juicio, que es la forma que adopta el pensamiento, su concreción misma, se manifiesta esta dialéctica entre inmediatez y mediación. De forma inmediata se presenta en él la apariencia de ser absoluta la cosa en cuanto que identificada: como un algo que es así y sólo así; idéntico a su concepto. Y, por tanto, meramente dado para el pensamiento. Pero el juicio encierra el germen de lo diferente, afirma Adorno. Lo señala negativamente como todo aquello que excluye. El esfuerzo del pensamiento trabaja para hacerlo hablar, para tornarlo manifiesto. Por ello, la verdad que se afana por expresar el pensamiento trasciende lo dado, una apariencia producida por la pura identificación, siendo a causa de esto doblemente mediata. Pero el caso es que el momento del dominio va ligado a esa apariencia de carácter de absoluto, ilusión por la cual en el juicio parece ofrecerse el objeto como lo simplemente

---

<sup>87</sup> Dialéctica negativa, pp., 27-28.

dado, puesto que la síntesis que lleva a término es una forma de violencia sobre éste. Sin embargo, dice Adorno que el pensamiento pretende rescatar lo olvidado del objeto en la identificación, respondiendo a un potencial situado frente a sí. Es la necesidad de la expresión del sujeto lo que desencadena ese potencial, ya que éste, al dar con el objeto, se percibe a la vez de la forma en que lo yerra. Por la necesidad de expresión se insinúa lo diferente, aquel resto relegado en el pensamiento identificante. Y es en la filosofía donde se torna consciente este olvido. Por eso concluye Adorno que la filosofía vive de la esperanza en esta reconciliación consistente en alcanzar la verdad del objeto que reposa en la posibilidad de un trato no coactivo con él. Reconciliación consistente en decir lo indecible, en ir con el concepto más allá del concepto. Reconciliación inseparable del pensar en constelaciones.

Con la lógica de la diferencia, Adorno ha fundamentado la posibilidad de un uso no puramente coercitivo de la razón. Su idea de una filosofía transformada responde a este interés que concibe realizándose a lo largo de toda su producción teórica. Por esta razón, y tal vez incluso a pesar del carácter paratáctico con el que entiende su trabajo según el cual “filosóficamente no existe nada primero”<sup>88</sup>, habría que situar *Definición y categorías* en un nivel privilegiado en el conjunto de su obra. En el apartado, tras la definición de la dialéctica negativa como un procedimiento consistente en pensar en contradicciones cuya posibilidad queda afirmada desde un uso invertido de la lógica discursiva expuesto en el pensamiento de la diferencia, se pasa a desplegar aquellas categorías medulares que permiten pensar *negativamente*, según la lógica de la diferencia. Aquí se sostiene que la reformulación radical de la categoría de *identidad* efectuada en la definición de la dialéctica negativa modifica, a su vez, al resto de categorías implicadas en la teoría. Por éstas, se entiende aquel complejo de conceptos abstractos, estructurado por la red de relaciones que mantienen éstos entre sí, que permiten pensar cualquier objeto de experiencia. Las categorías aportan el enfoque con el que se percibe la cosa. Median cualquier experiencia, haciéndola posible. El sistema de todas ellas determina el conjunto de supuestos ontológicos que fundamentan o sirven de base al pensar concreto. Podría decirse, pues, que constituyen los mojones que el pensamiento pone en su objetivación de la realidad para orientarse en ella. Sin embargo, no son un a priori del pensamiento, aunque su grado de abstracción es máximo: “Todo concepto... necesita para ser pensado basarse en algo”<sup>89</sup>, puede leerse en referencia a la lógica de Hegel. Según esto, ningún concepto del pensamiento,

---

<sup>88</sup> Teoría estética, p., 470.

<sup>89</sup> Dialéctica negativa, p., 139.

por muy abstracto que sea, es independiente de la realidad concreta. Ésta, añade Adorno, es constitutiva para el producto del proceso de abstracción, cuya máxima expresión son las categorías. Las categorías constituyen los instrumentos maestros para la mediación subjetiva de la realidad. Para el saber, en consecuencia. Pero, de acuerdo con la dialéctica sujeto objeto, la forma sujeto es ya de por sí algo mediado. Y se da una prioridad de lo objetivo: toda mediación subjetiva de lo objetivo supone la mediación objetiva de la subjetividad, cuando, sin embargo, el objeto es pensable sin el sujeto. En consonancia con ello, las categorías, como momentos del polo sujeto, están mediadas por la objetividad, por la realidad concreta. En ellas se determina la forma de realidad o de ser en que consiste el pensamiento, la subjetividad. Una subjetividad que, en tanto que constituida, actúa a su través: determinan el modo de mediación de la objetividad. Adorno entiende que como elementos de primer orden de la terminología filosófica, las categorías poseen todo un bagaje de contenidos sedimentados a partir de experiencias históricas. Poseen, pues, todo un potencial semántico acumulado que es aprovechado a fin de determinar el conjunto de supuestos de carácter óntico con el que opera la dialéctica negativa. Este es el hilo conductor que hay que seguir para interpretar la forma de exposición de las categorías en *Dialéctica negativa*. Utilizando un método genealógico, son aquí deducidas en forma de díadas, configurando un sistema al ser cada una de las categorías determinada por su opuesta en esa díada que, a su vez, conduce a la siguiente hasta cerrar un círculo de interrelaciones, sólo dentro del cual cada uno de sus elementos adquiere la máxima concreción. Siguiendo este proceder es como se despliegan los siguientes pares a partir de la estructura formada por las categorías de identidad y diferencia: esencia y fenómeno, mediación e inmediatez, particularidad y particular y, finalmente, sujeto y objeto. Con este último par, y a partir de la tesis de la prioridad del objeto en su marco formulada, se efectúa lo que es denominado como *la transición al materialismo*; la fundamentación del carácter materialista y normativo de una filosofía que tiene por cimientos una teoría de la razón tal como la que se ha expuesto.

Por la tesis de la prioridad del objeto, Adorno no sólo dota de relevancia epistemológica al individuo particular, finito y contingente, sino que lo lleva al centro de la reflexión en calidad de su objeto al identificarlo sin reservas con el sujeto, otorgándole por ello una dignidad en base a la cual la fenomenología histórica se muestra ante el análisis crítico revestida de unas significaciones que de otro modo quedarían ocultas. Que no sea sujeto más que el yo vivo implica revocar la idea de una cesura ontológica entre lo espiritual y lo natural, ya que con esta somatización del sujeto se instituye el objeto como una componente conformadora suya. Y en el plano del

conocimiento, tal dimensión somática se torna irreductible. Toda forma de saber no es sino una reelaboración de la experiencia del individuo orientada por unos impulsos que remiten a su autoconservación. De esta forma, todo lo relativo al dolor y su superación adquiere sustantividad epistemológica. Cualquier forma de reflexión se constituye en el marco del interés del sujeto por superar el dolor, por eliminarlo. En este interés siempre presente, pero explicitado para la reflexión filosófica, se fundamenta la función crítico-normativa del saber que en el ámbito de ésta se configura. Y a este interés propio del individuo, particular por lo tanto, anuda, sin embargo, una perspectiva universalista de la teoría al considerar ésta que, a causa de su mediación social, la erradicación del dolor no es privativa del individuo, sino competencia del género humano. Desde esta posición ganada por el giro materialista con el que Adorno marca a la dialéctica negativa en relación a su más relevante referente filosófico, la autoconservación aparece como el fin al que siempre se han enderezado las acciones de la especie. Finalidad que sólo en tanto que manifiesta como tal por el ejercicio de pura autorreflexión en el que consiste esa forma de comportamiento llamado filosofía, se trasciende a sí misma más allá de la simple subsistencia exenta de sufrimiento para dar cabida como forma reflexiva a un ideal de vida humana. Y este es el contenido de la noción de *reconciliación*. Esta idea condensa el carácter crítico-normativo de la dialéctica negativa al asegurar la posición de un sujeto que se configura como tal frente a lo que existe en la medida en que ello se le aparece como lo negativo, y así lo comprende. Esto es lo que significa pensar en la lógica de lo diferente. Un pensamiento de tal índole permite, en aras del interés del sujeto, explotar el potencial semántico acumulado de los conceptos de forma que el mundo pueda mostrarse desplegando todos los filos en los que éste se desgarra.

Por este carácter materialista impreso en su filosofía, Adorno considera que el pensamiento es ya una forma de praxis, su primera figura. La teoría, por lo tanto, está al servicio de la posibilidad de una transformación real de las condiciones materiales en las que se reproduce la vida de los sujetos. En esto radica el sentido de toda dimensión crítica. Haciendo valer tal perspectiva, la teoría de la razón expuesta en *Definición y categorías* fundamenta esta autoconcepción crítico-normativa de la filosofía en base a la cual puede detallarse el mapa de una realidad construida históricamente por la especie, estimándola en su dimensión de negatividad respecto a sus miembros, tal como se hace en *Dialéctica de la ilustración*. Uno de los ejes teóricos de tal formulación del esquema evolutivo de la especie es la noción de *razón dominadora*. Esta noción sólo puede ser construida desde afuera. Y esto es lo que hace Adorno. Si bien en esta obra los límites de la razón dominadora son delimitados desde su exterior, aunque ciertamente de manera no explícita, ya



en *Dialéctica negativa* se acomete la tarea, sin duda inexcusable, como el propio Adorno reconoce, de fundamentar sólidamente la estrategia teórica mediante la cual se ha realizado el diagnóstico de la modernidad. El resultado es el pensamiento de la diferencia. En la medida en que ello es así, queda desmentido el argumento de Habermas según el cual la equiparación absoluta de razón y dominio bloquea en la dialéctica negativa toda forma de saber, convirtiendo a la teoría misma en un ejercicio autocontradictorio. No existe en forma ninguna tal identificación. Sólo puede sostenerse un argumento como el de Habermas ignorando la epistemología de Adorno. Reducir ésta a la caracterización del pensamiento identificante es no traspasar la corteza del problema. Pero lo relevante de toda esta cuestión es que, dada la trascendencia de tal lectura habermasiana, se ha convertido en un lugar común esta idea que reduce la razón discursiva en Adorno a puro dominio, condicionando, en consecuencia, la interpretación de su estética en la dirección de considerar el arte como algo parecido a un *refugio* en el que pueda, por fin, darse cierto tipo de trato no coactivo con la cosa y, consecuentemente, algo de verdad.

#### B. EL CONCEPTO COMO *LOCUS* DE LA MÍMESIS

Y así se abre el frente correspondiente al segundo argumento expuesto por Habermas en esa interpretación de *Dialéctica negativa* en la que se le niega a ésta aporte teórico alguno en relación al conjunto de la producción de Adorno. En esta crítica, la obra queda marcada con un carácter epigonal y tardío, de renuncia a unas pretensiones de realización y consistencia teórica implícitas, básicamente, en el libro sobre la ilustración. Sostiene Habermas que Adorno se ve compelido a concretar la necesidad teórica de perfilar un trato no coactivo con el objeto bajo la noción de *mímesis*. Sin embargo, la posibilidad de esta relación de sujeto a objeto no dominadora ha de ser planteada fuera del espacio de la razón discursiva, indica Habermas, por la prohibición que ha dictado el formato instrumental de la racionalidad. Es este un argumento, pues, que desarrolla la línea del anterior con la intención de reforzarlo. Pero no tiene, de por sí, sustantividad. Según Habermas, el concepto de *mímesis* ha de ser constantemente supuesto como el contrapunto a la praxis dominadora por una teoría que absolutiza a la razón instrumental. De otro modo, difícilmente podría definirse la razón como instancia incondicional de dominio. Cumple así la *mímesis* una función normativa dentro del esquema de la dialéctica negativa consistente en medir y tabular los efectos de la praxis dominadora desde lo que sería su otro: el ideal de una forma de trato no destructora con el objeto, cuya traducción en el saber es una intención de verdad consistente en la conservación del objeto intacto en el

sujeto. Sin embargo, esta noción constantemente supuesta por la filosofía de Adorno no puede ser concretada sino como un impulso, cayendo del lado de lo irracional. Tal es en este punto la tesis de Habermas, para quien Adorno ha de, paradójicamente, situarse teóricamente en esa posición imposible que representa la mimesis como ideal de un contacto que deja intacto el objeto, pero que no tiene otro contenido que el propio de un impulso fugaz y espontáneo, para desde ella evidenciar los desvíos de la razón humana. Tiene Adorno, pues, que suponerse en una razón más allá de la razón; tal parece la exigencia implícita al formato instrumental de ésta: se ha de negar la, en principio, universal y excluyente razón instrumental para poder determinarla -operación ésta que supone, no obstante, la actividad de una razón-, pero desde una instancia a su vez prohibida desde ella. Es así como con la noción de mimesis surge de nuevo la contradicción realizativa en que incurre la dialéctica negativa según esta crítica: la dialéctica negativa en la misma operación consistente en descifrar la razón humana como instrumental se sitúa fuera de ella. Habermas entiende que la noción de mimesis evidencia esta paradoja irresoluble en el modelo de pensamiento de Adorno. Y aún más, concluye que parece sugerir ya dentro del marco de una filosofía de la conciencia como es ésta otro formato de razón en el que cupiera sin necesidad de fricciones la carga crítico-normativa que distingue a la teoría crítica.

Pero a poco que se tire un mínimo del hilo del pensamiento de la diferencia, se deshace la madeja fabricada por Habermas. No puede concebirse ya más la mimesis como un impulso que se agota en sí mismo y al que se reduce todo contacto no coactivo con la realidad, cuyo único vestigio de objetividad se encuentra, en todo caso, en la esfera del arte, cuando se reconoce en Adorno el diseño de una razón que, aún siendo dispositivo y medio de un sujeto finito, no se iguala con el dominio a causa de ese ejercicio de autorreflexión que se consume en la lógica de la diferencia. Por ésta, la mimesis no es extraterritorial a la razón. Pero como esta forma de conocimiento que se atiene a esa lógica según la cual el pensamiento busca superar el concepto a través del concepto para expresar lo sin concepto, lo no idéntico, sin a la vez negarlo, es la propia de la filosofía, a ésta, dice Adorno, la alienta el objetivo de recuperar un abandonado momento mimético en el proceso de racionalización. Partiendo de la concepción platónica según la cual existe un saber que se ama y que se busca porque no se tiene, aunque de él posee el hombre un vago recuerdo como el de algo perdido, lo más valioso, que es necesario recuperar, afirma que “la filosofía... es propiamente el intento de salvar o recobrar con los medios del concepto aquel momento

mimético, que en verdad está profundamente conexionado con el amor<sup>90</sup>. Y dice recobrar porque considera que en el lenguaje mismo, históricamente, se ha consumado una escisión; la de la palabra como imagen y la de la palabra como signo. Según esto, se han constituido el arte y la ciencia como los dominios propios y excluyentes entre sí de la copia y del conocimiento de la naturaleza. En este proceso, la filosofía, sostiene Adorno, se ha decantado, en general, del lado de la ciencia. Y si tal división es inevitable, añade, no lo es empero su claudicación bajo la forma de un saber que encaja en el modelo del conocimiento científico. Siempre se ha dado en ella algo que se revolvió contra tal equiparación; Wittgenstein es aquí paradigmático: en el final del *Tractatus* domina el momento expresivo. Precisamente la filosofía queda marcada para Adorno por su posición de tercero frente al arte y la ciencia: comparte con el conocimiento científico ante el arte el uso del concepto, el carácter discursivo, pero contra la ciencia se alinea con el arte por la sustantividad que en ella adquiere el momento expresivo. Así es como, vinculándose con ambas esferas del espíritu, la filosofía no se identifica con ninguna de ellas. En esta posición intermedia Adorno ubica la especificidad irreducible del saber filosófico. De ahí la imagen espacial de esa *tierra de nadie* entre el ser y la nada con la que en ocasiones la designa: es una forma de conocimiento, pero de tal índole que no puede dejar de expresar una exigencia de superación de lo fáctico. Constituye, sí, una objetivación acerca de lo que es, aunque posibilitada propiamente desde un no ser consistente en las carencias de aquello que existe. En tal dialéctica constitutiva para la filosofía entre ser y no ser descansa su dimensión mimética.

Como tercero, pues, frente al arte y la ciencia, Adorno señala que la filosofía quiere la verdad. Tal pretensión es inerradicable de ella; la funda y la sostiene. Pero a diferencia de otras esferas de saber, la verdad a la que tiende la filosofía, aquella que es objeto del mayor deseo y por la cual el pensamiento se esfuerza una y otra vez, y aún más, no es la verdad del objeto como la de algo meramente exterior, sino la verdad de la experiencia que de éste tiene el sujeto. Por esto llega a afirmar Adorno que la filosofía es experta en deseos, dado que transluce el mundo, pero no meramente considerado en sí, sino sólo en lo que significa para el sujeto. Aquí se realiza su componente mimética: por cuanto expresa la experiencia individual; por dar cauce y objetivar en el medio del discurso un trozo de realidad consistente en una forma particular, contingente y finita de mediación sujeto-objeto. El propósito que mueve a la filosofía consiste en mostrar con los medios del concepto el objeto en lo que significa para el sujeto a partir de su experiencia. Por eso

---

<sup>90</sup> Terminología filosófica, vol. I, p., 62.

siempre constituye un movimiento autorreflexivo que responde a una necesidad expresiva: sacar a la luz, exteriorizar lo que se lleva dentro... dar elocuencia al sufrimiento, dirá Adorno en referencia a todo ello. Es esta misma necesidad expresiva la que busca recomponer el objeto de conocimiento en su integridad e identidad, más allá del pensamiento identificante, porque no se satisface sino a través de la singularidad. No le vale al saber filosófico un objeto reducido a lo que no es él, tal como se procede en la clasificación propia del conocimiento científico, porque la realización de la exigencia expresiva que la sustenta requiere traducir en conceptos siempre una experiencia particular para la que es determinante el objeto en sí y no meramente como un caso. Tal satisfacción a la vez mitiga el dolor y libera en la medida en que rompe para el sujeto el círculo de la inmediatez. La objetivación en que consiste el proceder conceptual produce distancias, abre perspectivas, desliga al sujeto, aunque sea un mínimo, de la densidad de su mundo: por esto vale aquí, y con seguridad contra él mismo, la tesis de Habermas que contempla la autorreflexión ya en sí misma como emancipación. Así pues, Adorno entiende la filosofía no como una forma de conocimiento a la que le es indiferente el sujeto, sino como aquel saber en el que se vacía éste por cuanto expresa aquello que su experiencia le dicta como lo esencial. De ahí que constituya siempre una reflexión no sólo sobre lo concreto, sino también desde ello. Responde la filosofía pues a la necesidad de decir, de objetivarse el sujeto en el discurso con una, además, pretensión de universalidad ligada al medio del concepto. No pretende señalar un aquí y un ahora, circunscribirse a la pura contingencia, sino que ese decir signifique esta realidad en su llegar a ser y en la plenitud de las posibilidades que encierra. Al saber que así se configura lo mueve una pretensión de validez intersubjetiva. Y en esto consiste su dimensión mimética, en el imperativo deseo de decir que la desencadena en cuyo cumplimiento se cobija la esperanza de abrazar esa verdad que no por desconocida es del todo ajena o extraña. Pero no hay en todo ello, añade Adorno, forma alguna de subjetivismo, pues a la base de toda esa experiencia que cobra objetividad en la acción del decir está lo experimentado, una realidad común en la que se constituyen los sujetos. Lo traído a expresión en el saber filosófico no es una pura subjetividad recogida sobre sí, sino propiamente la estructura sujeto-objeto: todo un mundo en lo que afecta a quien es capaz de captarlo cognitivamente. Por cuanto esta experiencia se objetiva lingüísticamente, es de suyo ya universal<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Así lo entiende Adorno: “gracias a su participación en el médium discursivo, la experiencia individual es por su propia naturaleza siempre más que meramente individual. El individuo se convierte en sujeto en tanto en cuanto se objetiva por su conciencia individual: en la unidad de sí mismo como en la de sus experiencias; los animales parecen incapaces de ambas cosas. La

Por todo ello, afirma Adorno que la filosofía es una esfera en la que la expresión quiere ser verdad: “es el ámbito de la expresión cuya intención propia es justamente la verdad”<sup>92</sup>. Esa verdad se articula en el marco de la lógica de la diferencia. Por eso, no tiene razón Habermas cuando afirma que Adorno no puede desarrollar una teoría de la mimesis. La lógica de la diferencia constituye en sentido estricto tal teoría, dado que en el saber por ella producido queda suspendido el principio del dominio al atenerse y cobrar sentido éste en relación a una finalidad consistente en descifrar una realidad, su objeto, en lo que tiene de única, en aquello que la particulariza, ya que sólo en la objetivación plena de su realidad, produciendo saber pues, el sujeto se forma a sí mismo, emancipándose de ella aún cuando constituya su propia condición de posibilidad en tanto que tal. A la transcripción simbólica de la realidad en que consiste el saber de la filosofía la mueve el propósito de expresar conceptualmente lo que en esta realidad hay de determinante para el sujeto, según su propia experiencia. Tal objetivación es su meta porque sólo mediante ella el sujeto puede desligarse y autonomizarse de ese mundo del que, no obstante, depende. De aquí su necesidad expresiva. Por eso busca la filosofía el objeto íntegro: porque sólo recomponiéndolo puede constituirse el sujeto mismo. El pensamiento de la diferencia, pues, supone una forma de realización del momento mimético en la medida en que cifra su cumplimiento en la exposición a través del concepto de lo sin concepto, ateniéndose a una necesidad expresiva del sujeto. Se da así una afinidad entre lo producido por éste y lo que le es exterior. Adorno afirma que en el pensamiento de la diferencia la experiencia del objeto se transforma en una forma subjetiva de reacción, en expresión, por tanto. Este saber cala el objeto en su diferenciación e identidad, en lo más mínimo relevante. En ello consiste la experiencia filosófica de éste; más bien, la experiencia filosófica en general. Mimesis es, pues, el volcado en el medio del concepto de una experiencia que repara en la identidad del objeto como lo diferente a su mera identificación conceptual. De ahí que la idea de la dialéctica negativa, de la filosofía misma, queda expresada por Adorno de la forma más precisa cuando afirma que “sólo en el medio del lenguaje puede lo semejante conocer lo semejante”<sup>93</sup>, pero “determinándolo como lo que no se le asemeja”<sup>94</sup>, esto es, exponiéndolo por medio del concepto. Denomina una *filosofía transformada* a esta lógica de la diferencia, y así sintetiza su cualidad. Por todo ello no puede haber reparo

---

experiencia individual alcanza lo universal, porque y en cuanto lo es en sí misma”. *Dialéctica negativa*, p., 51.

<sup>92</sup> Terminología filosófica, Vol. I, p., 67.

<sup>93</sup> *Dialéctica negativa*, p., 61.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p., 153.

alguno en concebir como una teoría de la mimesis, según demanda Habermas, este procedimiento que invierte el uso del concepto.

### C. RESOLUCIÓN DE LA LÓGICA DE LA DIFERENCIA EN LA IDEA DE *MODELOS*

El último de los argumentos en base a los cuales Habermas pretende reforzar la tesis en la que mantiene que *Dialéctica negativa* no aporta nada positivo en relación al laberinto teórico en el que, según su diagnóstico, se ven encerrados los autores de *Dialéctica de la ilustración* se centra sobre la idea de Adorno de los *modelos*. A propósito de ello, señala, no sin lo que parece cierta ironía, la coherencia y honradez intelectual de éste por concebir la dialéctica negativa no más que como un conjunto de modelos en lo que supone un reconocimiento implícito de la imposibilidad de salir del círculo de la razón dominadora, asumiendo de esta forma el fracaso del intento de construcción de una teoría de la razón capaz de sostener las pretensiones de desenmascaramiento radical de la modernidad que han sido seña de la teoría crítica. Esta filosofía de modelos significa para Habermas una regresión en cuanto a pretensiones teóricas, una depotenciación del calado crítico del pensamiento, un índice, en definitiva, del fracaso del paradigma en el que se mueve Adorno, quien se encuentra aún, pese a su aparente radicalismo, demasiado atado a la tradición del idealismo alemán. Sin embargo, mantener que, con su idea de una filosofía que se realiza en modelos, Adorno renuncia finalmente a unas pretensiones teóricas indisociables del espíritu de la dialéctica negativa porque éstos son, en suma, pequeñas investigaciones pertenecientes al ámbito de la filosofía y de las ciencias sociales que, al poseer un carácter fragmentario y un alcance teórico muy limitado, circunscrito a la elucidación de un fenómeno concreto más allá del cual nada puede ni pretende decir la teoría, resultan, en consecuencia, incomponibles bajo estructura teórica alguna, significa no haber calado en absoluto el sentido que adquiere esta forma de entenderse un tipo de teoría que se define como *negativa* básicamente en referencia a Hegel.

La teoría de la razón de Adorno vertebró la dialéctica negativa. Y la lógica de la diferencia en su marco formulada sustenta la idea programática de una filosofía consumada en modelos. La dialéctica adorniana es negativa porque hace valer esa lógica de la diferencia, por su decantación epistemológica según la cual se da una asimetría en la forma de mediar respectivamente sujeto y objeto a favor de éste, de forma que el saber no propende ya más, gracias a un proceso de revisión y elucidación dirigido sobre sí, a fundirse con su objeto en un movimiento envolvente sobre la realidad a la

que en esta dinámica, indefectiblemente, ha de terminar asimilándose. Para Adorno, toda filosofía que no se tome muy en serio la asimetría entre sujeto y objeto, comprendida en un sentido materialista, deriva hacia una posición totalizante. Frente a este tipo de filosofía *sistemática* desarrolla la idea de los modelos. Sin embargo, la crítica de Adorno a un saber de tipo sistemático no supone en modo alguno un menoscabo del ideal inmanente de rigurosidad que es propio de toda reflexión filosófica. Por esto hay que entender en toda la extensión de su literalidad la idea según la cual “exigir rigor sin sistema es exigir modelos para pensar”<sup>95</sup>. La dialéctica negativa es construida en base a esta idea de los modelos como respuesta y alternativa al pensar sistemático cuya máxima expresión se encuentra en Hegel. De hecho, Adorno califica como un *antisistema* a su filosofía, aduciendo que formular una dialéctica de carácter negativo socava en sus mismos cimientos la tradición de pensamiento que une a Platón y Hegel. Sin embargo, este postulado antisistemático en ningún momento es planteado bajo el supuesto de una merma de las pretensiones del pensamiento en relación a la verdad. Justamente la asunción consecuente de estas pretensiones es lo que está a la base del giro adorniano. El motivo rector de pensar con Hegel contra Hegel, presente en toda la extensión de su producción, conduce a Adorno a los modelos. Porque, dice, se evidenció lo ilusorio de la pretensión de la filosofía de ser idéntica con la realidad, junto a todos los efectos de la forma de racionalización de la cual tal pretensión es manifestación, es una tarea pendiente para ella replantearse radicalmente su relación con ésta: básicamente el tipo de saber en que se plasma, su idea de la verdad y la relación con la praxis. La estructura teórica de la dialéctica negativa pretende dar cuenta de tal exigencia inmanente impuesta a la filosofía desde su momento histórico.

Adorno sostiene la tesis según la cual toda filosofía sistemática opera bajo el esquema del pensamiento de la identidad, del mismo modo que la realización consecuente del pensamiento de la diferencia se efectúa, allende el sistema, bajo la forma de los modelos. Esta doble relación aporta la clave para inteligir la estructura teórica de la dialéctica negativa.

En primer lugar, la ecuación entre sistema e identidad. Por sistema filosófico Adorno entiende un conjunto teórico ordenado deductivamente a partir de un punto. Y es la relación deductiva la que clasifica los momentos, y cohesiona y cierra ese conjunto. No constituye, en consecuencia, un sistema filosófico una serie ordenada de proposiciones no contradictorias a la que le falte el vínculo deductivo a partir de un primer principio. Pero toda filosofía que se guíe por este ideal teórico es, afirma Adorno, pensamiento de la

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p., 36.

identidad y representa una forma de idealismo. Estos tres elementos, sistema, identidad e idealismo son, pues, inseparables, constituyen los rasgos conectados de un determinado tipo de filosofía cuyo ideal alumbró los primeros logros de los filósofos de la naturaleza griegos para, unos veinticuatro siglos más tarde, verse cumplido con la figura de Hegel. La filosofía sistemática, por su necesidad inmanente de completud, termina superponiéndose a una realidad a la que niega y aparta. Su lógica es la de la identidad: todo debe quedar subsumido por el pensamiento, ordenado y armonizado en sus categorías. En ella se estiliza el objeto porque se lo conoce según se pliega a los moldes que permiten incorporarlo con sentido a un todo con, a su vez, su sentido ya definido. En la filosofía sistemática el sujeto de conocimiento se absolutiza en su relación con el objeto al rechazarse en ella por principio la posibilidad de la diferencia entre el pensamiento y lo pensado por la que se patentiza su limitación, su misma finitud, ante una realidad en la que se constituye y que lo excede. Así expresa tal totalitarismo Adorno: “El sistema, la forma de exposición de una totalidad fuera de la cual ya no hay nada, absolutiza el pensamiento frente a todos sus contenidos y volatiliza el contenido en pensamientos: es idealista antes de argumentar a favor del idealismo”<sup>96</sup>. Como el pensar estrictamente sistemático necesita deducir todos los momentos a partir de un elemento absolutamente primero, sea el *cogito* cartesiano o el *espíritu* en Hegel, para componer mediante su disposición un todo unitario sin fisura alguna, ha de adaptar los fenómenos, el objeto de conocimiento, a unas estructuras previas y rígidas predeterminadas por la teoría mediante el mecanismo lógico consistente en el pensar de la identidad. El pensamiento identificante procede subsumiendo el objeto en un molde preparado, prescindiendo de consideración alguna sobre el grado de deformación que con ello le ocasiona porque su telos no es el qué de ese objeto, sino aquello, la universalidad, de lo que éste es caso. Por esto afirma Adorno que bajo el imperio del sistema el contenido se volatiliza en pensamientos. El mundo queda, pues, reducido a sujeto. El idealismo es así antes punto de partida que resultado para el proceder sistemático. Diríase que la lógica subyacente al sistema es la de un pensamiento de la identidad no cierto de sí, pues a él mismo se le escapa la medida en que yerra su objeto, el grado en el que lo deforma, a causa de las exigencias totalizantes de aquél. De esta forma el sistema elimina el afuera; nada queda que no haya sido absorbido por sus categorías: produce una inmensa tautología entre el pensamiento y el mundo porque convierte el mundo en pensamiento al vaciar teóricamente el momento de la diferencia. Todo lo exterior es subsumido en

---

<sup>96</sup> Ibid., p., 32.



las estructuras del sujeto y negado como exterior al ser despreciado su qué<sup>97</sup>. Este desprecio es manifestación de la violencia y el dominio que el pensamiento ejerce sobre las cosas cuando se relaciona con ellas bajo los dictados de la lógica de la identidad. La relación que establece el proceder cognitivo sistemático con la realidad se mide, pues, en términos de dominio para Adorno, porque dominio es aquella sujeción y parálisis que el pensamiento impone a las cosas a fin de adaptarlas a sus esquemas. El mecanismo lógico de la identificación es el medio del que se vale el sistema para transfigurar el mundo hasta que quepa en él: todo lo que se resiste y queda fuera se señala como irrelevante y es ignorado, y la idealización producida se autodefine absoluta. Concluye Adorno estos análisis afirmando que la exigencia de que la filosofía ha de ser sistema prejuzga lo que constituye un problema filosófico de primer orden en cuyo centro se encuentra el tema de la verdad, el de si hay o no identidad entre el pensamiento y lo pensado o, en otros términos, el de cuál es la forma de la relación entre sujeto y objeto. De aquí su insuficiencia; el momento antifilosófico y dogmático de esta forma de realización filosófica que tras su pretensión de fundamentación absoluta esconde supuestos sobre lo que son cuestiones de fundamento.

En este contexto de crítica sin paliativos a la tradición de la filosofía sistemática, los modelos son planteados como la alternativa al sistema: la dialéctica negativa como antisistema se describe como una filosofía de modelos. Con este giro Adorno se propone, tal como declara en el prólogo de *Dialéctica negativa*, salvar la dialéctica como procedimiento filosófico eliminando su carácter afirmativo, demoler la idea de la necesidad de una fundamentación realizada desde un momento considerado primero o absoluto e incondicionado y, finalmente, impulsar lo que denomina el pensamiento concreto: la aplicación de la reflexión filosófica a la pluralidad de los fenómenos de la realidad humana. Este retrato de lo que es una filosofía antisistemática se efectúa ya haciendo valer aquello que se justifica. Por esto, cuando se lee que “con los medios de una lógica deductiva, la dialéctica negativa rechaza el principio de unidad y la omnipotencia y superioridad del concepto” y, también, que la tarea propia de ésta consiste en “quebrar con la fuerza del sujeto el engaño de una subjetividad constitutiva”<sup>98</sup> se está pensando negativa, antisistemáticamente: se está elaborando la paradoja hasta

---

<sup>97</sup> Clarificadora es la comparación que a este respecto realiza Adorno: “Por eso tienen siempre los sistemas algo de la reina de Blancanieves que no puede soportar la idea de que en las montañas del país de los siete enanitos viva, aunque sea una pobre niña, otra mujer más bella. El cuento nos da en este punto algo así como una protohistoria de la idea de sistema, a saber, la idea de totalidad”. *Terminología filosófica*, vol. II, p., 197.

<sup>98</sup> *Dialéctica negativa*, p., 8.

hacerla posible a base de pensar en contradicciones, según es propio de la filosofía como pensamiento del límite de lo decible. Y, efectivamente, cuando Adorno se centra sobre las cuestiones más abstractas que puede transitar la reflexión filosófica, a saber, aquellas en las que colindan la epistemología y la metafísica, temas éstos a los que dedica los capítulos fundamentales de *Dialéctica negativa*, la introducción y la segunda parte, se perfilan dos ejes complementarios a partir de los cuales la idea del antisistema se sostiene: la tesis de la prioridad del objeto, sobre el fondo de la dialéctica sujeto-objeto, y la contraposición entre pensamiento de la identidad y pensamiento de la diferencia. Porque se da, a nivel ontológico, una prioridad del objeto, el saber filosófico tensionado hacia una verdad que no se adapta al formato que adopta usualmente en el dominio del conocimiento científico, pero que ha sido extrapolado y universalizado acríticamente, se ha de construir sobre la lógica de la diferencia, que se hace transparente al pensamiento a base de autorreflexión. Y esta lógica de la diferencia constituye el punto de partida desde el cual se afirma que, mediante un proceder deductivo, la dialéctica negativa niega el principio del carácter de absoluto del concepto y, con ello, deshace la ficción de una subjetividad constitutiva. Es, pues, la lógica de la diferencia el espacio teórico a partir del cual se destruyen las premisas del pensar sistemático. Pero, paradójicamente, se hace uso aquí del mecanismo deductivo para negar el primado total de la deducción como criterio de validez teórica. De la forma general de relación que establece la lógica de la diferencia entre el concepto y lo aconceptual, el objeto, desde la reorientación del juicio de identidad, se deducen consecuencias que afectan al formato del saber filosófico en general. Este ya no puede constituirse en sistema porque el principio de la identidad no es último: en la identidad se esconde la diferencia, diferencia que busca empero la identidad, pero no ya la de lo exterior como interior, sino la de un qué en principio irreductible en unidad: lo diferente. El ideal sistemático es, pues, aporético porque existe una prioridad de la diferencia frente a la identidad. Y, consecuentemente, el saber filosófico ha de realizarse de otra forma: a través de los modelos. El punto de partida de esta manera de entenderse la filosofía es la negación de la identidad entre sujeto y objeto. Evidenciada esta unidad como una ficción producida por el pensamiento, no puede propender éste ya más a subsumir la realidad. Con ello, está de más ese carácter sistemático de la filosofía. Sin embargo, es para ella irrenunciable el ideal de la exactitud, de la rigurosidad. En los modelos se pretende salvar tal momento. Los modelos serían, de acuerdo con esta pretensión indisoluble del uso del concepto abstracto propio de la filosofía, el sistema al que se le ha sustraído su ideal inmanente: la sistematicidad. Y si cabe hablar de sistema aquí, aun en contra de Adorno y, ciertamente, en un sentido débil, es porque existe un hilo conductor que cohesiona la dialéctica

negativa. Su teoría de la razón constituye ese momento teórico privilegiado con el que se entretrejen todas aquellas realizaciones efectuadas al nivel de la filosofía concreta. Todo ello apunta a la existencia de una jerarquía teórica en la dialéctica negativa. Lo que Adorno denomina como *la helada inmensidad de la abstracción*, esa teoría de la razón, es el sustrato presente por el que los modelos se configuran. Si es desde ese espacio de la más pura abstracción, en un plano metateórico, autorreflexivo, donde se dicta la prohibición sobre el sistema y se justifica, consecuentemente, el proceder de los modelos, también la dinámica interna de cada uno de ellos es sostenida desde aquí. Los modelos en Adorno proceden según la lógica de la diferencia. Su tan alabada finura dialéctica, su retórica, la lucidez de sus análisis filosóficos, sociológicos y estéticos, todo ello no es sino la manifestación de la puesta en práctica de la lógica de la diferencia. Lo peculiar del pensamiento de Adorno es cómo usa los conceptos. En los modelos se esclarece el objeto a base de pensar en contradicciones; porque constantemente se ponen en juego en ellos alrededor del fenómeno constelaciones conceptuales que operan en términos de la lógica de la diferencia. En todo ello estriba la novedad y la particularidad de la forma de hacer de Adorno. La lógica de la diferencia es, pues, el elemento teórico que convierte a la dialéctica negativa, más allá de la idea de un conjunto de momentos vinculados por un aire de familia, en lo que es, en sentido estricto, una teoría filosófica. Todo lo cual no está reñido con el ideal de apertura consustancial a este proceder filosófico, con esa negativa, convertida en ideal programático, a colapsar el mundo en esquemas producidos e impuestos, pues su elemento unificador como teoría es el mismo que le impide cerrarse en un todo autoconcebido como completo al mantenerlo en un estado de perpetuo dinamismo en pos de una realidad que se sabe irreductible. La dialéctica negativa está, pues, planteada como un procedimiento en constante apertura hacia su exterior y en permanente revisión porque hace efectiva la tesis de la prioridad de la diferencia. Por esto, a la seguridad inherente al sistema, devenida, sin embargo, apariencia cuando se la piensa fuera de él, que coarta la libertad del pensamiento, Adorno contrapone la conciencia asumida teóricamente de que la filosofía puede extraviarse en su búsqueda de la verdad, de que ésta no está en absoluto garantizada y que constituye, en definitiva, una conquista precaria, nunca definitiva. Y tal conciencia, afirma, produce vértigo: “Pero todo conocimiento fructífero tiene que echarse a fondo perdido en los objetos. El vértigo que da es *index veri*; el shock de lo abierto es la negatividad, su revelación necesaria dentro de lo seguro y siempre igual, falsa sólo para lo que es falso”<sup>99</sup>. Negatividad negada, falsa, por el sistema.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p., 40.

Buscada, en cambio, por esta dialéctica que ha depositado en ella la esperanza de toda verdad.

Puede constatarse pues cómo, contra los argumentos presentados por Habermas, *Dialéctica negativa* se consolida como la obra en la que Adorno aporta los puntales teóricos que sostienen y cohesionan el conjunto de su producción filosófica. Tachar esta obra de intento frustrado de fundamentación de *Dialéctica de la ilustración* no se sostiene en modo alguno. Considerar, tal como lo hace Habermas, que lo único que aporta el texto es un desarrollo, necesariamente inconsistente y falto de solidez, por lo demás, de la idea de que toda forma de conocimiento es un mecanismo de dominio significa caer muy por debajo del nivel de elaboración filosófica en el que éste se mueve, y exige ignorar un número tal de diferenciaciones conceptuales, de tesis y de argumentaciones en él contenidas que hacen difícil reconocer el original en la interpretación o, incluso, aceptar a ésta en calidad de tal y no, más bien, como un requisito originado en las mismas motivaciones y planteamientos de base de la teoría de la acción comunicativa.

#### 8. DESBORDAMIENTO DEL ARTE POR LA FILOSOFÍA DESDE LA INTENCIÓN DE VERDAD

Pero dentro ya de lo que supone un nuevo nivel de análisis, resulta del todo significativo que, en virtud de la señalada prioridad epistemológica de *Dialéctica negativa*, el pensamiento estético de Adorno cobra en el conjunto de su filosofía otro sentido bien diferente al contemplado por Habermas. La teoría del arte de Adorno se encuentra sistematizada en su monumental obra póstuma *Teoría estética*. Es éste un texto cuya interpretación está marcada por la consideración acerca de si *Dialéctica negativa* significa, o no, un intento fallido de elaboración de una teoría de la razón. Como Habermas sostiene que éste es el caso, que Adorno es incapaz de sustraerse a las contradicciones que encierra su formato de razón, argumenta que existe en la dialéctica negativa un *giro estético* que obedece a una insuficiencia estructural por la cual ésta no termina de consolidarse como teoría filosófica. Y añade que esta limitación es percibida ya y elaborada dentro de la misma teoría; así lo manifestaría la cesión de competencias al arte que sostiene darse en ella. Tal forma de ver las cosas otorga a la estética un protagonismo en el conjunto de los planteamientos de Adorno. Pero se trata de una sustantividad prestada, falsa, porque se origina en una carencia, en lo que constituye una limitación de la racionalidad discursiva para realizar el fin por el que se autodefine, en base a la cual las realizaciones propias del campo del arte adquieren un valor

sustitutivo, casi interino y, en todo caso, precario. La falta de solvencia de la formulación instrumental de la razón provoca, pues, la fuga de la dialéctica negativa hacia el ámbito del arte según Habermas. Son las obras de arte las depositarias de ese ideal irrealizable de principio para la razón que opera discursivamente. Sólo en el campo de la realización artística puede hacerse efectivo un trato no dominador con el objeto: en el arte se trae, finalmente, a objetividad lo no idéntico. Pero ésta no es la del concepto, sino aquella propia de un medio en el que domina la imagen. La inutilidad de la obra de arte como cosa, como artefacto, garantiza la posibilidad de que como lenguaje sea verdadera, ya que la finalidad a la que éste sirve se realiza plenamente en el acto expresivo. Habermas sostiene que Adorno termina no reconociendo otra verdad que aquella expresada en el *médium* del arte porque constata que aquella que la filosofía pretende no es sino dominio encubierto. Y el esfuerzo conceptual que ésta representa para abrir el concepto mismo, para desentrañarlo, sólo ha evidenciado su ligazón estructural con éste. En Adorno, pues, la filosofía se autodisuelve a favor del arte; el celo supremo de la reflexión sólo sirve, finalmente, para mostrar su esencial inviabilidad. Pero tampoco, concluye Habermas en sus comentarios, el arte es autónomo en Adorno, pues necesita a la postre de aquella reflexión a la que sustituye como depositaria de la verdad precisamente para exponer ésta a causa de la aconceptualidad del lenguaje que las obras de arte constituyen. La verdad que se posesiona el arte, verdad que sólo en éste se da, ha de ser, sin embargo, indicada y señalada por la filosofía porque en caso contrario pasaría desapercibida, tal como si no existiera. Si el arte es la única verdad, necesita de la filosofía para que así lo refrende al traerla al medio del discurso como su objeto; si, pues, en el arte la verdad encuentra su justo receptáculo, la filosofía constituye algo así como su conciencia. Es de esta forma como Habermas afirma el círculo de remisiones que anuda *Dialéctica negativa* con *Teoría estética* en lo que supone para la teoría un juego de fundamentación que no termina y, en consecuencia, un proceso de articulación definitivamente frustrado.

Sin embargo, la constelación de los grandes textos de Adorno no parece ser la que Habermas pretende, de forma que puede sostenerse en consonancia con la afirmación de la solvencia y la prioridad epistemológica de *Dialéctica negativa* que no se da de ninguna forma en su pensamiento esa cesión de competencias entre la filosofía y el arte, y que, consecuentemente, tampoco incurre éste en circularidad alguna. Existe y está claramente expuesta en Adorno la posibilidad de una verdad filosófica: lo que se ha dado en llamar la lógica de la diferencia representa una de las formas posibles en las que la razón puede enfrentar la realidad bajo la forma de un saber discursivo. La determinación de la filosofía como un tercero frente a la ciencia y el arte no se

reduce a una proclama en el pensamiento de Adorno. Representa la filosofía, pues, una forma singular de entablar la razón contacto con la realidad. Constituye un tipo de conocimiento diferente al de la ciencia, para la que es constitutivamente determinante el dominio de la naturaleza en sentido amplio: tanto el de la externa como el de la interna. Y esta diferencia la marca el ejercicio extremo de autorreflexión por el que va instituyéndose esa forma de manejar los conceptos que es el pensamiento de la diferencia. Al dominio como condición de la ciencia opone la filosofía el momento expresivo en el que se constituye su verdad y que la acerca al arte. Pero mantiene, a su vez, su disimilitud con éste en virtud de ese elemento conceptual que es su materia. Ciencia, arte y filosofía representan, pues, tres esferas de realización de la razón humana con su propia legalidad. Adorno en ningún momento plantea sus relaciones en términos reduccionistas: ni la filosofía se configura como algo parecido a un saber supremo, ni tampoco se reduce a ser meramente un ejercicio de pura fundamentación de la ciencia. Es reflexión sobre ésta en la medida en que está dotada, dice, de un *impulso trascendente* por el que va más allá de cualquier saber reglado y compartimentado, de forma que al no ser ajena a ninguno en concreto los pone a todos en relación. Este impulso se origina en el momento de la autorreflexión: piense el objeto que piense supone siempre la filosofía, aunque de forma más o menos ostensible, al mismo pensamiento como objeto. Constantemente es, pues, objeto de la reflexión filosófica el sujeto reflexivo como tal en la pluralidad de sus determinaciones objetivas y en su, para él constitutiva, interacción con lo objetivo. Aquí enlaza, además, su momento crítico-normativo. Y del otro lado, también arte y filosofía, más allá de su afinidad, se muestran irreductibles. En esto consiste, en palabras de Adorno, su respectiva especificidad y, en consecuencia, su diferencia: “Aunque también el arte es una manifestación de la verdad, no es nunca la verdad intencionalmente, en tanto que la filosofía es el ámbito de la expresión cuya intención propia es justamente la verdad”<sup>100</sup>. El arte posee un contenido de verdad, esclarece e ilumina una realidad, el mundo del que brota cada obra en su irreductible singularidad, pero como no sabe decirse en esa su verdad, desde el lado de su aconceptualidad se presenta tal falta de conciencia como una limitación suya. En cambio, la filosofía vive de este decir: expresando la verdad, a la vez, afirma esta expresión, la aquilata a través de la capacidad autorreferencial de su proceder conceptual. Por esto, nada más lejos en la intención y la realidad de la filosofía de Adorno que la revocación del concepto por la imagen, tal como Habermas supone y parece querer.

---

<sup>100</sup> Terminología filosófica, Vol. I, p., 67.

Bien pudiera contemplarse *Teoría estética* desde una perspectiva de conjunto como la reflexión y la justificación metateórica de todos los trabajos de crítica artística en general, y musicológica en particular, que Adorno realizó a lo largo de su trayectoria vital. No hay que olvidar la doble formación de éste: como musicólogo, y aun como compositor, y como filósofo. Estos dos caminos los transitó Adorno simultáneamente. Y parece que tal cultivo en paralelo enriqueció ambas facetas. Sin embargo, desde el punto de vista puramente teórico existe una prioridad de la filosofía con respecto al arte: es ésta la que carga con la tarea de explicar a aquél. El arte existe como objeto para la filosofía, de ello se ocupa la estética, mientras que para sí mismo es opaco. Esto no quiere decir que las obras de arte no puedan producirse sobre la base de una experiencia artística reflexivamente acumulada, Adorno lo deja bien claro, sino tan sólo que el arte es incapaz de saber su verdad, para ello necesita de lo que le es ajeno, el concepto. La estética, pues, como reflexión de índole filosófica centrada sobre el arte, pero que lo desborda por esa misma necesidad de dar con él al contextualizarlo como fenómeno dotado de una especificidad individualizadora en la riqueza de dimensiones de un universo histórico social, constituye un ámbito de filosofía concreta según la división que de ésta se hace al inicio mismo de *Dialéctica negativa*. Por todo ello, las investigaciones estéticas de Adorno, diseminadas aquí y allá a lo largo de su producción, incluidos también los análisis concretos contenidos en la propia *Teoría estética*, son modelos de dialéctica negativa; representan propiamente la filosofía en acción, ganándose contenidos en una tarea interpretativa que encuentra uno de sus principales cometidos en significar conceptualmente el contenido de verdad de las diversas obras artísticas sujetas a la consideración teórica. Y ésta, su última gran obra, podría ser encuadrada sin excesiva dificultad bajo el epígrafe *modelos* con el que se intitula la tercera parte de *Dialéctica negativa*. A lo sumo, esta pequeña dificultad deriva del hecho de que *Teoría estética* es básicamente un tratado metateórico en el que se discuten cuestiones de fundamento, esencialmente relativas a la constitución de la propia disciplina en la relación con su objeto, que no pocas veces introducen temas puramente epistemológicos o que, incluso, se desarrollan al hilo de éstos. En estos casos, el discurso de Adorno corre en paralelo al de *Definición y categorías*, siendo además ambos congruentes<sup>101</sup>. En todo caso, el conjunto de las tesis tanto metaestéticas como estéticas que se van introduciendo a lo largo del tratado es sostenido desde la epistemología expuesta en dicho apartado. Presentes de forma permanente en el discurso estético que va tejiendo Adorno se

---

<sup>101</sup> No hay que olvidar que ambos textos, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*, fueron redactados de forma prácticamente simultánea por Adorno.

encuentran todos aquellos temas que constituyen el núcleo teórico del mismo: la dialéctica sujeto-objeto, la prioridad del objeto, el sentido de lo *negativo*, el conocimiento, el problema de la verdad, el proceder conceptual, el establecimiento de constelaciones conceptuales pertinentes a la esfera artística y su tratamiento para captar la realidad del fenómeno artístico, punto éste último en el que cobra plena relevancia la lógica de la diferencia. En síntesis, pues, *Teoría estética* cae del lado de lo que Adorno denomina en el prólogo de *Dialéctica negativa* como “la plenitud de una filosofía concreta”, puesto que, de un lado, se dirige a lo real, a unos fenómenos concretos como son los artísticos, y de otro, discute conceptos fundamentales relativos a la disciplina; todo ello tal como queda establecido en tanto que tarea propia de los modelos en dicho prólogo. Existe pues una clara relación de dependencia entre *Teoría estética* y *Dialéctica negativa*. Es la que se da entre la filosofía concreta y la más pura abstracción propia de una teoría de la razón. Entiende Adorno que sólo mediante ésta, dada ya, consecuentemente, la exposición sistemática de la idea de conocimiento con la que opera la dialéctica negativa, es posible desarrollar convincentemente aquella otra dimensión de la reflexión en sus prácticamente inagotables vertientes. Sin las llaves conceptuales que representan temas tales como la idea de la dialéctica como un procedimiento, la deconstrucción del pensar identificante y la consecuente exposición de una lógica de la diferencia o la determinación materialista de la dialéctica sujeto-objeto, sencillamente se torna ininteligible *Teoría estética*, que sólo puede aparecer entonces como un inmenso calidoscopio de reflexiones lúcidas y esclarecedoras, pero no menos aisladas y fragmentarias, y nunca como la exposición sistemática, ordenada, de los fundamentos de un ámbito de reflexión filosófica. La idea de Adorno de una filosofía antisistemática que se resuelve en modelos aporta, pues, la clave para encuadrar apropiadamente su *Teoría estética*. Buena parte de *Dialéctica negativa* se dedica a justificar esta idea programática que, introducida ya en el prólogo, está presente en toda la obra. Por ello, nada más lejos según esto que la idea de Habermas en virtud de la cual ambas obras ocupan posiciones simétricas en el marco general de la filosofía de Adorno. Tesis que se ha originado en esta suposición, que va desvelándose como infundada, según la cual en la dialéctica negativa la reflexión filosófica termina finalmente rescatando en el arte todo aquello que ella no puede decir y que, por esta causa, allí ha relegado.

Y con esto se introduce el tema del contenido de verdad del arte y la interpretación filosófica de éste. A la luz de la idea que vertebra estas dos obras en el marco de una filosofía de modelos cuyo elemento posibilitante es la lógica de la diferencia, nada queda de aporético en las relaciones entre lo artístico y la filosofía, y la objeción de Habermas se difumina. Cuando Adorno afirma que el arte es una manifestación inintencional de la verdad,



apunta a esto esencial que lo define: a diferencia del saber discursivo, él siempre es verdadero. Y lo es en la medida en que cada obra captura en su estructura los rasgos determinantes que definen una época, la suya, aún en contra de la conciencia de sus actores. De aquí la metáfora de la fisiognómica: “las obras de arte son... la fisiognómica de un espíritu objetivo que nunca es transparente a sí mismo en el momento de su manifestación... Las grandes obras no pueden mentir”<sup>102</sup>. Lo específico de la relación entre el arte y la verdad consiste en que éste, de necesidad, se configura como un criptograma de su tiempo sin menoscabo del resto de sus dimensiones. La estructura formal de las obras de arte transluce y significa el tiempo que las vio aparecer. Pero lo hace al modo de los jeroglíficos: en clave. Por esto, su verdad es inintencional, porque se constituye con independencia de propósito alguno que pueda estar a la base de la actividad productiva. De ahí que pueda afirmar Adorno que “la perfecta exposición de una falsa conciencia es el nombre único para el contenido de verdad”<sup>103</sup>. Y con todo ello se patentiza, de un lado, la diferencia con la verdad filosófica, intencional y, en consecuencia, susceptible de ser errada, y de otro, la insuficiencia constitutiva del arte: si en éste se plantea el enigma, es la filosofía quien ha de acometer la tarea de resolverlo, porque de lo contrario el proceso que involucra el arte queda truncado. El desvelamiento de la verdad siempre presente en el arte se efectúa mediante el concurso de la reflexión filosófica, de suerte que el del concepto, como lenguaje de segundo orden, se sobrepone al lenguaje en el que de por sí ya consiste toda obra de arte por cuanto toma a éste como su objeto, en calidad de aquello que debe ser resuelto. Y sólo cuando este proceso interpretativo al que se aplica la reflexión filosófica se ha realizado, puede afirmarse que el contenido de verdad de una obra de arte se ha actualizado. Arte y filosofía se configuran, pues, en calidad de medios diferentes, aunque no excluyentes, de intervención simbólica sobre la realidad. Y en Adorno no entran en competencia, aunque ciertamente otorga prioridad a la filosofía a causa de la insuficiencia que encuentra en el arte ligada a esa aconceptualidad por la cual podría decirse que no se basta a sí mismo. En este sentido, la filosofía reescribe conceptualmente un contenido espiritual presente en cada obra de arte cuando la somete a la interpretación. Pero ni la filosofía necesita del arte como refugio, tal como sentencia Habermas, pues la dialéctica negativa ofrece una determinación en positivo y no reduccionista de lo que es el saber, ni tampoco la relación de remisión entre arte y filosofía es ya una vuelta o un retorno, sino simplemente manifiesta una diferencia entre ambos en la que en la divergencia de lenguajes se hace valer el peso del concepto.

---

<sup>102</sup> *Teoría estética*, pp., 172-174.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p., 174.

Y para finalizar estas consideraciones acerca del engarce de la estética en el conjunto de la dialéctica negativa hay que hacer notar que Adorno entiende que la interpretación del arte por parte de la filosofía es, de facto, un ejercicio de autocritica de la razón. Significa esto que a propósito de la realidad de las obras de arte como productos humanos, como realizaciones dotadas de un contenido espiritual, la razón filosófica desencadena un proceso de revisión crítica de sí que converge con los diagnósticos realizados, a un nivel puramente epistemológico, sobre el pensamiento de la identidad. Pero ahora, esa misma positividad del arte en su calidad de objetivación espiritual se toma como cifra de reconciliación, “la totalidad estética es la antítesis de la totalidad falsa”<sup>104</sup>, puede leerse en Adorno, e índice de posibilidad de la propia razón que a través de él se examina. La suspensión del principio del dominio que está a la base de la praxis artística por cuanto el resultado de ésta, su producto como obra de arte, es un algo carente de valor instrumental alguno en el cual, en consecuencia, no hay finalidad que no le sea inmanente, es considerada por Adorno en los términos de una promesa. Y no puede, de esta forma, la reflexión sobre el arte desprenderse de este carácter anticipatorio que quisiera alumbrar una praxis de la que, pese a su especificidad, éste forma parte: “la racionalidad estética quiere dar satisfacción a todo lo que, fuera de ella, ha ocasionado la racionalidad dominadora de la naturaleza”<sup>105</sup>. De este modo, la existencia de las obras de arte significa para Adorno en el proceso universal de ofuscación, descrito en términos de una dialéctica de la ilustración, una grieta en ese muro creado por la razón entre el hombre y la realización de sus intereses por la cual puede colarse algo de esperanza. La realidad del arte muestra así que otra praxis diferente a la puramente dominadora es posible. Por este motivo, cada obra es una anticipación de reconciliación. La síntesis estética conseguida que las obras de arte representan, lo que es una objetivación de la razón que ha ordenado y dominado unos materiales, reedita a un nivel apariencial el objeto de todo interés humano: esa síntesis no coactiva de lo diferente que se opone al dominio convertido en absoluto. De este modo, el arte representa lo diferente a la praxis ciegamente dominadora, cuya condición es la ciencia, para la mirada retrospectiva con la que la razón autorreflexiva, filosófica, se busca a sí misma. Su carácter marginal en el proceso universal de racionalización posee un carácter ambivalente: de un lado, sugiere la idea de que, en definitiva, el arte evoca en relación al conjunto, parafraseando a Proust<sup>106</sup>, “una posibilidad que no se ha realizado”, pero también, y de forma no menos

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p., 376.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p., 377.

<sup>106</sup> *La prisionera*, p., 497.

manifiesta cuando se lo piensa en profundidad, no puede dejar de expresar todo un potencial que apenas ha despertado. Y es en este punto donde se torna del todo pertinente para una estimación del saber filosófico mismo, ese con el que linda en el extremo opuesto al que lo hace la ciencia, pues en su oposición y afirmación ganada frente al puro dominio cifra esta razón autorreflexiva en constitución su propia posibilidad.

## 9. ¿PUNTO FINAL?

Aquí termina el presente recorrido de crítica y réplica sobre la obra de Adorno. A lo largo de todo este itinerario se consideró, primero, la insuficiencia que evidencia el tratamiento tan desigual que Habermas ha dispensado a los que considera los tres pilares fundamentales de su filosofía, *Dialéctica de la ilustración*, *Dialéctica negativa* y *Teoría estética*. En relación a ello, se analizó después la tesis del agotamiento del paradigma, que pretende ser definitiva en esta interpretación, para pasar, finalmente, a comentar detalladamente las críticas que dirige a las tesis contenidas en cada uno de estos textos y, a través de ellas, a cuestionar su valoración general de la dialéctica negativa. El resultado de esta *respuesta a Habermas* es una nueva lectura de Adorno alternativa a ésta que se ha vuelto canónica en el marco de la segunda generación de la Escuela de Frankfurt. Pero conviene aún, antes de liquidar este complejo tema de la recepción e interpretación de la filosofía de Adorno en el círculo de sus herederos, comentar brevemente la forma en que Habermas sintetiza su diagnóstico crítico a modo de conclusión.

Sostiene Habermas que con Adorno se manifiesta de forma inequívoca el hundimiento de una forma de entender la filosofía: con su pensamiento se consume el ocaso de una tradición metafísica que se ha sobrevivido a sí misma en tanto que se ha perpetuado tras Hegel. La lección de los esfuerzos de Adorno consistiría, según esto, en evidenciar los límites del paradigma de la conciencia a fin de elaborar una teoría que permita desenmascarar las trampas de la modernidad al ser capaz de valorarla críticamente. En apoyo de esta tesis, argumenta Habermas que la noción de *razón instrumental* con la que opera la dialéctica negativa se sitúa de lleno dentro de la tradición idealista en teoría del conocimiento que culmina en Hegel, de forma que asume plenamente el modelo de interacción sujeto-objeto que la define, basado en la *representación* y la *acción*. Estas funciones determinan la forma general de la relación del sujeto con su entorno: el conocimiento del objeto da paso a la intervención sobre él. Lo relevante para Habermas es que la noción de *autoconservación* de Adorno constituye el resultado final de un proceso

histórico de naturalización en la forma de concebir el sujeto. De referir, en un principio, el impulso de todo ser a realizar un telos inmanente encarnado en su esencia, pasa en el pensamiento moderno a autonomizarse respecto a cualquier fin. De acuerdo con esto, en Adorno la autoconservación se hace intransitiva, no remite a nada, se convierte así en una pura abstracción que, sin embargo, polariza estas dos funciones del sujeto. Es, pues, este marco conceptual el que imposibilita, según entiende Habermas, que la noción clave de *reconciliación*, básica e imprescindible para el sostenimiento del edificio teórico de la dialéctica negativa, pueda adquirir determinación alguna. Y las aporías en las que ésta incurre encuentran su razón última en la contradicción existente entre la pertenencia de la filosofía de Adorno a la gran tradición metafísica y su negación a asumir las consecuencias que tal filiación comporta en relación a este concepto, que se manifiesta claramente en su rechazo frontal al carácter sistemático de la filosofía, explicitado de forma ejemplar en el pensar contra Hegel, sólo dentro del cual tendría cabida, según Habermas, una concreción en positivo de la noción de reconciliación. Esta ambigüedad e indefinición, en relación a la tradición de la que es tributaria su filosofía negativa, determina a la postre para Habermas que Adorno se vea compelido a interpretar el proceso de ilustración exclusivamente en términos de dominio y violencia. Su modelo sujeto-objeto no permite otra conceptualización de la praxis social. Pero al ser ello así, la dialéctica negativa es incapaz por principio de hacer valer componente normativa alguna: no puede decir en que consiste lo no deformado que el interés humano quiere recomponer. Por esto dice Habermas que la reconciliación permanece *velada en negro*. La conclusión de este diagnóstico sumamente negativo sobre la filosofía de Adorno incide en considerar que la causa de todos sus desajustes y contradicciones internas, que la empujan a un resultado autocancelatorio, se encuentra en el paradigma de la conciencia que la sustenta, que determina una conceptualización de la razón demasiado pobre, simplificadora y desdiferenciadora.

Y así es como Habermas ha preparado la justificación de su salto de paradigma. El sentido de la transición al modelo comunicativo de la racionalidad estriba en restituir a la teoría crítica aquellos potenciales crítico-normativos que han quedado frustrados en el paradigma de la conciencia. En este sentido, Habermas pretende decir aquello a lo que Adorno, según la lectura que de él hace, sólo puede apuntar o aludir de forma tangencial. Lo que es factible, argumenta, porque el modelo comunicativo de la razón supone una ampliación respecto al de la conciencia que posibilita interpretar la instrumentalidad de ésta tan sólo como un momento parcial en vez de identificarse con ella. El cambio de paradigma, concluye Habermas, permite reformular la noción de autoconservación, que por quedar ligada funcionalmente a procesos de interacción comunicativa incorpora una

dimensión universalista, vedada a Adorno, en la que se suspende su trabazón con el dominio. La teoría comunicativa pretende así, saltando por encima del modelo instrumental, volver a conectar con los ideales universalistas ilustrados, dándoles una nueva articulación conceptual. En definitiva, Habermas afirma haber disuelto la gran aporía de Adorno: su racionalidad comunicativa se pone como ese contenido siempre prohibido, pero no menos sugerido, de la categoría de reconciliación por la dialéctica negativa.

Pero todos los ejes contenidos en esta recapitulación de la crítica a la filosofía de Adorno han sido ya suficientemente comentados, y sus argumentos negados: a Habermas ya se le ha respondido en lo que atañe a sus líneas de ataque sobre la dialéctica negativa. Baste sólo mencionar ahora algunos de los ítems de esta respuesta en relación a dicha recapitulación exclusivamente por mor de la claridad, porque interesa otra cosa a fin de concluir. De esta suerte, se ha negado la validez de la tesis del agotamiento del paradigma en base al rechazo de la identificación reduccionista que considera Habermas entre razón y dominio en la filosofía de Adorno. Ambos no se confunden e indiferencian en la dialéctica negativa, ya que ésta es capaz de conceptualizar la solidaridad como forma posible de relación entre sujeto y sujeto, abriendo, de esta forma, la perspectiva de una praxis transformada en una dimensión universalista. Y todo ello porque el concepto de razón de Adorno excede a la razón meramente identificante. El pensamiento de la diferencia al que se llega a través de una analítica de la razón, por pura autorreflexión, es el terreno que sustenta la crítica, la vertiente normativa del discurso de Adorno. Además, el estatuto de la noción de reconciliación, su operatividad y valor normativo, se funda en esta laminación de la racionalidad que determina el sentido general de la dialéctica negativa. Por este motivo, no hay tal intransitividad de la noción de autoconservación, como Habermas propugna; antes al contrario, designa ésta un ideal de vida cuya estructura es la de una síntesis no violenta de lo diferente en la que se ha eliminado toda forma socialmente gestada de sufrimiento. Y no se da aquí menos contenido que en su formulación comunicativa.

Pero todo esto ya ha sido larga y suficientemente tratado. Y no, en cambio, lo siguiente: ¿en qué afecta a la teoría de la acción comunicativa la negación de la necesidad del salto de paradigma? Es una tarea que deja pendiente el presente estudio cotejar, habida cuenta que Habermas plantea su teoría en una línea de *necesidad* que arranca del colapso de la filosofía de la conciencia de Adorno, ambos proyectos desde la perspectiva que aporta la lectura aquí propuesta de la dialéctica negativa. No estaría, en consecuencia, de más analizar críticamente el conjunto de aquellos elementos que, en principio, parecen marcar esa frontera a través de la cual se pueden

comunicar, conectar y, ¿por qué no?, valorar y comparar estos dos impresionantes constructos teóricos que despuntan en el horizonte, cada vez más perceptible, de la producción filosófica del siglo XX . La dialéctica negativa y la teoría de la acción comunicativa convergen en muchos puntos: la aporía de la ilustración tiene su correlato, en el contexto de la paradoja de la racionalización del mundo de la vida, en la tesis de la colonización sistémica; la noción de la reconciliación encuentra su par en la idea de un entendimiento intersubjetivo pleno dado en el referente de una comunidad ideal de comunicación al que corresponde, también, la imagen de una sociedad cohesionada en base al mecanismo de la integración social; la distinción entre las dimensiones subjetiva y objetiva de la totalidad social prefigura la estructura sistema-mundo de la vida; al pensamiento de la diferencia, en el que el dominio absolutizado se suspende, corresponde la idea de una racionalidad comunicativa que se autocomprende como plena; finalmente, la tesis de la prioridad del objeto no puede sino leerse en la idea de Habermas según la cual el conocimiento en las ciencias sociales está determinado por el desarrollo evolutivo del mundo de la vida. Son todos estos hilos los que hay que tocar si se quiere establecer un balance entre Adorno y Habermas en lo referente a sus respectivas teorías de la razón, a sus diagnósticos de la modernidad y a la forma en que asumen el proyecto ilustrado. Pero todo esto excede de largo el marco de este trabajo, cuyo objetivo se considera cumplido si ha sido capaz de presentar como mínimamente plausible una lectura de Adorno contraria a la de Habermas. En la medida en que ello sea así, puede decirse entonces que el balance entre ambos no está en absoluto resuelto y que la dialéctica negativa no ha dejado de hablar.

## BIBLIOGRAFÍA

### OBRAS DE T.W. ADORNO

ADORNO, T. W., *Gesammelte Schriften*, 20 vols., Suhrkamp, Frankfurt, 1970-1986.

G. S. 1. *Philosophische Frühschriften*.

G. S. 2. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*.

G. S. 3. *Dialektik der aufklärung. Philosophische fragmente*.

G. S. 4. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*.

G. S. 5. *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Drei Studien zu Hegel*.

G. S. 6. *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*.

- G. S. 7. *Ästhetische Theorie*.
- G. S. 8. *Soziologische Schriften I*.
- G. S. 9.1. *Soziologische Schriften II, 1. Hälfte*.
- G. S. 9.2. *Soziologische Schriften II, 2. Hälfte*.
- G. S. 10.1. *Kulturkritik und Gesellschaft I*.
- G. S. 10.2. *Kulturkritik und Gesellschaft II*.
- G. S. 11. *Noten zur Literatur*.
- G. S. 12. *Philosophie der neuen Musik*.
- G. S. 13. *Die musikalischen Monographien*.
- G. S. 14. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*.
- G. S. 15. *Komposition für den Film. Der getreue Korrepetitor*.
- G. S. 16. *Musikalische Schriften I–III*.
- G. S. 17. *Musikalische Schriften IV*.
- G. S. 18. *Musikalische Schriften V*.
- G. S. 19. *Musikalische Schriften VI*.
- G. S. 20.1. *Vermischte Schriften I*.
- G. S. 20.2. *Vermischte Schriften II*.
- , *Philosophische Terminologie*, 2 vols., Suhrkamp, Frankfurt, 1973-74.
- , *Einleitung in die Soziologie*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003.
- ADORNO, T. W. ET AL., *Der Positivismusstreit in der deutschen Sociologie*, Luchterhaand, Neuwied-Berlin, 1969.

TRADUCCIONES AL CASTELLANO

- ADORNO, T. W., *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.
- , *Alban Berg: el maestro de la transición ínfima*, Alianza editorial, Madrid, 1990.
- *Bajo el signo de los astros*, Laia, Barcelona, 1986.



- , *Beethoven, filosofía de la música*, Akal, Madrid, 2003.
- , *Cartas a los padres (1939-1951)*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- , *Consignas*, Amorrortu, Buenos Aires, 1973.
- , *Crítica cultural y sociedad*, Sarpe, Madrid, 1984.
- , *Dialéctica negativa*, Taurus, Madrid, 1975.
- , *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966.
- , *Educación para la emancipación: conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*, Morata, Madrid, 1998.
- , *Ensayos sobre la propaganda fascista; psicoanálisis del antisemitismo*, Voces y culturas, Barcelona, 2003.
- , *Epistemología y ciencias sociales*, Cátedra, Madrid, 2001.
- , *Filosofía de la nueva música*, Sur, Buenos Aires, 1966.
- , *Impromptus*, Laia, Barcelona, 1985.
- , *Intervenciones*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- , *Introducción a la sociología*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- , *Kierkegaard*, Monte Ávila, Caracas, 1969.
- , “Kultur y Culture”, en *La Torre del Virrey*, núm. 3, verano de 2007.
- , *La ideología como lenguaje. La jerga de la autenticidad*, Taurus, Madrid, 1992.
- , *Mahler*, Península, Barcelona, 1987.
- , *Minima moralia*, Taurus, Madrid, 2001.
- , *Notas de literatura*, Ariel, Barcelona, 1962.
- , *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Ariel, Barcelona, 1962.
- , *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*, Monte Avila, Caracas, 1970.
- , *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2006.
- , *Sobre Walter Benjamín*, Cátedra, Madrid, 1995.
- , *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1989.
- , *Terminología filosófica*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1976.

- , *Tres estudios sobre Hegel*, Taurus, Madrid, 1981.
- ADORNO, T. W. Y HORKHEIMER, M., *Dialéctica del iluminismo*, Sur, Buenos Aires, 1971.
- , *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.
- ADORNO, T. W. ET. AL., *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1972.
- , *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1966.
- ADORNO, T. W. Y BENJAMIN, W., *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid, 1998.
- ADORNO, T. W. Y EISLER, H., *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- ADORNO, T. W. Y MANN, T., *Correspondencia 1943-1955*, F.C.E., Buenos Aires, 2006.
- ADORNO, T. W. Y CANETTI, E., “Conversación de Elías Canetti con Theodor W. Adorno” en CANETTI, E., *Obras completas I: Masa y poder*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

La Editorial Akal está publicando la traducción al castellano de las obras completas de Adorno. Se han publicado ya los volúmenes: 2, 3, 4, 6, 7, 8, 11, 12, 15 y 16.

#### BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUILERA, A., “Introducción: Lógica de la descomposición”, en ADORNO, T. W., *Actualidad de la filosofía*, Paidós, Barcelona, 1991.
- , “Salvación de la pariencia. Del mal en la historia”, en CRUZ, M., (ed.), *Individuo, modernidad, historia*, Tecnos, Madrid, 1993.
- ÁLVAREZ, E., *El saber del hombre. Una introducción al pensamiento de Hegel*, Trotta, Madrid, 2001.
- BASELGA, J. F., “Sobre *Kultur* y *Culture* de Theodor W. Adorno”, en *La Torre del Virrey*, núm. 3, verano de 2007.

- , “Adorno: dialéctica sin sistema, reconciliación y absoluto” en ALONSO, A. Y MARAGUAT, E., *¿Librarse de Hegel? Una irritante presencia en el pensamiento contemporáneo*, MuVIM, Valencia, 2007.
- , “La persistencia del olvido”, en *La Torre del Virrey*, núm. 4, invierno 2007/08.
- BECKETT, S., *Fin de partida*, Tusquets, Barcelona, 1986.
- BENJAMIN, W., *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1992.
- , *Iluminaciones*, 3 vols., Taurus, Madrid, 1990 y 1993.
- BLOCH, E., *Sujeto-objeto. El pensamiento de Hegel*, F. C. E., Madrid, 1982.
- BOLADERAS, M., *Razón crítica y sociedad*, Promociones y publicaciones universitarias, Barcelona, 1985.
- BRUNKHORST, H., *Theodor W. Adorno. Dialektik der Moderne*, Pieper, Munchen, 1990.
- BUBNER, R., *La filosofía alemana contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1991.
- BUCK-MORSS, S., *Origen de la dialéctica negativa, Theodor W. Adorno, Walter Benjamín y el Instituto de Frankfurt*, Siglo XXI, México, 1981.
- BÜRGER, P., *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.
- CANETTI, E., *Obras completas I: Masa y poder*, Circulo de Lectores, Barcelona, 2002.
- CLAUSSEN, D., *Theodor W. Adorno. Uno de los últimos genios*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2006.
- COLOM GONZÁLEZ, F., *las caras del leviatán. Una lectura política de la teoría crítica*, Anthropos, Barcelona, 1992.
- FERNÁNDEZ, J., *Th. W. Adorno: mimesis y racionalidad. Materiales para una estética negativa*, Diputación de Valencia, Valencia, 2004.
- FORSTER, R., *W. Benjamín, Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1991.
- FOUCAULT, M., *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1990.
- , *Historia de la sexualidad*, 3 vols., Siglo XXI, Madrid, 1987.
- FRIEDEBURG, L. Y HABERMAS, J., *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Frankfurt, 1983.

- FRIEDMAN, G., *la filosofía política de la escuela de Frankfort*, F.C.E., México, 1986.
- GABÁS, R., “La escuela de Frankfurt” en *Endoxa: Series Filosóficas*, nº 12, 1, Madrid, 2000.
- GABÁS, R. Y MUGUERZA, J., *J. Habermas: dominio técnico y comunidad lingüística*, Ariel, Barcelona, 1980.
- GEYER, C. F., *Teoría crítica: Max Horkheimer y Th. W. Adorno*, Alfa, Barcelona, 1985.
- GÓMEZ, V., *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Cátedra, Madrid, 1998.
- GÓMEZ, V. Y WELLMER, A., *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, Universidad de Valencia, Valencia, 1994.
- GUIDDENS, A. ET. AL., *Habermas y la modernidad*, Cátedra, Madrid, 1994.
- HABERMAS, J., *Coneixement i interès*, Edicions 62, Barcelona, 1987.
- , “Conocimiento e interés”, en *Educación. Materiales de filosofía 12*, Universidad de Valencia, Valencia, 1995.
- , *Ciencia y técnica como ideología*, Tecnos, Madrid, 1986.
- , *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1993.
- , *Facticidad y validez*, Trotta, Madrid, 1998.
- , *Perfiles filosófico-políticos*, Taurus, Madrid, 1986.
- , *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols., Taurus, Madrid, 1987.
- , *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid, 1989.
- HARICH, W., *Crítica de la impaciencia revolucionaria*, Crítica, Barcelona, 1988.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, F. C. E., Madrid, 1981.
- , *Fenomenología del espíritu*, Pre-textos, Valencia, 2006.
- , *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.
- HERNÁNDEZ D., FRANCESC J., “La sociología negativa de l’educació de T. W. Adorno” en *Paideia*, vol. 1, núm. 5, 2003.

- HONNETH, A., *La lucha por el reconocimiento*, Crítica, Barcelona, 1997.
- , *Reificación. Un estudio en la teoría del reconocimiento*, Katz, Buenos Aires, 2007.
- , “Communication and Reconciliation. Habermas` Critique of Adorno” en *telos*, núm. 39, primavera 1979.
- HONNETH, A. Y FRASER, N., *¿Redistribución o reconocimiento?*, Ediciones Morata, Madrid, 2006.
- HONNETH, A., MCCARTHY, TH., OFFE, C., WELLMER, A., (eds.), *Por una cultura de la memoria*, Anthropos, Barcelona, 1999.
- HORKHEIMER, M., *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- , *Crítica se la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1973.
- , *Teoría crítica*, Seix Barral, Barcelona, 1973.
- JAY, M., *Adorno*, Siglo XXI, Madrid, 1988.
- , *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de investigación social*, Taurus, 1984.
- JIMÉNEZ, M., *Autodisolución del pensamiento dialéctico y reconstrucción de las bases de la crítica. Un estudio sobre la obra de Adorno y Habermas*, Tesis Doctoral, Valencia, 1977.
- , *El pensamiento ético de J. Habermas*, Episteme, Valencia, 2000.
- , “El segundo Habermas: teorías de la acción comunicativa” en ARENAS, L., GARRIDO, M. Y VALDÉS L., *El legado filosófico y científico del siglo XX*, 2005.
- , “Filosofía, sociología y análisis de la actualidad en Jürgen Habermas” en *Laguna: Revista de filosofía*, nº 11, La laguna, 2002.
- , “Filosofía y ciencias sociales en la obra de Habermas” en *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, nº 5-6, Valencia, 2001.
- KANT, I., *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1983.
- , *Filosofía de la historia*, F.C.E., Madrid, 1981.
- , *Fundamentación de la metafísica de las costumbres, Crítica de la razón práctica, La paz perpetua*, Porrúa, México, 1980.

- LAMO DE ESPINOSA, E., *La teoría de la cosificación. De Marx a la Escuela de Frankfurt*, Alianza Universidad, Madrid, 1981.
- LESSING, G. E., *La ilustración y la muerte: dos tratados*, C.S.I.C., Madrid, 1992.
- LYOTARD, J-F., *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.
- LÓPEZ, P., *Espacios de negación. El legado crítico de Adorno y Horkheimer*, Biblioteca nueva, Madrid, 2000.
- LUKÁCS, G., *Historia y conciencia de clase*, 2 vols., Sarpe, Madrid, 1984.
- LUNN, E., *Marxismo y modernismo: un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamín y Adorno*, F.C.E., México, 1986.
- MANDADO GUTIÉRREZ, R. E., *Adorno (1903-1969)*, Ediciones del orto, Madrid, 1994.
- MANSILLA, H. C. F., *Introducción a la teoría crítica de la sociedad*, Seix Barral, Barcelona, 1970.
- MARX, K., *El capital. Crítica de la economía política*, 3 vols., F. C. E., México, 1978.
- , *Manuscritos: economía y filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- MATE, R. Y MARDONES, J. M. (eds.), *La ética ante las víctimas*, Anthropos, barcelona, 2003.
- MCCARTHY, T., *La teoría Crítica de Jürgen Habermas*, Tecnos, Madrid, 1992.
- MENKE, C., *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, Madrid, 1997.
- MESA, C., “Identidad, pecado original de todo pensamiento: sobre la antinomia de teoría y crítica en el pensamiento de Adorno y Horkheimer” en *Laguna: Revista de filosofía*, nº 1, La Laguna, 1992.
- , “Mediación e intercambio. Sobre la relación entre crítica al conocimiento, filosofía de la historia y crítica social en Adorno” en *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, nº 30, Madrid, 1996.
- MOUTOT, G., *Adorno, lenguaje y reificación*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2005.
- MÜLLER-DOOHM, S., *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno. Una biografía intelectual*, Herder, Barcelona, 2003.

- MUÑOZ, B., *Theodor W. Adorno: teoría crítica y cultura de masas*, Fundamentos, Madrid, 2000.
- MUÑOZ, J., *lecturas de filosofía contemporánea*, Materiales, Barcelona, 1978.
- , “El sujeto de la vida dañada”, en SANFÉLIX, V. (ed.), *Las identidades del sujeto*, Pre-textos, Valencia, 1997.
- OFFE, C., *Autorretrato a distancia. Tocqueville, Weber y Adorno en los Estados Unidos de América*, Katz, Buenos Aires, 2006.
- PRIOR, A., *Los manuscritos de K. Marx*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.
- , *La libertad en el pensamiento de Marx*, Universitat de València, Valencia, 1988.
- PROUST, M., *Obras completas*, 2 vols., RBA Editores. Barcelona, 2005.
- RIUS, M., *T. W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, Laia, Barcelona, 1985.
- RORTY, R., *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1979.
- ROSE, G., *The melancholy science; an introduction to the thought of Theodor W. Adorno*, New York, 1978.
- RUSCONI, G. E., *Teoría crítica de la sociedad*, Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- SÁNCHEZ, J. J., “Introducción. Sentido y alcance de *Dialéctica de la Ilustración*”, en ADORNO, T. W. Y HORKHEIMER, M., *Dialéctica de la ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.
- SCHMUCKER, J. F., *Adorno: Logia des Zerfalls*, Forman-Holzboog, Stuttgart, 1980.
- SEVILLA, S., *Crítica, historia y política*, Cátedra, Madrid, 2000.
- , “La hermenéutica materialista” en *Quaderns de Filosofia i Ciència*, nº 35, Valencia, 2005.
- , “Teoría crítica y racionalidad” en *Logos: Anales del Seminario de metafísica*, nº 30, Madrid, 1996.
- TAFALLA, M., *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*, Herder, Barcelona, 2003.
- THIEBAUT, C., “Teoría crítica” en CAMPS, V., *Historia de la ética*, 3 vols., Crítica, Barcelona, 1989.
- , (ed.), *La herencia ética de la ilustración*, Crítica, Barcelona, 1991.

- THYEN, A., *Negative Dialektik und Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt, 1989.
- VILAR, G., *La razón insatisfecha*, Crítica, Barcelona, 1999.
- WEBER, M., *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1987.
- WELLMER, A., *Ética y diálogo. Elementos del juicio moral en Kant y en la ética de discurso*, Anthropos, Barcelona, 1994.
- , *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Cátedra, Madrid, 1996.
- , *La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno*, conferencia en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Valencia, 1989.
- , *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993.
- , *Teoría crítica de la sociedad y positivismo*, Ariel, Barcelona, 1979.
- WITTGENSTEIN, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, Alianza Editorial, Madrid, 1973.
- WIGGERSHAUS, R., *Die Frankfurter Schule*, Deutschen Taschenbuch Verlag, 1988.
- ZAMORA, J. A., *Th. W. Adorno: pensar contra la barbarie*, Trotta, Madrid, 2004.
- ZIMA, P., *La Escuela de Frankfurt. Dialéctica de la particularidad*, Galba ediciones, Barcelona, 1976.