

## EL PROBLEMA DE LAS MEDIACIONES MEDIACIÓN, ASIMETRÍA Y HETEROGENEIDAD EN LA TEORÍA ESTÉTICA DE ADORNO\*

Sandra Contreras

La crítica al concepto de ideología, ligada al cuestionamiento del proceso mismo de la mediación, que propicia una filosofía de la repetición y la diferencia tal como la deleuziana, constituye para nosotros el horizonte teórico desde el cual revisar el problema de las mediaciones —en lo posible, sus presupuestos y sus efectos— según lo postula y lo “expresa” la dialéctica negativa de Theodor Adorno.

La crítica deleuziana al proceso de mediación y a los presupuestos de la noción de ideología —crítica que, es necesario aclarar, de ningún modo apunta explícitamente a la teoría adormiana— compromete básicamente dos aspectos. En primer lugar, y en tanto socavamiento de los presupuestos de la dialéctica hegeliana fundamentalmente, la afirmación que puede leerse en *Diferencia y repetición*<sup>1</sup>, de una *diferencia en sí* como *distinción unilateral* y no como diferencia empírica “entre” dos cosas, esto es, la postulación de una diferencia que no se “mediatiza” al no reducirse a la dicotomía identidad-oposición, que no se salva en la representación ni se reconcilia en el concepto. En segundo lugar, la impugnación del concepto de representación (de la forma del contenido por la forma de la expresión) y con él de la posibilidad del concepto de ideología, que Deleuze realiza a partir de la postulación de una lógica del agenciamiento en tanto reunión y co-funcionamiento de términos heterogéneos: una lógica tal distingue en el campo social el conjunto de las modificaciones corporales por un lado y el conjunto de las transformaciones incorpóreas por el otro pero como dos formalizaciones de *naturaleza esencialmente heterogénea* de modo que su

\*El presente trabajo forma parte de una investigación individual que la autora realiza para el Consejo de Investigaciones de la U.N.R. El mismo fue realizado en el marco del Seminario “Aspectos teóricos de la Escuela de Frankfurt” dictado por el Prof. José Szabón. en la Facultad de Humanidades y Artes, UNR.-

<sup>1</sup>Barcelona, Júcar Universidad, 1988.

vínculo no es nunca el de la representación de uno por otro sino el de la *intrusión asimétrica* de una en otra<sup>2</sup>:

“Los enunciados no son ideología. No hay ideología (...). En un agenciamiento no hay infraestructura ni superestructura (...) Los enunciados no se contentan con describir los estados de cosas correspondientes sino que son más bien dos formalizaciones no paralelas de tal forma que nunca se hace lo que se dice, que nunca se dice lo que se hace sin que por ello se mienta; no se engaña a nadie ni tampoco uno se engaña a sí mismo, lo único que uno hace es agenciar signos y cuerpos como piezas heterogéneas...”<sup>3</sup>

Bástenos aquí esta apretada síntesis sólo para indicar las cuestiones desde las cuales quisiéramos revisar los presupuestos y la retórica de la mediación en la teoría adorniana. Si uno y otro postulado deleuziano fundan la crítica del concepto de mediación y al de ideología en la afirmación de una *asimetría* y una *heterogeneidad* radical entre los términos, la revisión de la teoría adorniana nos interesa tanto más cuanto que, erigida la dialéctica negativa como crítica de la identidad y, también, como una crítica a los presupuestos de la dialéctica hegeliana, pone en juego precisamente esos mismos términos: asimetría y heterogeneidad. Si el proceso de mediación que, según Adorno, compromete la interpretación filosófica tiene como condición básica la necesidad de la filosofía de, literalmente, “abismarse en lo que le es heterogéneo”<sup>4</sup>, de “salvar en la identificación el telos secreto de la diferencia”(DN, p.152), la revisión nos interesa en la medida en que, aun cuando el objeto de la dialéctica negativa sea iluminar una verdad social dista mucho de presuponer una teoría de la representación. No se tratará, sin embargo aquí, de desarrollar una confrontación entre ambas teorizaciones. Más acotado, nuestro propósito se circunscribe a describir y articular diversos momentos de la teoría adorniana — fundamentalmente la que concierne de un modo directo a una teoría estética— en los que el proceso de mediación, entendemos, implica la exigencia de no reducir jamás uno a otro arte y sociedad en una relación de homogeneidad y de afirmar, por el contrario, entre uno y otro una asimetría y una heterogeneidad.

<sup>2</sup>Cf. Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 1989. Capítulo: “Postulados de la lingüística”.

<sup>3</sup>Deleuze-Parnet: *Diálogos*, Valencia, Pre-Textos, p.81.

<sup>4</sup>En T.Adorno: *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975, p. 21. De ahora en adelante se citará en el cuerpo del trabajo como DN

## I

Convendría en primer lugar repasar los presupuestos que se derivan de la experiencia filosófica adorniana: *DN*, en este sentido, pone de manifiesto de qué modo el movimiento dialéctico no supone en absoluto para Adorno una síntesis y por lo tanto una identificación de los términos, esto es, una reducción de los fenómenos al proceso global, de lo real a los conceptos, de lo particular a lo general. Si bien al igual que la dialéctica de Hegel encuentra su estructura dinámica en la contradicción, ésta en la *DN* “tiene más peso del que le dio Hegel”: en lugar de convertirse en el vehículo de una identificación total se convierte en el instrumento con el cual, por el contrario, tornarla imposible. Si la dialéctica de Hegel importa una conciencia de la diferencia a través de la identidad, si en ella la manifestación de la diferencia sólo se da una vez realizada la síntesis de los factores contradictorios y sólo una vez que se establece que los dos términos son lo mismo (cf. *DN*, p.160), la dialéctica negativa en cambio, en tanto conocimiento de lo diferente, persigue la *disparidad entre pensamiento y cosa* y *experimenta la “resistencia de lo otro”* contra la identidad. La necesidad de ejercer una crítica a este “insaciable principio de identidad” que no tolera nada distinto de él proviene fundamentalmente del hecho de que siendo tal principio la forma originaria de la ideología impide el verdadero conocimiento crítico de la realidad:

“...el saber de la identidad (...) consiste en su adecuación a la realidad que oprime. Adecuación fue siempre a la vez sumisión bajo objetivos de dominación y en este sentido su propia contradicción” (*DN*, p.151)

La necesidad de la dialéctica negativa proviene por lo tanto de la mentira en que se funda la “lógica del desmoronamiento”: convertida la afinidad con el objeto en positiva se figura que conoce lo desemejante cuando en realidad se lo asimila y no hace más que conocerse a sí misma y es, sin más, en tanto “falsa identidad adquirida”, en tanto “forma pervertida de la verdad”, el “espíritu convertido en coacción” (cf. *DN*, p.153). Si, en cambio, la posibilidad de la filosofía hoy estriba en que no suponga una realidad fundada en estructuras racionales autónomas y se enfrente a la “irreducible realidad” donde “se sitúan las tareas que le son más

propias”<sup>5</sup>, si el parámetro de la filosofía está dado por el modo en que acepte “el reto de lo históricamente existente como su objeto”, una auténtica filosofía será aquella capaz de pensar lo que es distinto de sí sin reducirlo a la unidad, aquella capaz de ejercer una reflexión crítica del pensamiento sobre sí mismo, de calar en el principio mismo de la identidad y —sin hacerlo desaparecer por completo en tanto sin identificación es imposible pensar— salvar lo que en la identificación es la diferencia. No se trata en la dialéctica negativa de oponerse simplemente a un pensamiento de la identidad sino de ensayar una crítica radical de la filosofía desde dentro de la filosofía, una *crítica inmanente* que haga del pensamiento un *pensar contra sí mismo*. (cf. *DN*, p.152-154). No se trata, en este sentido, de deshacerse del concepto y recaer en un empirismo positivista tan falso en su inmediatez como lo es un pensamiento racional por la falsa identidad que impone, sino de emprender el esfuerzo de “superar el concepto por medio del concepto” (*DN*, p.14), de someter al concepto a un trabajo por el que escape a la fijadora manipulación de la definición que reduce la cosa a otra cosa y elimina lo que en ella hay de irritante y peligroso<sup>6</sup>. Si el ente no existe inmediatamente sino sólo a través del concepto, la autenticidad de la dialéctica negativa estará en la fuerza con que haga volver al concepto hacia lo que es *diferente de sí mismo*<sup>7</sup>, esto es, hacia lo no conceptual en el concepto, hacia lo irracional que en tanto elemento constitutivo del concepto evite su fijación en la autonomía y la cosificación. La contradicción de este modo, en la dialéctica negativa, deja de ser un instrumento para poner en marcha un principio dicotómico y con él el principio de unidad en la síntesis, y se convierte en cambio en la herramienta con la cual ejercer la crítica al principio de la identidad y la dualidad pero socavándola desde dentro de su orden mismo.

Es precisamente este pensar contra sí mismo, esta experiencia de la disparidad lo que hace de la teoría estética un socavamiento del principio

<sup>5</sup> Cf. “Sobre la actualidad de la filosofía” en Adorno, T: *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 101. En adelante, *AF*.

<sup>6</sup> Cf. “El ensayo como forma”(en adelante: *EF*) en Adorno: *Notas de Literatura*, Barcelona, Ed. Ariel, 1962, pp. 21-23)

<sup>7</sup> Es interesante notar aquí esta “diferencia de sí mismo” en tanto no se piensa como una diferencia empírica entre dos términos homogéneos y en tanto hace de “lo otro” menos un término opuesto que aquello *por* lo cual ningún concepto permanece igual a sí mismo.

de identidad desde dentro de la teoría misma, de suerte que para dar cuenta del carácter y de los efectos del proceso de mediación entre arte y sociedad se nos impone la necesidad de revisar en primer lugar el modo en que el movimiento reflexivo trabaja dialéctica y negativamente con —y en— el *principio de la dualidad*. Nos servirán para ello como referencia principal los dos capítulos iniciales de *Teoría estética*<sup>8</sup>, “Arte, Sociedad, Estética” y “Situación” y el último, “Sociedad”.

Digamos en principio que el doble carácter del arte como autónomo y fait social, que *TE* afirma una y otra vez, dista mucho de reducirse en el ejercicio de la reflexión a una dicotomía; digamos, para empezar, que la afirmación de tal carácter doble evita, a cada paso y con riguroso esfuerzo, convertir los dos aspectos en términos equidistantes que definan al arte de un modo *equivalente*. Veamos para ello de qué modo la reflexión dialectiza el movimiento histórico concreto: desprendido el arte de su función cultural, desvinculado de la teología por la inevitable autonomía que le impone la conciencia burguesa de libertad, el arte alcanza de este modo la conciencia de un para-sí al mismo tiempo que por este movimiento pone de relieve el carácter social que había existido en él de forma latente: “...aunque el arte por una de sus caras (...) es un fait social, no lo llega a ser explícitamente hasta su aburguesamiento esto es, hasta que se autonomiza. Entonces toma como objeto propio su relación con la realidad empírica.” (*TE*, p.296) La ley de desarrollo nos enfrenta de este modo a ese instante y a esa relación paradójica que define la esencia histórica del arte<sup>9</sup>: al presentarse, autónomo y estructurado por su propia ley inmanente, como algo socialmente provechoso el arte critica, por su mera existencia, el régimen de una sociedad fundada en el intercambio y aporta a la sociedad algo mediato, su resistencia social, de modo que “el arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo” (*TE*, p.296). Se advierte aquí el ejercicio de la contradicción, el

<sup>8</sup> Barcelona, Ediciones Orbis, 1983. En adelante, *TE*.

<sup>9</sup> Es en función de las cambiantes constelaciones históricas y no en función de invariantes, que el arte se define. Superación del concepto por medio del concepto, la teoría estética vuelve al arte hacia aquello que es diferente de sí mismo: el arte se determina por su relación con aquello que no es arte, su especificidad le viene precisamente por distanciarse de aquello por lo que llegó a ser. Cf. “Contra la cuestión de los orígenes”, *TE*, p.12. En este sentido, y al menos en lo que a *TE* se refiere, nos resulta difícil aceptar la hipótesis de un abstraccionismo o de un ahistoricismo universalista en el pensamiento adorniano. Cf. Habermas, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1989, Tomo I, Sección III, cap.2, pp.482-483.

volver el concepto hacia lo que en sí mismo hay de diferente: lo social del arte es su asocialidad, su autonomía.

Pero hay aún, entendemos, otra vuelta de tuerca en el movimiento reflexivo por la cual el conducir un término hacia su contrario no se resuelve en la simple afirmación simultánea y equivalente de ambos términos. No se trata sólo de que en esta relación entre arte y sociedad el carácter dual se afirme sólo del arte —con lo cual podría señalarse un primer nivel de asimetría entre los términos comprometidos en la duplicidad— sino más aun de que, afirmada la dualidad del arte, la teoría estética no afirma sin embargo el carácter social del arte *del mismo modo* que su asocialidad. Y este segundo nivel de asimetría en la dualidad no dice sino que, en la dialéctica entre arte y sociedad, el modo en que la sociedad “aparece” en el arte *no es equivalente* al modo en que el arte “se sitúa” en la sociedad. Las fuerzas y las relaciones de producción de la sociedad reaparecen como meras formas en las obras de arte, el proceso artístico tiene su modelo en la producción social y, de este modo, todo arte —aun el arte auténtico que se prueba precisamente en su capacidad de resistir a la fetichización que le impone la industria cultural— está sometido a la “universal mediación de lo social” (cf. *TE*, p. 298): aun en su autonomía y en su resistencia el arte está mediadas por lo social. El arte, sin embargo, no “aparece” en la sociedad con la misma impronta de totalidad ni con el mismo carácter de necesidad:

“La inmanencia de la sociedad en el arte es su relación social pero no la inmanencia del arte en la sociedad” (*TE*, p.304)

Lo cual, si se nos permite, podría parafrasearse diciendo que el arte es necesariamente social pero que, perdida su evidencia, su función como socialmente necesario se ha vuelto por lo menos incierta. No se trata, entonces, de decir exactamente que el arte es necesariamente social aunque no socialmente necesario: una tal reversión de los términos implicaría, a fuerza de acentuar la oposición, el falseamiento de uno de los polos en la medida en que estaría sancionando la innecesariedad del arte a partir del concepto de necesidad como utilidad impuesto por la sociedad capitalista; una simple reversión de los términos entrañaría el riesgo de una equiparación en la dicotomía. Decir en cambio que el arte es necesariamente social pero que su necesidad en la sociedad ha devenido incierta implica, entendemos, introducir *una fisura en la dualidad* por la cual el

término “necesidad” no vale del mismo modo a cada lado de la duplicidad: hay una necesidad en el arte —la que le dan la ley y la autoridad de su forma— que no se recubre con el sentido de una utilidad social. El arte es necesariamente social pero, en relación a la sociedad, la necesidad y la innecesidad que en él se tensan dan la pauta de su lugar crítico y a la vez incierto en la sociedad contemporánea. Un movimiento dialéctico semejante puede leerse en *DN* a propósito de la dialéctica sujeto-objeto:

“La *disimetría en el concepto de mediación* hace que el sujeto esté en el objeto de una forma totalmente distinta a cómo éste se halla en él. El objeto sólo puede ser pensado por medio del sujeto pero se mantiene frente a éste como otro. En cambio el sujeto es por su naturaleza también objeto; es impensable sin objeto; en cambio éste lo es sin aquél. Subjetividad significa objetividad *pero no viceversa.*” (p.185)(subrayados nuestros)

Es precisamente porque escapa a esta “reversión” por lo que la teoría estética no queda atrapada en la figura del círculo ni se fija en el principio ideológico del origen<sup>10</sup>, es porque no revierte simplemente los términos que la teoría estética hace escapar a la mediación del equívoco en el que incurre el pensamiento identificante: el equívoco de la abstracción. A diferencia del pensamiento identificante que desconoce la objetividad de la mediación y que, con el horror que le produce todo lo que no se le asemeja, dasaloja lo irreductible, la teoría estética de Adorno pone en juego una mediación que de ningún modo significa que todo se absorba en ella sino que por el contrario postula lo que ella media, *lo inabsorbible* (cf. *DN*, pp.173-175) y presupone, en este sentido, una *asimetría entre los términos comprometidos en la dualidad*. Y es el paradójico lugar al que hoy el arte se ve expulsado en la totalidad social, es la insistencia de la pregunta por su posibilidad que una y otra vez se le postula y que una y otra vez deja sin responder positivamente lo que da la medida de una diferenciación irreductible en su vínculo con la sociedad; también lo que hace de la reflexión sobre su duplicidad menos el tranquilo establecimiento de una dicotomía que la epifanía de una contradicción llena de tensiones.

<sup>10</sup>“La dialéctica, en cuanto idealista, fue también filosofía del origen. Hegel lo comparó con el círculo. Al volver el resultado del movimiento a su origen, queda mortalmente anulado” (*DN*, p.159)

En este sentido, podría decirse que si la crítica al “insaciable principio de identidad” importa una crítica a la ideología, la asimetría en la mediación importa, a su vez, *en el ejercicio y en la expresión misma* del movimiento reflexivo, una *crítica al valor de cambio* según el cual objetos disímiles se vuelven conmensurables e idénticos y de cuya extensión se sigue la reducción del mundo entero a la falsa identificación y a la falsa totalidad. Si el valor de cambio, que es en principio una proporción de intercambiabilidad a partir de un parámetro —el dinero— es en la industria de la cultura un equivalente general —así en el jazz comercial la disonancia, puro valor de cambio, es una consonancia virtual en la medida en que, al apuntar al reconocimiento del oyente por el ofrecimiento de lo siempre igual, pierde su poder dialéctico y auténticamente disonante—; si la engañosa imposición del valor de cambio en la industria cultural importa a su vez la implementación desde arriba de dicotomías simples, tal como la división entre música seria y música ligera que separa e iguala al mismo tiempo y deviene de este modo falsa totalidad reconcilida, supresión de las contradicciones y alienación<sup>11</sup>; si esto es así, que la dialéctica negativa importe una crítica al valor de cambio significa que ejerce una crítica sobre las simples dicotomías con las que el mundo administrado sacrifica la dialéctica objetiva en pro de sus propios fines y de las que resultan una falsa totalidad y una falsa reconciliación así como sobre la hipótesis de que haya un término “medio” entre dos polos llenos de tensiones. La dialéctica negativa resiste, en la propia expresión, a la fetichización del movimiento reflexivo y, en este sentido, podría decirse con Susan Buck-Morss que

“La estructura de los ensayos de Adorno era la antítesis de la estructura de la mercancía (...) gobernada por principios de abstracción (del valor de cambio a partir del valor de uso), de identidad (de todas las mercancías entre sí a través del dinero) y de reificación (cosificación del objeto como fetiche misticador, separándolo del proceso de producción). Las constelaciones de Adorno, en contraste, se construían según los principios de diferenciación, no identidad y transformación activa.<sup>12</sup>

<sup>11</sup>Cf. “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído” en *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966. Retomamos para su consideración el informe elaborado y presentado durante el seminario junto con Claudia Caisso.

<sup>12</sup>En *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt, México, Siglo XXI, 1981, p.207.

Arte y sociedad, entonces, no se equiparan en la relación dialéctica ni se intercambian en el movimiento reflexivo; por el contrario, la dialéctica negativa, los vuelve, en la mediación, inconmensurables.

Ahora bien, la disimetría en el concepto de mediación importa, además de una diferencia de naturaleza —una inconmensurabilidad—, la *primacía de uno de los términos*. Y si la disimetría en la mediación entre sujeto y objeto es tal en virtud de la preponderancia del objeto, la disimetría en la mediación entre arte y sociedad es tal en virtud de la preminencia de la totalidad social. Parafraseando la reflexión en torno a la dialéctica sujeto-objeto, podría decirse que si el arte es impensable sin la sociedad, la sociedad no lo es sin el arte. De esta preminencia tal vez pueda dar cuenta el siguiente párrafo:

“...la situación general del arte está hoy llena de aporías. Si olvida su autonomía, entra en el ámbito de la sociedad existente, pero si permanece estrictamente para sí entonces queda también integrado como uno de los fenómenos que no tienen importancia. En esta aporía aparece el totalismo de la sociedad que se traga todo lo que suceda” (*TE*, p.311)

Si, por lo demás, tenemos en cuenta que toda *TE* tiene como horizonte la pregunta por la (im)posibilidad de la experiencia artística en el mundo contemporáneo, podríamos pensar que no en vano los capítulos que tratan especialmente de las mediaciones entre arte y sociedad llevan por título “Situación” y “Sociedad”. No quiere decir esto sin embargo que la primacía de lo social convierta al arte en un factor subsidiario —tal sería la perspectiva reduccionista de un realismo socialista. No hay que olvidar que lo que sigue al párrafo citado es el señalamiento de uno de los criterios centrales con los que evaluar la fuerza de resistencia del arte: su fuerza de expresión; el señalamiento de una de las obras que mejor ha sabido resistir las condiciones impuestas por el mundo administrado: el *Guernica*. Pero tampoco hay que olvidar que si esta primacía de lo social no implica una subsunción del arte como fenómeno particular concreto en la totalidad social es porque lo que la dialéctica negativa pone en juego es una totalidad singular: *la totalidad de lo no total*. Por un lado, con la crítica al valor de cambio como principio se impugna la falsa totalización que éste promueve; pero por otro, lejos de impugnar toda forma de totalidad, la dialéctica negativa impone el esfuerzo de construir una *totalidad inmanente* que socave desde dentro —y no desde el mero enfrentamiento que una pura

fragmentación supondría— los presupuestos y los efectos de una totalidad que fundada en la equiparación de lo desemejante es falsa y coactiva. La forma del ensayo puede servirnos aquí de referencia a la formulación:

“Su totalidad (la del ensayo), la unidad de una forma construida en y a partir de sí misma, es la *totalidad de lo no total*, una totalidad que ni siquiera como forma afirma la tesis de la identidad de pensamiento y cosa que rechaza en cuanto al contenido...” (EF, p.29, subrayados nuestros)

De esta paradoja puede dar cuenta a su vez el movimiento de la teoría adorniana: entre la afirmación de un fragmentarismo como forma necesaria del ensayo en tanto crítica al sistema por un lado, y la severa crítica a la ausencia de mediación en el *Baudelaire* de Benjamin, vinculada ésta con la autoexigencia de explicar —justificar y excusar— lo suelto de la forma en *Mínima moralia*<sup>13</sup>, por el otro, dirigiéndose hacia los dos extremos, la experiencia teórica de Adorno se tensa en la paradoja de construir la totalidad de lo no total. Así, si la forma del ensayo se define por la “conciencia de no-identidad”, por lo radical que sea “en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total”, si con ello su forma critica el apriorismo y la invariancia de todo método sistemático que partiendo del carácter dado de la totalidad y de la identidad sujeto-objeto obra como si estuviera en poder del todo (cf. EF, pp.19-21), el ensayo, sin embargo, en tanto la forma apropiada a la praxis de conocimiento<sup>14</sup>, no por ello hace de los elementos del análisis meros datos primeros<sup>15</sup>. En este sentido, fragmentarismo no es sinónimo de inmediatez; por el contrario, exige de una compleja y asimétrica mediación por la que conseguir “que la totalidad brille por un momento en un rasgo parcial pero sin afirmar que la totalidad misma está presente” (EF, p.28)

Es, se sabe, desde esta exigencia de mediar —sin reducir— los fenómenos con la totalidad que Adorno evalúa el primer ensayo de Benjamin sobre Baudelaire<sup>16</sup>: el remitir sin mediar los contenidos pragmáticos a los rasgos próximos de la historia social y económica, el yuxtaponerlos sin ensayar la

<sup>13</sup>Madrid, Taurus, 1987. Nos referimos a las explicaciones contenidas en la dedicatoria.

<sup>14</sup>Cf. el párrafo final de AF, cit.

<sup>15</sup>“Los momentos no pueden desarrollarse puramente a partir del todo ni, a la inversa, el todo de sus momentos. El todo es mónada y no lo es; sus momentos, de naturaleza conceptual en tanto que momentos, aluden a más allá del objeto específico en el que están reunidos” (EF, p.25)

<sup>16</sup> Cf. la correspondencia Adorno-Benjamin en *Punto de vista*, No.38, Bs.As., octubre de 1990.

mediación con el proceso global predominante en la época, este exacerbado “ascetismo teórico”<sup>17</sup>—argumenta Adorno—hace recaer el texto de Benjamin en una inducción inmediata que atribuye a los fenómenos un tipo de espontaneidad que perdieron justamente con el capitalismo. En el cruce de magia y positivismo, el ensayo de Benjamin reproduciría el componente teológico (supersticioso) que define el fetichismo y no lograría por lo tanto la “iluminación profana” que es tarea de la construcción teórica.<sup>18</sup>

Abstraído de ese todo que en Adorno no es sino la estructura socioeconómica de relaciones que caracterizaba al orden burgúes, el objeto deviene en su aislamiento una entidad natural, un fetiche, y es en el sentido de evitar esta inmediatez que, como lo señala Buck-Morss, para Adorno lo “particular concreto” necesita mediar con la totalidad sin que por ello —y en la medida en que su significación reside más en su contingencia que en su universalidad— se vea reducido a la función simbólica de representar un caso de lo general. (Cf. ob.cit., pp.159-167)

La primacía de la totalidad social no implicará, entonces, en la teoría estética la consideración del arte como un caso de lo general, como un mero reflejo de la sociedad. La postulación de una tal asimetría —en la mediación

<sup>17</sup>Quizás sea porque señale esta ascesis como “falta” que la ascesis de *Mínima moralía* (ed. cit.)—la “renuncia” a la contextura teórica explícita— se “justifique” en la aspiración a saldar una injusticia -la de haber continuado solo el trabajo iniciado con Max Horkheimer-, esto es, se “excuse” en tanto “sacrificio reparador”.

<sup>18</sup>Es de notar la respuesta de Benjamin a la crítica de Adorno. (También en *Punto de vista*, ed.cit.). En su carta, Benjamin responde a la *impaciencia* de Adorno --“la impaciencia de buscar un *señalamiento* irrevocable”-- apelando a la construcción general del libro en la que este ensayo se insertaría y que exigía, como disposición metodológica y no como disciplina ascética, que esta parte se apoyara esencialmente en un material filológico. Si hay una ausencia de transparencia teórica, contesta Benjamin, ésta no se debe a un descuido metodológico cuanto al “*intento audaz* de escribir la segunda parte del libro antes que la primera” (subr.nuestro). Benjamin, podríamos decir, se toma su tiempo y hace de su capacidad de “esperar” para dar término a la interpretación en una segunda instancia una audacia y un riesgo con la que mostrar un plan tanto más previsto cuanto que requiere perseverancia y aplomo en la realización a la vez que responder a una impaciencia que incurre en equívocos precipitados. Quizás esta respuesta tenga la virtud de mostrar el modo en que la impaciencia de Adorno se torna *celo*, *observancia excesiva* que se resiste a dejar de ejercer un control a cada paso, el modo en que la impaciencia se torna *medida precautoria* para el escritor: “observar en cada texto, en cada pasaje, en cada párrafo, si el motivo central aparece suficientemente claro” (*MM*, p.83). Quizás la audacia y el tiempo de Benjamin tengan la virtud de mostrarnos que en esa relación asimétrica entre parte y todo es la exigencia de la totalidad, de que la totalidad “brille” en cada fragmento, lo que prima.

de lo particular concreto con la totalidad— exigirá en cambio a la teoría el “salvar la diferencia”, “experimentar la resistencia de lo otro”, configurar los elementos en un “campo de fuerzas”<sup>19</sup> y no en una armonía coherente e identificante, dar cuenta en suma del modo en que la totalidad “brilla” por un momento en la obra de arte “sin afirmar que la totalidad misma está presente”. Y si esta primacía no implica que el arte sea simplemente *parte de* la sociedad es porque el arte, esto es aquí, el arte auténtico, impone por su ley formal una totalidad en sí. La totalidad inmanente como ley formal es en el arte auténtico la “concordancia” de los elementos dispares mediante los cuales se separa de lo meramente existente al mismo tiempo que importa su transfiguración (cf. *TE*, pp.188-192), una lógica paratáctica de la cual resulta una armonía que escapa a la positividad, una armonía pero como algo negativo, disonante, respecto de sus elementos (cf. *TE*, p.209). El objeto de la teoría estética, en este sentido, no es sólo el de ejercer una crítica a la industria cultural sino también y fundamentalmente el de señalar y evaluar las grandes obras cuya *fuerza de resistencia* reside en el modo en que al configurar los elementos que necesariamente toma de la sociedad los transfigura e ilumina, al mismo tiempo, una verdad social. La mediación del arte con la sociedad implicará entonces el establecimiento de una vinculación entre dos totalidades de naturaleza diferente que a la vez no se reducen una a otra ni se identifican.

## II

A partir de estos señalamientos podríamos considerar la segunda cuestión que hemos planteado. Hasta aquí hemos revisado a partir de algunas proposiciones el modo en que la teoría estética hace de la dialéctica entre arte y sociedad una relación de asimetría entre los términos. Quisiéramos ver ahora, más detenidamente, el modo en que hace de arte y sociedad, de arte y realidad empírica términos heterogéneos cuya relación no importa jamás un simple vínculo de representación; el modo en

<sup>19</sup>“En el ensayo se reúnen en un todo legible elementos discretos, separados y contrapuestos (...) como configuraciones, los elementos cristalizan por su movimiento. La configuración es un campo de fuerzas...” (*EF*, p.24)

que esta heterogeneidad es condición de contigüidad entre los términos, de su mediación, y al mismo tiempo de la asimetría de su relación.

Para empezar a dar cuenta de ello convendría revisar la impugnación de Adorno al realismo socialista, más específicamente al terco materialismo del último Lukács<sup>20</sup> que, dogmática y groseramente según Adorno, exige a la obra el ser “reflejo de la realidad objetiva” y que, con vulgar confusión, condena al arte moderno por la desmesura con que sobrevalora la forma y los medios expresivos. Si, tal como se lee en *TE*, la más superficial y engañosa de las mediaciones entre arte y sociedad es la que se refiere a la inclusión clara o encubierta de temas sociales (cf.p.301), la vulgaridad de la perspectiva de Lukács radica en el modo en que traslada al arte categorías que convienen a la relación de la conciencia con la realidad como si tuvieran el mismo significado en los dos ámbitos, en el modo en que desconoce la *radical diferencia de cualidad entre arte y realidad empírica*, esto es, el hecho de que al mismo tiempo que está en la sociedad y desempeña en ella su papel, el arte, por su mismo concepto, se contrapone con la realidad de hecho.

“El arte —dice Adorno— frente a lo meramente existente es por naturaleza esencia e imagen, salvo cuando es antiartístico o se queda en simple reproducción” (p.55).

Pero no sólo nos importa advertir aquí el establecimiento de esta *diferencia de cualidad* sino la afirmación de que es precisamente esa diferencia entre arte y realidad empírica la *condición de su contigüidad* en la medida en que “sólo en la cristalización de su *ley formal* el arte *converge hacia la realidad*” (p.55, subrayados nuestros).

De esto, entendemos, se deriva la exigencia del arte auténtico: la de no allanar las tensiones, es decir, la de no pretender suprimir la diferencia de naturaleza con la sociedad y la de hacer que, por el mantenimiento de esta asimetría (el hecho de que en la relación entre arte y sociedad el arte es social y al mismo tiempo arte), su vínculo no se convierta finalmente en falsa identificación, en ideología: “Mejor ningún arte —dice Adorno (*TE*, p.76) que realismo socialista”.

Si por un lado el carácter social del arte está dado por el modo en que las relaciones de producción estéticas reproducen formalmente las relacio-

<sup>20</sup>En “Lukács y el equívoco del realismo” en AA.VV.: *Polémica sobre el realismo*, Barcelona, Ed. Buenos Aires, 1982.

nes y fuerzas de producción del trabajo social, si por un lado la forma es el producto de un trabajo social y establece de este modo un vínculo con lo empírico; por otro, la ley formal “constituye la antítesis más tajante entre el arte y la vida empírica en la que su derecho a la existencia se ha vuelto incierto” (*TE*, p.189). Hay en las obras de arte un componente racional, un impulso antimimético, por el que superan su función cultural: una lógica, del todo incompatible con la lógica conceptual del pensamiento discursivo, según la cual “tienen que” llegar a ser idénticas a sí mismas. Por su ley formal en tanto “síntesis no violenta de lo disperso”, en tanto organización objetiva de los elementos, síntesis que es una concordancia y un mantenimiento de las contradicciones al mismo tiempo, las obras de arte aparecen como artefactos racionales que contrastan con la dispersión de lo puramente existente.

Sin embargo, aun cuando la forma defina al arte en el sentido de que lo ha posibilitado como totalidad y autonomía, definir al arte sólo por la forma supondría un abstraccionismo falso y engañoso. Por el contrario, la teoría estética se exige pensar *la forma por medio y a través del contenido*, siendo éste no un objeto exterior cuanto el impulso mimético por el que las obras conservan, neutralizados, lo que el arte experimentó en la época de su función cultural y expulsó al autonomizarse.

Y definido hoy por esta *dialéctica entre mimesis y racionalidad*, el arte, frente al mundo administrado de la sociedad capitalista, acierta en un doble sentido: si por un lado, al renunciar a la conducta mimética de las prácticas mágicas participa de la racionalidad, por otro, al no ser su objetivo el uso de los medios para dominar la naturaleza conserva su finalidad no racional y de uno y otro modo critica la irracionalidad del mundo racionalizado.

Esta aporía de la que el arte no puede escapar y que es su esencia histórica define su diferencia de cualidad frente a la realidad y es esta heterogeneidad la condición, entendemos, por la que la mediación entre arte y realidad no se reduce a un pretendido reflejo que imposte una mutua identificación. La mediación entre arte y sociedad requiere, para pensarse, de la mediación en la obra de arte entre forma y contenido. *TE* define la mediación entre arte y sociedad del siguiente modo: “La forma es un contenido sedimentado”, o bien: “La forma es el lugar del contenido social en las obras de arte”(p.302). Lo cual no significa sino que es desde las estructuras formales como las obras de arte dicen algo respecto del contenido y lo hacen en la medida en que al configurar las tensiones de la sociedad sin allanarlas, al convertirlas en cosa propia, ellas se abren al

contenido histórico concreto en el que están hendidas. Así, por ejemplo, si por el ideal de una completa estructuración, el arte niega la brutalidad con las cosas que es potencialmente brutalidad con los hombres y participa de ese modo de una sociedad digna, así también la liberación de la forma—rasgo de todo arte nuevo— cifra la liberación de la sociedad. El momento crítico social de obras como las de Picasso, Klee o Shönberg, momento en el que fundan su posibilidad en la sociedad contemporánea, está dado por el modo en que sus construcciones y montajes sean también desmontajes que integran, destruyéndolos, los elementos de la realidad:

“El arte, al negar y superar la realidad empírica, concreta la referencia a esa realidad negada y superada, y este hecho constituye la unidad de su criterio estético y social y adquiere así una cierta prerrogativa” (p.333)

Su eficacia crítica y social, su praxis en tanto “forma de proceder”, está dada entonces no porque incorpore temas sociales —tal la ilusión del realismo socialista— ni porque, indiferente a las relaciones entre parte y todo, entre arte y sociedad, se cierre sobre su autonomía y se conforme en una antítesis inmediata —tal la limitación del arte por el arte— sino por el modo en que extraiga de la sociedad su carácter antitético y lo *experimente* como lo hizo Baudelaire en la imagerie de París, por el modo en que su configuración *articule las mudas y calladas contradicciones*. La forma mediada por el contenido deviene mimesis, *expresión* <sup>21</sup>:

<sup>21</sup> Esto también atañe a la forma del ensayo, a la expresión de la teoría. Si bien el ensayo se diferencia del arte por su medio—los conceptos— y por su aspiración a la verdad despojada de apariencia estética, no por ello debe caer en la máxima positivista según la cual lo que se escribe sobre arte no debe aspirar a autonomía formal: “¿Cómo podría ser posible hablar artísticamente de lo estético sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en la banalidad y deslizarse a priori fuera de la cosa misma?” (EF, p.13). La experiencia teórica estética entraña un momento mimético-expresivo. La herramienta teórica con la que expresar y construir una totalidad inmanente que impugne el apriorismo y la abstracción de un sistema ahistórico a la vez que evite la inmediatez de una mera yuxtaposición de materiales, es la que Adorno propusiera ya en su conferencia inaugural: la construcción de una *imagen histórica* que, a diferencia de los arquetipos arcaicos y míticos, proceda al modo de una composición de elementos mínimos y aislados cuyas interrelaciones formen una figura que no preexiste orgánicamente y que ilumine, como efecto de la transfiguración -de la interpretación-, la realidad. Producidas por el hombre y no dadas por sí mismas, estas imágenes históricas definidas como una *fantasía exacta* —en la medida en que al reagrupar los pequeños elementos del mundo de los fenómenos sin rebasar sus límites y sin intentar

“El criterio central —dice Adorno en un pasaje capital de *TE* que quisiéramos citar en extensión— es la *fuerza de su expresión*, gracias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes. Por su expresión las obras de arte aparecen como *heridas sociales*, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal *testigo* de lo que decimos es el *Guernica* de Picasso que por ser irreconciliable con el obligado realismo consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social (...) Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que *causan dolor*, allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que *salga a la luz* la falsedad de un estado social” (p.311, subrayados nuestros).

Mudo testigo de la catástrofe y no su vulgar y fácil testimonio, el arte encuentra su autenticidad en su capacidad de mimar una realidad extremadamente tenebrosa, en su capacidad para erigirse como “lenguaje del sufrimiento”, esto es, lenguaje que por su configuración llena de tensiones y no por sus temas mima el dolor, lenguaje que por los intersticios de su forma no-total deja hablar al dolor en lugar de esterilizarlo y dejarlo mudo en el concepto, lenguaje que por esta “identificación refleja y negativa” con la desgracia anticipa al mismo tiempo la debilitación de la desgracia. El arte auténtico será aquel que, escapando al engaño ideológico de la falsa dicotomía entre formalismo y realismo socialista y sin resolverse en el mal término medio, se dirija con la misma intensidad tanto hacia su polo mimético-expresivo como hacia la racionalidad de su construcción. Tal la experiencia de Schönberg, Klee o Picasso que hicieron de la expresión la

---

reducir la “irreducible realidad”— cumplen con la exigencia de interpretar la realidad, de “cristalizar” en un hallazgo concreto la cuestión total, de captar en la contradicción interna de cada figura particular en tanto histórica las contradicciones del todo social. Que una configuración tal se conciba como un “campo de fuerzas” y no como armonía coherente e identificante, es lo que confiere a la fantasía exacta la dimensión de un concepto dialéctico: mimesis interpretativa, por ella los objetos no se duplican sino que se transfiguran en la interpretación y en la representación verbal (Cf. *AF*, pp.95-99).

Como una anotación al margen podríamos conjeturar que si el reiterado empleo por parte de Benjamin del “como si” desató en Adorno la sospecha de un artificio con el que eludir la transición teórica (cf. cartas citadas) tal vez habría que ver en la recurrencia de la expresión y sobre todo si pensamos en el ensayo sobre Kafka (“Franz Kafka. En el décimo aniversario de su muerte” en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta, 1986) en el que abundan los “así como”, “al igual que”, el modo en que el lenguaje de Benjamin *mima* esa “rara facultad (del arte de Kafka) para inventar similitudes”.

*negación del dolor* y de la construcción como racionalidad intacta y sin violencia el *intento de resistir al dolor de la alienación*.

En tanto la expresión lo es del sufrimiento y la configuración lo es de los antagonismos insalvables de la realidad, podría decirse que la mediación entre arte y realidad no presupone sólo una diferencia de cualidad sino también —y tal como lo hemos verificado en otras instancias de la dialéctica negativa— una *asimetría*: nuevamente se advierte aquí la primacía del objeto, nuevamente esta preminencia no importa una instancia reductora sino una dialéctica, aquí, entre objetividad y libertad. La preponderancia del objeto se manifiesta en el arte como una libertad frente a los objetos: éste toma elementos de la realidad para luego alterarlos y reconstruirlos según su propia ley que es no sólo la de la configuración sino también la de la transfiguración de lo existente. Otro párrafo que juzgamos capital en *TE* da cuenta de esta asimetría en la mediación:

“Sólo mediante esta transformación y no porque sea una fotografía siempre falseante, (el arte) le da lo suyo a la realidad empírica, la *epifanía de una esencia oculta* y el *merecido horror* ante ella como ante el desorden. La preeminencia del objeto sólo se afirma estéticamente en arte como *forma inconsciente de escribir la historia*, como anámnesis de lo subordinado y reprimido, quizá también de lo posible” (p.337, subrayados nuestros).

No entonces porque fotografíe, esto es, porque duplique engañosamente lo existente sino porque es muda expresión y transfiguración del sufrimiento, la *experiencia artística* —con la misma prerrogativa aunque no con la misma ley formal que la experiencia teórica en la cual “la necesidad de dejar su elocuencia al dolor es condición de toda verdad” (*DN*, p.24)— deviene *praxis cognitiva* de la realidad, iluminación de una verdad social, epifanía y no pretendida supresión de las contradicciones de una sociedad no reconciliada.

Es en la *objetividad del sufrimiento*, entonces, donde la asimetría encuentra su condición y donde la primacía del objeto se vuelve no un apriori teórico puramente lógico sino determinación histórica y exigencia ética. Por esto, si el lenguaje del sufrimiento da la medida de la autenticidad del arte, así también la tarea de mediar —los fenómenos particulares con la totalidad social— en tanto tarea de la interpretación filosófica importa en Adorno, ante todo, un *compromiso con la verdad*. Ya en la conferencia inaugural de 1931, “Sobre la actualidad de la filosofía”(ed. cit.), la preocu-

pación de Adorno es la de sentar los presupuestos de una filosofía en la que “no se trate de asegurar la situación social y espiritual existente, sino de la verdad” (p.83). Esa interpretación, que es un medio de tornar visible la estructura de la sociedad burguesa así como la situación del arte en la sociedad contemporánea en la que “ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente”<sup>22</sup>, compromete esencialmente un proceso de mediación: la crítica al “París del Segundo Imperio en Baudelaire” que puede leerse en las cartas que Adorno le enviara a Benjamin muestra claramente que el proceso de mediación --“la determinación materialista de los rasgos culturales (...) a través de la tendencia global, en el nivel social y económico, que prevalecía entonces”-- se *impone* como exigencia para quien interpreta y no sólo describe el fenómeno estético en este caso, como la única posibilidad de conferirle a la construcción teórica un “poder de iluminación” sobre la naturaleza social de los fenómenos. Esta imposición de la dialéctica como inherente a la interpretación filosófica no adopta sin embargo el carácter de un apriori teórico o metodológico; por el contrario, cobra el sentido de una imposición *ética*. Menos una ley de pensamiento que una ley de lo real, la dialéctica negativa no es un punto de vista entre otros sino la respuesta exigida por una realidad falsa y antagónica: “Es la cosa la que da motivo a la dialéctica y no el impulso organizador del pensamiento” —se lee en *DN* (p.148); también: “Dialéctica es la ontología de la falsa situación: una situación justa no necesitaría de ella...”(p.19). El ejercicio de una contradicción radical, no obedece a un capricho o fallo del pensamiento subjetivo sino a la *objetividad de la contradicción*, al hecho de que es una realidad esencialmente no conciliada la que requiere de conceptos radicalmente contradictorios que permitan desmitologizar el mundo, que iluminen el carácter antagónico de la verdad en lugar de eliminarlo en la falsa reconciliación de la síntesis.<sup>23</sup>

En esta radical asimetría se sustenta a su vez la *utopía negativa* del arte. Así como la dialéctica negativa exige a la experiencia teórica una “negación

<sup>22</sup>Este es el enunciado inicial que establece el horizonte de *TE*.

<sup>23</sup>“La contradicción dialéctica no es ni una mera proyección en la cosa de una fracasada formación de conceptos ni una metafísica vesánica. La experiencia prohíbe componer en la unidad de la conciencia cualquier contradicción que se presente. Hay contradicciones irreductibles a unidad de no ser manipulándolas, interponiendo miserables conceptos genéricos que hacen desaparecer las diferencias esenciales”. (*DN*, p.155)

tenaz” que no se positivice en cuanto negación ni se preste a sancionar lo existente, así exige a la experiencia artística el ser implacable en su renuncia a toda apariencia de reconciliación. La utopía que ella expresa y que es negación y crítica de lo existente no puede concretarse, positivizarse, ni siquiera en la forma negativa<sup>24</sup>: “Sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpresable, la utopía”(p.51) Si la fuerza de resistencia del arte está paradójicamente en su debilidad, en lo que a diferencia de los símbolos religiosos que se quieren trascendentes es su carácter transitorio; si su fuerza de resistencia, al igual que la del materialismo está dado por el hecho de que su completa realización implicaría su disolución, la desaparición de los intereses materiales, el arte —en y por esta debilidad— anticipa ese espíritu que aparecería sólo tras la supresión del materialismo y en esto reside su *necesidad objetiva*, su vínculo con la necesidad misma del mundo (cf. *TE*, p.47). (Nuevamente la teoría estética encuentra aquí su dimensión ética ya que no simplemente moralizante. Con ello queremos decir que si bien la teoría estética evita “juzgar” al arte desde el punto de vista de su necesidad transitiva para con el mundo, si bien evita atribuirle o imponerle una necesidad extrínseca que lo reduzca al mero papel —al deber— de cumplir con una función social y con ello escapa a la perspectiva didáctico-moralizante de cierto realismo socialista vulgar, también es cierto que la pregunta por la necesidad, bajo la forma de de una necesidad en el arte y una necesidad del arte, se impone una y otra vez.

Por su figura utópica, dada en la tensión entre ser y no ser —el hecho de que la apariencia estética no es nada pero promete serlo por el hecho de que aparece, de que el arte es un en-sí que todavía no es y que ilumina a las

<sup>24</sup> Para Habermas (en ob.cit.), este llevar al límite la dialéctica negativa conduce al pensamiento adorniano a aporías sin salida que dejan al planteamiento “prisionero de la filosofía de la conciencia”. Más aun, para Habermas el resultado de esta dialéctica negativa es la “autosupresión del pensamiento filosófico” y esto fundamentalmente porque se trata de “un camino que no resulta *discursivamente practicable*” (p. 476, subr. nuestro). El “malestar” habermasiano frente al ejercicio de la paradoja, malestar derivado del deseo de y de la confianza en una racionalidad comunicativa, reduce —entendemos— lo discursivo a lo comunicable, a lo transmisible, a lo transitivo. De hecho, ni la experiencia teórica ni la experiencia artística según Adorno tienden a la comunicación pero esto, entendemos, habla menos de una falla y menos aún de una regresión al idealismo y al pensamiento identificante que de una radical experiencia del límite, de una experiencia más allá de la empiria que, sin duda y necesariamente, descoloca e incomoda.

obras “con luz de atardecer”— el arte, frente a lo real, es “promesa de felicidad pero *promesa quebrada*” (TE, p.181) y si es cifra de lo posible lo es en tanto imposibilidad, lo es no como anticipación positiva de dicha sino como *recuerdo*: el arte es recuerdo de lo posible, de la libertad que nunca fue y que es incierto que pueda llegar a ser, recuerdo no de lo que fue sino de *lo que pudo ser*.

Recuerdo de lo que pudo ser, promesa de lo imposible: en el *intervalo* — en la fisura— que abre esta utopía negativa se cifra no el simple “escepticismo” —escepticismo impotente y vuelto sobre sí— que se le ha endilgado sino lo que podríamos llamar la *estructura melancólica* de la teoría estética y que es cifra del lugar incierto y crítico del arte en la sociedad contemporánea.

Quizás en esta estructura melancólica estribe la radical distancia que la separa de la filosofía de Deleuze. Porque si es cierto que ambas experiencias teóricas han hecho no sólo de la postulación sino fundamentalmente del ejercicio de una heterogeneidad radical la herramienta con la que, más que enfrentar, minar los presupuestos y los efectos de una dialéctica de la identidad, dialéctica positiva, también es cierto que son dos *impulsos éticos* por completo diferentes los que las animan y las vuelven incompatibles. Así la desconfianza hacia la justificación y la afirmación nietzscheanas de la felicidad que cierra “El ensayo como forma” (“Para la felicidad —dice— el ensayo no conoce más nombre que el negativo”) se corresponde con la sospecha y la conjetura que dan término a *Teoría estética*: aun en una eventual sociedad reconciliada sería preferible la desaparición del arte a un arte que como forma de escribir la historia borrarse el *recuerdo del sufrimiento acumulado*. Para Deleuze, en cambio, que también asigna al arte y al pensamiento el poder de trastornar la realidad, la moralidad y la economía del mundo<sup>25</sup>, ese poder en tanto devenir-menor es en el arte y en el pensamiento *el poder de una afirmación intransitiva e infinitiva, afirmación de la Diferencia*. En la distancia que va de una teoría que hace de la objetividad del sufrimiento, y con ello la exigencia de una negación tenaz, su punto de vista predominante y una teoría que hace del devenir y de la diferencia un objeto de afirmación, se prueba el radicalmente diverso lugar teórico que cada una asigna a la historia —determinación o, al menos, situación histórica en un caso;

<sup>25</sup>Cf. *Lógica del sentido*, Paidós, 1988, p.80)

“acontecimiento”, “acción intempestiva” en el otro— y, ligado a ello, las perspectivas éticas incompatibles que las impulsan<sup>26</sup>. Admítasenos aquí, para terminar, el esbozo de esta hipótesis. A partir de ella, hacia el final del trabajo, la filosofía deleuziana se nos ha revelado menos como punto de confrontación que como la perspectiva desde la que hemos querido leer una teoría de las mediaciones: a partir de ella la confrontación de ambas teorías, entendemos, puede probarse, finalmente, impertinente

### **Bibliografía crítica complementaria consultada:**

- Aguilera, Antonio: “Lógica de la descomposición” en Adorno, T.W.: *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Buck-Morss, Susan: *Origen de la dialéctica negativa*, ed.cit.
- Habermas, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1989, Tomo I, Sección III, cap. 2.  
: *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, Cap. 5.
- Jimenez, Marc: *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Bs.AS., Amorrortu editores, 1977.
- Lunn, Eugène: *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

<sup>26</sup>Nótese que, en la medida en que ambos pensamientos hacen del ejercicio de la paradoja una exigencia capital, la confrontación que esbozamos es la que se establece entre una negación y una afirmación *intransitiva* y no la oposición entre lo negativo y una afirmación positiva o entre incomunicabilidad y transitividad.