

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Horkheimer y el arte.

Formulación de una estética desde el fundador de la teoría crítica

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta

Daniele Cargnelutti

Dirigido por

Dr. Stefan Gandler

Querétaro, Qro. Enero 2020

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



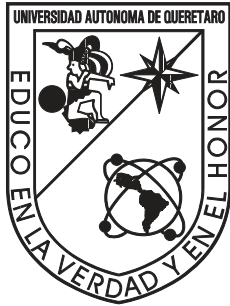
SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE BELLAS ARTES
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Horkheimer y el arte.
Formulación de una estética desde el fundador de la teoría crítica

TESIS
Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestro en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta:
Daniele Cargnelutti

Dirigido por
Dr. Stefan Gandler

Dr. Stefan Gandler
Presidente

Dr. José Antonio Arvizu Valencia
Secretario

Dr. Fabián Giménez Gatto
Vocal

Dra. Oliva Solís Hernández
Suplente

Mtro. Enrique Omar Toscano Bárcenas
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Abril, 2020.
México

Para las brujas y el silencio que nos ha hecho...

Agradecimientos

Quisiera hacer particular énfasis en los presentes agradecimientos porque no son una mera formalidad, sino que en ellos trasluce que la autoría de las ideas no sucede dentro de hipotéticas esferas aisladas de todo contacto con otras personas. Por el contrario, al ser este trabajo un trabajo encarnado y situado en la historia, es, al mismo tiempo, resultado del pensamiento colectivo del que soy parte. Todos los aquí mencionados se encuentran en la raíz profunda de este documento.

Comienzo agradeciendo a Stefan Gandler, camarada e interlocutor que me ha cuidado, todo el tiempo, de caer en la ortodoxia y la superficialidad. Así mismo, ha sido un permanente vestigio de que el diálogo vivo es aún posible. Del mismo modo, quiero detenerme en Fabián Giménez, Oliva Solís y Omar Toscano quienes, además de haber tenido la paciencia y atención de leerme, me han puesto en cuestión con sus señalamientos, para no olvidar las rutas de la *inseguridad* teórica, tan útil contra las prepotencias del pensamiento positivo.

Continúo haciendo mención de una de las compañeras más íntimas de mi deambular: Mariana Córdova, aliada indispensable de todas mis vidas.

También deseo agradecer a Emilia Krause, sin quien habrían sido imposibles los trabajos de traducción originales que presento. La traducción que colectivamente hemos realizado rebasa barreras lingüísticas y se adentra por sendas emotivas.

Deseo recordar a los acompañantes de la Licenciatura en Humanidades y Producción de Imágenes de la Universidad Autónoma de Querétaro, proyecto académico de seriedad y transgresión, de crítica y creación. Particularmente a Antonio Arvizu, brújula de tantas cosas.

Rematando con el mayor ímpetu, en un amoroso gesto en el que la colectividad se radicaliza con la más crítica de las dialécticas que puedo imaginar, quiero mencionar con desmedido cariño y desmesurada afección a Rodrigo Jiménez, Andrea Martín y Paloma

Sierra. Las tres son, en este momento, colegas sin las cuales sería imposible concebir una existencia en lucha permanente contra una forma de relaciones que carga con el signo del verdugo. Con Rodrigo fortalecemos nuestra capacidad de resistir, con Andrea hacemos sociedad en el incómodo silencio de miradas tristes, con Paloma descubrimos que no hay terrorismo más subversivo que el cariño en la política cotidiana; por una teoría en crisis.

Índice

Índice	V
Resumen	VII
Umbral autocrítico	VIII
Palabras liminares	XIII
Introducción	1
I. Acercamientos de vida y arte	4
I.0. Previo	4
I.0.1 Contraindicaciones	7
I.1. Vida	8
I.1.1. Resumen general	8
I.1.2. Relieves estéticos	11
II. Entre el materialismo crítico y el valle de lágrimas	26
II.0. Qué y cómo	26
II.1. Sobre opios populares	26
II.2. Sobre la pregunta por la estética en el marxismo	29
III. Acercamiento a las nociones estéticas del pensamiento crítico	34
III.0. Introducción	34
III.0.1 Contraindicaciones	35
III.1. Dialéctica de la Ilustración. Sombras y oscuridades en el iluminismo	38
III.2. La industria cultural como contraejemplo	48
III.3. Tensión barbarie-civilización	51
III.3.1. Lo bárbaro	52
III.3.2. Admonición	54
III.3.3. Aforismos inconclusivos	55
III.4. Teoría crítica. O sobre la dialéctica y la negatividad	66
III.5. Aforismos destructivos	68
IV. Apuntes sobre arte e instrumentalización	73
IV.0. Algunas dilucidaciones preliminares	73
IV.0.1. Sobre definiciones y contenidos	73
IV.0.2. Sobre la existencia de este pensamiento	76
IV.1. Otras dilucidaciones medulares	78
IV.1.1. Sobre la fuerza del arte en lo radicalmente humano	78

IV.1.2 Sobre algunas posibles formas de la estética	84
Conclusiones	94
Epílogo extirpable sobre posibles continuaciones del recorrido	97
Bibliografía	104
Anexos	110
Zur Soziologie der Kunst (1943/1946) [Sobre la sociología del arte]	110
Arte y cultura de masas [Art and mass culture / Neue Kunst und Massenkultur]	114

Resumen

Si hemos de posicionarnos en el marco de la producción teórica agrupada bajo el nombre de Teoría crítica o Escuela de Frankfurt, uno de sus miembros más importantes y, a la vez, menos trabajado es Max Horkheimer. Si bien éste tuvo una participación central sea desde el frente de la producción teórica que desde el trabajo de base con la comunidad universitaria y administrativo en el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt, sus aportes filosóficos suelen quedar a la sombra de otros, sobre todo de su amigo y compañero entrañable Theodor W. Adorno. El presente documento está dedicado al rescate de y trabajo desde el pensamiento de Horkheimer con la intención de contraponerse a esta tendencia; para ello se ha optado por el tratamiento específico de sus indagaciones en torno al arte y la estética. Reconociendo, también, el prejuicio generalmente difundido de que él no posee un pensamiento estético, el recorrido comenzará deteniéndose en aquellos detalles de su biografía intelectual en los que la relación con el mundo del arte se hace patente. Posteriormente se construirán las bases teóricas del tejido filosófico en el que su propuesta se fundamente, y finalmente se describirán los detalles de este pensamiento estético. El trabajo se acompaña de la traducción de fragmentos inéditos en español de la obra de Horkheimer, en los cuales el arte adquiere un rol crítico y emancipador.

(Palabras clave: Teoría crítica, estética, pensamiento estético, Max Horkheimer)

Umbral autocrítico

o

Sobre la identificación de mis propios errores

Nel calcio la ragione è dei vincenti¹.

Comentarista estúpido de turno.

RAI, 3/marzo/2018.

I. El capitalismo no existe, sí las relaciones.

Una parte de mi identificación con los teóricos que considero verdaderamente críticos² se cifra en la no casual ni secundaria decisión de **no** llamar esto *capitalismo*. Por supuesto que suscribo los análisis de la *crítica de la economía política* del capital, no niego lo compleja y flexible que es la economía que depende de categorías tan *fantasmagóricas* y *mistificantes* como la mercancía y el plusvalor. Pero creo que el alcance del concepto *capitalismo* se agota en el mero hecho de describir vagamente —vagueza que obstaculiza la crítica, vagueza que implica haber picado el anzuelo de lo fantasmagórico y lo místico— un *algo indeterminado* que aparenta suceder fuera de cierto tiempo —del *Jetztzeit*—.

¿Cómo llamarlo, entonces?³

No quiero tener la última palabra, pero sí quisiera mostrar algunas de las cosas que han aparecido en mi búsqueda: relaciones económicas, dominio de clase, dominio

¹ “En el fútbol la razón es de los vencedores”.

² No digo esto sin ironía. Intuyo, por las cosas que asoman de la crítica, que no hay una verdadera y una menos. ¿Hay una crítica más crítica que otra crítica? Mis palabras muestran que caigo en la trampa y que creo que sí, de esta manera comienza el enunciamiento de erratas.

³ Me han alertado del peligro de mis preguntas, peligro interesante, peligro que en parte ya había notado yo mismo: “Las preguntas, con su potencia que las acerca siempre —para evitar el destello del instante de peligro— a su dimensión retórica, alejándolas de las respuestas que *verdaderamente* podrían rompernos, irrumpen frecuentemente en mis bastardas secuencias de pensamiento”. Pero la alerta se extiende: hay un peligro mayor de que la pregunta se agote en su dimensión retórica: que se extinga por completo, en sí misma; que ni apunte a una forma de problematización.

consolidado de los privilegiados, monopolio — “última encarnación de la necesidad económica”— a secas y perpetuador, sociedad de clases, injusticia económica, explotación económica, directores generales, señores del monopolio, manos empleadas en el manejo del creciente capital constante.

Pero, ante tal variedad, resurge el problema y vuelve la pregunta: ¿Cómo llamarlo, entonces?⁴ Sin embargo, la pregunta que ahora emerge ya no conlleva el afán de problematizar un nombre en concreto, si no la idea de esculcar en el sentido propio de nombrar algo. ¿Por qué estos pensadores lo llaman de todas esas maneras? ¿Qué intención se manifiesta en esas elecciones de palabras?

Parafraseo, con atrevimiento, las palabras de Adorno y Horkheimer: la economía sustituye al capital. Esto es algo del orden de una inversión crítica, inversiones cuya importancia es aún señalada por Echeverría desde el contexto latinoamericano a más de 50 años de la publicación del texto frankfurtiano: el monopolio quiere ser llamado capitalismo —no monopolio— porque así se esconde, porque así las apariencias insertan el engaño en nuestra mente: *el capital sustituye a la economía*. Y no, no es así, lo que hay a la base es la economía⁵. Lo que hay a la base no es un ente fantasmagórico que nos seduce con promesas de positividad y razón; son relaciones, permítanme: **relaciones entre personas, relaciones económicas**: clase, dominio, privilegiados, señores, manos empleadas.

Todo esto me lleva a el epígrafe, que, de seguro, despierta dudas acerca de su vínculo con lo hasta aquí dicho. Pareciera, a primera vista, que es una frase que surge inocentemente dado que proviene del televisor que emana fútbol tenuemente, lo escucho en segundo plano mientras escribo. Pero no, nada de lo que viene de la televisión —ni del

⁴ ¿Lograré darle sentido a mis preguntas?

⁵ Aquí quisiera parar en seco a todos aquellos que, ante la lectura de esto, se llenarían la boca con afirmaciones del orden de estructura vs. superestructura, ideología vs. conciencia verdadera, burguesía conservadora vs. proletariado revolucionario. Aquellos que me leen así son los mismos que usan la palabra capitalismo sin reconocer que hacerlo es una derrota en sí misma. Recuerden a Marx^A, recuerden a Lukács^B —si quieren teoría dura—.

^A “Ser radical es aferrar las cosas por la raíz. Mas, para el hombre, la raíz es el hombre mismo”.

^B El proletario y el burgués están igualmente enfrentados a la cosificación.

futbol— puede fingir demencia. Promesas positivas, mentiras escondidas: “en el futbol la razón es de los ganadores”. Delicada es la particularidad de la afirmación: el uso del vocablo capitalismo da la razón a los vencedores que se esconden detrás de esa formulación: no sólo en el futbol la razón es de los vencedores⁶, mientras hablemos de la razón edificada sobre las arenas movedizas de los engaños siempre estará del lado de los vencedores.

II. De memorias que anulan mi pensamiento

Ahora sí, se dispara lo anecdótico. Todo esto que he escrito, en un afán muy negativo, no es sólo para despotricar contra esos y aquellos o *contra el capitalismo*. Lo he hecho, en realidad, para despotricar contra mí. Culparme a mí mismo por no hacer caso de mis palabras y culpar yo mismo al *capitalismo*; culparme a mí mismo por saberme a la base de ese revestimiento de fantasmas.

Mientras abro la puerta de la casa pensando en que he rayado el coche nuevo y busco excusas para mentirme a mí mismo pasa el afilador que conduce la bicicleta con una mano mientras que con la otra sostiene un silbato a la vez que produce un ruido que seguramente yo no podría hacer aunque fuera lo único que estuviera haciendo y le dedicara toda mi concentración⁷. La bicicleta es fantástica, el instante en la que la veo de reajo basta para darme cuenta de que, *unas manos*, han cambiado esa bicicleta para ser, simultáneamente, un taller en movimiento sin así perder su capacidad de transportar al afilador. Mi tío anda en un V8 y no hace ni la mitad de esas cosas. ¿Qué estamos haciendo con la técnica? Lo irónico, lo que me sorprende⁸, es que el afilador pasa, así, desapercibido, en la odisea más ciclópea de todas: no la de volver a casa: la de la búsqueda de trabajo.

⁶ Sospechas saltan otra vez a mis oídos por lo que se habla entre mis *camaradas*. Leemos a unos y nos ponemos del lado de los vencidos, leemos a los mismos y nos ponemos contra los bárbaros.

⁷ Escribo esto sin comas porque así lo vi.

⁸ Me parece irónico aunque haya leído que no es irónico, me sorprende aunque haya leído que no puede sorprenderme, que la sorpresa no es la base de ningún pensamiento filosófico. Carajo...

Pero no voy a todo esto, voy arrogantemente, a lo que piensa mi mente: *es culpa del capitalismo*.

No, no lo es Daniele. Ni es culpa del *capitalismo*, ni es sorprendente, ni es una accidental suspensión de la razón y del sentido⁹. Es la consecuencia lógica de este sistema, no tiene nada de sorprendente y es la confirmación del sentido de esto de lo que formo parte. La cosa es que hay momentos-personas en los que el *capitalismo* me congela, me derrota y me deprime: el afilador de cuchillos, las personas que bajan de la sierra para vender cinturones¹⁰, las que vienen de Michoacán para vender una colcha¹¹, las personas ancianas que venden te de limón en los semáforos. Pero, sobre todo, con una fuerza que me marea y me desorienta, las familias que pasan tocando en la simulación de una banda bi o trimembre: tarola, tambor y trompeta. Lxs niñxs del tambor...

III

Y así, así tengo que soportar esto:

compañeros de mi asquerosa *élite intelectual* diciendo que la poesía indígena está definitivamente muerta,

que la obesidad es provocada por una estupidez pasiva que puede ser solucionada desde la lucidez conductista¹² del intelectual,

⁹ De repente me descubro encabronado con esa frase que tanto he citado, del mito construido en torno al Dalí que visita México: anuncia que no volverá porque *no soporta estar en un lugar más surreal que sus pinturas*. No, no es surreal. Y a esta frase le queda sólo una triste carcajada, una patada de ahogado.

¹⁰ Una vez correteé a uno para comprarle el cinturón, más caro de lo que pedía. Para sentirme como pinche superhéroe, para ser un pinche poeta. No, ninguno: pinche burgués.

¹¹ Otra vez sí compré una, una que, como buen europeo, uso como tapete, sobre el cual me encuentro mientras escribo esto. A la cama le pongo las cobijas que traje de Europa, sin pagar impuestos de importación.

‘Pero es que tiene una flor’, chillaba mi mente pidiendo perdón.
No me jodas.

¹² ¿A quién dice que está leyendo? ¿A Foucault? ¿Es el mismo Foucault que yo conozco? De los 49 niveles de sentido existentes, ninguno incluye eso.

que los indígenas vivos consumen refresco de cola y mueren de diabetes porque son —seguro lo adivinaron— pendejos¹³,

que el individuo de pensamiento más básico que pueden imaginar (en palabra más sencillas, estúpido) es una abuela.

¿Cómo dice la canción? Hay que darle gracias a la vida¹⁴, que nos ha dado tanto¹⁵.

¹³ Son pobres por pendejos, son pobres porque quieren: todos hemos sido formados a la luz de los mitos individuo-idealistas del *capitalismo*, que a su raíz tiene películas fantásticas como las de Manoj Nellyattu Shyamalan: la enfermedad más grave es la falta de confianza en el ego.

¹⁴ ¿Lo notan? ¿Lo notan? No a las relaciones, no al mundo concreto que se forma dialécticamente con determinaciones duales con lo abstracto: al capitalismo y a la vida.

¹⁵ ¿Recuerdan qué hizo Violeta Parra después de darle gracias a la vida?

Palabras liminares

La indagación autorreflexiva acerca de las implicaciones de la forma de pensar de la Teoría crítica, en la cual simultáneamente se posicionan y elaboran las palabras que componen el presente trabajo, es objeto de este apartado. Para ello, partiendo de una de las ideas que más profundamente se cifra en la crítica de la modernidad que el marxismo crítico realiza —la destrucción del individuo moderno, que se traduce en una negación de la autoría individual— y confiando en la entrañable amistad que el autor que protagoniza estas palabras, Max Horkheimer, sostenía con Theodor W. Adorno, se acude a los breves textos, a veces escritos y otras leídos, que este último dedicó a su compañero en ocasión de diversas conmemoraciones.

A pesar de —y posiblemente justo gracias a— el tono y carácter fuertemente emotivos de esos textos y de este prefacio, se cree menesteroso no perder de vista que aquí se tratará de dotar de contenido a la cuestión de *cómo se tratará el objeto[=sujeto] de estudio* del presente trabajo de investigación. Se hace esta aclaración justo después de haber acentuado la emotividad, porque eso da entrada a comprender de qué manera fue un enérgico elogio de Adorno juzgar la obra de su afecto aliado como *apenas filosofía* (2010, p. 154). Afirmar esto implica más que referenciar el exterior y superficialmente asignado alegato de multi-transdisciplinariedad que se adjudica comúnmente a las obras que vieron luz en el *Institut für Sozialforschung* [Instituto de Investigaciones Sociales]; tampoco se agota en la dialéctica de acercamiento y distanciamiento entre *filosofía* y *teoría social* que ha servido como señal de reconocimiento de la Teoría crítica. El ser *apenas filosofía* de la obra y pensamiento de Horkheimer es apropiado en este trabajo de investigación como una referencia sea a la tendencia de la Teoría crítica de no terminarse en el claustrofóbico espacio de las universidades y la academia y de dialogar con el mundo realmente existente, que al rechazo de las formas hegemónicas que las ciencias del espíritu han asumido durante la economía del monopolio.

La verdad y el proceso de la vida social están para él [Horkheimer] íntimamente entrelazados, mas no de tal manera que la verdad resulte socialmente relativizada, sino de tal manera que la propia forma de lo verdadero se halla indisolublemente ligada a la crítica concreta de los momentos sociales y tiene su medida en la idea continuamente renovada de una sociedad justa. (Adorno, 2010, pp. 147-148)

De estas palabras que tratan el entrelazamiento entre sociedad humana y pensamiento que se ha mencionado, puede realizarse un salto para tratar también la crítica al concepto burgués de verdad. De la cercanía de este pensamiento a las formas ilustradas-positivas, se puede notar que la verdad ha adquirido un estatuto que la ha llevado incluso a ser representada en la escritura como si fuera un nombre propio; más allá de las cuestiones de forma, eso significa un tratamiento que se describe como monolítico —totalizante, universal y, por lo tanto, suprahistórico— de la misma. En cambio, los autores que aquí se discuten tratan la verdad desde una perspectiva múltiple; iterativamente se tildará de equívoca, múltiple, plural e histórica. De esta manera, el estatuto epistemo-ontológico de la verdad queda destronado y, en su lugar, se contrapone una forma contradictoria, destructiva y, en fin, histórica de la misma. Es así importante recordar que junto con el exilio de la *Verdad coronada*, también se trabaja con el aniquilamiento de las formas dicotómicas mutuamente excluyentes y opuestas que han funcionado como andamios para una parte del pensamiento humano. La *tercera salida* que Marx y los lectores que aquí revisados proponen funciona, en su registro negativo, como una manera de echar por tierra el edificio de las dualidades en las que los polos funcionan y se constituyen a partir de la separación y de la negación de su diametralmente contrario.

Entre las dicotomías que explotan dentro de la Teoría crítica, las que imprescindiblemente deben recordarse son aquellas de sujeto-objeto y la de teoría-práctica. Lo ineludible de esta mención reside en que, por el habitar de un lenguaje plástico que se forja históricamente en la reciente sociedad de clases, se podrán encontrar en el trabajo varias menciones sea de sujetos que de objetos, sea de teoría que de práctica. Sin embargo,

se parte de que esas menciones tienen una función meramente heurística y que el marxismo que se suscribe argumenta, siempre, la *coincidencia simultánea* [*Zusammenfallen*] de las dos partes. Este pensar, que en otros momentos ha sido entendido como un *filosofar desde la praxis*, argumenta que justamente este vocablo, como el devenir histórico, habla de la implicación radical de todo sujeto con todo objeto, así como de toda teoría con toda práctica.

Se itera, mientras estemos pensando dentro del registro de una teoría que, por un lado, asigna un momento histórico a la verdad y, por otro, reconoce que todo-lo-que-es es en cuanto deviene lo-que-no-es (Horkheimer y Adorno, 2009), sujeto y objeto no existen escindidos, teoría y práctica no son reconocibles como cosas diferentes, individualidad y sociedad existen sólo en cuanto su contraparte, en contradicción, existe. El atentado contra cualquiera de estas partes, en el caso de cualquiera de las tres dicotomías, es ya la disolución de su contraparte. Se afirma que hoy no existen objetos, no existe práctica y no existe sociedad gracias a la polarización antidualéctica —es decir, entre lo paradójico y lo positivo— burguesa que ha puesto el acento justo en lo objetivo, lo pragmático y la colectividad de individuos homogéneos y admisitrados.

Lo hasta aquí referido ha significado gran cantidad de veces —en la historia personal del autor de las presentes palabras, pero no sólo ahí— el juicio hacia este posicionamiento como un posicionamiento relativista, como si se pudiera entender fraterno de aquellas posturas que en la época contemporánea declaran la entrada de la posmodernidad y, con ella, la caída de los grandes relatos y el fin de la historia. Esto no es así, ya lo recordaba Adorno, y por lo mismo se vuelve a poner sobre la mesa algo que debiera echarse de ver, hacerse evidente: la denominación que se aceptaría, en caso de que alguna designación siga siendo vigente, sería la de *materialismo histórico, crítico y dialéctico*. ¿Qué significa ser materialista? “Disposición a sentir lo individuado como lo señalado por la muerte, como lo que impotente se agita” (Adorno, 2010, p. 154). Así afirmase y grítase a los cuatro vientos, el único relativismo del que se puede juzgar a la Teoría crítica es el de la puesta en relación:

el pensamiento radical de la interdependencia de vínculos humanos que conforma la sociedad y que se encontraría detrás —delante y a los lados— de los entes metafísicos y de la apariencia cósmica que los fenómenos adquieren en el marco de las relaciones sociales capitalistas. El trabajo teórico de Horkheimer se pone en acción “contra el neopositivismo como prohibición de pensar y fetichización del modo de proceder científico” (Adorno, 2010, p. 155).

Ahora, el acento en esta puesta en relación, en la interdependencia, en la politicidad y lo político del ser humano, al ser asumida con la radicalidad que se reivindica, al desterrar a las dicotomías de entre las herramientas para comprender el mundo, implica el abandono de los juicios morales y prescriptivos. Para decirlo *bien* y pronto: no se cree que el problema sea una cuestión de bondad —y por lo tanto tampoco de maldad— y no se tiene una solución recetable que funcione para *hacer del mundo un lugar mejor*, administrable en la universalidad de cada situación. Ya lo decían una y otra vez Adorno y Horkheimer, temerosos —y furibundos— ante la idea de que alguien se adoctrinara desde sus palabras: lo que aquí se leerá tiene una vigencia histórica muy particular, tanto que dejar irlas es ya un gesto que debe ser tomado con escepticismo.

Recuérdese, siendo que aquí la acción y el pensamiento no se encuentran separados, las ideas que aquí sean leídas se fueron gestando —teoría— mientras se iban escribiendo y se estaba en el mundo—práctica—. No se entienda esto como el elogio del tiempo real muy característico de la diferencia de clase que dicta que *entre más dinero se tenga menos se tiene que esperar* (“vive el presente” arrojan estridentes, ensordecedores, estériles y encandilantes todas las máquinas que rodean a la humanidad ocultando así que han sido creadas por manos —y piernas y mentes— humanas); compréndase como un rechazo del tiempo lineal y progresista, homogéneo y vacío: el pasado cuyo eco se lee en estas palabras es uno muy concreto que cuando serán leídas estará ya transformado. Este es un alegato contra el tratamiento contemplativo de la filosofía, que la pasteuriza en anaqueles eruditos y fórmulas científicas.

Se me ha repetido hasta el cansancio que en la Teoría crítica no existe una salida irracionalista. Esto, aunque no lo comparto a fondo, lo entiendo. Sin embargo, creo que es imprudente sostener que, por lo tanto, existe la salida opuesta, la racionalista. Habría que enunciar con el mismo ahínco y la misma energía que en la Teoría crítica, al menos la de Horkheimer, no existe *ni una salida irracionalista ni una salida racionalista*. Es ya un error detenerse más en la negación de una de estas salidas que en la otra. “Así pudiste desarrollar tempranamente la polémica del irracionalismo en toda su dialéctica, en lugar de situar ciegamente sobre las estrellas, como luego haría Lukács, la posición de la racionalidad, a la que tú, como ilustrado, estabas próximo” (Adorno, 2010, p. 155). La filosofía debe dejar de ser una racionalización de la inhumanidad, como lo ha sido siempre que justifica jerarquías y se comporte como un ente de abstracción formalizadora.

Introducción

El presente texto es un documento académico que se da a la tarea, como bien señala el título del mismo, de proponer una serie de pistas e indicios para aproximarse a la formulación de un criterio estético, específicamente desde la obra de uno de los fundadores de la Teoría crítica identificada con el *Institut für Socialforschung* de Frankfurt, Max Horkheimer. Cuando se habla de esta tarea, se piensa que se elabora simultáneamente en dos frentes: en primer lugar, se habla de las formas e ideas que son propias de Horkheimer respecto del mundo del arte y de la estética; en segundo, se piensa en la construcción de un conjunto de recursos teóricos no explícitos en Horkheimer que pueden ser utilizados para la reflexión estética.

Con la intención de lograr la tarea que se ha descrito en las palabras anteriores, se ha creado una matriz estructural que regulará el texto en su totalidad. Sin embargo, antes de hablar sobre ella, es importante referir que esta matriz en ningún momento obra de manera rígida y estática: por más que se diga que tal apartado se dedica a tal cosa, el texto orgánico, en su totalidad de momentos, presentará características compartidas, aunque cada apartado tenga sus rasgos primordiales.

Comenzando por comentar el primer capítulo, es importante reconocer que éste intenta responder de manera afirmativa la pregunta de si existen justificaciones suficientes en la vida de Horkheimer para iniciar la indagación que se propone por la estética. A estas alturas, a modo de un gesto intencional que se resolverá más adelante, se mantiene la idea de *estética* en el terreno de la ambigüedad. Sabiendo de la existencia de mejores y más completos recorridos biográficos (Jay, Wiggershaus, Abromeit), lo que se propone es que lo presentado en este capítulo sea una especie de biografía intelectual-artística. Se cree que el recorrido no es estéril y ascético; por el contrario, se cree que la Teoría crítica guarda su verdad en un momento histórico, por lo cual se empiezan a esbozar de modo tímido algunas propuestas en términos artístico-estéticos: relación arte política, no arte inocuo, momento histórico del arte de vanguardia, arte y revolución. También resulta menester recordar que

las palabras que componen dicho apartado son coherentes con la teoría a la que pertenecen en el sentido de preocuparse por exponer la historia de la idea para presentar la idea misma.

Luego, en lo que implica el segundo capítulo, se ofrece una respuesta afirmativa a la pregunta de si el arte es o no un tema dentro del marxismo; efectivamente, esta respuesta no consistirá sólo de una afirmación o una negación, por el contrario, hablará de las posibles formas e implicaciones de esa estética en el marco de marxismo y se tomará partido por una forma específica dentro de esta teoría —la vertiente crítica—. Para ello, se realiza un recorrido por distintos momentos histórico-teóricos del planteamiento de la cuestión: en primer lugar el lugar que podría ocupar en la obra de Marx y Engels; en segundo la revisión de algunos esfuerzos por sistematizar fragmentos o extraer teorías estético-críticas de la obra de Marx, para lo cual se acude a Lifshitz y Sánchez Vázquez. Este recorrido no pretende ser únicamente recopilatorio, si no que espera aclarar la posición de discurso que se sostiene en torno a la temática y se asumirán las formas propias de este discurso.

Por otra parte, en lo que refiere al tercer capítulo, se acude a una de las obras fundamentales del trabajo colectivo que más ocupó a Horkheimer, su colaboración con Theodor W. Adorno en *Dialéctica de la Ilustración*. En una manera semejante al capítulo anterior, este, en cambio, busca apuntalar puntos de avanzada, pero ahora en el terreno de la Teoría crítica. Las torres vigías que se colocarán no implicarán sólo un observar distante, si no que participaran ellas mismas, en cuanto a su colocación y a su construcción, el proceso crítico de todo el texto. Por último, en este capítulo, se busca entender qué lugar podría ocupar la reflexión sobre temas artísticos en la Teoría crítica, pensando en su relación con ideas como la industria cultural, la barbarie y la ilustración.

Finalmente, el cuarto y último capítulo, entrará en la materia específica de la obra *exclusiva y propia* —sabiendo la enérgica crítica que existe dentro de la obra del autor respecto de la exclusividad y de la propiedad, también en el ámbito del pensamiento— de Max Horkheimer que puede servir para la elaboración de una estética. No sólo se ofrece finalmente una definición específica del término estética —relación pensamiento y arte—,

se revisan los textos que pueden funcionar sea en este registro y aquéllos que, aunque dedicados a otros temas, funcionan para la elaboración propia respecto del tema.

Sobre el texto en su totalidad es prudente realizar algunas acotaciones. En primer lugar, cada uno de los capítulos consta de apartados dedicados a hacer algunos pequeños enunciados que tienen la intención de funcionar a nivel metadiscursivo —un breve discurso dedicado al *qué* y al *cómo* del discurso al que pertenece—. Se pretende que éstos abonen a la conformación de un hilo conductor que entreteja la estética y la crítica teórica a lo largo de todo el texto.

En segundo lugar y cerrando con esto la introducción, es importante señalar que toda la presente investigación, en cuanto *todo* artístico, no se resiste a la presencia de espacios que escapen a la nomenclatura y comportamiento típicamente académicos; por el contrario, se ha buscado que el texto tenga estos momentos que pongan en acción lo descrito en la teoría, buscando la simultaneidad coincidente anhelada por textos críticos como las *Tesis de Feuerbach* (Marx, 2013b).

I. Acercamientos de vida y arte

I.0. Previo

El primer capítulo del presente trabajo de investigación tiene por objetivo realizar un rastreo biográfico de Max Horkheimer. Sin embargo, no se desconoce la existencia de trabajos previos al presente que se han dado a la tarea de realizar dicha búsqueda y, con toda seguridad, lo hayan logrado con mayor éxito sea en términos personales (Abromeit, 2011; Wiggershaus, 2013) que en el marco del grupo conocido como Escuela de Frankfurt (Jay, 1986; Wiggershaus, 2009). Por lo tanto, es necesario diferenciar lo que se hará a continuación respecto a lo ya hecho a partir de los objetivos particulares que se persiguen en esta ocasión. En primer lugar, es importante reconocer que los ejes rectores de esta búsqueda serán (a) la preocupación por el pensamiento estético¹⁶ del autor, (b) el interés por sus incursiones¹⁷ en lo que respecta al mundo del arte y (c) las posibles relaciones o puentes entre Horkheimer y el *mundo del arte*, pensado sea en términos de artistas y obras que de movimientos artísticos; es así que, en esta labor biográfica-histórica, se dará mayor peso a los elementos intelectuales que permitan comprobar la hipótesis de la existencia de un pensamiento estético o de una teoría del arte en dicho autor. Ya situados en esa línea, se desea delimitar también dos finalidades adicionales: (a) entender la evolución del pensamiento del autor alemán y (b) conocer el tipo de relación que guardaba con otros colegas colaboradores de la Teoría crítica.

Respecto de la primera tarea es necesario comentar que se tiene contemplada la posibilidad de que existan momentos en el pensamiento de Horkheimer que puedan ser divididos como el *joven Horkheimer* y el *viejo Horkheimer*, sin que de aquí se autoricen las

¹⁶ No se ignoran la importancia de definir *estética*; sin embargo, en el transcurso de la primera parte de este trabajo se conservará intencionalmente en el terreno de lo ambiguo y equívoco, esto con la finalidad de poder recoger más ampliamente aquellos rasgos o momento de la vida del autor que puedan abonar a la búsqueda que aquí se plantea.

¹⁷ Se utiliza el término incursiones con la intención de aprovecharse, una vez más, de la apertura y ambigüedad del término. Bajo este término se pretende cobijar desde breves novelas hasta ejercicios de comentario y crítica artística.

hipótesis de que las etapas estén desvinculadas. En la unidad dialéctica del pensador, ha de ser útil el reconocimiento de la evolución de la relación entre su posicionamiento ante la unión soviética y sus preferencias artísticas, por ejemplo.

En cambio, refiriéndose a la segunda cuestión, se tiene en mente, primordialmente, un objetivo mucho más delicado —incluso considerado conflictivo o contrario a las formas de la Teoría crítica que el autor suscribe—: reivindicar en Horkheimer una figura intelectual independiente y autónoma de su compañero y amigo Theodor-Wiesengrund Adorno. Dicho interés se justifica en el hecho de que, mientras que la obra filosófica de Adorno se perfila como un *corpus* autosuficiente y de enorme potencial en la filosofía crítica en general y, específicamente, el terreno de la estética y del arte; Horkheimer se contempla, en gran cantidad de ocasiones, como un apéndice a la misma, que emerge sólo en *Dialéctica de la Ilustración*¹⁸. De esta manera, al recuperar el recorrido académico y filosófico de Horkheimer se espera demostrar que tratar el pensamiento horkheimiano implica una *cierta distancia* de la obra de Adorno. Se cree que este objetivo es polémico o conflictivo dado que puede ser interpretado como una apología de la *autoría individual* al mismo tiempo que es cierto que posicionarse dentro del marco de la Teoría crítica implica, también, realizar críticas fuertes a los modernos sistemas académicos de producción y consumo, donde el valor de la *autoría individual* ha funcionado para la instrumentalización y racionalización de los mismos¹⁹. Se pretende resolver esta aparente contracción siendo que existe total concurrencia con esa crítica; es por esto que la *cierta distancia* que espera encontrarse, se

¹⁸ Si bien este no es un argumento suficiente, se pretende usar como un indicador del estado general en el que se encuentra la obra de Horkheimer en los países de habla hispana —estado que no refleja la importancia histórica y teórica que el autor tuvo en el Instituto de Investigaciones Sociales de Frankfurt—: la obra de Adorno se encuentra traducida prácticamente en su totalidad al castellano y es difundida por editoriales con un amplio margen de distribución; de Horkheimer se han traducido pocos trabajos —algunos de ellos por editoriales ya inexistentes o en ediciones fuera de circulación — y no existe un proyecto de sistematización y traducción de su obra al castellano.

¹⁹ Pensemos en la frase de Adorno al detenerse sobre su colaboración intelectual con Horkheimer mientras escribe sobre su compañero y amigo: “La capacidad misma de hermanarse sin reservas con otra persona incluso en un ámbito que la idea del espíritu ve como dominio absoluto del individuo, y anticipar en la más estrecha compañía algo de lo universal verdadero, es parte de la fisonomía de Horkheimer” (Adorno, 2010, p. 145).

piensa como una manera de romper con la sensación de subordinación o jerarquización que, superficialmente, se proyecta en la relación entre Horkheimer y Adorno. El presente trabajo busca resaltar los matices y las diferencias que son necesarias para la polifónica producción colectiva de la que participaron ambos autores —juntos con muchos más de esta escuela— y que es característica de la Teoría crítica. En todo momento se tendrán en mente frases incluidas en los prólogos de sus obras como “ningún observador externo podrá imaginar fácilmente hasta qué punto nosotros dos somos responsables de cada frase” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 49); las palabras de Adorno: “teniendo en cuenta la unidad del pensamiento filosófico de ambos responsables de las interpretaciones propuestas, pudo prescindirse de referencias individuales” (Adorno, 2012, p. 227); y, finalmente, aquellas del propio Horkheimer

se propone esbozar algunos aspectos de la teoría filosófica global que el autor desarrolló en los últimos años de la contienda bélica en colaboración con Theodor W. Adorno. Sería difícil decir qué ideas se deben a él y cuáles a mí mismo; nuestra filosofía es una sola. (Horkheimer, 2010, p. 44)

Por último, en lo que refiere a la tercera finalidad del capítulo, la de rendir cuentas de las relaciones que a lo largo de su vida Horkheimer tuvo con el mundo del arte, existe una doble complejidad. Por una parte, es necesario establecer un criterio, arbitrario pero claro, para que la búsqueda de estos puentes no termine convirtiéndose en un mapeo genealógico general del contexto artístico de la primera mitad del siglo XX —como ya se ha dicho, seguramente existen trabajos que se lo propongan y que lo logren mucho mejor que éste—. En este sentido, se ha buscado establecer que se tomará en cuenta a todos aquellos movimientos/artistas que han entrado en contacto directo con Horkheimer por las siguientes vías: aquellos que han sostenido una relación personal o profesional con el autor, aquellos que han sido objeto de los trabajos académicos del autor y, por último, aquellos que han recibido financiamiento de las mismas fuentes de donde el *Institut für Sozialforschung* recibió. Adicionalmente, derivado del tratamiento que este eje pretende darle al trabajo,

podría decirse que es aquí donde nos ocuparemos de *hacer hablar a Horkheimer sin que Horkheimer hable o hablar de Horkheimer sin hablar de Horkheimer*.

En coherencia con lo antes dicho, la estructura del capítulo se encontrará dividida en dos partes. Siendo así, la primera sección del mismo tratará de la vida académica y administrativa de Horkheimer —sección que a su vez será dividida en las décadas entre 1910 y 1959— y la segunda de sus relaciones con otros integrantes de la denominada Teoría crítica.

I.0.1 Contraindicaciones

Así como se ha discurrido acerca de los objetivos y misiones de este apartado, es igualmente importante referir cuáles podrían ser algunas contraindicaciones del presente ejercicio —ejercicio de autoescepticismo que seguirá los pasos de todo el trabajo—. En primer lugar, aunque parezca obvio, se considera necesario acentuar que el instituto que cobijó durante largos años a Horkheimer era un *Institut für Sozialforschung* [investigación social], no *für Ästhetikforschung* [investigación estética] ni *für Künstlerischforschung* [investigación artística]. Dicho de otra manera, el objetivo que mantuvo unidos a tantos investigadores dentro —y fuera— de las cuatro paredes del instituto fue bastante distante de la estética: en la primera etapa, anterior a la dirección de Horkheimer, el instituto se concentró en una cierta comprensión del marxismo enfocada en el estudio del proletariado —historia del movimiento obrero y de los partidos socialistas europeos— con tonalidades ligeramente más ortodoxas; por otro lado, en la segunda, la intención de unificar la teoría filosófica con la ciencia de la sociología abogó por algo denominado *filosofía social*. De la misma manera, es importante tener en cuenta que en los inicios de este instituto, además de estar centrados en los temas antes mencionados, tenían gran cercanía a los institutos de economía y de psicología de la Universidad Goethe.

Estas advertencias no han de servir como admoniciones sólo para el lector; se hacen conocer dado que se han tenido presentes a lo largo de todo el trabajo de investigación de la

presente tesis como las más probables causas de un posible fracaso en el rastreo del pensamiento estético/artístico de Horkheimer al mismo tiempo que funcionan como redes de contención en caso de que se ponga en funcionamiento una maquinaria que fuerce *demasiado* las fuentes de investigación.

I.1. Vida

I.1.1. Resumen general

“Insobornable y experimentado sentido de la realidad ...
tan inconformista como ejemplar”

Adorno, *Carta abierta a Max Horkheimer*.

Nacido el 14 de febrero de 1895 en Stuttgart, Horkheimer fue el hijo de Moritz Horkheimer y Babette Lauchheimer, ambos profesaban la religión judía, fe que, en palabras de Horkheimer, es descrita de la siguiente manera: “en un cierto sentido judío estricto. No diría ortodoxo, pero sí conservador” (Rein, 1976). El padre fue un fabricante y comerciante que, siguiendo los pasos del abuelo, había conseguido la propiedad de varias fábricas textiles en una localidad llamada Zuffenhausen (ahora Stuttgart); además, “llegó a alcanzar un reconocimiento social a través de su mecenazgo, sus donaciones caritativas y su *compromiso patriótico* [énfasis añadido], sobre todo durante la guerra” (Wiggershaus, 2009, p. 59). Dicho reconocimiento le mereció a Moritz títulos como “Consejero Comercial” y la ciudadanía honoraria de Zuffenhausen.

En 1910, cuando Max tenía 15 años, fue sacado de la escuela para empezar con el aprendizaje dentro del negocio familiar, bajo la figura paterna. Un año después, dentro del ambiente al cual tenía acceso por la vida del padre, conoció a Friedrich Pollock —amigo de toda la vida, a quien dedican ambas ediciones de *Dialéctica de la Ilustración* Horkheimer y Adorno—; éste jugó un papel interesante en la vida de Horkheimer debido a que se convirtió en un estímulo de independencia de la figura paterna y, años más adelante, en compañero de estudio en los terrenos del marxismo. Es en el seno de esta relación que Horkheimer realizará sus primeras lecturas, entre las cuales resaltan los siguientes nombres:

Henrik Ibsen, Johan August Strindberg, Émile Zola —naturalistas críticos del proyecto burgués—, Lev Tolstói, Pyotr Kropotkin —de la tradición de luchadores sociales ascéticos y comprometidos—, Arthur Schopenhauer, Baruch Spinoza, Karl Kraus y Franz Pfempfert. Aquejado por el alejamiento que Horkheimer hijo presentaba de las ideas paternas, Moritz decidió mandarlo a un viaje por Europa de principios de 1912 hasta los inicios de la guerra; junto con Pollock recorrieron Bruselas, París, Londres y Manchester.

Para el estallido de la guerra, Horkheimer había sido nombrado jefe *junior* de la empresa paterna, lo cual consiguió evitarle el frente. Sin embargo, la incomodidad que le hizo sentir tal posición se ve reflejada en dos novelas escritas por él y recuperadas en el tomo de su obra completa que lleva por título *Gesammelte Schriften. Band 1: >Aus der Pubertät. Novellen und Tagebuchblätter< 1914-1918: Leonhard Steirer (1916) y Arbeit (1916)*. El mismo año de la escritura de éstas, Max comienza una relación con Rose Riecker, ocho años mayor que él, cristiana, hija de un hotelero arruinado y secretaria del padre; dicha relación detonaría graves problemas en la relación con el padre.

Al año siguiente, 1917, Horkheimer es llamado por el ejército, pero, gracias a un examen médico, no llega nunca al frente. De esta manera, pasa el resto de la guerra y la Revolución de Noviembre en Munich, donde termina el bachillerato y comienza sus estudios de Psicología, en 1919, con Pollock. Tras un semestre de estudios, ambos abandonan Bayern para trasladarse a Frankfurt.

Ya en Frankfurt, los estudios de Horkheimer lo llevaron a estar en contacto con el grupo de psicólogos de la Gestalt, entre los que se encontraban Friedrich Schumann, Adhémar Gelb y Wolfgang Köhler; mientras que en lo que refiere a la filosofía, Horkheimer se convirtió en una especie de ahijado de Hans Cornelius —quien no dejaba de tener contacto con la Gestalt y además pertenecía a una variante del neokantismo—, que lo eligió como su alumno favorito y lo asesoró a lo largo de sus estudios. Poco más adelante, Horkheimer y Pollock reciben a Theodor Wiesengrund-Adorno —verano de 1920— para ayudarlo a preparar un examen de psicología. Como confesará en su correspondencia más

adelante Adorno, “los dos son comunistas, y tuvimos largas y apasionadas conversaciones sobre la concepción materialista de la historia” (citado en Wiggershaus, p. 64). Más adelante, ese mismo año, Horkheimer es mandado por un año a Freiburg, para trabajar con Husserl, y en dicho viaje conoce a Heidegger.

En paralelo con la vida de Horkheimer, es importante recordar que, en 1923, se autoriza la construcción del *Institut für Sozialforschung*, en cuya lista original de propuestas para la dirección aparecía el nombre de Max Horkheimer. Finalmente, al inaugurarse en 1924, Carl Grünberg asume la dirección.

En 1925, Horkheimer obtiene la habilitación docente; según Adorno (2010, p. 143), el trabajo utilizado para ser admitido era sobre Kant y tenía interés por la teoría de la Gestalt. Sin embargo, ese mismo año, en sus lecciones como docente no titular, puede observarse en sus clases la superación del marco definido por la psicología Gestalt y la filosofía trascendental de Cornelius. En ese sentido, comienzan a aparecer como temas el materialismo, la Ilustración y el pensamiento de Marx.

En el transcurso de 1926 a 1931, Horkheimer redacta una serie de notas que en 1934 —ya exiliado en Suiza— aparecen bajo el título de *Dämmerung* [*Ocaso* (1986)], título que refleja las ideas de relámpago y aurora. Mientras tanto, en 1928, formaliza su relación con Rose Riekher a través del matrimonio y, en 1930, firma un contrato que lo nombra director del *Institut für Sozialforschung*, en la inauguración de su período lee su discurso *La situación actual de la filosofía social y las tareas de un instituto de investigación social* (publicado en alemán al año siguiente, 1931; publicado en español en los *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, por Santiago Castro Gómez, 2015). En 1933, con el creciente poder del nacionalsocialismo, el exilio de Horkheimer comienza, moviéndose en primer lugar a Suiza, después a Francia y, finalmente, a Nueva York.

El exilio en tierras norteamericanas dura hasta el año de 1949. A lo largo de este período el instituto es re-ubicado bajo el cobijo de la Columbia University y es en este momento que Horkheimer entra en contacto con otros intelectuales exiliados como

Ferdinand Krämer. En Nueva York trabaja junto con Adorno en *Dialéctica de la Ilustración* y en *La personalidad autoritaria*. En 1940 recibe la ciudadanía norteamericana. Continúa con la coordinación de la publicación del instituto, pero que cambia al idioma inglés y tiene el título de *Studies in Philosophy and Social Science*.

A su regreso, Horkheimer es nombrado director de la *Goethe Universität*, entre los años 1951 y 1953, con lo cual se le encomiendan las labores de reconstrucción del campus. Para ello, nombra a Ferdinand Krämer como *Baudirektors*. Al mismo tiempo, apoya el regreso del instituto, que ahora es dirigido por su viejo amigo de infancia Friedrich Pollock.

Los últimos años de vida de Horkheimer estuvieron marcados por un acomodo aparentemente tranquilo a la vida académica de Frankfurt, junto con la colaboración con la Universidad de Chicago en la impartición de un curso. Durante estos años, la ciudad alemana le otorgó reconocimientos como la ciudadanía honoraria o la Insignia Goethe de la Ciudad de Frankfurt, en el año 1953. Los trabajos histórico-biográficos consultados se terminan aquí su recorrido por la vida de Horkheimer. Muere en 1973, en Frankfurt.

I.1.2. Relieves estéticos

1910's

El primero de los relieves que desea hacerse en esta exploración biográfica de Horkheimer nos remite a cuando el autor, con 15 años, conoce a un Friedrich Pollock de 16. Como bien comentan los biógrafos, la amistad con este personaje lo acerca a las lecturas del naturalismo que mantenía un tinte crítico hacia el modo capitalista de reproducción y, sobre todo, hacia la actitud burguesa. Si bien este no es el espacio para detenerse minuciosamente en el análisis de cada uno de los autores que fueron leídos en esta época, no deja de ser una oportunidad interesante para enunciar sus nombre y revisar algunos de los rasgos más característicos de su obra literaria. **Henrik Ibsen** (1828-1906), apodado en ciertos círculos como el 'padre del realismo' y con muchas incursiones en el terreno del teatro, explora temas que ponen en cuestión la moral moderna-europea, a través del recurso

de lo-que-está-detrás-de; inclusive, en algunas de sus obras se aprecian elementos de tinte surrealista. **Johan August Strindberg** (1849-1912), también reconocido por sus aportes al teatro y entendido como un precursor de los teatros de la crueldad y del absurdo — personalidad esquizofrénica—, explora el naturalismo en su edad temprana y el expresionismo después. En una de sus primeras obras, con la cual realiza una fuerte ruptura respecto al romanticismo, él describe su propia escritura de la siguiente manera: “por lo que se refiere al diálogo, he roto un poco con la tradición, pues no he convertido a mis personajes en catequistas que se limitan a preguntar tontamente, sin otro objeto que recibir respuestas rápidas” (Strindberg, 2012, p. 24). **Émile Zola** (1840-1902), al igual que Ibsen, merece el grandilocuente y engañoso apodo de ‘padre del naturalismo’; además de sus obras literarias, destaca su involucramiento en el caso Dreyfus con su texto *J'accuse...!* (publicado en 1898), lo cual podría funcionar como un antecedente político-teórico del tratamiento del problema del antisemitismo y como éste no es una situación exclusiva de los judíos. **Lev Tolstói** (1828-1910), escritor considerado parte del realismo ruso; entre sus obras más importantes destacan *Guerra y paz* (publicada en 1869) y *Ana Karenina* (publicada en 1877), ambas obras que, en coherencia con los autores hasta aquí comentados, no se consideran *estetizantes* en el sentido de alimentar la estéril separación de lo político y lo artístico —como reinos supuestamente independientes—.

También con la compañía de su amigo Pollock, Horkheimer se aproxima a la lectura temprana de Schopenhauer, quien el mismo reconoce posteriormente como su primer contacto con la filosofía y como una de las fuentes de su pesimismo metafísico “un elemento siempre implícito de toda filosofía materialista genuina” (Horkheimer, 2002, p. IX)

Más adelante, cuando Horkheimer tiene 21 años —1916— y presume de un criterio poético propio, escribe dos novelas breves —que también podrían ser consideradas cuentos—: *Leonhard Steirer* y *Arbeit*. Si bien el acceso a éstas en español es imposible,

Wiggershaus y el traductor del texto de *La Escuela de Fráncfort* — han traducido el siguiente fragmento:

Si hombres como él pueden ser buenos, hombres cuyos placeres y cultura, cuyos días se han comprado con tanta infelicidad de otros, entonces mi acción no puede ser mala. La diferencia entre él y yo es solamente que yo tuve que actuar, y tuve la fuerza y el valor para ello, mientras que él pudo vivir cómodamente y disfrutar, y no se dio cuenta de lo que cuesta el disfrute y cuán sangriento es. Él no era más noble que yo, poseía sus días y todas sus alegrías, y tenía todavía la conciencia de su inocencia, daba por sentada la vida como su derecho, y podía ser feliz sin nubarrones, sin hacerse reproches a sí mismo, sin pensar en el pecado. Todo esto, yo lo tengo sobre mí. Yo cargaba con todo esto y era indigno, y lo sigo siendo. Para mí no es bueno lo mismo que era bueno para él. Johanna, si no eres inhumanamente cruel, ¡tienes que pertenecerme a mí como le perteneciste a él!

Johanna Estland tuvo que pensar en las palabras del muerto sobre la vida y sus penas, y en su conciencia de culpa, misteriosa e indefinida, que ella nunca había entendido y siempre había tomado como un efecto de su enfermedad [...] Ella comprendió que Leonhard Steirer tenía razón en el fondo, que él no merecía su amor ni más ni menos que el hijo del fabricante, y se estremeció al darse cuenta de esto [...] Durante un momento, miró hacia el mundo —con grandes y asombrados ojos—, vio la avidez insaciable y cruel de todo lo vivo, el inevitable y duro destino de todas las criaturas, el vicio por el placer que arde y tortura eternamente, que crea todo el mal y que nunca se apaga. (Horkheimer, 1974, pp.196-197; citado en Wiggershaus, 2009, pp. 60-61)

Si bien esta obra antecede en varios años al que después será llamado realismo socialista, y al mismo tiempo sabemos el rechazo que la Teoría crítica posteriormente profesó por las interpretaciones dogmáticas y totalitarias —con rasgos muy semejantes sea a la personalidad autoritaria cuya presencia Horkheimer ve no sólo en los fascismos, si no

también en los estados occidentales-democráticos— del marxismo que provenían de la URSS; en esta obra temprana de Horkheimer, previa de sus años de formación filosófica, puede observarse una especie de antecedente o protorealismo socialista. Esto no se dice con la intención de señalar que Horkheimer fue una influencia del movimiento, si no que nos situamos en un momento histórico donde las lecturas crítico-revolucionarias de la realidad encuentran espacios de enunciamiento en el arte; en este sentido las obras reunidas en *Aus der Pubertät* responden a esta coyuntura histórica y hablan de la relación del autor alemán con el devenir histórico del arte. Es posible decir que estas novelas breves exploran el conflicto de clases, lamentablemente desde una perspectiva ligeramente moral, al mismo tiempo que ponen en evidencia la toma de consciencia por parte de los oprimidos —sujetos recurrentes de sus reflexiones tempranas, como lo veremos más adelante en el comentario de la obra *Ocaso*— y los reconoce como sujetos cuya violencia tiene un significado político no condenable, como sujetos activos revolucionarios con potencial revolucionario.

Asimismo, es posible observar en estos fragmentos que la herencia naturalista de sus lecturas de Ibsen y Strindberg se hacía notar fuertemente, siendo que la voz relata una serie de reflexiones que se desprenden de la consciencia de los dos protagonistas (Johanna y Leonhard) pero que son reflejo subsiguiente de las situaciones que han vivido. Sin embargo, a esta voz *realista* se suma la ya arraigada preocupación política como un eje en torno al cual se entreteje la historia: el choque entre el obrero quien, a fin de *ganarse la vida*, ha de ensuciarse las manos y el *hijo del fabricante*²⁰ que, por el contrario, no debe hacer más que esperar para poder recibir aquello por lo cual Leonhard ha tenido que batirse. De este modo, tal vez en un estadio muy temprano y, afirmase con cuidado, un tanto ingenuo, las preocupaciones e intereses políticos de Horkheimer empiezan a formarse. Es así mismo importante notar que, en diversas medidas, existen varios planos en los que Horkheimer se proyecta en la historia: por un lado la figura del hijo del empresario, mismo

²⁰ Se resalta esta figura del *hijo del fabricante* dado que, al descubrir las relaciones familiares y económicas del antagonista, éste se puede reconocer como una figura productiva del autor. Horkheimer, al canalizar su poder creativo en una novela realista, vierte su vida y sus peripecias en la proyección del antagonista.

que es Horkheimer como hijo del padre exitoso; por otro la historia de amor con Johanna, que a algunos hace pensar en su relación con la secretaria del padre Rose Riekhe; y, por último, el compromiso con la causa obrera que, como se resaltarán más adelante, Horkheimer vivirá desde su cercanía con la Revolución de Noviembre.

Como se mencionó en el apartado anterior, gracias a un examen médico realizado en 1917, Horkheimer no participa en la guerra de la revolución recién mencionada. Es así que, en 1918 mientras permanece en Munich, entra en contacto con la fotógrafa Germaine Krull²¹ (1897-1985). Más allá de los rumores que existen de la posible relación emocional que sostuvo —o deseó sostener— con dicho personaje, relación que además habría entablado una especie de rivalidad con su compañero Pollock (J. Abromeit, comunicación personal, 23 de enero, 2019; S. Gandler, comunicación personal, 16 de agosto, 2016), es importante vislumbrar qué implicaciones en el terreno del pensamiento sobre el arte tuvo el efectivo contacto con Krull. Durante el año de la guerra, la fotógrafa abre un estudio el cual funciona como un medio de contacto, además de con los filósofos antes mencionados, con Reiner Maria Rilke y Kurt Eisner. Dichas relaciones la situaron como prominente elemento de la fotografía alemana, marcada por su activismo político y su actividad desde la feminidad. Para entender más afondo el papel artístico de Krull, es posible servirse de un anacronismo: en los veintes, en un encuentro con Man Ray, éste afirma: “Germaine, tú y yo somos los más grandes fotógrafos de nuestro tiempo, yo en el viejo sentido y tú en el moderno” (O’Hagan, 2015, párr. 1)²². Esta afirmación sitúa a Krull en el centro de una compleja relación en la cual el compromiso político se entreteje con los movimientos artísticos adjetivados por la experimentación, el modernismo, la nueva objetividad, el dadaísmo y el surrealismo (Sichel, 2014).

²¹ Para más información sobre la vida y la obra de Germaine Krull pueden revisarse Kim Sichel (2014) y Sean O’Hagan (2015).

²² La traducción de esta frase es propia, el original en inglés dicta: “Germaine, you and I are the greatest photographers of our time, I in the old sense you in the modern one” (O’Hagan, 2015, párr. 1).

Pasando del plano teórico al estudio específico de algunas de las obras de Krull, podemos notar que se resaltan, entre los temas, cuatro vertientes: la figura femenina — complejizada desde el retrato y el autorretrato—, las calles, lo industrial —en una forma que nos puede recordar a la *Neue Sachlichkeit* [Nueva objetividad] pero que termina por inclinarse hacia formas más expresionistas y menos estetizantes— y la gente —en esta dimensión colectiva, alegoría de la masa—. Por otro lado, en lo que refiere a las técnicas, resaltan el uso del fotomontaje y de las múltiples exposiciones. En resumen, se puede vislumbrar en la obra de Germaine Krull una serie de principios que no resultan ajenos a la forma filosófica del pensamiento de Horkheimer: en la fotografía notamos una relación dialéctica de su evidente materialismo con la simultánea intervención en sus herramientas de creación —cámara fotográfica— que la destrona de su espacio privilegiado de *representación realista*. Dicho de otra manera, el materialismo de Krull no es uno marcado por el culto armónico y simétrico de la realidad desde la falsa pretensión de representarla *tal cual es*, vacía de contenido ideológico. Se afirma que esto puede relacionarse con el pensamiento de Max Horkheimer porque resulta semejante al rechazo que el autor tiene respecto del materialismo ortodoxo o vulgar, aquél que se identificaría con la representación *tal cual es*, favoreciendo en cambio una representación cargada de crítica.

1920's

Habiendo terminado la guerra y, con ella, la etapa más rudimentaria —al menos en términos académicos— de Horkheimer, es importante resaltar lo que sucede en los años veinte cuando éste, ya en Frankfurt, comienza con su trayectoria universitaria. Es importante mencionar que sus primeras aproximaciones al mundo de los estudios fue a través de la disciplina de la psicología —iniciada y dejada trunca en Bayern en 1919—; en la Goethe Universität Horkheimer conoce a Hans Cornelius. Más allá de los distintos pormenores que existe en esta relación, el relieve estético que es importante hacer es que, en los años en los que entran en contacto ambos, Cornelius se encuentra realizando las últimas ediciones y revisiones de uno de sus textos más reconocidos: *Elementargesetze der*

Bildenden Kunst: Grundlagen einer Praktischen Ästhetik. [Leyes elementales de las artes visuales. Fundamentos de la estética práctica] (texto revisado en los siguientes años: 1908, 1911, 1921 y 1921bis).

La profundización en esta obra, que al menos en cuanto a su título —por el sobresalir de los conceptos de *artes visuales* y *estética*— resulta llamativa, se ha decidido postergar. Esto se explica de dos maneras. En primer lugar, es un texto de muy difícil acceso debido a encontrarse sólo publicado en alemán y en editoriales de corte académico con poca circulación. En segundo lugar, y con una importancia más trascendental en términos de los que mueve esta investigación, se cree que la relación que podría guardar el pensamiento del teórico crítico con la obra de Cornelius termina siendo sólo de carácter accesorio. Esta hipótesis se sustenta en dos datos: por parte del estudio biográfico del autor es posible notar que, finalmente, Horkheimer se distancia de Cornelius alejándose de los terrenos de la psicología y rechazando la titularidad de un curso para la cual fue nombrado por este mismo profesor. Además, es posible intuir que, al menos en términos de lo que Horkheimer esperaba, el nivel de compromiso político y social de Cornelius no fuera suficiente²³. Sin embargo, es importante no dejar de mencionar el interés que Cornelius, con gran espíritu ilustrado, presentaba por las bellas artes y sus manifestaciones clásicas, siendo que siempre vio con gran admiración las grandes ciudades y centros culturales como Roma y Florencia (J. Abromeit, comunicación personal, 23 de enero, 2019).

En contra parte, en el mismo contexto de la Goethe Universität, entre el año 23 y el 25 se autoriza, instala e inaugura el (IfS). Si bien durante esos años, en apariencia, la relación entre Horkheimer y el IfS parece de poca envergadura, es menester recordar que el nombre del filósofo ya figuraba en los candidatos a dirigir el instituto y su no elección está justificada simplemente en la falta de trayectoria del aún joven Horkheimer. En cambio, al pensar las posibilidades estéticas de esta relación, es importante notar que Felix Weil

²³ Si se deseara profundizar en esto, podría revisarse los títulos de los cursos de Cornelius y de los trabajos publicados por Horkheimer.

simultáneamente financiaba la labor artística de dos nombres importantes del arte —sobre todo de vanguardia— alemán: Erwin Piscator y Georg Grosz.

Respecto de Piscator, sobresale su incursión en los terrenos de las artes escénicas a través de lo que será llamado de las siguientes maneras: teatro épico, teatro didáctico o teatro dialéctico. En este sentido, los elementos importantes a recuperar son su cercana e íntima colaboración con Bertolt Brecht —cuya relación con la teoría crítica es más compleja de lo que podría pensarse *prima facie*, debido a las fuertes críticas que extendió a los orígenes pudientes y el compromiso sobre todo teórico de sus integrantes²⁴—; el distanciamiento de lo que Brecht llamaba *dramática aristotélica* o *poética aristotélica*²⁵; y la presencia constante, en los contenidos y en las moralejas de las obras, del compromiso socialista y comunista de las obras de este teatro. Finalmente, resulta interesante notar que una de las puestas en escena más famosas de Piscator fue *Guerra y paz*, de Lev Tolstói —vieja lectura de juventud de Horkheimer, que nos puede ayudar a comprender el aire que se respiraba en ese momento—.

Por otra parte, en lo que refiere al artista plástico —caracterizado sobre todo por sus caricaturas— Georg Grosz²⁶, los relieves versan sobre su relación con el radicalismo, el

²⁴ Recuérdese la afirmación que Bertolt Brecht hace a la muerte de Felix Weil: “un viejo rico (Weil, el especulador de granos) muere perturbado por la miseria existente en el mundo. En su testamento destina una gran suma de dinero para la creación de un instituto encargado de investigar el origen de la miseria, que es, por su puesto, él mismo” (citado en Jay, 1986, pp. 19-20).

²⁵ Brevemente, es importante notar sobre la *dramática no aristotélica* que pretendía distanciarse de la contraparte sobre todo a través de dos transformaciones: la catarsis propuesta en la dramática clásica debería ser sustituida por la toma de consciencia y la identificación debería ser sustituida por una actitud crítica por parte del espectador. De la misma manera, la característica *didáctica* de estas obras provenía de la intención de involucrar activamente al público en la recepción de la obra, siendo que éstas no debían incluir de manera inmanente una moraleja, si no que esta debía ser obtenida por parte del espectador a través de la participación en la obra.

²⁶ Sobre los datos históricos de la obra de Grosz se desea recuperar los siguientes portafolios con sus respectivas fechas; en caso de ser reportadas dos fechas, la primera corresponderá a la fecha de realización mientras que la segunda a la de publicación. Estos datos han sido obtenidos de la publicación del MoMA *German expressionism. The graphic impulse* (Figura, 2011). Los datos se presentan a continuación: *Erste George Grosz-Mappe* [Primer portafolio de George Grosz] (1915-16), *Gott mit uns* [Dios con nosotros] (1919, 1920), *Im Schatten* [En la sombra] (1920), *Die Räuber* [Los ladrones] (1920, 1921), *Ecce homo* (1915-22, 1922-23).

expresionismo, el dada y la *Neue Sachlichkeit*. Tras la participación del pintor en la Primera Guerra Mundial, en un sentido muy parecido al de Otto Dix, la temática se encuentra fuertemente influenciada por los temas bélicos y las consecuencias de las grandes guerras en los paisajes urbanos; en la misma línea, las masas y el ambiente industrial son un elemento recurrente de sus narrativas plásticas. Sin embargo, estos temas son constantemente tocados con un humor de tinte negro y corrosivo (Jay, 1986, p. 21), lo cual es coherente con la elección técnica de crear en el marco de la caricatura; este tipo de tratamiento consigue la apuntalación de una fuerte crítica de todo lo que tiene que ver con el abuso y la explotación desmedidas, el orgullo nacionalista y militar, siendo estas las dimensiones del compromiso del caricaturista²⁷. Pueden revisarse, en la misma línea, los textos publicados por Georg Grosz en 1919 (junto con John Heartfield²⁸) y 1925: “El sinvergüenza del arte” y “En vez de una biografía”, respectivamente. En ellos se traza claramente la que puede ser la línea conductora de la producción artística de Grosz. En ella, sobresalen algunos principios como el aserto contra la indiferencia —“¡Toda la indiferencia es contrarrevolucionaria” (Heartfield y Grosz, 2009, p. 217)— y la *no-tendencia* del arte, la belleza y la tranquilidad como vehículos de domesticación, la divinización —entendible como falsa reificación— del arte como instrumento de la reproducción burguesa, lo ofensivo del “culto individual y de la personalidad” como “asunto del mercado artístico” (Grosz, 2009, p. 131), y, finalmente, la enunciación de la propia intención: “el sentido de mi trabajo es contribuir a sacudir esta creencia y a mostrar a los oprimidos las

²⁷ Una de las obras más emblemáticas de este tratamiento de los temas es la placa *Made in Germany* de la serie *Gott mit uns* (1920).

²⁸ La mención de John Heartfield no debe ser pasada por alto dado que, en el texto de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, éste merece una fuerte opinión positiva, comparándolo como representante del dadaísmo con Albert Renger-Patzsh (de la *Neue Sachlichkeit*). En última instancia, Heartfield obtiene la mejor: “muchos aspectos de esta intención revolucionaria han sido rescatados en el montaje fotográfico. Basta pensar en los trabajos de John Heartfield, cuya técnica ha convertido las cubiertas de los libros en instrumento político” (Benjamin, 2004, p. 41). Nuevamente, este es un argumento que se utiliza con la intención de denotar el ambiente que enmarcaba a la Teoría crítica en general.

verdaderas caras de sus señores” (p. 133), aun cuando de esta manera se corra el peligro de convertirse en propaganda²⁹.

Si bien la fundación de la editorial que se tratará a continuación se remonta a la década anterior, se recupera en ese apartado dado que Horkheimer entra en contacto con ella sólo hasta su aproximación a Frankfurt y a Weil y siendo también que uno de los primeros trabajos publicados por dicha editorial es justamente una serie de dibujos de George Grosz. Se trata de Malik-Verlag, financiada también por Feliz Weil. Para fines de los relieves estéticos, es menester notar que en la editorial colabora también Walter Benjamin y que, además, en el período de los veinte promueve la publicación de las siguientes obras:

- John dos Passos: *Drei Soldaten*, 1922.
- Upton Sinclair,: *Hundert Prozent*, 1923.
- Leonhard Frank: *Der Bürger*, 1924.
- Ilja Ehrenburg: *Die Liebe der Jeanne Ney*, 1926.
- Maxim Gorki: *Drei Menschen*, 1926.
- Lev Tolstoi: *Anna Karenina*, 1928.
- Lev Tolstoi: *Krieg und Frieden*, 1928.

Finalmente, para terminar con los relieves de la década de los veinte, es importante hacer notar la construcción del primer edificio del IfS, edificado en 1924 por Franz Roeckle. En paralelo con lo observado en la obra de Krull y de Grosz, Roeckle es reconocido por su colaboración con los movimientos del expresionismo alemán —en este caso, en el rubro de la arquitectura; expresionismo adjetivado como expresionismo tardío o del ladrillo— y de la *Neue Sachlichkeit*. Al ser la arquitectura una actividad creadora en la cual la funcionalidad se encuentra íntima e inevitablemente vinculada a su dimensión

²⁹ “La obligación del artista revolucionario es dedicarse a la propaganda redoblada para purificar la imagen del mundo de las fuerzas soberanas” (Grosz, 2009, p. 133).

sensible contemplativa, los asertos de Roeckle iban en el sentido de la edificación de un espacio que permitiera la constitución de la identidad obrera, en concomitancia del acceso a la arquitectura por parte de todos y el abaratamiento de los materiales de construcción —a expensas del lujo, pero no de la funcionalidad y la practicidad—. Es así que, además de estos dos movimientos que ya habían aparecido, se introduce también, en el contexto estético-artístico de Horkheimer, la Bauhaus.

1930's y 1940's

Por una cuestión de espacio y de tiempo, y siendo que ambos decenios se encuentran marcados por la signo del exilio, se ha decidido agrupar los años 30 y los 40 en un sólo apartado; efectivamente, la vida en el exilio comienza en el año 1933, extendiéndose hasta su regreso en 1949. Sin embargo, por breve que sea el período, es importante no pasar por alto los relieves que corresponden a los primeros tres años, cuando Horkheimer aún se encontraba en Alemania.

En primer lugar, en 1930, Horkheimer firma un contrato que lo hace director del IfS. Dos años más tarde, en 1933, publica *Dämmerung* [Ocaso³⁰], que reunía ensayos —apuntes y esbozos— del período enmarcado entre la segunda mitad de la década anterior y la fecha de publicación. Es importante resaltar que en ella se encuentran títulos como: “El teatro revolucionario, o «el arte concilia»”, “La mujer en Strindberg”, “Dificultad de la lectura de Goethe”, “A propósito de las máximas y reflexiones de Goethe”, “La nueva objetividad” y “Lo insondable”. La discusión sobre el contenido de estos fragmentos se dejará para momentos posteriores de este trabajo, sin embargo evidencian que la temática artística en diferentes maneras se había hecho patente durante los años de escritura de los textos.

³⁰ Sobre la traducción Jay y Wiggerhaus alertan la arbitrariedad, señalando que la palabra alemana podría remitir también a las ideas de relámpago y aurora. Para entender más claramente la implicación del vocablo puede mencionarse que se utiliza como sufijo sea para señalar el nacimiento o la puesta del sol, por ejemplo: *Morgendämmerung* para amanecer. Es así que la palabra podría asociarse a la situación luminosa del momento del día.

Sin embargo, en términos generales, se puede afirmar que en dicha obra obsérvase el pensamiento de Horkheimer se encuentra interesado en el esbozo una serie de temas de gran trascendencia a la hora de pensar el arte:

- Armonía y política en la representación artística —específicamente en el teatro de oposición o teatro revolucionario—, la purga entre la conciliación y la conciencia.
- Sexualidad y representaciones artísticas —el caso específico de la mujer en la obra de August Strindberg—.
- La poesía y su capacidad de verdad, el caso de la *Canción del arpista* de Goethe.
- La discusión de las implicaciones del pensamiento político de Goethe.
- Crítica a las nociones del objeto y de lo concreto que habitan en la Neue Sachlichkeit y en la nueva objetividad característica de las ciencias exactas y del espíritu.

El período del exilio en la obra de muchos de sus biógrafos, e incluso en los textos que Adorno prepara en ocasión de sea el quincuagésimo que el sexagésimo cumpleaños, es un período concentrado en la reflexión sobre el fascismo y la personalidad autoritaria, al mismo tiempo del mantenimiento de la red de pensadores que constituían al IfS fuera de las geografías germanas y, en general, europeas. En términos de los relieves que esta experiencia puede tener en los terrenos de lo artístico-estético se evidencian tres cuestiones. Comenzando por las más sencillas, en primer lugar el fundamental papel que tienen las geografías no-europeas (enunciado negativamente como una forma de crítica del eurocentrismo) en la supervivencia de la Teoría crítica; evidenciando como las formas occidentales históricas tienen una relación tan íntima con el devenir de la sociedad del monopolio, que se hace prácticamente imposible habitar alternativas ocupando todavía esos espacios. En segundo lugar, haciendo hincapié nuevamente en la circularidad y cercanía del ambiente que se fue gestando en los años anteriores a la guerra, el exilio y el importantísimo papel que juega Horkheimer en el rescate del IfS le ayudan a conocer

personas con situaciones similares a la propia que después colaborarán con él: especialmente se desea recordar al arquitecto Ferdinand Krämer.

En último lugar, estos son los años (1944-1947, con la primera edición de *Dialéctica de la Ilustración*) en los cuales, a través de su colaboración con Adorno, surge el concepto que más larga y popularmente ha sido utilizado para pensar al arte que sucede en la sociedad de clases con fines de entretenimiento: la *industria cultural*. Si bien también la exploración profunda de esta idea sucederá más adelante, en términos de este recorrido artístico es sumamente importante detenerse en repensar el impacto que el espacio geográfico no europeo pero sí norteamericano tuvo en Horkheimer al respecto. La formulación tan tecnológicamente avanzada y distributivamente tan compleja de la creación y difusión de contenidos semejantes al arte pero concentrados en la espectacularidad, provocó tal sorpresa en ambos autores que se pensó a la industria cultural como una de las formas más desarrolladas del monopolio del capital, en las cuales ningún principio político o estético podría subsistir sin ser completamente avasallado por la forma económica y explotadora de esta industria; las consecuencias son semejantes a las del frustrado proyecto ilustrado: la inconexión e incomunicación entre las personas, la invisibilización de la destrucción a plena luz, la opresión de la naturaleza y así de lo otro, la homogeneización y aniquilación de subjetividades reales, etc. Además las connotaciones evidentemente negativas, resulta interesante detenerse en la idea de la *no inocencia* y *no inocuidad* de los fenómenos artísticos culturales, idea que había acompañado y seguirá acompañando a Horkheimer por el resto de su vida.

1950's

El último período del cual se desea hacer relieves de esto que llamamos una biografía estética es la década de los cincuenta. Este período se encuentra marcado por el regreso del filósofo a las tierras alemanas, descubriéndolas destruidas y decadentes por la devastación de la guerra, pero reconociendo en ellas todavía un indicio de posibilidad para hacer renacer una cierta chispa de pensamiento crítico. Con su regreso, Horkheimer es nombrado

director de la Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main —Universidad de Frankfurt—; esto le otorga la oportunidad de incidir en la (re)construcción de los recintos afectados por los bombardeos. Es aquí que Horkheimer nombra, a su vez, director de la reconstrucción al arquitecto Ferdinand Krämer. Esto nos da la oportunidad de hacer algunos vínculos entre el pensamiento del autor alemán y algunos principios arquitectónicos.

Lo primero que quisiera resaltar es el interés explícito de la Bauhaus por borrar la frontera jerarquizante entre artesano y artista, que largamente había dictado la subordinación del primero a los principios utilitarios y el regimiento del segundo sobre el culto a la belleza; de esta manera, si se revisa con atención las palabras de Walter Gropius en el *Programa de la Bauhaus de Wimar* de 1919 (citado en Frampton, 2002, p. 125), podemos concurrir en que Horkheimer estaba motivado, en la reconstrucción de la universidad, por un impulso semejante al del movimiento por dejar de considerar al ser humano como un ente paradójicamente separado en su *tormentosa* materialidad y su *prístina* idealidad.

De la misma manera, es estéticamente importante detenerse a reflexionar sobre la no casual coincidencia entre la importancia de los principios educativos de la Bauhaus y la solicitud realizada a Krämer por reconstruir un espacio específicamente dedicado a la formación académica. En este sentido, es importante recuperar las palabras escritas por Johannes Itten, colaborador central de la Bauhaus, en 1963 y en las cuales reflexiona sobre su experiencia como integrante del movimiento: “llegué a la conclusión de que debemos contrapesar nuestra investigación científica y tecnología, orientadas hacia lo exterior, con un pensamiento y nuestras fuerzas espirituales dirigidas a nuestro interior” (1975, p. 9)³¹. Esta explícita intención por no separar lo interno de lo externo, en un gesto semejante al anterior por continuar criticando hasta la destrucción las oposiciones del pensamiento moderno no-crítico, se tradujo en espacios de estudios dentro de la universidad que no

³¹ Traducción propia del inglés, texto en idioma original a continuación: “This made me realize that our outward-looking scientific research and technology must be balanced by inward-looking thinking and by our spiritual forces”

distinguían nítida y estérilmente el adentro y el afuera, apostando por formaciones menos pasteurizadas y un conocimiento implicado en su propia historia.

Por último, en gran coincidencia entre ambas propuestas, vale la pena notar que, sea la escuela de arquitectura que el pensador, eran sumamente críticos ante lo sucedido en las ciudades a partir del sometimiento del cuidado espacial a los estándares productivos de la industrialización. De ahí que una colaboración fuese posible, partiendo de la idea que el ejercicio artístico-arquitectónico debía representar una forma de resistencia ante la tendencia general de instrumentalizar la razón espacial en función de su subsunción real al capital —con los accidentes y atrocidades que esa relación evidentemente conlleva—. Para ello, la Bauhaus pone sobre la mesa diseños que no sólo presentan una unión particular entre la búsqueda de la utilidad y la búsqueda de la belleza como ejercicios no antagónicos, si no que además se compromete con la idea de que la construcción puede ser realizada con procesos de producción horizontales y con la utilización de materiales económicamente accesibles.

II. Entre el materialismo crítico y el valle de lágrimas

Los neohegelianos coincidían con los viejos hegelianos en la fe en el imperio de la religión, de los conceptos, de lo general, dentro del mundo existente.

Marx, *La Ideología alemana*.

II.0. Qué y cómo

Esta parte del texto se plantea una pregunta cuya centralidad se desarrolla transversalmente a lo largo de la totalidad de la investigación, ¿es posible realizar indagaciones estéticas desde el cuerpo teórico conocido como marxismo? Nuevamente, como sucede con todas las preguntas que se plantean en este trabajo, la respuesta no busca ser simplemente afirmativa o negativa; en cambio, en la intención de dotar de un posible contenido al terreno delimitado por la pregunta, se busca esbozar las formas propias de la investigación y el señalamiento de la ruta que posiblemente se seguirá.

II.1. Sobre opios populares

Al leer las palabras que Marx escribe en su *Introducción a la crítica a la filosofía del derecho de Hegel* (2013a) aparecen algunas meditaciones que se presentan como ineludibles en un estadio anterior al adentrarse en las elucubraciones conceptuales alrededor de la estética marxista y, en este caso, neomarxista o crítica. En este texto se hace patente el talante de la tendencia materialista del autor alemán quien, al hablar de la religión y de su *miseria*, nos aclara que esta no es más que un reflejo o una *expresión* de lo que él llama las *condiciones reales* y, por lo tanto, la *miseria real*. En este sentido es que puede entenderse la famosa —halagada e injuriada— frase de Marx que parece sentenciar máximamente que la religión es el opio del pueblo, sin embargo es importante no olvidar aquello que mencionaba antes:

La *miseria religiosa* es a un tiempo *expresión* de la *miseria real* y *protesta* contra la *miseria real*. La religión es la queja de la criatura en pena, el

sentimiento de un mundo sin corazón y el espíritu de un estado de cosas embrutecido. Es el *opio* del pueblo.³² (Marx, 2013a, p. 43)

Se hace evidente que la crítica que ejerce Marx sobre los *críticos de la religión* consta de la afirmación de que aquéllos se están preocupando por el reflejo y no por la situación real. Es por eso que termina realizando un aserto conclusivo no sólo y específicamente contra la religión, sino primordialmente contra los críticos de la misma: “La crítica de la religión es ya, por tanto *implícitamente la crítica del valle de lágrimas, santificado* por la religión”³³ (Marx, 2013a, p. 43).

El motivo por el cual se traen este tipo de reflexiones, que, por su temática —el derecho y la religión— y su tiempo, parecen lejanas a los temas que provocan el presente trabajo es por la necesidad de buscar una respuesta a la siguiente pregunta: ¿no será este intento de pensar el arte, desde la perspectiva del Marx preocupado por lo *real*, también un intento de aproximarse a un valle de lágrimas? ¿No será que el arte sólo puede ser entendido como un *reflejo* de dicha *realidad*?

Es importante hacer una escisión entre el pensamiento sobre la religión y el pensamiento sobre el arte, en este sentido —lo cual implica, probablemente, una diferenciación entre la religión y el pensamiento en sí—; si bien es cierto que existe una gran multiplicidad de iglesias y cultos, el arte, al escapar de la nomenclatura y la metafísica

³² Debido a que, en el proceso de búsqueda y elección de fuentes en castellano, se han encontrado diversas traducciones con diferencias no mínimas (criaturas en pena contra criaturas oprimidas, por ejemplo), ha sido considerado importante ofrecer el texto original en alemán: “Das *religiöse* Elend ist in einem der *Ausdruck* des wirklichen Elendes und in einem die *Protestation* gegen das wirkliche Elend. Die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüt einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist. Sie ist das *Opium* des Volks” (Marx, 1981, p. 378). Este mismo proceder será repetido siempre que sea considerado que, en la traducciones con las que se cuenta, una parte el texto ha quedado perdida.

³³ Texto original: “Die Kritik der Religion ist also im *Keim* die *Kritik des Jammertales*, dessen *Heiligenschein* die Religion” (Marx, 1981, p. 379).

de *lo sagrado*³⁴, tiene una existencia en sí misma más amplia. Como se tratará de explicar a continuación, se trabaja con un terreno sobre el cual no se tiene una definición determinada, inclusive podría decirse que se desea destruir las conceptualizaciones totales. La apertura en el terreno de interés se refleja en la adjetivación que ha recibido por un sin número de autores de la línea teórica que se explora, lo cual no sucede con la religión. En la Teoría crítica³⁵ se ha hablado de arte revolucionario en contraposición del arte burgués, también se ha discutido entre las diferencias de un arte comprometido y uno enajenado en sí mismo — arte por el arte—, y también se han contemplado los distintos niveles de compromiso, con un discurso revolucionario o con una autoconciencia técnica.

Esta escisión que se ha recalcado parece establecer una cierta distancia —*distancia de rescate*— respecto a los pensadores enajenados en la persecución de *miserias irreales e ilusorias*. Empero, es importante no perder de vista las advertencias que hace Marx —y que aparecen en los más serios de sus lectores y comentaristas—, dado que éstas pueden ser un eje conductor en la lectura de Horkheimer. Además, así como la religión ha provocado que el olvido de las condiciones reales de las cuales se origina, el arte *auratizado*, ensimismado en su propia autosuficiencia, o propagandístico no es para menos.

Es por eso que perdura el miedo de convertirme, también, en un *crítico de un valle de lágrimas*, en un interesado por el opio de los intelectuales, en un seducido por los conceptos, los imperios y los generales —con la muy reconfortante fe que de ellos se emite

³⁴ Se sabe que la relación entre el arte y lo sagrado es una de carácter complicado y que, por lo tanto, afirmar que ésta escapa de la nomenclatura y la metafísica de lo sagrado es, cuanto menos, delicado. Sin embargo, al no ser este un tema propio de la investigación, simplemente se dirá que esta posición proviene de las observaciones realizadas por Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003).

³⁵ A continuación se realizará una lista de posibles adjetivaciones del arte; si bien es posible encontrar algunas de ellas en los discursos de Adorno, Horkheimer, Benjamin o Marcuse, se desea recalcar que en ninguno de sus casos —a excepción, quizá, de Marcuse y su tajante distanciamiento de la ortodoxia marxista desde la *dimensión estética* (2007) y su optar por una *nueva sensibilidad* (1969) que dotarían al arte de una posición privilegiada en la distinción práctico-teórica de las vertientes ortodoxas y heterodoxas del marxismo— se está particularmente cómodos con maniqueas distinciones dicotómicas entre *buen arte* y *mal arte*, siendo que eso va en contra de la misma dialéctica de deciden defender. Entonces, ¿qué valor tiene hacer esta lista? El valor de mostrar que también dentro de la Teoría crítica las posibilidades del arte son amplias y variadas.

—. Para poder, aunque sea tentativa y brevemente, poner un momento de lado esta pregunta, es que se presenta una relación de las veces que la pregunta estética —o artística— ha sido presentada por el marxismo de vertiente crítica y negativa.

II.2. Sobre la pregunta por la estética en el marxismo

Tras las elucidaciones —aproximativas— antes presentadas y los miedos que las rodean, la pregunta más general por las posibilidades de una estética marxista ha (re)cobrado terreno. Aquellas tierras que se consideraban firmes puntos de referencia, a través del diálogo, a la vez que develaban el carácter sólo aparente de su solidez, han demostrado tener la fertilidad teórica suficiente como para dotar de *sentido* —entendido sea como motivación que como senda— la búsqueda por una estética en la obra de Horkheimer. Por lo mismo, se considera prudente agregar, a la volátil y no lineal ruta crítica de la presente investigación, este espacio previo de cuestionamiento.

Para esta búsqueda, antes de acudir directamente a los textos de Marx, se ha pedido auxilio a Adolfo Sánchez Vázquez que, además de ser emblema de una cierta tradición de comprensión crítica de Marx, es reconocido por la centralidad —no inocua— que la estética ostenta sea en su vida que en su pensamiento³⁶. En el particular de su obra *Las ideas estéticas de Marx* (2005), que por su título comparte ya el posicionamiento afirmativo sobre la posibilidad de la estética marxista con el autor de la presente investigación, Sánchez Vázquez comienza por un cuestionamiento bastante similar al que aquí se intenta transmitir: ante la ausencia de una obra explícita o primordialmente dedicada a la estética o al arte, ¿desde dónde es posible articular el pensamiento de Marx al respecto? Las maneras de responder esta cuestión se han demostrado múltiples.

³⁶ Sin realizar una larga pausa, es menester mencionar que la distinción tajante entre *vida* y *pensamiento* es sólo artificial; se realiza con mera finalidad heurística para señalar que el arte ha jugado un rol de suma importancia sea en la praxis teórica de Sánchez Vázquez que en su praxis cotidiana. Si se desea profundizar en cómo la estética es esencial en ambos polos de la separación artificial pensamiento-vida de Sánchez Vázquez, se recomienda la revisión del texto *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría* (Gandler, 2007).

En términos de textos, se señala la existencia de algunos esfuerzos³⁷ por cepillar la obra del autor alemán, con la intención de buscar todos aquellos fragmentos que, de alguna manera o de otra, se relacionen con el arte, la percepción o los derroteros de cada uno de estos rubros. Estos esfuerzos reúnen una gama muy amplia de formas y tipos de textos: epístolas, artículos breves, comentarios de textos literarios y, finalmente, fragmentos de obras más grandes. A la luz de su lectura, se reconoce que en el pensamiento de Marx y Engels el arte y, con particular ahínco, la literatura eran temas frecuentes, a la vez que se apasionaban por el potencial poético del ser humano y no eran escasos en relación a sus herramientas de crítica literaria.

Por otra parte, se puede ofrecer otro tipo de aproximación a la respuesta de esta pregunta, como lo es la búsqueda de Mijaíl Lifshitz que propone una forma de biografía intelectual específicamente enfocada en el pensamiento de Marx sobre el arte. Ésta resulta interesante porque, además de encontrarse a cargo de uno de los primeros pensadores en preocuparse por dotar de esta lectura a la obra del autor alemán, presenta fragmentos de obra poco conocida de Marx —muchos de ellos excluidos de los esfuerzos antes

³⁷ Se mencionan aquellos de los que se tiene conocimiento: (1) preparada por Lifshitz, *C. Marx y F. Engels; Sobre el arte*, publicada en uno —1933— y dos —1957— volúmenes en ruso; (2) preparada por Freville, *Karl Marx-F. Engels: Sur la Littérature et l'Art*, publicada en francés, 1954; (3) *Sobre el arte y la literatura*, editada por la iniciativa virtual de archivo de textos marxianos y marxistas *Marxists Internet Archive* en 2012, cuyo director del área en español es Juan R. Fajardo; (4) *Escritos sobre literatura*, editada en Buenos Aires por Ediciones Colihue, el volumen aparece en el año de 2003 y se encuentra a cargo de Miguel Vedda; (5) *Sobre el arte*, editada por Claridad en Buenos Aires, en el año 2009. Traducida por Ana Drucker.

mencionados—, como lo pueden ser sus poesías de juventud³⁸ o los poemas dedicados a Jenny von Westphalen³⁹ —quien además era crítica de teatro—.

Finalmente, en la preocupación específica por la idea de *praxis* y la cercanía que es señalada con respecto a la actividad artística (Sánchez Vázquez, 2003) y de la *poiesis* (Gandler, 2007), se optó por la búsqueda de las posibilidades estéticas que ofrece un texto tan inconcluso cuanto feraz como lo son las *Tesis de Feuerbach* (Marx, 2013b). Antes de señalar las pequeñas conclusiones que de aquí se obtienen, cabe realizar una admonición: siendo que la presente investigación pretende, en última instancia, aproximarse a la obra de un autor —Max Horkheimer— que, a primera vista, presenta un problema similar al que atraviesa a Marx cuando se le ve bajo la óptica del pensamiento sobre el arte, no se parte de ninguna comprensión específica, circular y cerrada de *estética* (una definición de índole tentativo se entiende como un punto de llegada o una parada técnica ya muy cerca de la meta), esto también con la intención de respetar el carácter proteico del pensamiento de ambos autores. Por el momento, se han recogido formas tan distintas como lo son la filosofía del arte o la percepción bajo este concepto, esto con la finalidad de no proyectar, con anticipación, un concepto sobre el objeto de estudio a la vez que se espera que el carácter ambiguo permita el trabajo con un rango más amplio de material.

Dicho esto, en términos de lo que se devela cuando se inaugura la búsqueda en el seno de las *Tesis de Feuerbach* (Marx, 2013b), considero importante hacer los siguientes señalamientos —todos ellos con el sentido de señalar el pensamiento y la teoría—:

³⁸ A continuación se refiere uno de tantos ejemplos de poesía del joven Marx, que lleva por título *Epigramme*: “Perdonadnos nuestros epigramas / que cantamos con música desagradable, / pues hemos estudiado de memoria a Hegel / y todavía no estamos purgados de su Aesthetik” (citado en Lifshitz, 1981, p. 19); se refiere el texto también en su idioma original: “*Verzeiht uns Epigrammendingen, / Wenn wir fatale Weisen singen, / Wir haben uns nach Hegel einstudiert, Auf sein’ Ästhetik noch nicht-abgeführt*” (citado en Lifshitz, 1981, p. 19).

³⁹ Cítase un fragmento de nos de los cantos dedicados a Jenny, llamado *El violinista*: “Y así, hundo, hundo sin flaquear / mi sable ennegrecido de sangre en tu alma. / Dios en su ansia a ninguno concede el arte, / éste sólo salta del infierno nebuloso y negro. // Aún el hechizado corazón siente el vértigo: / con Satán he encendido mi pacto, / él señala los signos y el tiempo los golpea por mí / mientras toco la marcha de la muerte veloz y libre...” (Marx, 2000, pp. 36-37).

- La separación entre sujeto y objeto —y toda la serie de dicotomías que puedan desprenderse de ella— es artificiosa y falsa; siendo que cualquiera de los dos es en cuanto el otro también es; los ejemplos más claros y relevantes para lo que aquí nos reúne provienen de los momentos en los que Marx desdibuja los límites entre lo humano y lo social —sociedad humana, humanidad social (Marx, 2013b)—, así como entre lo humano y lo natural —naturaleza humanizada, humanidad naturalizada (Marx, 2016)—. La destrucción de esta separación debe ser llevada al pensamiento del arte: objeto artístico y artista no se encuentran escindidos, por el contrario, su relación es tan radical que resulta imposible la aproximación a uno aisladamente del otro; misma observación se hace respecto de la teoría y la *praxis* artística. Siempre que el texto realice un enunciado donde se presente la separación, será con meros fines metodológicos y heurísticos y provocado por las limitaciones del uso de un lenguaje mermado por las formas burguesas del saber.
- Pensar el arte desde el marxismo no funciona en términos prescriptivos; en otras palabras, pensar el arte desde el marxismo es irreconciliable con la intención de pensar una reglamentación edificante y positiva sobre los seres y deberes del arte. Afirmase esto enérgicamente con la intención de posicionarse lejos no sólo de los discursos burgueses, si no también de aquellos de la social democracia y de la jerarquía soviética que han conducido, las más de las veces, al marxismo por las mismas sendas opresoras y verticales de la modernidad monopólica. La búsqueda de un pensar estético en Marx y, asimismo, en Horkheimer, no desemboca en la elaboración de manifiestos constructivos y estrictos márgenes de censura —como aquellos del realismo socialista soviético—.
- Marx y su pensamiento son situados (Schaff, 1982; Kosik, 1963) y autosituados (Marx, 2013b) en la tercera salida —no dicotómica— de la larga polémica entre materialismo e idealismo en sus diversas formas. La concepción de esta *tercera salida* es central en la articulación de la posición de discurso y en la constelación de las formas que esta investigación pretende asumir en su transcurso. La *tercera salida* no funciona a la manera del *justo medio* aristotélico, del promedio aritmético que conjuga en armonía cuantitativa

ambos polos. Menos aún funciona al modo de los relativistas, que ajustarán etérea y evanescentemente su respuesta y posición de acuerdo al contexto o a la perspectiva ahistórica. Tampoco funcionan a modo de síntesis, como en las lecturas fichteanas, donde ambas posiciones quedan superadas en una tercera que incluiría lo *mejor* de ambas posiciones. Esta *tercera salida* no puede ser dotada de un contenido (pro)positivo; la tercera salida será la destrucción de las opciones anteriores, la explosión de la tensión dicotómica que aniquila las bases *esencialistas* de los materialismos e idealismos tradicionales y que reconoce la presencia de las contradicciones *realmente existentes*, sin acomodarlas a una teoría unilateral ni convertirlas en propiedad burguesa intelectual. Esto significa no renunciar a su herencia materialista, pero sí reconocer un papel activo del sujeto y pensar la relación cognoscitiva atravesada por la historia. El pensamiento sobre el arte no es la excepción: sin encontrarse sobredeterminado o limitado por su historia, el arte responde a su realidad político-social; no se cae en las trampas del arte como un proceso y autonomía tal que su comprensión se dé aislada de la sociedad de clases.

- En el seno de las polémicas en las que Marx se coloca, se observa constantemente su interés por detectar, al estudiar algo, todo lo que no se hace evidente o autoevidente en una primera aproximación, siendo que la incompletud de lo asible en el terreno de la apariencia no sólo distrae, si no que engaña y participa de las epistemologías que reproducen el pensamiento burgués. A esto se le puede comprender como la otra parte de la negatividad destructiva, que se empeña en la aniquilación de las pseudoconcreciones. Al mostrarse de la cosa, la crítica piensa en todo lo que esto no es pero esta vinculado con su estatuto de existencia, evidencia todas las cosas que han sido invisibilizadas por el poder encandilante de la luz.

III. Acercamiento a las nociones estéticas del pensamiento crítico

“Cada nacimiento es pagado con la muerte, cada felicidad con la desgracia”.

“Pensamiento dialéctico, en el que cada cosa sólo es lo que es en la medida en que se convierte en aquello que no es”.

“Una Teoría que atribuye a la verdad un momento temporal”.

Horkheimer y Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*.

III.0.Introducción

Habiendo bosquejado las formas y las rutas tentativas del texto, con la efectiva y enérgica posibilidad de preguntarse por la estética desde el marxismo —y con más ahínco en el marco de las perspectivas no ortodoxas de esta teoría— resta continuar hacia los terrenos más específicos de la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt. Las palabras que componen este capítulo, como es indicado en la dualidad del nombre que él mismo recibe, poseen, en términos generales, una doble tarea, sin perder de vista la finalidad de ir delimitando el camino que habrá de arrojar al estudio en el seno de la teoría horkheimiana. Por una parte se busca la aproximación a algunas ideas que parecen mostrar una cierta potencia estética o artística, a la par que se da el adentramiento y la exhibición de algunas nociones e intuiciones en torno a lo que podría llamarse estética crítica o teoría del arte desde el marxismo crítico; por otra bosquejar los ejes en los cuales la relación teórica de Adorno y Horkheimer se desarrolló, con la finalidad de poder matizar y adjetivar la relación teórica marcada por la colaboración de ambos.

En términos de la primera tarea, la selección y descripción de los conceptos con potencia estética o que orbitan alrededor de este terreno, se han seleccionado la siguientes

nociones: (a) Ilustración, (b) industria cultural, (c) naturaleza —que, a su vez, será rastreada en las nociones de (c.1) cuerpo y de (c.2) *dominio* de la naturaleza—, (d) división del trabajo y (e) barbarie-civilización. Para poder llevar a cabo esto, se pretende realizar la exploración en dos líneas simultáneamente, exploración que ha de ayudar a familiarizarse con el tipo de discurso y la metodología de la Teoría crítica: la dialéctica y la negatividad.

En segundo lugar, la labor de adentrarse en la relación teórica entre Adorno y Horkheimer, particularmente en la época de sus más grandes colaboraciones —período comprendido entre la primera y la segunda edición de *Dialéctica de la Ilustración*, los años 1944 y 1969—, otorgará un punto de partida para entender la equívoca relación entre ambos que muestra como ella misma jamás obedeció a principios lógicos de identidad: podríamos decir que el paulatino esbozar de la silueta intelectual de cada uno de ellos es, en simultánea, la profunda colectivización de su pensamiento que, en variadas situaciones, como fue señalado, para ambos se presentaba como un todo armónico de partes indiscernibles. Finalmente, se complete esta sección como una catapulta para la sucesiva indagación hacia la obra de autoría específicamente horkheimiana.

Finalmente, los dos objetivos anunciados han de conducir, con su realización, al apartado final el capítulo en el que se pretender concluir con una pregunta por la *estética* o el *arte*. En este sentido la idea será sistematizar aquellos hallazgos que puedan interpretarse como elementos de una *estética crítica* o, en su defecto, señales que apunten un camino a seguir para encontrarlas en las exploraciones siguientes.

II.0.1 Contraindicaciones

Así como lo fue en el primer capítulo, también ahora resulta necesario establecer algunas contraindicaciones que puedan señalar las zonas ahí donde aparecen complicaciones en la labor de investigación. De esta manera es importante no perder de vista los epígrafes que han sido colocados al inicio de este apartado, sobre todo aquellas que refieren palabras sobre la verdad y sobre la dialéctica. Comenzando por la primera,

como bien alertan ambos autores en el segundo prólogo de la *Dialéctica de la Ilustración*, ser partícipes de la Teoría crítica significa ser partícipes de una teoría que cree que la verdad depende de una realidad temporal —o como bien diría Marx, de las *condiciones histórico reales*—. Decir que la verdad no tiene un comportamiento universal conlleva la complicación de tener que trabajar con una verdad proteica que no es estática, que no se abraza como se abrazaría en la lógica o en el positivismo. Lo cual empuja hacia la segunda contraindicación.

Como bien señala el epígrafe, pensar dialécticamente implica superar las dicotomías de las cuáles se ha servido la razón moderna —y con ella gran parte del pensamiento occidental a partir de la Ilustración— para clasificar y cercenar el conocimiento del mundo. Para Adorno y Horkheimer, lo que es conserva su estatuto de existencia sólo en cuanto deviene lo que no es. Por lo tanto, las claras y maniqueas divisiones entre negro y blanco que han servido largamente para el pensamiento de lo bello —contrapuesto a lo feo—, de lo artístico —contrapuesto a lo no artístico—, de lo agradable —contrapuesto a lo desagradable—, etc., no son útiles en las indagaciones dentro de la Teoría crítica. En otras palabras, es necesario tener presente en todo momento de la lectura que un enunciado sobre la cosa es también su contrario; así, es menester recordar que siempre que se hable de belleza, se hará de la misma manera de su contrario.

Recordando los planteamientos conclusivos del capítulo anterior y muy en línea con la advertencia que se ha hecho en el párrafo anterior sobre las dificultades o, cuanto menos, obstáculos con los que alguien se topa en la aproximación de un texto como *Dialéctica de la Ilustración*, es importante hacer notar que el tipo de planteamientos que se encuentran a través de la lectura son profundamente oscuros si se pretende leerlos con claros estándares divisorios entre el ser y el deber-ser o con expectativas de significaciones identitarias. En otras palabras, no es posible encontrar, en el acercamiento al texto, una serie de principios prescriptivos sobre las funciones del arte, así como tampoco de encuentra un decálogo de

los pecados en los cuales el arte ha incurrido y cómo han de expiarse y corregirse dichos errores.

En línea con estas dos menciones, es también importante recalcar el talante negativo de los textos que se han revisado para realizar el presente trabajo. Horkheimer y Adorno distinguen, siguiendo a Hegel⁴⁰, entre dos formas de negación: la determinada —que podría decirse también concreta— y la formal —o abstracta—. Mientras que la primera es a la que intenta aspirar el pensamiento crítico, la segunda es la emblemática del pensamiento industrial:

Justamente por ello, quien vacila es marcado como desertor. Desde Hamlet, la duda ha sido para los modernos signo de pensamiento y de humanidad. El tiempo perdido representaba y mediaba a la vez la distancia entre lo individual y lo universal, lo mismo que en la economía la circulación media entre el consumo y la producción. Hoy los individuos reciben de los poderes sus listas ya cerradas, lo mismo que los consumidores sus automóviles de las agencias de venta de las fábricas. Sentido de la realidad, adaptación al poder, no son ya resultado de un proceso dialéctico entre el sujeto y la realidad, sino producidos directamente por el mecanismo industrial. Se trata de un proceso de liquidación más que de superación (en sentido hegeliano), de

⁴⁰ Sin la intención de provocar una detención muy prolongada, se desea reportar un segmento de la *Fenomenología del espíritu* en el cual se dibuja una relación semejante a la que propondrán Adorno y Horkheimer. En este caso, se trata del contraste entre la conciencia inacabada y la verdadera: “Semejante visión unilateral es la que la conciencia natural tiene de ese movimiento; y el saber que hace de esta unilateralidad su esencia es una de las figuras de esta conciencia inacabada, figura que acaece ella misma en el curso del camino, y en él se ofrecerá. Se trata del escepticismo, que nunca ve en el resultado más que la pura nada, y hace abstracción de que esta nada es, de modo determinado, la nada de aquello de lo cual ella resulta. Pero la nada, tomada como la nada de aquello de lo cual ella proviene, no es, de hecho, más que el resultado de veras; ella misma es, por ende, una nada determinada, y tiene un contenido. El escepticismo que finaliza con la abstracción de la nada o de la vaciedad no puede seguir avanzando desde esta última, sino que tiene que quedarse a la expectativa de que se le ofrezca algo nuevo, y de qué se le ofrezca, para precipitarlo al mismo abismo vacío. Por el contrario, al aprehenderse el resultado tal como es en verdad, como *negación determinada* [énfasis añadido], ha brotado con ello, de modo inmediato, una nueva forma, y en la negación queda hecho el tránsito por el que el proceso se va dando por sí mismo a través de la serie completa de las figuras” (Hegel, 2010, p. 151).

negación formal más que de negación determinada. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 248)

La formalización de la razón, que corre en paralelo de su proceso de limitación al terreno de la razón subjetiva, se corresponde con la aniquilación de los signos *de pensamiento y de humanidad*: el relato de destrucción material está metabólicamente vinculado al correlato de destrucción semiótica. Por otro lado, el pensamiento de Adorno y Horkheimer asume la libertad de la negación determinada. De esta manera, la búsqueda de ejemplos positivos y la articulación de asertos afirmativos y conclusivos se convierte en un contrasentido para quien suscribe las bases de esta teoría.

III.1. Dialéctica de la Ilustración. Sombras y oscuridades en el iluminismo

El pensamiento dialéctico es el ensayo de romper el carácter impositivo de la lógica con los medios de ésta.

Pero al tener que servirse de esos medios, a cada momento corre el peligro de sucumbir él mismo a ese carácter impositivo: la astucia de la razón es capaz de imponerse aun a la propia dialéctica.

Adorno, “Legado”.

Como bien lo indica el subtítulo del ensayo dedicado a la *industria cultural* dentro de *Dialéctica de la Ilustración* (Horkheimer y Adorno, 2009), una de las claves de lectura del fenómeno descrito consiste en comprender esta industria como un momento de la Ilustración exclusiva y lógicamente dedicado al *engaño* de las *masas*⁴¹. Esta frase hace evidentes dos polos que no sólo han de articular la producción cultural, si no que son rectores de toda la Ilustración: la dimensión embustera y la dimensión plural. En otras palabras, el Iluminismo, como trasfondo intelectual de la sociedad del monopolio —

⁴¹ Se ha tomado como ejemplo el subtítulo antes mencionado; sin embargo el texto (Horkheimer y Adorno, 2009) entero se encuentra repleto de este tipo de referencias. Otras menciones similares son las siguientes: pensamiento que se hace violencia (p. 60), liquidación del animismo (p. 61), eliminación del mito como eliminación del sujeto (p. 62), mirada del patrón (p. 64), igualación de lo distinto (p. 67), liquidación abstracta y dominadora (p. 68).

espacio donde habita la razón que determina y es determinada por la economía de clases— aniquila al sujeto⁴² obstaculizando sus facultades de pensamiento y, simultáneamente, diluyéndolo como individuo en un conjunto de identidades —individualidades fotocopiadas, a's iguales que a's, —: “la ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 62).

Si bien se reconoce que, dentro del pensamiento dialéctico y, más específicamente, dentro del pensamiento de los dos autores en cuestión, las dos dimensiones no son separables o pensables independientemente la una de la otra (tanto como no lo son de sus opuestos), se considera menester para el presente momento de la investigación hacer énfasis en que la Ilustración tiene un momento de falsedad consecuencia de sus mismas implicaciones. Sin embargo, no ha de entenderse este aserto en el sentido de que la crítica debiera buscar la verdad universal que pudiera corregir al ilustrado en cualquier momento y en cualquier situación. Por el contrario, en el medio de esta preocupación se plantea la potencia de replantear la alegoría de la luz —que da nombre al siglo de *las luces*— de manera crítica: la luz *es* oscuridad; o la luz *usa* la oscuridad para ser luz; o, más aún, la luz *deviene* oscuridad para mantener su estatus luminoso. Es *nel mezzo del cammin* de esta reconvertida analogía, que derrumba el ideal progresista de la historia según el cual la luz habría de venir, racionalmente —de razón racionada—, después de la oscuridad, que adquiere valor la frecuentemente reiterada pregunta crítica por el Iluminismo. En las palabras que siguen se buscará exhibir los pormenores de las constelaciones que subyacen, suprayacen y, sobre todo, intrayacen en lo que hemos llamado trasfondo intelectual o espacio de la razón *ilustrada*; sabiendo que esta tarea ha sido ya realizada anteriormente y

⁴² La expresión utilizada, *aniquilación del sujeto*, obliga a que se realice una pausa para comprender en qué sentido se utiliza. Esta aniquilación no forma parte del momento destructivo de la crítica negativa; por el contrario, es una contradicción necesaria y consecuente de los sistemas de pensamiento positivo y edificante. El espíritu, al ser colocado dentro de las formas homogeneizantes e instrumentalizantes de la sociedad de clases, constituye la subjetividad burguesa desde la aniquilación de la subjetividad. La verdad del pensamiento burgués es el pensamiento falso, la conciencia burguesa es la no conciencia.

resumir estos intentos no tendría mayor sentido que el de diluir el pensamiento crítico, la presentación de los argumentos se encontrará atravesada por la preocupación de buscar indicios de argumentos en torno al arte y a la estética.

Resulta importante tener en cuenta que Horkheimer y Adorno, al ocuparse de la definición de lo ilustrado, realizan un recorrido que, si bien no se encuentra anclado en concepciones lineales de la historia, refiere el interés de ambos por situar el problema en el marco de un conocimiento histórico y comentar críticamente los pormenores de las transformaciones del pensamiento en su dinamismo histórico. Esta forma de proceder, que con toda probabilidad los sitúa en el marco del materialismo histórico de escuela crítica, les permiten hablar o describir el escenario al que ellos se enfrentan —Segunda Guerra Mundial y período posguerra— a la vez que desdoblan las constelaciones que enmarcan su realidad. En este repaso, los autores hacen menciones vinculadas al medioevo, el renacimiento y la modernidad; dada la contradicción e inconsistencia que implicaría la suscripción de este escenario lineal donde cada uno de los momentos históricos aparece después de que el anterior ha terminado tajantemente, sin posibilidades de empates o retrocesos, los nombres de los periodos no aparecen en el texto, mientras que sí se lee explícitamente la preocupación por lo mágico, lo religioso y lo científico-conceptual.

En línea con lo anteriormente dicho, se propone empezar por las inquisiciones que los autores realizan en torno a los orígenes de lo ilustrado. Si bien, como ellos mismo han de reconocer, la crítica no pretende echar por tierra a toda la ilustración⁴³ siendo que se reconoce a sí misma dentro de —y gracias a— ella, la redacción comienza señalando a Francis Bacon y sus disquisiciones sobre el conocimiento como una primera piedra de toque. Según la lectura que los autores alemanes realizan del pensador inglés, el siglo de las luces implicaba ese *novum organum* que habría de liberar a la humanidad de los demonios

⁴³ Si se buscara una forma específica de describir la tarea propuesta por estos pensadores, tal vez podrían suscribirse sus mismas palabras: “yo no estoy contra la razón: sólo quiero reconocer la forma que ha asumido . . . la contradicción es necesaria. Es la respuesta a la contradicción objetiva de la realidad” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 284). Ante esto, se podría proponer la siguiente paráfrasis: yo no estoy contra la Ilustración: sólo quiero reconocer las formas que ha asumido.

implicados en los ídolos. En el discurso, esto llevaría a la construcción un nuevo conocimiento que permitiría al hombre, indudablemente, mostrarse como ser de la razón, en la razón y para la razón. A manera de crítica, los autores señalan que esto implicaría un posicionamiento de superioridad respecto a cualquier otro coinquilino o cohabitante de la naturaleza —que a la vez es extranjero de la razón, que ha transitado de lo divino a lo industrial, sin pasar jamás por lo animal—. Inclusive, esto instauraría una separación a la base de la relación del hombre con la naturaleza, separación que des(re)conocería la mutua implicación de ambas partes. Léase en palabras de Bacon que el único contacto posible y deseable sería aquel que auxiliaría en el acabamiento de la dominación natural: “ahora gobernamos a la naturaleza en nuestra mera opinión, pero somos esclavos de ella por necesidad; pero si fuéramos guiados por ella en la invención, podríamos comandarla en la acción”⁴⁴ (Bacon, 1861, p. 126).

En contraste con el entusiasmo del pensador anglosajón, la interpretación crítica muestra que dicha discursividad concretóse inacabada y contradictoriamente. Al alejamiento del pensamiento mágico-mítico, proclamado como la liberación de las cadenas impuestas por los cuatro categorizados ídolos⁴⁵, los pensadores alemanes contrapusieron los aceros más pesados —y perniciosos— del patriarcado, la técnica, el desencanto, la universalidad, la unidad, el cálculo, el poder, la divinidad, la alineación, la neurosis, la conmensurabilidad, la abstracción y el distanciamiento. La razón liberadora es, en realidad, (sin)razón (auto)opresora. O, como ellos mismos juzgarán, “el peso de una sociedad —a pesar de toda racionalización— irracional, (...) tendencia fatal” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 169). Siendo que la batalla por la potencia opresora de la razón —

⁴⁴ Traducción propia del inglés, texto en idioma original a continuación: “Now we govern nature in opinions, but we are thrall unto her in necessity; but if we would be led by her in invention, we should command her in action” (Bacon, 1861, p. 126).

⁴⁵ *Idola tribus, idola specus, idola fori, idola teathri.*

instrumentalizada— sucede en el terreno pero se gana en el pensamiento⁴⁶, en la potencia intelectual del sujeto —humano-social, que no es distinto del objeto—, emerge la necesidad de comprender más afondo las problemáticas aquí mencionadas.

En términos de expresión artística, no parecería descabellado decir que lo apuntado por Bacon señalaría, poco más de una centuria de años después, una forma de llevar hacia el pensamiento la racionalización de la materia natural que ya se apuntaba en la figura del *Uomo Vitruviano* (Leonardo da Vinci, ca. 1490)⁴⁷, que/quien además es, siguiendo a Burckhardt, el epítome del hombre universal y la culminación del proceso de individualización y voluntarismo: “Como los más grandes entre los grandes del Renacimiento, decía también él que «los hombres, si quieren, lo pueden todo»”⁴⁸ (Burckhardt, 1984, p. 79).

Ahora, cabe recalcar que la racionalización llevada a cabo por el pensamiento, filosófico y artístico, ha de articularse en términos de dominio y destrucción, al menos según los señalamientos de los autores alemanes, desprendiéndose la comprensión de la razón como mecanismo administrador —no creador ni transformador— y separador —no de acercamiento—. Realizando un salto ahora hacia las fronteras *últimas* de la Ilustración, podríamos referirnos a Caspar David Friedrich que, en su *Der Wanderer über dem Nebelmeer* [*El caminante/errante sobre el mar de nubes*] (1818) nos presenta una

⁴⁶ Esta analogía pretender poner sobre la mesa la invitación de Marx: “totalmente al contrario de lo que ocurre en la filosofía alemana, que desciende del cielo sobre la tierra, aquí se asciende de la tierra al cielo” (Marx, 2014, p. 21).

⁴⁷ Es importante resaltar que esta figura de ciframiento y desciframiento o, en otras palabras, puesta en códigos de legibilidad, del cuerpo humano no se limita a esta obra de Leonardo. Como ejemplo más radical, se pueden revisar las disecciones representacionales encarnadas en sus dibujos anatómicos. Vale la pena resaltar aquella ocupada por la copulación, encausada hacia la comprensión del acto sexual, dado que esta permite trazar una línea de continuidad con las actuales preocupaciones *tan ilustradas aún* por comprender el cuerpo en estudios como “*Magnetic resonance imaging of male and female genitals during coitus and female sexual arousal*” (Schultz, van Andel, Sabelis y Mooyaart, 1999).

⁴⁸ Si bien es menesteroso mencionar que la afirmación de Burckhardt no describe a Leonardo da Vinci y sí a Leon Battista Alberti, en las líneas de inmediato sucesivas éste afirma: “Comparado con Alberti, era Leonardo da Vinci lo que es la obra perfecta y acabada respecto del boceto, lo que es el maestro respecto del aficionado” (1984, p. 79).

subjetividad específica: el *hombre* que, altamente *contrastado* con la naturaleza en el fondo y resueltamente *encima* de la materia, contempla a la distancia, coloca todo bajo el control de su visión a la vez que conserva la compostura (es menester no perder de vista que, además, esta compostura permanece *intacta* tras escalar a la cima, analogía de distancia y frialdad). El sujeto que observa por *encima* de los mares de niebla, podría ser el burgués que ha perfeccionado la técnica para el dominio y sometimiento de la naturaleza.

De la dicotomía planteada por Bacon (necesidad/esclavitud contra dominio/libertad) y las herramientas que este propone para el *desarrollo* de la humanidad, Horkheimer y Adorno se tornan hacia las transformaciones que esto implicará en el terreno del mito y de la imaginación. En pocas palabras, a bordo del vehículo de la razón, el *mito* y la *imaginación* habrían de ser derrocadas del pedestal en el que se encontraban, como pilares del saber y del discurso *preilustrado*, para abrir paso a una epistemología dominada por la matematización del mundo y la doctrina del concepto. En lo referente de la matemática, se señalará el rechazo por lo que se encuentra fuera de los estándares de medición que desembocará en una serie de comodidades para con el ente abstracto mercado y la resolución del individuo en favor de aceptar su realidad en lugar de transformarla:

Ella elimina lo inconmensurable. No sólo quedan disueltas las cualidades en el pensamiento, sino que los hombres son obligados a la conformidad real. El favor de que el mercado ni pregunte por el nacimiento lo ha pagado el sujeto del intercambio al precio de dejar modelar sus cualidades, adquiridas desde el nacimiento, por la producción de las mercancías que pueden adquirirse en el mercado. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 67-68)

En cambio, en lo que refiere al *concepto*, idealismo hegeliano con el que la crítica discute desde tiempos de los poemas del joven Marx⁴⁹ —reflejo de la doctrina que le provocó repudio respecto a la endogamia del neohegelianismo—, lo ilustrado pretende lo universal bajo la forma de la unidad discriminatoria. Dicha discriminación que la

⁴⁹ Véase nota 38 del presente documento.

epistemología iluminada cobija, en consonancia con el rechazo de lo inconmensurable, se inclina a favor de lo que puede instrumentalizar o aferrar (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 70, 92).

La manera en la que el dueto negativo problematiza la aspiración ilustrada de conocimiento racional, además de ponerla en entredicho, demuestra las proximidades y afinidades que aún conserva respecto a su predecesora —la aspiración mitológica. En efecto, este pensamiento se detiene en la posible función separadora que ambas cumplen al articular la relación humana con la naturaleza. Sin embargo, en este contexto, la ilustrada se diferencia por una potencia paternalista más agresiva que la mitológica; en efecto, se espera que el nuevo conocimiento permita la dominación de la naturaleza cifrada en términos de poder y explotación:

La unión feliz . . . entre el entendimiento humano y la naturaleza de las cosas es *patriarcal* [énfasis añadido]: el intelecto que vence a la superstición debe dominar sobre la naturaleza desencantada. El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la escolarización⁵⁰ de las criaturas ni en la condescendencia para con los señores del mundo . . . La técnica es la esencia de tal saber. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 60)

En otros términos, se reconoce que, a consecuencia de sus características, la única posibilidad de relación, desde el nicho de la episteme moderna, es la regulación del entramado sujeto-objeto en términos de una relación vertical de servicio. La potencia dominadora del conocimiento ilustrado se hace vigente en cuanto se cumple el desencantamiento de la naturaleza, lo cual implica una doble anulación. Por un lado el exterminio del misterio pero, al mismo tiempo, la aniquilación del deseo de develar ese misterio —“no debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 61)—.

⁵⁰ Vale la pena detenerse para notar que, en la segunda edición, *escolarización* funciona como un sustituto del término original *explotación*.

Dos sentidos bosquejados hasta ahora, metabólicamente relacionados: (a) la potencia técnica, condensada en el doblegamiento al criterio del cálculo y de la utilidad —instrumentalización—, del conocimiento y, por lo tanto, (b) la necesaria aspiración de separación del antropofromismo que la luz observa en la base del mito —“proyección de lo subjetivo en la naturaleza” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 62)— que se transforma en agresión al sujeto por dos frentes simultáneos: lo despoja de su objeto y le imposibilita su deseo.

En términos de las implicaciones políticas, los autores alemanes ponen en práctica la potencia crítica de su dialéctica al no dejar títere con cabeza. En el seno del enfrentamiento de las democracias occidentales con los fascismos también occidentales, el comportamiento de la ilustración hasta aquí descrito es tildado como democrático —para todos parejo— y totalitario —nuevamente, a todos parejo—:

Lo que podría ser distinto, es igualado. Tal es el veredicto que erige críticamente los límites de toda experiencia posible. La identidad de todo con todo se paga al precio de que nada puede ya ser idéntico consigo mismo. La Ilustración deshace la injusticia de la vieja desigualdad, la dominación directa, pero la eterniza al mismo tiempo en la mediación universal, en la relación de todo lo que existe con todo. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 67)

En este culto a la técnica, en el arrastrar parejo de todo hacia el cálculo de lo útil —y lo útil del cálculo, “la equiparación mitologizante de las ideas con los números” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 63)—, en el desplazamiento de la posibilidad de comprensión cobijada en la subjetivación, en la negación de la imaginación y del deseo como planos de realización, se implica un nuevo sentido del Iluminismo: la privación del índice de diferencia. Todo confluye en lo uno, nuevo motivo tan divino como lo acusado como superado: “los mitos que caen víctimas de la Ilustración eran ya producto de esta” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 63). Se insiste en el uso de la palabra culto dado que, en la repetición de esquemas que sucede entre el mito y el concepto, se mantienen

perpetuas las mediaciones de tipo celestial —extra-terrestres—; al contrario de la autoproclamación ilustrada, al describir la dialéctica tensional entre unidad y divinidad, se entiende como la razón se recuesta cómodamente en ese nicho. En lugar de distanciarse de lo divino, el ilustrado se concibe a sí mismo como una nueva divinidad:

frente a la unidad de esta razón, la distinción entre Dios y el hombre queda reducida a aquella irrelevancia a la que la razón, imperturbable, apuntó ya precisamente desde la más primitiva crítica homérica. En cuanto señores de la naturaleza, el dios creador y el espíritu ordenador se asemejan. La semejanza del hombre con Dios consiste en la soberanía sobre lo existente, en la mirada del patrón, en el comando. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 64)

Sin embargo, esta tendencia hacia lo uno requiere algunas aclaraciones, que habrían de portarnos hacia el siguiente sentido —la alienación—. La unidad que se propone sucede en el espacio del sujeto —subjetividad unificada—, pero, para suceder, se piensa en antagonismo al objeto, respecto al cual la distancia crece cada vez más por ser este depositario del comando ejercido por el individuo. A la dialéctica crítica negativa, que no reconoce una neta distinción entre el objeto y el sujeto por su coincidencia —*suzammenfallen*, dirá Marx, aludiendo a una especie de caída conjunta, donde el trayecto de uno coreografía el recorrido del otro y viceversa—, se opone la razón/lógica ilustrada, dado que esta “se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Este los conoce en la medida en que puede manipularlos. El hombre de la ciencia conoce las cosas en la medida en que puede hacerlas” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 64).

Como bien se mencionaba antes, y siguiendo en el seno de la discusión que la coimplicación marxista propone, esta unidad, como identitaria, es materia prima para la alienación: la separación artificiosa que requiere el discurso de unificación e identificación de los sujetos, la separación de objetos y sujetos, obliga al espíritu a desconocer las condiciones reales —históricas, políticas y económicas— que materialmente lo constituya. La manipulación y la hechura en la sociedad de clase, praxis que pone en funcionamiento la

epistemología de la escisión, son cuna así que se da la alienación respecto a la realidad; en las formas académicas del juicio burgués, los pilares esenciales —y consecuentes respecto a sí mismos— del pensamiento en su dimensión ilustrada son: la abstracción⁵¹, la distancia⁵² y la universalidad⁵³.

Como última recuperación de las consecuencias de la dialéctica de la ilustración en el pensamiento, desea recuperarse lo dicho de la palabra, que además permite hacer otra visita a los terrenos que interesan a la presente investigación: “En cuanto signo, la palabra pasa a la ciencia; como sonido, como imagen, como auténtica palabra es repartida entre las diversas artes, sin poderse recuperar ya mediante su adición, su sinestesia o «el arte total»” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 72). Sin pasar por alto el guiño al *arte integral* wagneriano, se desea señalar que los autores hacen uso de otra constelación pertinente para el rastreo estético: la repartición de la palabra —o del saber— en signo y en imagen esteriliza el poder auténtico de ésta, se vuelve a caer en la departamentalización del saber, cuyas pretensiones aislantes y universalizantes perfectamente sirven a la filosofía burguesa. La vías de recuperación —que en la cita parecen ya caducadas, asesinadas por las tendencias hegemónicas— señaladas llaman la atención por ser ambas reconducibles hacia la intencionalmente ambigua noción de estética: la sinestesia y el *arte total*. A fin de reconocer el poder que ellos mismos han concedido al arte como manera de luchar contra el uso aséptico del pensamiento, es digno de reconocer que el texto se encuentra él mismo escrito de una manera sinestésica o con la clara intención de construir un todo *artístico* y *armónico*.

⁵¹ “La abstracción (...) como liquidación; (...) la niveladora dominación de lo abstracto, que convierte en repetirle todo en la naturaleza” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 68).

⁵² “La distancia del sujeto frente al objeto, presupuesto de la abstracción, se funda en la distancia frente a la cosa que el señor logra mediante el siervo” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 68).

⁵³ “La universalidad de las ideas, tal como la desarrolla la lógica discursiva, el dominio en la esfera del concepto, se eleva sobre el fundamento del dominio en la realidad” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 69).

III.2. La industria cultural como contraejemplo

El fenómeno descrito por el dueto crítico tiene inscrito en su nomenclatura, como heredero de la tradición materialista crítica, una doble dimensión conceptual que se hace vigente a lo largo de todo el capítulo. Las manifestaciones estéticas⁵⁴ que se encuentran bajo el nocivo cobijo de la industria cultural son, simultáneamente, eso: industria y cultura. Así como la elección de palabras para la construcción de un discurso negativo no es nada aleatoria, tampoco lo es la yuxtaposición de esta dos palabras. Es así que los objetos a los que se refieren son tanto industria, en toda la dimensión expansiva y crítica de la palabra (producción *técnica* de objetos, directamente rastreable a un modelo económico que se hace vigente y patente —se reproduce— a través de sus mismos productos; industrioso, entregado arduamente al trabajo de acrecentar las ganancias), como cultura, entendida como aquel polo que, en las discusiones en torno a la civilización, representa el lado del cual habría de inclinarse el espíritu. Empero, la dualidad industria-cultura, (re)producción técnica y (re)producción espiritual, no es una dicotomía inocua y neutral. Por el contrario, existe un cierto veneno en la profundidad: “se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes⁵⁵ sobre la sociedad” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 166).

Como una respuesta históricamente evidente e impotente a las recientes transformaciones de la sociedad monopólica a raíz de la expansión de la economía digital, la industria cultural se ha convertido en uno de los conceptos que con más popularidad circula en el medio de producción académica con pretensiones críticas⁵⁶. Efectivamente, más allá de la idónea adecuación para pensar y reflexionar lo sucedido en los tiempos

⁵⁴ Se concede la temeridad de llamar a los objetos producidos en el seno de la industria cultural como *manifestaciones estéticas* dado que es una denominación utilizada tal cual por Horkheimer y Adorno.

⁵⁵ En la primera edición, en lugar de las palabras «de los económicamente más fuertes» aparecen, en un guiño de la que puede ser una jerga marxista más clásica, «del capital».

⁵⁶ Piénsese, como ejemplo emblemático, el número completo de *Constelaciones. Revista de Teoría crítica* dedicado al concepto: “Teoría Crítica de la industria cultural. Continuar...” (vol. 3, 2011).

dorados de cine norteamericano, el concepto ha tenido un efecto casi premonitorio en términos de lo sucedido en años más recientes con la autodenominada industria del espectáculo.

Entre los fenómenos descritos por los autores, mismos que han continuado a reproducirse, vale la pena resaltar, en primer lugar, el vínculo declarado entre la producción cultural y el monopolio industrial. Con muchas manifestaciones aparentemente contradictorias —como la supuesta inversión monetaria en cuestiones culturales ajenas a los procesos propios de producción—, hoy puede contarse entre las colecciones de arte clásico y contemporáneo más preciadas en México las poseídas —en términos de la vieja y conocida propiedad burguesa— por Carlos Slim y el consorcio Jumex; sin embargo, es de notar que en ambos casos las colecciones de objetos artísticos han renunciado —a veces desde su misma creación o, inclusive, proyección— a las finalidades que incluso en la modernidad le eran propias a dichos objetos: se han convertido en otra forma de rentabilidad económica. Podríamos decir que, si la reproducibilidad técnica participó del proceso de caída del *aura medieval*; la industria cultural, en un continuo del siglo XX al XXI, ha reenvuelto a los objetos en un aura económica. La hibridación de las formas monopólicas del sector alimenticio o del sector de telecomunicaciones con el artístico no es el único: ya era señalado también por Horkheimer la subordinación que la espectacularización del deporte podría sufrir a manos de la industria petrolera o de la tendencia de la producción hollywoodense —hoy perfectamente encarnada en la quimera ciclópea que es Disney— a la omniabarcación.

Esta tendencia, que para los más ingenuos resulta ser específicamente formal, no se agota ahí —efectivamente no es una tendencia formal, sino *formalizante*—:

La unidad visible de macrocosmos y microcosmos muestra a los hombres el modelo de su cultura: la falsa identidad de universal y particular. Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 166)

Por referir algunos ejemplos del recrudescimiento del relato patriarcal o racista, se puede pensar en filmes de grandes presupuestos autodenominados *antirracistas* —*12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013)— o *feministas* —*Wonder Woman* (Patty Jenkins, 2017)— y que, a pesar de ser enunciados desde los espacios de las minorías que aparentemente deseaban reivindicar, presentan tramas resueltas por la alegoría masculina y blanca del *deus ex machina* —el hombre blanco occidental desde la máquina y desde la técnica—: “los extremos que se tocan quedan diluidos en una confusa identidad, lo universal puede sustituir a lo particular, y viceversa” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 174). Estas obras pueden ser leídas como ejemplos de la forma a través de la cual la industria cultural manipula las subjetividades que participan en y de ella, ocasionalmente sin hacer la distinción de creador y receptor, para expeler la misma subjetividad prototípica que ha dotado de contenido al sujeto moderno desde tiempos de Kant (Kant, 2004, 2015; Amorós, 1991; Lonzi, 2017)⁵⁷, si no es que antes.

El último comentario permite la transición hacia otro de los fenómenos que caracterizan esta industria: la aniquilación de las subjetividades no idénticas. Sabiendo que la separación entre sujeto y objeto es un engaño, en coincidencia con la identidad de los objetos, los sujetos que producen o consumen estos objetos *deben* serlo también. Dentro de

⁵⁷ Cuando se hace mención de esta *subjetividad prototípica*, se piensa en la manera en la que se ha dotado de contenido al sujeto abstracto, con las pretensiones de universalización de un modelo de vida —que normalmente coincide con la forma hegemónica de ese sujeto, que se conceptualiza como uno, blanco y occidental— y la destrucción de aquellas maneras otras y la dimensión histórico-política del mismo sujeto. Se cita a Kant como un ejemplo de lo mismo, específicamente en textos como *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (2004) o *¿Qué es la ilustración?* (2015) pues el mismo hace la aclaración de que al utilizar la palabra *hombre* está pensando específicamente en el sujeto masculino y no en el *sexo débil*. Por otro lado, las menciones de los textos de Amorós y Lonzi son referencias a críticas que han puesto el acento justo en las dimensiones patriarcal y racista de estas maneras de constituir intelectivamente al sujeto.

Junto a las menciones anteriores, aunque sea de manera más marginal, vale la pena hacer el recuento de la idea diseminada a lo largo y ancho de la obra de Marx de que la forma de producción capitalista no es sólo un sistema de producción y consumo de mercancías sino que es, sobre todo, una forma de relacionarse y reproducir dichas relaciones. Así como Marx mismo nota cómo en la filosofía inglesa y alemana existe la dialéctica de sujeto abstracto y sujeto concreto en la que la concretización del mismo implica la destrucción de muchas otras historias de vida, en esta parte Horkheimer pondrá el acento en cómo las relaciones de los sistemas artísticos, ellas mismas muchas veces capitalistas, reproducirían las ideas e interdependencias propias de la economía monopólica —al menos en términos de la industria cultural—.

la industria cultural no hay espacio para un sujeto distinto o para un arte que no funcione, predeciblemente, bajo los cánones dispuestos:

En lugar de exponerse a este fracaso, en el que el estilo de *la gran obra de arte* [énfasis añadido] se ha visto siempre negado, *la obra mediocre* ha preferido siempre asemejarse a las otras, se ha contentado con el sustituto de la identidad. La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, traiciona el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 175)

La secuencia infinita de artes imitatorios, de recalentados interminables de las mismas formas que, a su vez, contienen el mismo núcleo —esquelético— narrativo se traduce en la iteración de objetos predecibles, *premasticados*, papillas que no contienen ningún ingrediente o sabor sorpresa, ya que el azúcar cubre el rastro de cualquier resto de fruta o indicio de veneno.

Insistiendo en lo dicho al inicio del presente apartado, éste no es un fenómeno *aisladamente* cultural. La industria con la que metabólica y bilateralmente se relaciona es también una industria de muerte; los únicos muertos que cuantitativamente podrían compararse con las cifras que inundan los espectáculos prefabricados son aquellos de guerras que soportan los estándares de producción de la sociedad del monopolio, con la diferencia de que el estatuto cualitativo difiere cuanto el contraste entre la miseria real y la ilusoria.

III.3. Tensión barbarie-civilización

“La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo

de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía”, *Prismas*, Adorno.

“La mentira dice verdad”, ‘Para Voltaire’ en *Dialéctica de la Ilustración*, Horkheimer y Adorno.

“La contradicción es necesaria. Es la respuesta a la contradicción objetiva de la sociedad”, ‘Contradicciones’, Horkheimer y Adorno.

III.3.1. Lo bárbaro

Una de las frases más famosas de Adorno debe su éxito, muy probablemente, a una superficial y vulgar comprensión de la misma. Nos referimos a la primera de los tres epígrafes de este apartado de texto que, efectivamente, es citada erróneamente infinidad de veces como una sentencia sumaria sobre la imposibilidad de escribir —o prácticamente de crear— después del holocausto⁵⁸. Sin embargo, este *statement* que se nos aparece como intransigente, demanda una posterior aclaración, sobre todo si se tienen en cuenta las palabras que, en conjunto con Horkheimer, escribe en los apuntes de *Dialéctica de la Ilustración*: “son los asertos sólidos y concluyentes los que resultan eminentemente falsos” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 251). De esta manera, se inaugura una búsqueda por el verdadero sentido de esta frase, con un carácter *inconcluso*.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, “Adorno y la ESMA (II)” de José Pablo Feinmann, en el cotidiano argentino *Página 12*.

Intentando adentrarnos lo más posible en el pensamiento de ambos autores, y acudiendo al auxilio de otros lectores, la caracterización de la actitud poética después de la *shoah* como barbárica comienza a adquirir los tintes de una *invitación* más que una *prohibición*. Revisemos, por ejemplo, la conclusión a la que llega Robert Hullot-Kentor en tu exploración del concepto: “lo barbárico, entonces, como concepto crítico que ya no golpea el pedernal con el eslabón, que rinde cualquier intención de ser declarado con *crescendo* o incluso *decrecendo*, es significativo como una capacidad de la percepción que consiste en la pérdida de diferenciación”⁵⁹ (Hullot-Kentor, 2010, “Plain People in Plain Towns”, párr. 1). De esta manera, lo barbárico se aleja de su dimensión de juicio condenatorio, para convertirse en una posibilidad de la sensibilidad, momento *primitivo* de la misma, en el sentido de ser anterior a las divisiones y especializaciones propias de la civilización.

En esta línea, Anna-Verena Nosthoff, resalta que una de las dimensiones de lo barbárico en la teoría crítica:

llama a que las artes y la cultura respondan desde dentro y frente a una condición aporética ineludible. Es decir, escribir poesía después de Auschwitz significa escribir desde dentro de una *disputa*, un abismo radical entre el significante y el significado que uno ni debe ni podría superar por vías de la escritura o por medios estéticos en general. Sin embargo, la poesía (y también el arte y el pensamiento, *per se*) como una forma de compromiso

⁵⁹ Dado que la traducción de este fragmento es propia, se ofrece el texto original, con la finalidad de una comprensión más profunda del sentido original: “*Barbarism, then, as a critical concept that no longer strikes flint on stone; that surrenders any intention to be stated with crescendo or even decrecendo, is meaningful as a capacity for the perception of the loss of differentiation*” (Hullot-Kentor, 2010, “Plain People in Plain Towns”, párr. 1).

activo con las realidades sociopolíticas, tiene que responder a lo inaferrable; no puede simplemente evitar hacerlo.⁶⁰ (Nosthoff, 2014, párr. 2)

Es de esta manera y en este contexto que se plantea la pregunta rectora del presente ejercicio: en el marco de la dialéctica del Iluminismo, ¿qué relación guarda el arte con la dinámica tensional civilización barbarie?

III.3.2. Admonición

Es consabido que, para Horkheimer y Adorno, el contenido del texto *Dialéctica de la Ilustración* adquiere su estatuto de verdad en relación a la realidad histórica a la que se refiere. Los mismos autores, en el prólogo de 1969, se advierten concurriendo con “una Teoría que atribuye a la verdad un momento temporal, en lugar de contraponerla, como algo invariable, al movimiento de la historia” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 49). De esta manera es que, al igual que las alarmas que se encienden al percibir el humo como un posible indicio de incendio, se enciende la alerta: ¿de qué época se desprende *Dialéctica de la Ilustración*? ¿Será posible encontrar elementos en común suficientes entre ese ayer y este hoy como para que lo afirmado en el texto no pierda vigencia?

Dejemos que la primera pregunta la respondan los mismos autores: “desde la perspectiva del presente fascista” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 277), momento en el cual se preocupan por las transformaciones y los alcances de la personalidad autoritaria y la

⁶⁰ Además de ofrecer este fragmento en su idioma original —debido a la traducción propia—, se desea hacer hincapié en la didicil traducción de dos palabras. En primer lugar, el vocablo *differend*, en el texto original, cumple una función compleja que podría ser entendida en tres momentos: (a) su parecido con la palabra inglesa para diferencia, (b) la reminiscencia al vocablo francés de disputa y (c) la referencia al título del texto de Lyotard *Le différend*. En segundo, el vocablo ungraspable; si bien hemos decidido traducirlo como inaferrable, es también importante mencionar que la palabra conlleva la connotación de la comprensión y el entendimiento. El verbo *grasp* implica aferrar algo no sólo materialmente, si no con la inteligencia. Sin más, el texto en su idioma original: “Adorno (...) calls for arts and culture to respond from within and in the face of an inescapable aporetic condition. Namely, to write poetry after Auschwitz means to write from within a *differend*—a radical chasm between the signifier and the signified that one neither ought nor could overcome via writing or aesthetic means in general. Yet, poetry (and also art and thinking, per se) as a form of active engagement with sociopolitical realities, has to respond to the ungraspable; it cannot simply avoid doing so” (Nosthoff, 2014, párr. 2).

violencia del fascismo en la transformación de la sociedad y la psique humanas. Habrá quien cuestione, teniendo en mente la segunda pregunta: ¿de qué fascismo puede hablarse hoy? Para sustentar la hipótesis de que lo planteado en la *Dialéctica de la Ilustración* conserva un alto grado de importancia, es posible detenerse en cómo la siguiente frase, redactada en 1944 y conservada en la reedición de 1969, parece que meticulosamente describe el hoy:

Pero el asesino, el sicario, los gigantes embrutecidos, que son utilizados secretamente como verdugos por los poderosos, legales e ilegales, grandes y pequeños; los seres brutales que están siempre a disposición cuando se trata de liquidar a alguien, los linchadores y miembros del clan, el tipo forzado que se levanta cuando alguien abre el pico, los tremendos personajes a los que cada uno queda siempre abandonado apenas se aparta de él la mano protectora del poder, apenas pierde dinero y posición; todos los ogros que viven en la oscuridad de la historia y mantienen despierto el miedo sin el cual no existiría dominio alguno: en ellos, el odio-amor hacia el cuerpo es brutal e inmediato; ellos violan todo lo que tocan, destruyen lo que ven a la luz, y esta destrucción es el rencor por la reificación; todos ellos repiten con ciego furor sobre el objeto viviente lo que no pueden impedir que haya acontecido: la escisión de la vida en espíritu y en su objeto. El hombre los atrae irresistiblemente; quieren reducirlo al cuerpo; nada debe tener derecho a vivir. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 279)

III.3.3. Aforismos inconclusivos

Arte e inocencia.

Uno de los rasgos que Horkheimer, Adorno y muchos otros pensadores y artistas contemporáneos y afines a ellos (Walter Benjamin, John Heartfield, Georg Grosz, Germaine Krull, etc.) atribuían al Arte —intencionalmente con mayúscula— burgués era su

apariencia de falsa inocencia. Para ellos, las afirmaciones del arte por el arte, del arte por la belleza o del arte no comprometido eran una falsa apariencia dado que, la misma pretensión de inocencia —al no problematizar la realidad de las relaciones sociales— era un legitimador del estado actual de cosas y, por lo tanto, perdía así su inocencia. Por lo tanto, el arte —ahora intencionalmente con minúscula—, para poder aspirar a un cierto estatuto de verdad⁶¹ debe estar, en cierta medida, si no comprometido, si al tanto de su contexto y anunciarse de alguna manera sobre este espacio temporal y político que lo contiene. ¿Cómo vincular esto con la barbarie y la civilización? Aquí es donde el ejemplo del *civilizado* Oskar Kokoschka (Heartfield y Grosz, 2009) puede ayudarnos a orientarnos. Si bien es cierto que una apuesta acrítica por la barbarie sería insensata —dado que es un rasgo típico también del fascismo—, el académico austríaco representa para los artistas dadaístas lo menos deseable del espectro de posibilidades; lo civilizatorio, aunado a su estatuto idealista donde el arte se presenta como el punto más alto de la *alta cultura* es el mejor modo de eliminar el potencial transformador intrínseco al potencial creativo.

Arte y unilateralidad.

En su provocativa epístola hipotética a Voltaire, Horkheimer y Adorno, dotando a la razón unilateral de una voz, advierten todos los peligros de la misma. Efectivamente, la unilateralidad es un rasgo que la razón adquiere en relación dialéctica con el poder —tanto el poder es posible gracias a la unilateralidad cuanto la unilateralidad lo es gracias al poder —, lo que sigue es que ahí donde hay poder hay injusticia y opresión:

porque injusto es sólo el veredicto al que se da cumplimiento y no el discurso del defensor que no se traduce en hechos. Sólo cuando tal discurso tiende también a la opresión y defiende al poder, en lugar de a la impotencia, participa de la injusticia universal (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 261).

⁶¹ Para fines de este ensayo, verdad se entenderá como una característica de ideas que (a) nieguen o se opongan a lo injusto y (b) estén sujetas a un momento temporal/histórico. Se tiene en mente la importancia de discutir si la verdad es o no asunto del arte, pero eso se dejará para un estadio más avanzado de la investigación.

Esto nos dirige hacia una pregunta: siendo que el posicionamiento del arte es imposible que se perfile como un planteamiento ajeno al poder, ¿qué relación guarda el discurso artístico con su poder? Es posible responder esta pregunta haciendo una paráfrasis de las palabras de los autores: el arte debe tener por objeto lo malo⁶², siendo que su herramienta es la libertad, y su contenido la opresión.

Sin embargo, al tratarse del poder, *el malo, el loco, o el fracasado* deben cuidarse de la cercana posibilidad de transformarse en el fascista. Si el sentido del discurso cambiase y, de esta manera, el poder quedara en manos del malo, éste no habría de prestar atención a las insinuaciones del mismo poder y no debería de “quebrar toda competencia” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 252).

Arte y naturaleza (dominación).

Uno de los rasgos más característicos de la razón ilustrada es su afán por el dominio de la naturaleza que, en su contradicción interna, se convierte en un estímulo de (auto)negación y (auto)destrucción —se utiliza constantemente la idea de Freud del instinto de muerte para designar este fenómeno—. En este sentido es que, en el apunte “*Quad Mème*” se explora la importancia del signo del verdugo:

El desarrollo de la civilización se ha cumplido bajo el signo del verdugo; (...). Bajo el signo del verdugo están el trabajo y el goce. Pretender negar esto es ir contra toda ciencia y contra toda lógica. No es posible deshacerse del terror y conservar la civilización. Atenuar el primero es ya el comienzo de la disolución. De esto se pueden extraer las consecuencias más diversas: desde el culto a la barbarie fascista hasta la fuga resignada hacia los círculos del infierno. Pero se puede extraer también otra: burlarse de la lógica cuando está contra la humanidad. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 259)

⁶² De acuerdo a lo planteado en la *Dialéctica de la Ilustración*, lo malo se entiende como el polo más alejado del centro de poder.

Es así que puede intuirse que uno de los rasgos del barbarismo propio de lo civilizatorio —siendo este un discurso dialéctico, la tensión entre los polos bárbarico y civilizatorio no es siempre una tensión antagónica— se cifra en el dominio de la naturaleza, dominio que en algún momento se transforma en autodomínio del humano sobre el humano, el cual para ser posible debe dividirse entre humanos superiores —espíritu— que dominan a humanos inferiores —materia, cuerpo, *corpus*, *puppen*⁶³—. Se comprende que la relación con la naturaleza implica, por lo tanto, una forma de clasificar —en clases— al humano.

¿Qué tipo de cartas podría tomar el arte en lo que a esto refiere? Surge: perfilarse del lado de un barbarismo acivilizatorio —y por lo tanto más civilizado— donde el objeto artístico no se relacione con la naturaleza desde la dominación. ¿De qué manera? Dejando, tal vez, que la materia hable, que naturaleza y espíritu vuelven a la intimidad originaria, primitiva —bárbara.

Arte y artista.

Un elemento más que es transversal a las críticas que se hacen desde el marxismo al sistema comercial y de tráfico del arte es aquella que puede realizarse al *star system*⁶⁴ como ese espacio donde el individualismo y aislamiento típico de la comunicación moderna ha llegado a su pináculo. El tratamiento de las individualidades en el seno de las industrias culturales parece ser idóneo en la construcción de una sociedad aislada en mónadas sin

⁶³ El concepto de *Puppen* se toma de un texto del autor Stefan Gandler quien, en la búsqueda de comprender la creciente oleada de violencia a partir de la desideologización recupera la palabra alemana para muñeco. Los ejecutores de la *shoah* llamaban de este modo a las víctimas, con la intención de vaciarlas de todo contenido y, así, poder justificar la violencia que ejercían pensando que la ejercían sobre cuerpos vacíos, como de muñecos.

⁶⁴ Concepto de uso común en el contexto de la crítica cinematográfica. Se utiliza para designar el sistema de creación, promoción y explotación de individuales estelares que, en sí mismas, justificaran el contenido de las producciones y llenaran las salas de cine. Pensándolo en el contexto de la filosofía crítica, el concepto tiene la potencia de explorar las consecuencias y las implicaciones de la excesiva individualización implícitas en el culto a la celebridad: “A la civilización de los artistas pertenece, como complemento de la celebridad, el mecanismo social que nivela e iguala todo lo que sobresale de algún modo: aquéllos constituyen sólo los modelos de la confección a escala mundial” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 282).

ventanas. Entonces, y haciendo un puente con la cita del aforismo anterior, emerge la pregunta ¿cuál es la personalidad de quien va contra toda lógica? Horkheimer y Adorno, en su tipificación de quien es capaz de escapar a los discursos de posesión y deseo del mundo, parecen ofrecer una respuesta tentadora: “quien así habla [en términos de renuncia al deseo de posesión y al deseo del mundo] puede incluso, según los civilizadores, decir verdad, pero no se atiene al ritmo de la vida social” (Horkheimer y Adorno, 2009, pp. 254-255). Así como ya se había hecho mención al explorar la relación del arte con el poder, aquellos nombres vuelven a surgir como alternativas: el *fracasado*, el *enfermo* y el *loco*.

Esta nomenclatura es, por lo tanto, la prueba misma de como la brutalidad y el terror de lo civilizatorio han absorbido incluso al lenguaje: “la conclusión de que terror y civilización son inseparables, a la que han llegado los conservadores, está sólidamente fundada (...) Su brutalidad estimula la espontaneidad individual” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 259).

Arte y finalidad.

Ya se había planteado esta interrogante: ¿arte *per se* o arte para algo más? Misma interrogante atraviesa el asunto del arte como un vehículo de demostración o argumentación de algo —fin que resulta, de buenas a primeras, sumamente ajeno al afán de encerrar al arte en su sola dimensión de apreciación estética de la belleza. Es así que debe reconocerse que para los autores alemanes, nuevamente, la dimensión estética no puede agotar el potencial de la obra de arte, la fuerza de la que habla Benjamin al inicio de su ponencia *El autor como productor*. Fuerza que, ejemplificado en la figura de Platón, ha sido vista con malos ojos:

ustedes recordarán cómo procede Platón con lo poetas en el proyecto de su Estado. Les prohíbe permanecer en él, en interés de la comunidad. Platón tenía un concepto elevado del poder de la poesía. Pero la consideraba dañina, superflua; en una comunidad perfecta, se entiende. (Benjamin, 2004, p. 19)

En línea con la apuesta que se velará en las palabras de Benjamin, los dos miembros de la Escuela de Frankfurt darán una misión —a los hombres en general, pero que puede ser llevada a cabo por el artista— y que le merece la presencia en la sociedad: “delatar que no se ha logrado aún del todo encadenar a los hombres al reino de los fines” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 258) o, en otras palabras, recordar al colectivo humano que aún guarda libertad entre las líneas de la opresión. ¿Qué mejor espacio que el que es ocupado por el artista y su producción para hacer vigente la libertad antes mencionada?

Arte y sensibilidad

Uno de los saberes que íntimamente acompaña al discurso artístico es aquel dedicado a pensar la estética —entendida como el conjunto de afirmaciones que son contenidas entre los ambiguos límites marcados por la recepción sensible y el análisis crítico— y las preguntas por la fase de recepción o expectación por la obra. Es así que la sensibilidad se convierte en uno de los momentos medulares en la construcción del *fenómeno arte*⁶⁵. Al respecto, es interesante (re)pensar lo planteado en el apunte “Sobre la génesis de la estupidez”. En este, los dos autores en cuestión, utilizando la metáfora de la antena del caracol como *músculo sensible*, plantean que la sensibilidad puede ser entendida como una actividad análoga a la muscular. Es de esta manera que invita a pensar la sensibilidad como una capacidad *ejercitable* o *practicable*, y cuyo éxito se encuentra íntimamente relacionado justo a esta praxis: “la sensibilidad del caracol se halla confiada a un músculo, y los músculos se debilitan cuando su juego se ve impedido” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 302). Esto debiera servir para apuntalar la hipótesis de un arte antagónicamente opuesto a la prohibición: objetos de flexibilidad, amplitud y posibilidad.

Los alcances de la metáfora inaugurada con la antena del caracol no se agotan ahí, dado que, como bien afirman, ésta es “«de vista táctil», que, si hemos de creer a Mefistófeles, le sirve también de olfato” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 302). Esta

⁶⁵ Se utiliza esta nomenclatura con toda la intención de aprovechar lo laxo y amplio del término, con la finalidad de evitar entrar en minuciosas discusiones por la definición del objeto artístico, la experiencia estética, la intención poética, etc.

referencia que combina la morfología del caracol con el *Fausto* de Goethe da la pauta para entender la sensibilidad en terreno de la crítica como una dimensión que no se agota en la vista, ni en la independencia —*monádica*— de cada uno de los sentidos. En oposición se perfila una sensibilidad híbrida, de lo complementario y lo complejo.

En último lugar, en las palabras de los autores, la práctica de una sensibilidad obstruida y obstaculizada:

puede crear ‘caracteres’, duros y capaces; pueden hacer a uno estúpido: en el sentido de la deficiencia patológica, de la ceguera y de la impotencia, cuando se limitaba estancarse; en el sentido de la maldad, de la obstinación y del fanatismo, cuando desarrollan en cáncer hacia el interior. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 303)

Siendo así posible llegar a la conclusión de que la sensibilidad propuesta por los frankfurtianos se entrelaza con la inteligencia al grado de que esta se construye desde la práctica de la primera —distinguiendo en la relación dialéctica la base materialista de la inteligencia— y reivindicando la centralidad del arte en la articulación del sujeto.

Arte y propaganda

Uno de los temas que atraviesa con particular ahínco la compleja relación entre el marxismo —en sus modalidades críticas y ortodoxas— y el arte es la preocupación por el posible tinte propagandístico de la misma. Mientras que en la vertiente tradicional/vulgar los pensadores han optado por afirmar que el arte debe *impulsar* la revolución proletaria desde la representación —normalmente figurativa— de la misma. En otras palabras, desde la ortodoxia el marxismo concluye que *se debe pintar la revolución*: el sujeto de la revolución, el tema de la revolución, el objeto de la revolución, etc.

Sin embargo, la vertiente crítica de la escuela de pensamiento que se desprende de Marx, encarnada en este ensayo en las figuras de Adorno y Horkheimer, argumentaría que

este es un uso propagandístico del arte. A pesar de compartir la idea de la revolución como una *verdad*, se afirma:

para la propaganda, incluso la verdad se convierte en un simple medio más para conquistar seguidores; la propaganda altera la verdad en cuanto la pone en su boca. Por ello la verdadera resistencia ignora la propaganda. La propaganda es antihumana. (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 300)

Tal es el nivel del rechazo que tienen al poner una actividad *al servicio de algo*, aunque este algo sea la verdad, que este esbozo es lugar de algunas de las afirmaciones más controvertidas del texto. Pensamos en frases como la siguiente: “la fábrica Volkswagen depende de la publicidad mucho más que la Rolls Royce” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 300).

En contraste, el papel crítico del arte debe tener pretensiones distintas: la revolución debe estar más implícita en la forma que explícita en el contenido, debe ser una obra al servicio de la verdad —no haciendo uso de la verdad para sus servicios— y, como se ha mencionado antes, estar consciente de su dimensión histórica. Esto puede corroborarse con las palabras de Bolívar Echeverría refiriéndose a su interpretación del potencial revolucionario de la obra de arte en el pensamiento de Benjamin:

Si el Ulises de Joyce es una obra revolucionaria no es porque en ella este cifrado un mensaje pro-comunista, sino porque es una obra literaria cuya construcción va con la revolución, está dentro de ella dado que "refuncionaliza" en sentido "democrático" la relación entre narrador y lector consagrada por la técnica narrativa de los grandes novelistas de la modernidad del siglo XIX. (Echeverría, 2004, p. 5)

En línea con lo también propuesto por Marcuse en su *Dimensión estética*, el arte no debe ser entendido como un vehículo para *dirigir* a las masas. En su calco negativo, se espera que esta simplemente haga presente el problema.

Cuerpo y arte.

La noción de *división del trabajo* ostenta un papel primordial en la dialéctica del materialismo crítico; considerándola una de las formas centrales de las *relaciones de (re)producción capitalistas*, emana su afectación hacia otros nichos. Si se siguen las palabras de Horkheimer y Adorno, la *división del trabajo* funciona como un eslabón en el puente teórico entre cuerpo y arte: “afectada por la mutilación se halla sobre todo la relación con el cuerpo. La división del trabajo, con la cual el disfrute recayó en una parte y el trabajo en la otra, ha cubierto la fuerza bruta con un veto” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 277). Curiosamente, el esbozo titulado “Interés en el cuerpo” comienza realizando este íntimo vínculo entre el cuerpo mutilado y la división del trabajo. En consonancia con los apuntes de los *Manuscritos economía y filosofía* (2016) —específicamente en el apartado sobre trabajo enajenado, los folios del XXII al XXIV—, en los que Marx se detiene minuciosamente en describir como la relación entre el trabajo en su forma capitalista y el trabajador resulta en decadencia de este sujeto sea en cuanto sujeto físico que en cuanto sujeto espiritual⁶⁶, el aporte propio de los autores frankfurtianos, potenciado por el tipo de lectura que se realiza en este trabajo, consistiría en romper más aún la cáscara cósmica del arte y, al colocarlo en la historia, reconocer aquello ante lo cual Marx mismo parece titubear —se debe recordar como en esos mismos apuntes, Marx define al objeto artístico como aquel que posee una naturaleza espiritual, disociándolo así de posibles consecuencias sobre el *sujeto físico*—: el arte mismo, en las formas descritas dentro de la industria cultural y pensándolo desde la sensibilidad del cuerpo y el disfrute, es afectado por la mutilación del cuerpo que esta forma de relaciones provoca.

Lo dicho hasta aquí hace aparecer las siguientes preguntas: ¿en qué medida podría pensarse la poética o la estética críticas —relativas al neomarxismo de Frankfurt— como conjuntos de saberes propios del trabajo? ¿Es el arte, en sus múltiples dimensiones, regulado por la sensibilidad del trabajo, por la forma típica de creación de la fuerza de

⁶⁶ “Cuanto más elaborado su producto, tanto más deforme el trabajador; cuanto más civilizado su objeto, tanto más bárbaro el trabajador” (Marx, 2016, p. 137)

trabajo —producción—? Abordar estas preguntas desde el marxismo suscrito inclina la balanza fuertemente hacia una respuesta positiva, siendo que no hay algo que pueda pensarse en total desconexión de la forma en la que el ser humano se relaciona con el mundo —relaciones de producción capitalistas— y el trabajo —sobre todo en su vertiente enajenado-enajenante— juega un rol central en dichas relaciones. Sin embargo, como parte de la lectura crítica de los autores que aquí se propone, se propone una forma más sutil de tratar la problemática demarcada por las preguntas anteriores: la teoría del arte es una teoría del trabajo en cuanto que la división del trabajo mutila la relación que los individuos tienen con su cuerpo. Dicho en palabras más atrevidas: la teoría del arte es filosofía del trabajo en cuanto no es *sólo* filosofía del trabajo sino *coincidentemente* filosofía del cuerpo. Nuevamente, sin perder de vista la potencia de la negación determinada en el pensamiento de estos autores y profundizando en la sutileza de la sentencia anterior, puede afirmarse que la verdad que desee ser enunciada en terrenos de la filosofía del arte deberá ser una negación de la forma actual actual del trabajo en cuanto su división bajo la forma capitalista de reproducción social implica la separación entre el *cuerpo que trabaja* y el *cuerpo que disfruta*; la no negación de esta división implicaría a su vez la subordinación total del arte a la dinámica de clases que discursiva y realmente legitima dicha separación, perdiendo de vista la radicalidad humana en la que coexisten las *cosas materiales* y las *cosas espirituales*, al mismo tiempo que alimenta saberes cosificados incapaces de desmistificar el fetichismo que los objetos adquieren bajo esta forma de reproducción social.

Si el arte, consciente de su tiempo y del fascismo —de nuestro tiempo, de nuestro personal fascismo de los desaparecidos, de los descuartizados, de los descabezados, de los cuerpos convertidos en lienzos para mensajes de muerte y de los unos más grandes que cinco⁶⁷—, busca representar *efectivamente* algo (inclusive la misma mutilación proveniente de la división del trabajo) debe superar la división que es inmanente del trabajo en las formas que tensionan hasta aniquilar la separación entre cuerpo trabajador y cuerpo

⁶⁷ Recordando el enésimo tropezón de Enrique Peña Nieto: “Estamos como a un minuto de aterrizar; a menos, como a cinco minutos”.

gozante. En pocas palabras, a la mutilación que el trabajo ejerce sobre la sensibilidad del cuerpo, el arte puede navegar en los terrenos de la sanación —¿y la emancipación?—. Pero, hay una alerta que cubre como una nube oscura la propuesta del arte-como-sanación-de-la-relación-con-el-cuerpo. Recordemos que pocas veces ha existido una afinidad más clara con el homicida fascista que aquella ostentada por aquellos que, con “amor a la naturaleza y al destino” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 280), se han dedicado a la exaltación del cuerpo a través de la gimnasia y el deporte al aire libre: los ecos de los cuerpos fenotípicamente seleccionados para las propagandas nacionalsocialistas (Silva Lazcano, 2014) resuenan en las frases como *salud es belleza* que acompañan los perfectamente heteronormados cuerpos de las publicidades. Tal vez el verdadero amor —recordemos que “hay una sola expresión para la verdad: el pensamiento que niega la injusticia” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 261)— no muestre un cuerpo perfecto; tal vez sane mostrando al cuerpo mutilado.

Esta triada cuerpo-arte-trabajo, desde la cual se comprende la asignación de las materias espirituales o elevadas a la clase burguesa y de las burdas o inferiores al desposeído —“como el esclavo, también el trabajo adquirió un estigma . . . el cuerpo explotado debía ser para los inferiores lo malo, y el espíritu, al que los otros podían dedicarse, lo más alto” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 277)— comporta, también, en el pensamiento de los dos autores, una forma de realizar la crítica a la exaltación del artista como un devoto operador de emociones —no de máquinas— que concomitantemente acompaña a las lecturas conservadoras del *arte por el arte*. Ése es el problema con el Artista burgués, aquel que se entrega a la poiesis gracias al los cuerpos explotados —(auto)estigmatizados— de los trabajadores: la reproducción de la idea de que el cuerpo se encuentra dividido y no en una unidad dialéctica, alimentando así la sensibilidad del tabú, de la herida, del dolor. Es, probablemente, así como debe ser entendido el furibundo señalamiento hecho por Heartfield y Grosz (2009), que nos alerta que el autoproclamado Artista burgués, de las Bellas Artes (genericidad y mayúsculas intencionales) se maneja en una esfera distinta, más elevada, donde las cosas son más valiosas que las vidas humanas

—mesas que rompen a bailar y nos recuerdan el fetichismo (Marx, 1999), formalización de la razón— y por eso denuncian con indignación que una bala haya atravesado un lienzo al mismo tiempo que consideran que si hubiera atravesado un *cuero humano* le habría hecho menos daño a la *cultura* y a la *civilización*.

III.4. Teoría crítica. O sobre la dialéctica y la negatividad

Reflexionar en torno al pensamiento y discurso de Adorno y Horkheimer, sobre todo en sus obras más emblemáticas (*Concepto de Ilustración, Elementos del Antisemitismo, Dialéctica negativa*), nos remite a una cuestión que caracteriza su pensamiento de una manera muy particular: la negatividad. El *pavor* —probablemente mucho más que eso— que los lleva a profesar tan profundo rechazo por cualquier tipo de sistema argumentativo —desde el más *bárbaro* hasta el más *civilizado* pasando por todos los escalones (in)imaginables de la *cultura*— que presente el más mínimo asomo de dogma u ortodoxia los coloca en una posición diametralmente opuesta a la de la positividad. En un ejercicio intencional y peligrosamente burdo podríamos decir [se abusa de los rodeos para evitar los *asertos conclusivos*⁶⁸] que el niño que realiza la calca contempla como espacio creativo todo el espacio que la figura no ocupa, creando una silueta que denuncia la presencia de algo que, como un intruso, le quita espacio al potencial del sujeto.

Esta negatividad que se describe no significa sólo un problema en el proceso de lectura de dichos autores, dado que la distinción de los que podrían ser los enunciados propositivos o las ideas implícitas se traduce en una labor mucho más ardua de la que a primera *lectura* podría parecer. Asimismo es un problema en este aventurado atrevimiento de trazar un pensamiento estético en uno de los miembros de este dúo de filósofos. Lo incierto de dicha tarea se engrosa al intentar encarnar dicho *pensamiento estético* en ejemplos concretos que auxilien su comprensión, más aún en el ignominioso vacío de casos citados en el texto.

⁶⁸ “Los listos han hecho siempre fácil la partida a los bárbaros, porque son así de tontos (...) Son los asertos sólidos y concluyentes los que resultan eminentemente falsos” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 251).

Con esta preocupación en mente es que se acude a la lectura y exploración de dos fragmentos de *Dialéctica de la Ilustración*: el primero de ellos titulado “Concepto de ilustración”⁶⁹ y el segundo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”. La tipificación de los rasgos esenciales de lo ilustrado y de la actividad cultural-artística —y de otras maneras de provocar un estímulo estético premeditado en los *consumidores*— nos permite reunir, en enorme coherencia con su muy particular forma de estructurar el discurso, una serie de características que tiene el arte que no escapa al engaño y que sirve a la manipulación. En otras palabras, una especie de descripción negativa del arte dialéctico.

⁶⁹ Como breve aclaración sobre el título de este fragmento es importante mencionar que, en la primera edición del texto, 1944-1947, los autores titulan dicho fragmento *Dialéctica de ilustración*. Más adelante, en la edición de 1969, deciden cambiar el título por el que se cita en este trabajo: *Concepto de Ilustración*. Se aprovecha este paréntesis para resaltar justo el potencial *dialéctico* que tensiona ambos conceptos, sobre todo dado que, siguiendo las palabras de Horkheimer y Adorno, la Ilustración pareciera querer uniformar todo bajo el yugo abstracto del concepto, anulando la dialéctica que en realidad subyace.

III.5. Aforismos destructivos

I

En línea con lo señalado, se reconoce que la Ilustración se relaciona metabólicamente con principios que implican y provocan, en un movimiento biplanar, la dominación de la naturaleza. Cifrada en la técnica, esta dominación se entiende, a la vez, como un distanciamiento de la misma naturaleza y la negación del propio estatuto natural —dicho estatuto natural, no es sólo esto, pero se *encarna* en el cuerpo—. En lo que aquí sigue, se propone la posibilidad de leer este doble fenómeno —distanciamiento y negación— en clave artístico-estética. Para ello, trazamos dos vínculos: (1) la negación-distanciamiento como decadencia de la preocupación estética por la naturaleza y (2) la negación-distanciamiento como base de una representación artística y una configuración estética que divorcia permanentemente al sujeto y al objeto, atribuyéndole a uno de ellos, por fuerza, el papel pasivo —sea quien sea el que reciba el rol inactivo sería indiferente, en cuanto se consideran ambas opciones dos formas de la misma manía moderna de separar ambos componentes de la relación epistémico-estética—.

Se admite que, a la raíz del primer señalamiento, existe un problema de fondo. En algunas de las tradiciones que se encuentran específicamente al origen del pensamiento moderno, existe un grupo fuerte de textos que resaltan, por un lado, la estética de la naturaleza y, por otro, el cuidado del cuerpo⁷⁰. Lo que se argumenta es que la crítica realizada por Horkheimer y Adorno señala una contradicción —de clase— que subyace a ese discurso y que podría ser utilizada para entender, diacrónicamente, el origen del posterior rechazo a la naturaleza como tema de la estética —tanto como se encuentra exiliada de la ontología propia del ser humano como del *progreso* de la técnica y las

⁷⁰ Siendo que estos textos no forman parte del *corpus central* de la presente investigación, pero partiendo de la consideración de que no se puede pasar por algo la idea y argumentar, superficialmente, que el maltrato de la estética en relación al cuerpo y a la naturaleza proviene del nulo tratamiento del tema, se hace referencia a dos artículos de comentaristas que pueden funcionar como señalamiento de un camino a seguir en caso de que hubiera interés en el adentramiento es dichos temas: “On the Origins of «Aesthetic Disinterestedness»” de J. Stolnitz (1961) y “Hume and the Mind/Body Relation” de A. E. Pitson (2000).

nociones de tiempo—. También es importante reconocer que, desde una lectura superficial, se peligra por la seducción de comprender la crítica de la Ilustración como alegato por la vuelta a estéticas anteriores; sin embargo, la lectura de Horkheimer y Adorno no autoriza la intención de retroceso ni la romantización del pasado —inclusive podríamos decir que es contraria a—. Es así que cabría preguntarse: ¿qué tipo de *regreso* a la estética de la naturaleza puede proponerse desde la teoría crítica? ¿Cabe la posibilidad de que una estética de la naturaleza desde la nueva barbarie y distanciándose de la noción de sujeto pasivo embelesado por la potencia natural?

En términos del segundo señalamiento, como se ha hecho ya notar a través de los dibujos anatómicos de Da Vinci o la pintura de Caspar David Friedrich, se cree que la separación sujeto-objeto no es sólo de carácter teórico, mermando así la práctica artística sea en términos formales que de contenido. El posicionarse en el medio de esta cuestión implica la pregunta por la posibilidad de la coincidencia [*Zusammenfallen*] del sujeto y del objeto en una obra artística desde dos frentes —no necesariamente excluyentes, sino probablemente complementarios—: (a) le corresponde a la *poiesis*, como producción artística, disolver las fronteras de separación entre el sujeto y el objeto o (b) le corresponde a una estética —en términos de aproximación, lectura, acercamiento— de la obra que rinda cuenta de como sucede la simultaneidad de ambas partes. Una aproximación verdaderamente dialéctica tiende al señalamiento de la íntima relacionalidad entre poética y estética.

II

En línea con la preocupación por la praxis —(a) reconocimiento de todo acto de pensamiento como un acto de acción real y viceversa y (b) reconocimiento del potencial transformador como un potencial íntimamente (mas no exclusivamente) humano— los autores parecen señalar la necesidad de una singularidad humana que se aleja del conformismo y que reconozca/recuerde su potencial transformador (o se reconozca a la

base de su realidad como transformadora de la misma). Dicha singularidad habría de incluir la del filósofo tanto como la del artista.

Continuando en esta línea, Horkheimer y Adorno acusan tanto a Epicuro como a Hegel de formar parte de las líneas de sistemas de filósofos que “han satisfecho, en general, la expectativa” de “obediencia a la autoridad” y de conservación —conformista— de la realidad (2009, p. 283). En curiosa coincidencia, Epicuro y Hegel son comparados en los siguientes términos: “«Venerad a los dioses de acuerdo con la religión de vuestros antepasados, que os ha sido transmitida», dice Epicuro, y lo ha repetido incluso Hegel” (2009, p. 283).

De esta manera, y teniendo también en cuenta las ya citadas afirmaciones sobre la verdad y la dialéctica, se cree posible afirmar que no es posible dentro de esta teoría la comprensión del arte como un vehículo de pretensiones universales absolutas, sujeta a un proceso sintético de superación y con la posibilidad de acceso a la verdad. Esto implicaría el tajante distanciarse de planteamientos de autoridad, de perfección y de universalidad con los cuales es tratado el arte por los discursos hegemónico-burgueses.

III

Reconociendo los niveles históricos y políticos que invariablemente habrían de atravesar la producción artística, se argumenta que el arte no habría de dedicarse a soportar o abonar a las separaciones y dicotomías de las que se ha valido la humanidad en clave de la razón moderna ni en ningún otro tipo de división.

Por el contrario, en el seno de la producción artística, a manera *cuasi* de indicio, debiera apuntarse hacia las relaciones subyacentes de la realidad, relaciones que realzarían la centralidad de los sujetos en la creación.

Sin embargo, este *señalar las relaciones* tampoco debe ser comprendido como el develamiento de una unidad monádica universal y coherente; por el contrario, el

señalamiento de las relaciones sociales habría de descubrir las contradicciones y oposiciones existentes en la realidad.

IV: imitación y autenticidad

Abriendo con las palabras de los autores: “con el avance de la Ilustración, sólo las *auténticas* [énfasis añadido] obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 72)⁷¹. Esta cita, coloca frente a una serie de cuestionamientos bastante de dificultad no despreciable. Si bien es fácil suscribir la idea de que el potencial transformador —y por lo tanto revolucionario-emancipador— del arte queda completamente menguado mientras éste siga encerrado en los cánones reproductores de la sociedad del monopolio, el seguimiento de la idea de lo auténtico es más complicado y no se puede entender éste como un distanciamiento antagónico del registro imitativo. La simple renuncia de la imitación no basta para que el arte revele su potencia crítica o, en su caso, auténtica si se recuerda que, al hablar de la ciencia, Adorno y Horkheimer refieren como parte de sus mecanismos de dominio, a través de la apropiación del concepto y del cálculo, la distancia y el *desasemejarse* de la naturaleza. Por lo tanto, el proceso de distanciamiento de la figura mimética deberá estar definido, tentativamente, como un proceso transformador de definición negativa respecto al modo científico positivo.

V: negatividad

Estas son una serie de hipótesis o tesis sobre el arte, no son axiomas positivos reguladores. El arte, entendido como una potencia negativa más, en el marco de una necesidad de crítica —arte que no le teme al diálogo, de enfrentamiento, con la ciencia o con la política— podría funcionar como una serie de calcos negativos, ensayos no positivos

⁷¹ Se sabe que la referencia a la idea de *autenticidad* resulta, cuanto menos, polémica. No se desconocen el rechazo al término que viene en obras posteriores (véase *La jerga de la autenticidad*, Adorno, 2005). Sin embargo, si hacemos caso al texto original, reportado a continuación, notamos que no es una deficiencia de traducción y que los autores efectivamente han usado ese término: “Mit fortschreitender Aufklärung haben es nur die *authentischen* [énfasis añadido] Kunstwerke vermocht, der bloßen Imitation dessen, was ohnehin schon ist, sich zu entziehen” (Horkheimer y Adorno, 2000, p. 31).

poiéticos de recovecos donde la modernidad burguesa falla, donde la lógica que le es propia no funciona. Pensemos, por ejemplo, en la figura de David Nebreda, quien pone sobre la mesa prácticas médicas y de placer que no funcionan en el marco del colonialismo Ilustrado. Mientras que se reconoce que "el placer sigue estando sometido a la autoconservación para la que él mismo había educado a la razón, entretanto depuesta" (p. 85); Nebreda hace de su ensayística un espacio de aparición de la autodestrucción a modo de apoderamiento de figuras y formas de la razón que no son ni contempladas en el seno del discurso evidente.

IV. Apuntes sobre arte e instrumentalización

“Man, within humanity is as solitary and abandoned as humanity within the infinite universe”, Horkheimer.

“The work of art is the only adequate objectification of the individual’s deserted state and despair”, Horkheimer.

IV.0. Algunas dilucidaciones preliminares

IV.0.1. Sobre definiciones y contenidos

Sucedido que la parte final de este texto concluye con el esfuerzo de resumir y repensar —colectivamente— el andamio general de la investigación, considero necesario romper momentáneamente el discurso frío y distante de la academia para escribir desde mí —en primera persona— y dar lugar a algunos metaplanteamientos⁷² sobre cuestiones generales de la investigación y de posicionamientos propios.

Para ello, el primer asunto que deseo abordar es aquel que giraría en torno a la noción o idea de estética que atraviesa sea el proceso que los resultados tentativos de esta investigación —idea que permanecía, hasta hace pocas líneas y de modo parcialmente intencional, todavía en el terreno de lo ambiguo e indeterminado—. Comienzo por aclarar que no busco dar un tratamiento conceptual de la estética, al menos no en el sentido tradicional de concepto; me detengo un poco, aunque sea cortamente, para aclarar a qué me refiero cuando digo que *no deseo dar un tratamiento conceptual, en sentido tradicional, a la estética*: específicamente pretendo rechazar el método que la lógica conceptual positiva —lógica de la identidad y no contradicción— utiliza para aproximarse a la realidad en referencia a cualquier territorio del pensamiento —no específicamente de la estética—. Para aclarar esta afirmación, piénsase en el artículo definitorio —al menos en términos de

⁷² Estos metaplanteamientos, que parece más afortunado llamar *rodeos*, se conciben no como un mero ejercicio formal; por el contrario, se entienden como actos crítico-reflexivos que permiten el suceder contemporáneo del pensar y el escribir. Es por lo mismo que aclaro que, *al escribir* sobre estos dilemas, recorro el camino que he de seguir para tratar de entenderlos —sin necesariamente resolverlos—.

nomenclatura— de Max Horkheimer “Teoría tradicional y Teoría Crítica” (2008b). En el se refiere a la teoría de Marx como aquella que, a través de la inyección del factor tiempo — esta inyección implicaría la historización radical del pensamiento, a través de la cual el ser humano “tiene que entender que este concepto no está santificado por ningún poder supraterrrenal, ni es elevado a ninguna eternidad. Toda conciencia puede cambiar. No hay una memoria eterna” (Horkheimer, 1986, p. 150)— pensado fuera de la abstracción uniformaste del empirismo y racionalismo —en incómoda colaboración—, reconoce que con el devenir histórico las ideas ganan historia —proteicidad dinámica— y así vuélvese insostenible la abstracción que declararía, con cierta circularidad, al trabajo como su propio contenido.

Esto, para efectos del presente trabajo, significa que rechazo radicalmente la búsqueda de una definición monolítica, omniabarcante que funcione en todos los escenarios posibles y que se pretenda a sí misma fuera de la historia. Sin embargo, al mismo tiempo, como parte del rechazo recién enunciado tampoco me inclino por una perspectiva relativista al extremo —bien sí una postura de relativista radical⁷³—. Por el contrario, me conduzco hacia algo que, con precaución, me gustaría llamar una (‘pata)definición dialéctica —materialista— de la estética (in)operativa para esta investigación ~~pero~~ que al mismo tiempo tenga el carácter proteico de complejizarse y multiplicarse mientras más se adentra el pensamiento en ella.

En coherencia con esto, la idea de estética a la que se aspiraría, si se pudiese llevar este camino hasta sus límites más radicales, sería una idea de carácter implicante, en la cual filosofía, política, historia, teoría social, economía —y más— no existieran como

⁷³ ¿A qué me refiero con la oposición entre el relativismo extremo y el relativismo radical? Recuperando el enunciado de la radicalidad hecho por Marx en su *Introducción a la filosofía del derecho de Hegel*, diría que el de índole extrema pertenece a aquellas perspectivas posmodernistas y evanescentes que abonan por el *fin de la historia* (Bell, 1960; Fukuyama, 1998), las mismas que son señaladas por Horkheimer al hacer esta alegoría: “La relatividad de la que hablamos no es la misma que, por ejemplo, la dependencia de la apariencia de un cuadro que, según la posición del observador, parece más grande o más pequeño, mientras en la realidad el cuadro permanece igual” (Horkheimer, 1986, p. 168). Mientras que las radicales pondrían de relieve que, por ser lo humano lo que se encuentra a la raíz, el cuadro *siempre cambia*.

disciplinas y conocimientos separados entre sí y de la estética —distintos sí, pero no escindibles e inconexos—. Sin embargo, esto arroja a los ojos una precaución: la definición de carácter relacional que planteo no cae en subordinaciones ni verticalizaciones de ningún tipo. Considero que, al colocarme en el seno de esta forma del pensamiento frankfurtiano, es cierto que la economía política y, por lo tanto, el carácter eminentemente materialista del pensamiento, no son ignorables, mucho menos al tratarse del caso específico de Horkheimer⁷⁴; sin embargo, él es el primero en afirmar que otras formas de pensamiento no son *auxiliares* de la economía política —pensada como la historia— o de la filosofía materialista, si no que cumplen un papel *indispensable* para rechazar

la fe en un poder espiritual independiente que operase en la historia ... nada es fundamento de la historia, nada se expresa en ella, que pudiera ser interpretado como sentido general, como poder unitario, como razón determinante, como *telos* inmanente⁷⁵ ... la confianza en la existencia de tal núcleo es, más bien, un complemento de la filosofía idealista, que pone todo del revés. El pensar y, por consiguiente, también los conceptos e ideas son funciones ~~del hombre~~ [de las personas]; no un poder independiente. En la historia no hay un pensamiento que todo lo penetre y que brote de sí mismo, pues no hay espíritu [absoluto] independiente del ~~hombre~~ [ser humano]. (Horkheimer, 2008, p. 27)

Es así que el carácter relacional en cuestión implica comprender que la estética “es producida por el pensamiento, él mismo incluido en la praxis histórica, como reflejo de la estructura dinámica [y materialista] de la historia” (Horkheimer, 2008, p. 28) o el mismo

⁷⁴ Al respecto también es necesario señalar dinamismo dentro del pensamiento del autor: mientras que en los texto tempranos sí puede encontrarse el esbozo de una subordinación a la relación económica —lucha de clases— el resto de las relaciones humanas, suscribo el pensamiento posterior del autor donde no se puede hablar de una relación vertical entre economía política y estética.

⁷⁵ Aunque reconozco que las lecciones de la historia de Hegel no son canon, este es un distanciamiento intencional y bastante explícito de ese texto.

Horkheimer señala, “el conocimiento de esta situación está contenido en la tesis de Marx sobre la unidad de teoría y praxis” (Horkheimer, 1986, p. 153).

Tras esta serie de advertencias y rodeos, enunció finalmente cómo pensaré, únicamente con fines metodológicos de la presente investigación, a la estética: una filosofía/teoría del arte o, incluso, un pensamiento desde/sobre el arte. El enunciamiento es vago, pero pone levemente de lado las posibilidades de comprenderla como *teoría sobre la belleza, apreciación de la naturaleza o estudio de la sensibilidad*⁷⁶ al mismo tiempo que no deja de reconocer que el objeto artístico puede pensarse en relación a la belleza, la naturaleza y la sensibilidad. Ulteriormente, esta forma equívoca —múltiple— de dotar de contenido a la idea de estética permite no limitar la búsqueda sólo a los textos explícitamente dedicados al arte; por el contrario posibilita la inclusión de pensamientos más o menos sistematizados.

IV.0.2. Sobre la existencia de este pensamiento

La segunda cuestión sobre la que deseo detenerme reside en la respuesta —bajo los términos planteados en el punto anterior— positiva del cuestionamiento primordial del total de mi investigación sobre *la existencia o menos de una estética en el pensamiento crítico de Horkheimer*.

Para ello he intentado proceder de una manera semejante a la recomendación hecha por el mismo autor, según la cual, para pensar una idea, es necesario pensar la historia social de esa idea (dado que son inseparables). En línea con esto, en fases anteriores de este trabajo se exploró —histórica y teóricamente— la cuestión más general de la relación entre el pensamiento clásico marxista⁷⁷ y la estética; posteriormente, entre la Escuela de Frankfurt y la estética, reflexionando sobre colegas de Horkheimer cuyos aportes a la

⁷⁶ Si bien buena parte de esta discriminación de temas se encuentra justificada arbitrariamente, considero también que encuentra justificación en el tipo de hallazgos que se han realizado en los textos de Max Horkheimer.

⁷⁷ Léase este posicionamiento en el marxismo clásico de una manera semejante a la frase que Engels atribuye a Marx en una carta: *todo lo que yo sé es que no soy marxista*.

cuestión han sido largamente reconocidos. El trayecto descrito tuvo por objetivo situar a Horkheimer y sus ideas dentro de una discusión con amplios antecedentes que justificaran la búsqueda propuesta. En la presente fase, habiendo ya abordado el frente histórico desde la filtración de la biografía de Horkheimer con la criba de las posibles relaciones con el arte, se pretende presentar la respuesta afirmativa a la pregunta *¿existe la posibilidad de pensar la estética en/desde el pensamiento de Horkheimer?* Y así continuar con la pregunta *¿cuáles son las posibilidades y los pormenores de este pensar el arte desde el corpus teórico del fundador de la teoría crítica?*

Tras todo el trayecto que ha traído el trabajo hasta el punto presente, persiste la obligación de afirmar que, efectivamente, Horkheimer no publicó ningún texto dedicado específicamente a la estética o al arte que constara de una estructura y extensión semejante a los textos que sí dedica a temas como el devenir de la razón en el mundo administrado del monopolio económico o la relación entre el estado y la personalidad autoritaria. Sin embargo, esto no se toma como una mala noticia, dado que además de la cercana relación con diversos artistas y movimientos en variadas etapas de su vida, el arte sí se confirma como una preocupación recurrente y transversal en toda su obra. En este sentido ha funcionado como prueba la lectura e indagación de reflexiones y artículos como “*Art and Mass Culture*” [*Neue Kunst und Massenkultur*]⁷⁸ (Horkheimer, 2002), “*Zur Soziologie der Kunst*” [Sobre la sociología del arte] (Horkheimer, 2014) y sus apuntes al respecto en *Ocaso* (Horkheimer, 1986) —entre los cuales se puede rescatar “El teatro revolucionario, o «el arte concilia»”, “La nueva objetividad” y “Afectos prohibidos”—. Todos ellos juegan un papel central en el esbozo de (a) la existencia en este pensamiento no sólo de un tratamiento particular del mundo del arte, sino de las herramientas suficientes para derivar —no secundariamente— una estética, (b) las formas que pueda obtener este pensamiento y (c) la envergadura de la preocupación por el arte en la totalidad del pensamiento del autor.

⁷⁸ Se reporta el título del texto en estos dos idiomas dado que se ha revisado el documento en inglés —siendo que pareciera jamás haber sido traducido al español— pero se considera que la traducción anglosajona presenta la omisión de la palabra *nuevo* —inadvertencia notable— respecto al título original en alemán. En español me referiré al texto como “Arte nuevo y cultura de masas”.

Dado que ya me he referido afirmativamente a la existencia del pensamiento estético crítico, en lo que sigue trataré de dilucidar brevemente las otras dos cuestiones, comenzando por la última.

IV.1. Otras dilucidaciones medulares

IV.1.1. Sobre la fuerza del arte en lo radicalmente humano

La historia de vida, la experiencia y la bibliografía recogida hasta el momento conforman un conjunto que considero suficiente para afirmar que, dentro del marxismo crítico y particularmente dentro del pensamiento del autor frankfurtiano, el arte no juega un papel secundario ni resulta, como para muchos otros pensadores, una especie de apéndice —que la alopatía positivo-progresista juzgará inocuo y extirpable, no necesario para la vida del *cuero sin órganos* (Artaud, 1975)— de la vida y del pensamiento. Todo lo contrario, el arte juega un rol con protagonismo digno de mención.

Tras el cepillado minucioso de la obra de Horkheimer, se puede afirmar que el arte goza de un papel incluso privilegiado en el terreno de su pensamiento. Piénsese, por ejemplo, en cómo sus textos de juventud constantemente señalan cómo la moral, la justicia y el conocimiento científico han decaído perdiendo así el potencial revolucionario que poseían en tiempos de la rebelión burguesa contra el régimen feudal: la petición de neutralidad y objetividad para superar los discursos que justificaban teológicamente el poder de los señores feudales o la moral insurrecta del burgués que pujaba como el surgimiento de una subjetividad antes inexistente. Tras el proceso de estabilización, que implicaría la decadencia de la rebeldía que en el momento histórico poseían estos registros, Horkheimer anotaría que se han convertido en herramientas de sostenimiento de las formas de opresión del monopolio, así como en portadores de la conciencia fetichizada que habita sea en los dominadores que en los dominados, creando un sistema que se sostiene activamente desde ambos polos. En cambio, el arte y la estética se ponen en juego dentro de un terreno más ambiguo; sería atrevido afirmar que salen ilesos de la diatriba negativa que

vehementemente emite el autor —se reconoce que puede tener un papel conciliatorio indeseable, que algunas tendencias, como la *nueva objetividad*, han caído en las trampas de abstracciones ahistóricas de los objetos y que el sentido para el valor estético está evidentemente atravesado por las dinámicas de división de clase—, dado que no se tratan como fenómenos completamente autónomos y separados de las relaciones sociales. Sin embargo, gozan de un tratamiento que deja entrever posibilidades de liberación, lo cual no siempre es un gran consuelo.

En la revisión de las reflexiones de juventud apuntadas entre sus 31 y 35 años de edad aparecen sobre todo dos elementos que pueden ser útiles en la fuerza humana del arte. A la denuncia de que el arte, en conjunto con otros saberes-actividades humanos, participa de la tarea de “encubrir, empequeñecer, esconder o negar” que el mantenimiento de las relaciones sociales tiene por condición sufrimientos infinitos, se contraponen afirmaciones que, si bien no son de carácter esperanzador —sentimiento no ausente, pero sí poco recurrente en la obra de Horkheimer—, traslucen posibilidades de otra índole. En su aforismo titulado “Una fábula sobre la coherencia”, éste afirma que “la universal prescripción moral de la coherencia parece que tiene su propia peculiaridad: que es más favorable a los tiranos que a los poetas pobres” (Horkheimer, 1986, p. 110); de aquí, más allá de las obviedades, se rescata que los poetas —sí, pobres— son desfavorecidos por la petición de no contradicción del pensamiento positivo, al mismo tiempo que su andar en la estética les garantiza, a pesar de si explícitamente se afirman del lado del tirano o del pueblo, la desventaja.

Esto supondría que dentro de cierta poesía —la adjetivación del poeta como pobre resguarda de la tentación de caer en máximas absolutizantes— se encontraría la potencia de la subjetividad de confirmarse incómoda ante el régimen dominante. Aunque esta incomodidad no es sinónimo de los procesos de desfeticización histórica y de oposición al orden dominante, sí es posible afirmar que la puesta en evidencia de la mentira antes encubierta resulta siempre inconveniente para la reproducción del monopolio.

En segundo lugar, puede rescatarse un asomo de lo que luego tratará más holgadamente, al decir que el presupuesto imaginativo de la creación poética posibilita o proviene de actos imaginativos donde sí es factible la verdadera diferencia:

El supuesto inexpressado ... de la verdad de los versos, consiste en que las personas conocen también otras noches y días distintos de los afligidos. El supuesto es una existencia alegre en las cimas de la humanidad, en donde la tristeza es tan rara, que tiene un destello noble. (Horkheimer, 1986, pp. 115-116)

Evitando nuevamente los asertos totalizantes, se descubre que el arte puede portar un elemento de resistencia a la *impotencia del espíritu* ocasionada por las miserias reales del capital. El descenso en la violencia y la miseria puede encontrar, cuanto menos, una alternativa versificada. Y si bien esta alternativa no se dimensiona idealistamente como para poder funcionar a modo de espacio de refugio para todos los que sienten dolor físico, como si el arte poseyese la fuerza de poner entre paréntesis el sufrimiento material; lo que se pone de manifiesto es su utilidad como cincel para romper la cáscara cósmica que encierra al pensamiento fetichizado, lo cual podría, a su vez, ser un recordatorio de la no naturalidad de las formas de relación social en el monopolio del capital.

Más adelante, entre 1943 y 1946, a más de una década de la redacción y publicación de los fragmentos anteriores, Horkheimer es invitado a escribir para un diccionario la entrada correspondiente al nombre *sociología del arte*, republicado en su obra completa como "*Zur Soziologie der Kunst*" [Sobre sociología del arte] (Horkheimer, 2014, pp. 360-363). Al hacerlo, Horkheimer confirma el segundo punto de los enlistados, que momentáneamente y con extrema precaución puede ser descrita como *relativa autonomía*:

La sociología del arte se ocupa de la interacción entre el arte y el proceso de la vida social. Ella examina las formas y los temas de las obras de arte en su dependencia de la estructura social básica, pero también explora el significado de las obras de

arte en la conservación y superación de condiciones sociales opuestas⁷⁹.
(Horkheimer, 2014, p. 369)

Nuevamente es importante no deparar en lo obvio: efectivamente, para la teoría crítica y el marxismo que no ha sido presa de las ortodoxias positivo-institucionales, todo, al ser considerado en su dimensión *radicalmente humana*, no puede dejar de ser considerado en relación a la vida social, al mismo tiempo que esta relación nunca es de carácter determinista, aniquilando toda posibilidad de diferencia o movimiento radicales. Sin embargo, sí se argumenta que, con muchos de los haceres humanos, la relación con la vida social, específicamente en su forma social monopólica, excluye la eventualidad de la oposición. Así aparece que para Horkheimer el arte podría tener un elemento subversivo y éste es posibilitado desde la estructura misma de lo artístico.

Aunado a esto, no deja de resultar importante releer —e iterar— las afirmaciones que el autor hace sobre el arte en el más reciente de los textos mencionados, “Arte nuevo y cultura de masas”: el arte se ocupa de lo posible, erigiendo nuevos mundos (otros) y nuevas sociedades (otras) en las que realmente se puede vivir, en las que lo humano —junto con el placer— es posible y, por lo tanto, “un elemento de resistencia es inherente [incluso] en el arte más huraño”⁸⁰ (Horkheimer, 2002, p. 274).

Afirmar, siguiendo a Horkheimer, que el arte es capaz de *erigir nuevos mundos* exige hacer una pausa para aclarar lo siguiente: esta capacidad no es una capacidad *edificante* ni *positiva*. Estos *otros mundos posibles* funcionan más en el registro de la imaginación, del calco negativo, del coqueteo con el *hacer posible lo racionalizado como imposible*; lo cual, más que un programa, invita a la contemplación del carácter ni definitivo ni último del

⁷⁹ Se ofrece el texto original en alemán siendo que, dada su no publicación en español, la traducción aquí ofrecida es propia: “In der Kunstsoziologie geht es um die Wechselwirkung zwischen der Kunst und dem sozialen Lebensprozess. Sie untersucht die Formen und Themen von Kunstwerken in ihrer Abhängigkeit von der gesellschaftlichen Grundstruktur, andererseits erforscht sie aber auch die Bedeutung von Kunstwerken für die Erhaltung und Überwindung gegebener sozialer Verhältnisse” (Horkheimer, 2014, p. 360).

⁸⁰ Texto original: “An element of resistance is inherent in the most aloof art” (Horkheimer, 2002, p. 274).

mundo en el que se vive, lo cual abonaría, nuevamente, a la destrucción de la apariencia cósmica de los objetos —en este caso el conjunto de las relaciones sociales— que se presentan, dentro de la sociedad monopólica, como funcionando por cuenta propia y ajena al ser humano.

Poco más adelante, el autor definirá este *elemento de resistencia* de la siguiente manera, elaborando más profundamente en el tipo de relaciones que se guardan entre lo artístico y lo *oikonómico*, entre la experiencia de sujeto individuo y la experiencia de sujeto social:

La resistencia a las restricciones impuestas por la sociedad, de vez en cuando emergiendo en la revolución política, ha estado fermentando constantemente en la esfera privada. La familia de clase media, aunque frecuentemente ha sido agente de patrones sociales obsoletos, ha hecho al individuo consciente de otras potencialidades distintas de su trabajo o vocación abiertas para él. Como un niño, y más tarde como un amante, vio la realidad no a la luz dura de sus obligaciones prácticas sino en una perspectiva lejana que disminuyó la fuerza de sus mandamientos. Este reino de la libertad, que se originó fuera del taller [de trabajo], fue adulterado con la escoria de todas las culturas pasadas, y sin embargo fue el vestigio privado del ser humano en el sentido de que ahí podría trascender la función que la sociedad impuso sobre él a través de su división del trabajo. Vistos a tal distancia, las anexas de la realidad se funden en imágenes que son ajenas a los sistemas convencionales de ideas, en experiencia estética y producción. Sin lugar a dudas, las experiencias del sujeto como individuo no son absolutamente diferentes de sus experiencias normales como miembro de la sociedad. Sin embargo las obras de arte —productos objetivos de la mente separados del contexto del mundo práctico— abrigan principios a través de los cuales el mundo que las engendró parece extraño y falso. No sólo la ira y la melancolía de Shakespeare, sino también el humanismo distante de la poesía de Goethe, e incluso

el devoto ensimismamiento de Proust en rasgos efímeros de la *mondanité*, despiertan memorias de una libertad que hace que los estándares imperantes parezcan de mente estrecha y bárbaros. El arte, desde que se convirtió en autónomo, ha preservado la utopía que se evaporó de la religión.⁸¹ (Horkheimer, 2002, p. 274-275)

A partir de esto es posible dilucidar que el rol que la *estética* juega en el pensamiento filosófico del autor no sólo es *indispensable*, sino que su objeto y su punto de partida —el arte, los sujetos y los objetos que caen simultáneamente en él— tienen el potencial material de hacernos *imaginar mundos nuevos*, inexistentes, lo cual haría tambalear la fundamentación ideológica de las relaciones existentes y recuperaría el valor de la utopía. Hágase una parada para dividir la última afirmación en dos momentos: (a) imaginar y (b) mundos nuevos. Ya se ha dicho, brevemente, cuáles serían las implicaciones de este imaginar; sin embargo, es interesante cuando se piensa la imaginación en el contexto del devenir —vida dialéctica del concepto— de la relación razón-ilustración. En momentos pasados de la investigación, se ha señalado que la instrumentalización y racionalización del mundo, bajo el cobijo del discurso positivo, es, según los teóricos frankfurtianos, una mala noticia para la imaginación. En otras palabras, se pone de relieve el poder y la importancia

⁸¹ Texto original: “Resistance to the restraints imposed by society, now and then flooding forth in political revolution, has been steadily fermenting in the private sphere. The middle-class family, though it has frequently been an agency of obsolescent social patterns, has made the individual aware of other potentialities than his labor or vocation opened for him. As a child, and later as a lover, he saw reality not in the hard light of its practical biddings but in a distant perspective which lessened the force of its commandments. This realm of freedom, which originated outside the workshop, was adulterated with the dregs of all past cultures, yet it was man's private preserve in the sense that he could there transcend the function society imposed upon him by way of its division of labor. Seen at such a distance, the appurtenances of reality fuse into images that are foreign to the conventional systems of ideas, into esthetic experience and production. To be sure, the experiences of the subject as an individual are not absolutely different from his normal experiences as a member of society. Yet works of art —objective products of the mind detached from the context of the practical world— harbor principles through which the world that bore them appears alien and false. Not only Shakespeare's wrath and melancholy, but the detached humanism of Goethe's poetry as well, and even Proust's devoted absorption in ephemeral features of *mondanité*, awaken memories of a freedom that makes prevailing standards appear narrow-minded and barbarous. Art, since it became autonomous, has preserved the Utopia that evaporated from religion” (Horkheimer, 2002, pp. 274-275).

de reivindicar la imaginación, dado que la dialéctica de la ilustración pretendía, desde el culto al número/cálculo y el habitar del discurso frío destructor, “derrocar la imaginación mediante la ciencia” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 59).

Por lo tanto, si reunimos una parte de los planteamientos del primer apartado de este escrito, en el cual se afirmó que sería una (‘pata)disciplina indisociables —no sujeta a escisiones— e indispensable para el análisis materialista de la historia económica, con lo aquí dicho sobre el potencial negativo respecto a la realidad dada y su pretendida naturalidad/normalidad, es posible afirmar que la envergadura del pensamiento desde y sobre el arte se eleva a cuestiones de índole revolucionario. Pensemos en clave de algunas afirmaciones del mismo Marx que han sido rescatadas con anterioridad. Siguiendo las *Tesis de Feuerbach* (Marx, 2013b) se puede recordar que, en contraste con la teoría que divide y separa, aquella que parte de la simultaneidad y coincidencia es revolucionaria; asimismo, la imaginación que recupera como pensar el mundo es, al mismo tiempo, hacer mundo, uniendo en íntima colaboración dos momentos de la dialéctica de la praxis⁸². O, al mismo tiempo, puede remitirnos a la concepción de radicalidad que transversalmente ha atravesado todos los momentos de este trabajo: a través de la *poiesis*, la persona absorta por la emanación fetichizada de las distintas formas sociales puede recibir un zarandeo que la redescubre a la raíz.

IV.1.2 Sobre algunas posibles formas de la *estética*

Cuando se indaga específicamente las *formas* de la estética, se trata de rastrear de qué maneras o modos puede articularse este pensamiento, siendo ésta una de las áreas donde la incidencia del presente trabajo más evidente se hace, pues implica saldar el vacío de un método explicitado por Horkheimer. Para hacerlo, se proponen dos momentos distintos que se observan en y emergen del pensamiento del autor alemán: (a) un momento negativo, de

⁸² Al decir esto también es importante recordar cómo Sánchez Vázquez dirá que la *praxis artística* es una de las formas de la praxis donde esta doble dimensión material-ideal más cómoda se siente y más despliega su potencial revolucionario (Sánchez Vázquez, 2003).

crítica y destrucción del arte existente y (b) un momento intuitivo en el que se trabaja en la inspección de los rasgos que podrían tener el arte que se ha conceptualizado como revolucionaria o desfetichizante. Desmenúzase ambas.

Partiendo por el talante negativo que, íntimamente vinculado con el resto del cuerpo de la Teoría crítica, tendría esta estética. Para ello, puede dirigirse la mirada a textos como *Ocaso* (1986) o *Crítica de la razón instrumental* (2010) —por no mencionar lo ya tratado sobre la industria cultural—. Las menciones sobre el arte, en sus diversas manifestaciones que incluyen desde la pintura de la *Neue Schlichkeit* hasta la poesía de Goethe, que se encuentran en esta parte de la obra de Horkheimer están mayoritariamente marcadas por la denuncia de la estrecha vinculación que puede existir entre las formas de vida capitalistas —específicamente las burguesas o reproductoras del orden social existente— y el arte, la dificultad de lectura de ciertas obras por el contexto histórico y la reapropiaciones burguesas de formas artísticas autoproclamadas revolucionarias.

La revisión del primer grupo de estas afirmaciones arroja luz sobre temas claves para la indagación estética clásica. Horkheimer comienza destruyendo la idea de que el sentido estético —o simplemente el gusto— se encuentre apriorísticamente determinado o sea innato al ser humano; por el contrario, éste argumenta no sólo que la preferencia se encuentra relacionada a la clase social, sino incluso que los sujetos que quedan aniquilados por las relaciones capitalistas sufrirían una especie de *ceguera para el valor estético*. Se entiende que ante esto puede haber objeciones de determinismo y de omisión de historias personales de diferencia; además de recordar que esta parte sistematiza los asertos negativos, conviene que volver la mirada hacia estas palabras:

Los actos de conocimiento no son ciertamente suficientes para cambiar esta situación. En verdad el fallo no consiste en que los hombres no conocen al sujeto, sino en que éste no existe. Se trata de contribuir a la existencia de ese sujeto libre que configure conscientemente la vida social: éste no es otro que la sociedad

socialista, racionalmente organizada, que ella misma regule su ser. (Horkheimer, 1986, p. 72)

Aquí resulta menester puntualizar que, por una parte, lo recién citado permite trazar claramente una línea de cambio en el pensamiento de Horkheimer: antes del ascenso del nazi-fascismo al poder trasluce en la obra del autor alemán un cierto grado de esperanza hacia el futuro; con el paso de los años asertos con este tono se harán mucho menos frecuentes. Por otro lado, la *construcción del sujeto libre* se elaborará más adelante cuando se trate ya no el talante negativo, sino el liberador del arte.

Otra polémica central tratada por el autor es la existente entre los puristas defensores de la plena autonomía del arte a través de discursos como *el arte por el arte* y los defensores de la subordinación del arte a discursos políticos propagandísticos. Muy a la manera de la Teoría crítica, Horkheimer alerta que la contradicción entre estas dos posturas es solamente aparente. Por un lado, esta figura del arte por el arte se encuentra completamente fetichizada, siendo que la independencia de un tema o fenómeno respecto de su sujeto es imposible y la proclamación de autonomía implica ya la dependencia de un discurso:

La lógica no es independiente del contenido. Ante el hecho de que en realidad para la parte más importante de la humanidad es barato lo que para los demás es inalcanzable, una lógica apartidista será tan partidista como el código, que es igual para todos. (Horkheimer, 1986, p. 25)

De esto se concluye que la producción artística funciona ella también en el registro de encubrimiento y simplificación característico sea de la fetichización que del encadenamiento del mundo; haciendo parafraseo de lo afirmado sobre los filósofos actuales, podría decirse que interesados en su arte “olvidan que alrededor de ellos se mata, y la información de estas noticias la explican como historias difamatorias” (Horkheimer, 1986, p. 48). Y es justo ahí donde la afirmación de la oposición entre los dos discursos citados se derrumba, pues la autoproclamación de autonomía no implica la autarquía

humana, pero sí su subordinación a un discurso. La salida de aquellos que ante esto argumentan que entonces la pretensión debe ser la de normar desde el pensamiento ético-político al arte tampoco es aceptada por Horkheimer, porque en esa situación lo que ocurriría es que el acercamiento previo al arte se configuraría desde la imposibilidad de construcción de ese sujeto libre en favor de un sujeto adoctrinado y, por lo tanto, sujeto de prescripción y censura. En pocas palabras, el arte que se ensalza con los discursos de su propia auratización —desde la unicidad e independencia— pasaría por la omisión total del objeto y aquél que se proclama suscriptor de programas —desde la obediencia y el compromiso— pasaría por la omisión total del sujeto; esto hace eco con el planteamiento de las tesis feuerbachianas ya que, al proclamar que ambas, en realidad, son manifestaciones del mismo problema, la omisión de cualquiera de los dos es, al mismo tiempo, la omisión del otro; lo revolucionario pasaría por la puesta en juego, simultánea y coincidente, de ambos.

Ahora, en las finezas hasta aquí descritas, sucede que las formas artísticas que no consiguen, o no buscan, poner en juego este ser en conjunto pueden caer en el terreno de la justificación del horror existente —“la totalidad de la teoría económica oficial, de las ciencias del espíritu y de la filosofía, de la escuela, la iglesia, el arte y la prensa, consideran como su tarea principal encubrir, empequeñecer, esconder o negar este hecho monstruoso” (Horkheimer, 1986, p. 41)— o, inclusive, en el autoboicot si su intención fuese la de la denuncia. Esta situación es utilizada para explicar la común opinión de que el arte es un terreno inofensivo, común y transversal, del cual se desprende el culto a la belleza, en su papel de hermana menor del bien —revisese su etimología (Cargnelutti, 2015)—, como aquello que habría de reunir a habitantes de diferentes tiempos, diferentes espacios e ideas opositoras. Véase cómo articula esto Horkheimer como una especie de esterilización del potencial emancipador del arte:

El fundamento de que hoy esté excluido un efecto revolucionario duradero del teatro reside en que convierte los problemas de la lucha de clase en objeto de una

visión y discusión común, creando con ello, en la esfera de la estética, una armonía, cuya ruptura en la conciencia del proletario es la tarea más importante del trabajo político. Los hombres que se quieren liberar del dominio de los otros, y someten la cuestión de esta liberación a la común decisión teórica con sus dominadores, no están todavía emancipados. La burguesía, a quien se le ofrece la posibilidad de considerarse competente en los intereses del proletariado a través del teatro o de la universidad, y que puede indignarse de la suerte de los explotados juntamente con ellos, con cada aplauso refuerza su supremacía ideológica. (Horkheimer, p. 1986, p. 77)

En línea con estos señalamientos, los tratamientos no dialécticos del arte —que puede originarse sea a nivel de espectador que de creador, recordando que las funciones activas y pasivas no son escindibles y a veces se encuentran incluso entretreídas al nivel de la indistinción— pasan por la ignorancia de los procesos históricos en los que la obra se inscribe y su posición respecto a ellos podrían tener una doble consecuencia perseguible en la consolidación de la cáscara cósmica: el desprecio y rechazo del “carácter irreconciliable con la injusticia reinante” (Horkheimer, 1986, p. 36) o explicaría por qué “es hoy tan difícil la comprensión” (Horkheimer, 1986, p. 116).

Avanzando hacia la clausura de momento negativo y pensando en qué tipo de consecuencias podría tener lo dicho hasta ahora en la formulación y lectura de manifiestos artísticos, se ofrece algo que de ninguna manera proviene del pensamiento propio de Horkheimer pero que sí consiste en estricto parafraseo de sus palabras, un dodecálogo de anti-deberes del arte —o manifiesto negativo—:

1. El arte no debe ser dependiente de ningún deber ser; se entiende que el arte habita el reino de principios no rígidos.
2. El arte no debe olvidar su propia radicalidad, pensando en detener los procesos que sustraen lo humano de los humanos.
3. El arte no debe favorecer la subordinación de la vida a la vida administrada de las relaciones del capital.

4. El arte no debe prestarse a los procesos de ajuste y regulación social.
5. El arte no debe reforzar el golfo que separa al individuo monádico de su entorno.
6. El arte no debe ceder ante el terreno de lo predecible, debe resistir la normalización.
7. El arte no debe pesarse ni crearse como débil e inocuo.
8. El arte no debe caer en ideas ahistóricas ni aislarse de los procesos históricos, no debe dejarse seducir por los discursos monolíticos y universales; se entiende como artístico el rechazo a lo estático.
9. El arte no debe permitirse una definición dogmática de ninguno de sus conceptos, mucho menos de la belleza.
10. El arte no debe proteger ni al pensamiento ni a los poderes hegemónicos.
11. El arte no debe alimentar el aislamiento y la falta de relacionalidad.
12. El arte no debe obedecer criterios de ningún tipo, mucho menos de popularidad.

Cerrando aquí la concentración de la primera parte, el momento destructivo de la dialéctica sobre el arte en el pensamiento del autor, se sigue la indagación por lo que fue llamado momento intuitivo sobre las posibilidades revolucionarias del arte. Sin embargo, antes de hacerlo, vale la pena plantearse de qué manera sería posible el coqueteo con una cierta ambigüedad positiva al trabajar con un autor de una escuela que recomienda permanecer en el registro negativo. Aunque dar respuesta de esto no es fácil, se puede hacer recurso a dos argumentos, primordialmente: primero, si se piensa en la vida de Horkheimer, es importante recordar que participó en más un proyecto de transformación de la experiencia del mundo a través del arte, pensemos en la reconstrucción de la universidad y su cercanía a la Bauhaus para ello. Y segundo, habiendo jamás perdido el cuidado de no transformar su trabajo en recomendaciones que, a modo de propaganda, ofrecieran pensamientos premasticados, existen evidencias de asertos en el plano creador-revolucionario e indicios para elaborar enunciados propios con la intención de explicitar algunas insinuaciones del autor.

Si bien la idea de un *arte nuevo* comienza más adelante, ya partiendo de la obra de juventud, existe la oportunidad de hacer algunos juegos que pongan en prueba el rendimiento de algunas sugerencias; al ser breves, se pueden cobijar bajo la imagen de la

neurosis en sentido endógeno y exógeno. En otras palabras, se podría postular un arte neurótico en sentido interno y neurotizante en sentido externo, véase por qué:

Hay ideas que impiden la capacidad de trabajo y placer hasta tal extremo que roza lo enfermizo. Así, los psicólogos las definirán como neuróticas. No obstante, son ciertas, y si muchos las tuvieran, si las tuvieran siempre, quizá le iría mejor a la humanidad. (Horkheimer, 1986, p. 169)

Además de que aquí se escuchan ecos del elogio de lo dislocado y paranoide realizado por Adorno (2006, p. 78) y de lo que al final de este texto postularemos como una invitación a la *nueva barbarie* (Benjamin, 2010), se ha elegido este fragmento por como rodea todas las afirmaciones con reminiscencias partidistas y positivas que se leen en el joven Horkheimer. El atrevimiento resulta justificado no sólo desde la falta de empatía al respecto, sino porque hace más fácil la comprensión holística con respecto del pensamiento posterior al ascenso del nazi-fascismo al poder. Si bien es cierto que se encuentran expresiones como relaciones sociales socialistas o sociedad racional, aunado al abandono de las mismas, la acentuación en lo enfermo permite vislumbrar los alcances críticos de la contradicción —dialéctica y crítica— que empapa los textos del autor.

Es así que la proposición de lo neurótico, que no pierde su negatividad por funcionar como tensor y destructor de la separación hegemónica —y arbitraria— de la salud mental, posibilita la comprensión artística como un agente anticonformista, incomodador, radicalmente rebelde. Sea el artista que el espectador que rompen el envoltorio cósmico del mundo que se auto-representa como ajeno a lo humano, penetrarán inmediatamente en el terreno de la neurosis.

Por último, el ensayo “Arte nuevo y cultura de masas” escrito en 1941 comienza la aproximación horkheimiana a la estética a través de las lecturas que el autor realiza sobre la noción de *desinterés estético* que puede encontrarse en el Kant de la *Crítica del discernimiento* (2003) —lecturas que ya se podían observar en reflexiones como “El esfuerzo desinteresado por la verdad”; sin embargo, no son utilizadas como una manera de

dar un giro crítico-revolucionario al arte hasta diez años después con este artículo—. Resumiendo más de lo que debiera ser prudente, la afirmación kantiana sobre el juicio estético —de gusto o de la belleza— nos remite a la idea de que cuando el sujeto lo realiza no dice nada sobre el objeto sobre el cual se enuncia, si no que se da una cierta circularidad: el enunciado estético sobre un objeto habla más del sujeto que del objeto. La transmutación de esta ecuación al terreno de la teoría crítica no es una tarea sencilla. El elogio que se encuentra en las palabras de Horkheimer respecto a la potencia de este tipo de juicio no puede pensarse fuera del devenir histórico: la sociedad de clase impone a las personas una consciencia que se desprende de las formas económicas del trabajo —su propia división— y de los objetos —la mercancía—; de esta manera, la circularidad antes mencionada no deviene en solipsismos aislantes en los que el sujeto no hace más que encerrarse en sí mismo y su propia individualidad, si no en la capacidad de “trascender la función que la sociedad ha impuesto sobre él por vías de su división del trabajo”⁸³ (Horkheimer, 2002, p. 225).

En la sociedad del monopolio, el sujeto es puesto entre paréntesis, en suspenso (pensemos en lo que sucede con la contradicción entre capital variable y capital constante silenciada en el fetichismo de la mercancía). Por otro lado, en el juicio estético, con antagonismo radical, lo que se pone en pausa es la sociedad. La sociedad no como el conjunto de personas; todo lo contrario: se suspende la sociedad como conjunto de relaciones objetivas independientes de los sujetos. Dicho de otra manera: para Horkheimer el juicio estético pone entre paréntesis la suspensión estática del positivismo ilustrado y vuelve a poner en juego la historia y los ecos que hablan desde el pasado⁸⁴.

⁸³ Texto original: “transcend the function society imposed upon him by way of its division of labor” (Horkheimer, 2002, p. 275).

⁸⁴ Dentro del pensamiento del autor en cuestión, el juicio estético se entiende como un juicio histórico dado que no debe ni aislarse ni separarse del *proceso histórico* y, de la misma manera, no debe servirse de conceptos ahistóricos ni buscar validez suprahistórica.

Es por eso que el desinterés estético, que en Kant se encuentra vinculado a un sujeto de carácter individual, es tomado por la crítica para ser dotado de una función *desenajenante y desmistificante*. Podría incluso decirse que de carácter radicalmente desocultante puesto que “el juicio estético de cada hombre [ser humano] está impregnado de la humanidad⁸⁵ que él tiene en sí mismo”⁸⁶ (Horkheimer, 2002, p. 274), recordando así la centralidad de lo humano en cuanto a sus relaciones sociales.

En coherencia con el señalamiento de la importancia de poner en pausa los medios de imposición social, uno de los motivos por los cuales el arte se distancia de la *industria cultural* reside en el rechazo de la experiencia masificad(or)a de esta última. Así como el autor alemán lee en muchas de las manifestaciones sociales un impulso *adecuatorio* (Horkheimer, 2013) o de *adaptación*⁸⁷ —“la preparación del individuo como miembro de las masas”⁸⁸ (Horkheimer, 2002, p. 277)—, el arte escapa —o podría escapar— al mismo. Esto puede pensarse en términos del arte construyendo su espacio de acción como un topos en el cual el conocimiento racional —continua dependencia de valores y fines sociales (Horkheimer, 2002, p. 273)— no ejerce su presión instrumental en el sujeto. Resulta interesante en este punto el tensionar dialéctico del autor alemán porque, simultáneamente, el juicio estético de carácter subjetivo permite que el sujeto deshabite los lares de la *razón subjetiva*.

⁸⁵ Recordemos que, al pensar en lo momentos en los que la investigación se hizo la pregunta general por la existencia de una *estética marxista*, una de las respuesta más imponentes provino de Sánchez Vázquez quien, además, vincula el interés marxista en el arte y la estética con su carácter *humanista*. Si bien es cierto que no me siento cómodo con esta afirmación en el sentido original planteado por Sánchez Vázquez, la considero una afirmación importante al colocarla en el marco de la radicalidad materialista de las *Tesis de Feuerbach* (2013b) o los *Manuscritos: economía y filosofía* (2016) —*humanidad social, sociedad humana*—.

⁸⁶ Texto original: “Every’s man esthetic judgement is suffused with the humanity he has in himself” (Horkheimer, 2002, p. 274).

⁸⁷ Quiero notar que la palabra originalmente utilizada por Horkheimer es *adjustment*, la cual puede ser entendida tanto como *reparación* o *ajuste*, ambas con un sentido fuertemente moral.

⁸⁸ Texto original: “the preparation of the individual for his role as member of the masses” (Horkheimer, 2002, p. 277).

Aunque anteriormente se ha hecho mucho énfasis en la capacidad del arte de *crear* mundos diferentes en el terreno de la *imaginación*, me es importante insistir en que esta creación no es de carácter positivo. En otras palabras, en la forma de concebir el arte para Horkheimer no existe un modelo o plan más *adecuado* o *verdadero* dentro del cual debe articularse esta imaginación. Aunque podría existir la tentación de decir que el único principio articulador de dicho pensamiento sería la *libertad*, yo me inclino más hacia el pensamiento de que el solo acto imaginativo —como cuando se piensa el juicio estético— es en sí mismo un gesto de libertad. En línea con eso es que puede entenderse la constante insistencia del autor en la noción de diferencia⁸⁹.

En términos del estatuto que el terreno del arte ostenta respecto al resto de las áreas de la *praxis* humana, puede entenderse que para Horkheimer no existe ningún tipo de subordinación, sino únicamente relación. Es así que, también a modo de resistencia respecto a la autodestrucción ilustrada, el arte se piensa en paridad a la ciencia, tanto como el alcance de sus herramientas y objetos es comparable a los alcances de los grandes objetos de despliegue técnico-productivo (aviones, armas, computadores, etc.).

⁸⁹ Texto original: “the power to conceive a world *different* [énfasis añadido] from that in which he lives” (Horkheimer, 2002, p. 278).

Conclusiones

Lema para el amigo del orden establecido: «¡Ay de aquel que mienta!»; él puede vivir según sus convicciones. Lema para quien siente horror ante el orden existente: «¡Ay de aquel que no mienta!»; él puede destruirse según/con/en sus convicciones. Horkheimer, “La doble moral”.

Habiendo llegado al cierre de esta tesis, se realiza un gesto de detención para pensar en el pasado que ha posibilitado el momento actual —en cuanto siempre efímero— en el que se encuentra; si fuera este ejercicio existoso, se esperaría que, en unas cuantas palabras, a modo de instante de peligro, se lograra traslucir, así como la brisa que sube de un cañón y hace eco con las paredes o como el olor de una magdalena que habla tanto de su hechura como de la historia de quien la come, el contenido de todo el texto.

Resulta, además de repetitivo, primordial insistir en aquello que correspondería al balance general del trabajo: hablar de una estética, en los términos de *una filosofía/teoría del arte o, incluso, un pensamiento desde/sobre el arte*, es más que un superficial esfuerzo de traspase. Por el contrario, es una búsqueda que arroja resultados positivos, si bien no contundentes en términos universales, en dos sentidos: un escrutinio minucioso de la obra de Horkheimer con miras amplias por el arte y sus alrededores, como el que fue realizado, descubre la existencia de varias reflexiones desde y en torno al arte —novelas breves, artículos sobre arte, capítulos de textos dedicados a eso—; además, a través de la misma indagación escrupulosa, utilizando lo obtenido en la lectura anterior y partiendo de una idea general sobre el tratamiento que ha tenido el arte en otros pensadores de la Teoría crítica, se abren posibilidades de elaborar un pensamiento propio al respecto, pero con una fuerte señal horkheimiana. Si bien el texto se preocupa por ambas cosas con cierta separación, como se ha dicho, ésta es meramente heurística y se considera, en todo momento, lo escrito, una evidencia de la simultaneidad de ambos trabajos.

También es importante recordar que el papel que el arte jugaría en el entramado general y complejo de la Teoría crítica no es, de ninguna manera, secundario. Por el contrario, se le reconoce, como a pocas cosas dentro de este esfuerzo teórico, un cierto resquicio o capacidad revolucionaria. Uno de los asertos que puede ser considerado como emblemático dentro de esta tendencia teórica es que la batalla contra la opresión se juega, simultáneamente, en los planos materiales e ideales; en este sentido el arte, en cuanto actividad material, permite una derrota, por cuanto no sea definitiva, de la sociedad de clases al abrir la posibilidad de que la imaginación recorra su camino hacia mundos inexistentes.

El último elemento en el que se cree que vale la pena poner el acento al tratar de redondear el gesto realizado por la presente investigación ha de consistir en la acentuación del rol del asunto de clase en todo esto. No solamente es ya enérgicamente afirmado por Horkheimer que no hay nada en el *juicio estético* que vaya más allá de la cuestión de clase —afirmación que en una etapa más adulta Horkheimer matizará pero conservará de todos modos—, sino que se cuida de poner en minuciosa relación la economía del monopolio con cada uno de los detalles de su pensar.

Dicho esto, también vale la pena pausar para apuntar una posible ruta de sucesión del trabajo así como un vacío particularmente importante para la temática trabajada. En lo que refiere a la posible continuación, vale la pena traer a colación el apartado que sigue a este, denominado *epílogo extirpable*; en este se hacen los planteamientos para señalar una posible prosecución de la temática de la estética puesta en relación con otra temática recurrente dentro de esta forma de marxismo: la crítica de la dialéctica civilización y barbarie. Gracias a los señalamientos adorniano y benjaminiano por la cernía de esta dialéctica con la estética crítica, se ha hecho el esfuerzo por trazar una ruta que se podría seguir desde el nicho propio de Horkheimer.

En cambio, en términos del vacío que hace falta tratar para que el tema tenga la profundidad esperada, es importante referir que Horkheimer estuvo mucho más en contacto

con la obra de Kant que lo aquí señalado, sobre todo con la idea del desinterés y el texto la *Critica del discernimiento*, habiendo incluso participado en eventos especializados en el pensamiento de este autor y observando a transversalidad, repetición y transformación del desinterés estético en su pensamiento.

Epílogo extirpable sobre posibles continuaciones del recorrido

Puesta en prueba del rendimiento de lo bárbaro en el pensamiento de Horkheimer

o —Tartamudeos insólitos de un habitar indómito⁹⁰—

Que un día la severidad pueda ser dosificada, que las penas sangrientas con que la humanidad ha sido domesticada en el curso de los milenios puedan ser sustituidas por la creación de sanatorios, es cosa que tiene todo el aire de un sueño. La coacción simulada es impotente. el desarrollo de la civilización se ha cumplido bajo el signo del verdugo; en ello están de acuerdo el Génesis, que narra la expulsión del paraíso, y las *Soirées de Saint-Petersbourg*. Bajo el signo del verdugo están el trabajo y el goce. Pretender negar esto es ir contra toda ciencia y contra toda lógica. No es posible deshacerse del terror y conservar la civilización. Atenuar el primero es ya el comienzo de la disolución. De esto se pueden extraer las consecuencias más diversas: desde el culto a la barbarie fascista hasta la fuga resignada hacia los círculos del infierno. Pero se puede traer también otra: burlarse de toda lógica cuando está contra la humanidad.

Horkheimer y Adorno, *Quand Même*.

I

El motivo por el que, a modo de solemne —y amenazador (Adorno, 2006, p. 54)— académico, escribo para tan *culto y civilizado* público es la búsqueda de los posibles *rendimientos críticos* de la idea de barbarie. Sin embargo, esta búsqueda comienza *disparándose en el pie* —acto de barbarie teórica— dado que pretende hacerlo bajo el cobijo de un grupo de teóricos que mayoritariamente han sido identificados como

⁹⁰ Siguiendo el ejemplo de la introducción al texto *Ojos abatidos* de Martin Jay (2006), el presente texto estará lleno de guiños lingüísticos y juegos de palabras que aluden a la temática propia del apartado: la barbarie.

pensadores contra la barbarie (Feinmann, 2000, 2001; Zamora, 2004): me refiero a la Teoría crítica surgida del IfS de Frankfurt, más específicamente al pensamiento y obra de uno de sus fundadores: Max Horkheimer.

Para que la ruta que pretendo seguir sea comprensible, *sospecho* que debo comenzar comentando cuáles han sido los *pequeños, convulsos y trasnochados* descubrimientos *intuitivos* que me han llevado hasta este *delirio* teórico que busca encontrar vestigios y salidas en o desde la imagen de *barbarie* en la Teoría crítica. Es así que, a modo de introducción, deseo comenzar deteniéndome en una de las frases más explotadas por la civilidad académica:

La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas. (Adorno, 2008, p. 25)

Mientras que los representantes de un cierto periodismo intelectual o de una línea de producción en serie de artículos de investigación científica (Feinmann, 2000, 2001; Zamora, 2004) han llegado a la conclusión de que Adorno aquí anunciaría la clausura de la posibilidad de la poesía, yo *barrunto* que este tipo de asertos conclusivos⁹¹ no son emblema del pensamiento crítico dado que provienen de formas de pensamiento lógico-deductivas que creen que la filosofía de estos individuos puede pensarse bajo la lupa de la lógica formal —identitaria y no contradictoria, por lo tanto no hegeliana⁹²—. Curiosa conclusión sería esta para Adorno, quién tras la escritura de las palabras citadas, seguiría practicando cierta *poiesis* musical, al mismo tiempo que jamás dejó de reconocer el texto académico también como un *todo artístico*.

⁹¹ “Son los asertos sólidos y concluyentes los que resultan eminentemente falsos” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 251).

⁹² Véase “La contradicción” en la *Ciencia de la lógica* (Hegel, 1976).

Es así que *salto* a la segunda *piedra en el camino*, nuevo *tropezón* para mi mente que, en aquel entonces, buscaba todavía cómo *forzar* un sentido lineal en las afirmaciones de la teoría crítica. Bajo consejo de uno de sus lectores —Stefan Gandler, que identifica a la dialéctica con una fuerte capacidad irónica—, termino leyendo un poema de Bertolt Brecht que he traducido como “Para quienes están por nacer” y que, a continuación, repito como *burro*:

¡Qué tiempos son éstos, en los que
una conversación sobre árboles es casi un crimen
porque implica callar sobre tantas fechorías!
¿Aquel que camina silenciosamente por la calle
pasa fuera del alcance de sus amigos
que lo necesitan?⁹³

Las barbaridades que me gusta insinuar despiertan, nuevamente, disgusto a los académicos antes mencionados: que mi proceder es *anacrónico*, que Brecht y Adorno estaban teórica y *emocionalmente* peleados. Alfred Schmidt, alumno del segundo, contaba que en las *fiestas*, con el favor de Baco, Adorno se sentaba en el piano y tocaba canciones compuestas por Brecht; pero claro está que las barbaridades que se hacen bajo la influencia *fervorosa* del dios *entusiasta* deben, por su *vehemencia*, ser borradas de la memoria teórica y expulsadas de la *politeia*⁹⁴: por suerte, siendo este un ejercicio tan *salvaje* como el término que se propone indagar, me permití creer en esta anécdota y pensar que no hay tal separación entre la teoría y la práctica.

⁹³ Traducción propia, texto original del alemán: “*Was sind das für Zeiten, wo Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt! Der dort ruhig über die Straße geht Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde Die in Not sind?*” *An die Nachgeborenen*, Bertolt Brecht.

⁹⁴ “Les prohíbe permanecer en él, en interés de la comunidad. Platón tenía un concepto elevado del poder de la poesía” (Benjamin, 2004, p. 19).

Entonces, un par de compañeras brujas —partícipes del bárbaro culto *a lo oscuro y a lo confuso*—, arrojaron ante mí la tercera pista, que pesqué más con el olfato que con la mente —así como Proust *recuerda* la magdalena—: Walter Benjamin, en “Experiencia y pobreza”, pregunta retóricamente y responde:

¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo de barbarie, positivo. ¿Adónde lleva al bárbaro esa su pobreza de experiencia? A comenzar de nuevo y desde el principio, a tener que arreglárselas con poco, a construir con poco y mirando siempre hacia delante. Entre los grandes creadores siempre ha habido los implacables que han hecho tabla rasa . . . En esta acción de comenzar desde el principio pensaban los artistas cuando se inspiraron en la matemática y construyeron el mundo a partir de formas estereométricas, tal como lo hicieron los cubistas, o al basarse en los ingenieros, como en el caso de Klee. Pues las figuras de Klee aparecen como diseñadas sobre una tabla de dibujo, y la expresión de sus gestos obedece en todo al interior, como la carrocería de un buen automóvil a las necesidades del motor. Al interior más que al interioridad: esto es sin duda lo que las hace bárbaras. (Benjamin, 2010, pp. 218-219).

El alemán *suicida* hace una *dramática* invitación, bastante explícita, a la *nueva barbarie* —¡qué *barbaridad!* ¿Cómo se me ocurre escuchar los consejos de quien termina con su vida?—; a este punto, aunque es cierto que soy un *trasnochador* y que este ejercicio rechaza la convenciones tradicionales (o cultas o civilizadas) del pensamiento enclaustrado en recintos académicos, mi sospecha empieza a sentirse certera: aquí hay algo.

II

¿Habrá en la barbarie algo que permita “burlarse de toda lógica cuando está contra la humanidad” (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 259? O, ¿podrá encontrarse en lo bárbaro —“como enfermo, desviado, paranoide y hasta dis-locado” (Adorno, 2006, p. 78)— una manera de decir “la verdad a la cara del poder” (Adorno, 2006, p. 78)? ¿Será la barbarie

una guía plausible para que la historia deje de seguir su curso lógico para “cumplir con su determinación humana” (Horkheimer, 2006, p. 63)?

III

Tras haber *escupido* las preguntas anteriores, en un parafraseo *manchado* con palabras de Horkheimer, y migrando hacia el terreno del pensar específico de este autor, *tengo la corazonada* de que no se puedan responder con “una sensación de liberación” (Adorno y Horkheimer, 1969, p. 99) todas y cada una de ellas. El epígrafe que precede a este apartado funciona, en efecto, para delimitar el *corral* dentro del cual puedo *tartamudear* barbaridades, pero no para subvertir diametralmente las afirmaciones del autor alemán. No dejo de tener presente la denuncia constante de la barbarie fascista, siempre como una consecuencia no excepcional (Benjamin, 2008) ni accidental (Horkheimer y Adorno, 2009) de la civilización ilustrada; sin embargo, al mismo tiempo dudo que toda otra mención de la barbarie en los textos revisados pueda ser sustituida sinonímicamente por nazismo o barbarie fascista. Entonces, ¿qué tipo de rendimientos puede tener esta imagen para el pensar crítico y la teoría social en Horkheimer?

Siguiendo con algunos planteamientos hechos en textos pasados (Cargnelutti, 2018), pienso que la barbarie podría tener tres funciones epistemológicas enmarcadas en el afán crítico-negativo de Horkheimer por señalar *lo que está mal sin proponer planes para la felicidad futura inexistente* (Horkheimer, 2008): en primer lugar, la ruptura —por explosión— de la tensión dicotómica entre la civilización (producción material) y la cultura (producción espiritual) que, más allá de sus configuraciones, para muchas mentes ha desembocado en el progreso inefable (Hegel, 2005; Kant, 2015) del género humano, permitiendo el desacreditamiento de fenómenos históricos contradictorios o recesivos como errores equiparables a monstruos o abortos —contingencias barbáricas—. Muy en línea con la afirmación benjaminiana de la séptima tesis *Sobre el concepto de historia* (Benjamin, 2008, p. 41-43), según la cual todo docu-monumento de cultura es un docu-monumento de barbarie; Horkheimer defenderá que la barbarie no es una enfermedad curable ni una

eventualidad soslayable del devenir humano, por el contrario, éste rendimiento conceptual se entiende como una consecuencia histórica (recordando que en el marxismo la simultaneidad histórica no permite distinguir esencias y accidentes) de la sociedad de clases.

En segundo lugar, la barbarie puede ser pensada como un habitar político de un discurso específico —encarnado en el sujeto enfermo, loco o dislocado (Adorno, 2006)— que correspondería al menos favorecido en la dialéctica cultura-barbarie. A la luz de textos de Horkheimer como “Cultura y Civilización” o “Estado autoritario”, se pueden seguir las invitaciones de Adorno a la barbárica creación de poesía (Adorno, 2008) o de Brecht al crimen de comentar la naturaleza como una manera, nuevamente, de inclinar tanto la balanza que ésta quedaría irreconocible, cumpliendo así la intensión/intención dialéctica de hacer *tartamudear* las dicotomías excluyentes de las cuales se ha servido la lógica filosófica.

Finalmente, en tercer lugar, intentaré repasar la última dimensión de la barbarie, aquella que más estimulante me resulta. Aquí, específicamente, trataré de entender la barbarie como un calco negativo —o, en otras palabras, la negación— de todos esos rasgos de la civilización ilustrada que han puesto entre paréntesis al sujeto, sea a través de experiencias individualizadas que masificadas. Y, antes de que se vuelvan a elevar los ecos de alarma e indignación, permítanme recodar uno de los rasgos de la teoría en la que *decerebradamente* me posiciono: no existe crítica constructiva, programa de acción o propuesta alguna, la invitación a la barbarie no es un llamado, a través de propaganda estupidizante (Horkheimer y Adorno, 2009), al habitar de una serie de formas específicas idealizadas —bajo ideas como el buen salvaje o la inocencia natural— y la exclusión de otras formas: eso sería la socialdemocracia desde su analítica del positivismo lógico (que termina con el asesinato silencioso, y muy democrático, de sujetos como Samir Flores Soberanes o la oficial película de nuestros colegas disueltos en ácido o plantados en una bolsa de basura).

Esta es una invitación a la crítica, al reconocimiento de una serie de rasgos que, si bien en otros momentos pueden haber servido a la sociedad para superar ciertas peculiaridades mí(s)ticas —pienso en el momento descriptivo, previo al momento crítico, de la razón subjetiva en *Eclipse de la razón* (Horkheimer, 2004)—, en este instante histórico están indisolublemente relacionados a la destrucción material y espiritual de nuestras sociedades, a la puesta entre paréntesis de los individuos sociales —que quedan suspendidos para jamás ser situados nuevamente en la historia— y a la fetichización (Marx, 1999) de nuestras relaciones objetivas con el mundo.

Entre los rasgos de civilización que Horkheimer criticará, y contra los cuales extiendo mi *bramido*, encontramos lo que, en sus palabras, es referido como la individualización de la capacidad de razón que se entrelaza íntimamente con el cálculo racional —que en otros textos indentificará como asesino de la imaginación (Horkheimer y Adorno, 2009, p. 59)—; la caótica hiperorganización que nos mutilará al grado de la desorganicidad; la atomización en la fuerza de la unidad numérica sin espíritu; la incapacidad de concebir ideas fuera del devenir necesario y eterno del monolito occidental. En pocas palabras “la irracionalidad con la que actúa . . . [la] racionalización” (Adorno y Horkheimer, 1969, p. 101) de la sociedad del monopolio se actualiza —eficiente, sabia y refinadamente— en destrucción.

Cierro, con *aullido* de muñeca *grotesca*⁹⁵, jugando con las palabras: a la deriva destructiva resultado de “la irracionalidad con que actúa . . . [la] racionalización” (Adorno y Horkheimer, 1969, p. 101) de la sociedad del monopolio puede contraponerse la *racionalidad con que actúa la irracionalización* de algunas formas de la barbarie.

⁹⁵ Hago aquí referencia a dos figuras de esta muñeca. Primero, pienso en la huérfana mutilada de Inés Arredondo: “iba adelantando por turno los troncos de mis piernas en aquel apoyo de equilibrista, sosteniéndome por el cuello del camisoncillo como a una muñeca grotesca. Yo apretaba los ojos” (Arredondo, 2011, p. 170). Segundo, refiero *Die Puppe* [La muñeca] de Hans Bellmer (1936), en cuyos registros fotográficos la mutilación corporal vuelve a jugar un papel central en las dimensiones erótico-surrealistas del objeto.

Bibliografía

- Abromeit, J. (2011). *Max Horkheimer and the Foundations of the Frankfurt School*. New York, USA: Cambridge University Press. Adorno y Horkheimer.
- Adorno, T. W. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2006). *Minima Moralia*. Madrid: Akal.
- Adorno, T. W. (2008). "Prismas". En *Critica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal. Pp. 7-251.
- Adorno, T. W. (2010). "Max Horkheimer". En *Miscelanea I*. Madrid: Akal. Pp. 143-160.
- Adorno, T. W. (2012). *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Tres estudios sobre Hegel*. Madrid: Akal.
- Amorós, C. (1991). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- Arredondo, I. (2011). "Orfandad". En *Cuentos completos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Pp. 169-170.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caidén.
- Bacon, F. (1861). "Mr. Bacon in praise of knowledge". En James Spedding, *The letters and the life of Francis Bacon*. London: Longman, Green, Longman and Roberts. Pp.: 123-126.
- Bacon, F. (1902). *Novum Organum*. New York: P.F. Collier.
- Bell, D. (1960). "The end of ideology in the west: an epilogue". En *The end of ideology*. Glencoe: The Free Press of Glencoe, Illinois. Pp. 369-375.
- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. Ciudad de México: Itaca.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca.

- Benjamin, W. (2010). "Experiencia y pobreza". En *Obras libro II / vol. I*. Madrid: Abada. Pp. 216-222.
- Bertolt, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Burckhardt, J. (1984). "Desarrollo del individuo". En *La cultura del renacimiento en Italia*. Ciudad de México: Porrúa. Pp. 73-94.
- Cargnelutti, D. (2015). *Silencio y epistemología, Teoría crítica y acotaciones artísticas a la sociología* (tesis para la obtención del grado de licenciatura). Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Cargnelutti, D. (2018). "Notas aproximativas a la barbarie como concepto crítico". En Manuel Alcántara, Mercedes García Montero y Francisco Sánchez López, *Filosofía y pensamiento. Memoria del 56º congreso internacional de americanistas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Aquila Fuente.
- Echeverría, B. (2004). "Presentación". En Bolívar Echeverría, *El autor como productor*. Ciudad de México: Itaca.
- Feinmann, J. P. (2000). Adorno y la ESMA. *Página/12*.
- Feinmann, J. P. (2001). Adorno y la ESMA (II). *Página/12*.
- Fukuyama, F. (1998). "La situación del hombre en el fin de la historia". En *Confianza (Trust)*. Madrid: Editorial Atlántica. Pp. 21-31.
- Figura, S. (2011). *German expressionism. The graphic impulse*. New York, MoMA.
- Frampton, K. (2002). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gandler, S. (2007). *Marxismo crítico en México: Adolfo Sánchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gandler, S. (2013) "Ideología y conocimiento. Reflexiones sobre un debate". En *El discreto encanto de la modernidad. Ideologías contemporáneas y su crítica*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Querétaro / Siglo XXI Editores. Pp. 82 - 95.

- Grosz, G. (2009). “En vez de una biografía”. En Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal. Pp. 131-134.
- Heartfield, J. y Grosz, G. (2009). “El sinvergüenza del arte”. En Ángel González García, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte y vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal. Pp. 214-217.
- Hegel, G. W. F. (1976). “La contradicción”. En *Ciencia de la lógica*. Buenos Aires: Solar, Hachette. Pp. 379-389.
- Hegel, G. W. F. (2005). “El curso de la historia universal”. En *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Tecnos. Pp. 209-240.
- Horkheimer, M. (1974). *Aus der Pubertät. Novellen und Tagebuchblätter*. Krugzel: Kosel.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires: Sur.
- Horkheimer, M. (1986). *Ocaso*. Barcelona: Anthropos.
- Horkheimer, M. (2002). *Critical Theory. Selected Essays*. New York: Continuum.
- Horkheimer, M. (2006). *Estado autoritario*. Ciudad de México: Itaca.
- Horkheimer, M. (2008). “Historia y psicología”. En *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu. 22-42.
- Horkheimer, M. (2010). *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. (2013). *Eclipse of reason*. Londres: Bloomsbury. Horkheimer, M. (1986). *Ocaso*. Barcelona: Anthropos.
- Horkheimer, M. (2014). *Gesammelte Schriften Band 5: ›Dialektik der Aufklärung‹ und Schriften 1940-1950*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Horkheimer, M. (2015). La situación actual de la filosofía social y las tareas de un instituto de investigación social. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 36(113), 211–224.

- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2000). *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Verlage.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. W. (2009). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Hullot-Kentor, R. (2010). What barbarism is?. *The Brooklyn Rail. Critical Perspective on Arts, Politics, and Culture*. Recuperado de <http://brooklynrail.org/2010/02/art/what-barbarism-is>
- Itten, J. (1975). *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and later*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold.
- Jay, M. (1986). *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Kant, I. (2003). “Primer momento del juicio del gusto, según la cualidad”. En *Crítica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado. Pp. 151-160.
- Kant, I. (2004). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Ciudad de México: FCE : UAM : UNAM.
- Kant, I. (2015). *Filosofía de la historia*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica. Pp. 57-77.
- Kosik, K. (1967). *Dialéctica de lo concreto*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Lonzi, C. (2017). *Escupamos sobre Hegel y otros escritos*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Marcuse, H. (1969). “La nueva sensibilidad”. En *Un ensayo sobre la liberación*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz. Pp. 30-53.
- Marcuse, H. (2007). *La dimensión estética. Crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- Marx, K. (1981). “Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie”. En Karl Marx y Friedrich Engels *Werke*. Berlin: Dietz Verlag. Pp. 378-391.
- Marx, K. (1999). *El capital I. Crítica de la economía política*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (2000). *Cantos para Jenny y otros poemas*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Marx, K. (2013a). *Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel*. Valencia: Pre-textos.
- Marx, K. (2013b). “Tesis sobre Feuerbach”. En Bolívar Echeverría, *El materialismo de Marx. Discurso crítico y revolución*. Ciudad de México: Itaca.
- Marx, K (2016). *Manuscritos de economía y filosofía*. Madrid: Alianza.
- Marx, K., y Engels, F. (2014). “Feuerbach. Contraposición entre la concepción materialista y la concepción idealista (introducción)”. En *La ideología alemana. Crítica de la novísima filosofía alemana en las personas de sus representantes Feuerbach, B. Bauer y Stirner, y del socialismo alemán en las de sus diferentes profetas*. Madrid: Akal. Pp. 11-68.
- Nosthoff, A.V. (2014). Barbarism: Notes on the Thought of Theodor W. Adorno. *Critical Legal Thinking. Law and the Political*. Recuperado de <http://criticallegalthinking.com/2014/10/15/barbarism-notes-thought-theodor-w-adorno/>
- O’Hagan, S. (2015, 4 de junio). Germaine Krull: the woman Man Ray named his equal. *The guardian*. Recuperado de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/04/germaine-krull-man-ray-named-equal>
- Rein, G. (1976). *Dienstagsgespräche mit Zeitgenossen*. Stuttgart: Kreuz.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). *Filosofía de la praxis*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Siglo XXI.

- Schaff, A. (1982). *Historia y verdad. Ensayo sobre la objetividad del conocimiento histórico*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Schultz, W. W., van Andel, P., Sabelis, I., & Mooyaart, E. (1999). Magnetic resonance imaging of male and female genitals during coitus and female sexual arousal. *BMJ*, 319, 1596–1600.
- Sichel, K. (2014). “Contortions of Technique: Germaine Krull’s Experimental Photography.” En Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, y Maria Morris Hambourg, *Object:Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art. Recuperado de <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Sichel.pdf>
- Silva Lazcano, L. (2014). *Entre el polvo del mundo. La irracionalidad, el pesimismo y la compasión en Max Horkheimer*. Ciudad de México: UNAM.
- Strindberg, J. A. (2012). “Introducción”. En *La señorita Julia*. Madrid: Funambulista. Pp. 9-33.
- Wiggershaus, R. (2009). *La escuela de Fráncfort*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana / Fondo de Cultura Económica.
- Zamora, J. A. (2004). *Theodor W. Adorno: Pensar contra la barbarie*. Madrid: Trotta.

Anexos

Como parte del trabajo de investigación realizado para el presente trabajo, se han traducidos dos breves textos de Horkheimer en los cuales trata de manera central el problema del arte: “Sobre la sociología del arte” y “Arte [nuevo] y cultura de masas”. Por lo mismo, se considera prudente ofrecer los dos textos a continuación.

Zur Soziologie der Kunst (1943/1946)⁹⁶

[Sobre la sociología del arte]

La sociología del arte se ocupa de la interacción entre el arte y el proceso de la vida social. Ella examina las formas y los temas de las obras de arte en su dependencia de la estructura social básica, pero también explora el significado de las obras de arte en la conservación y superación de condiciones sociales opuestas. La función social del arte difiere de época a época. La misma obra de arte tendrá un nuevo significado para cada generación venidera, en cada nueva edad histórica. Un templo griego tiene **un/una aspecto/ imagen [Erscheinungsbild]** muy distinta en la antigüedad clásica que en la edad media cristiana, en el Renacimiento o en los tiempos de la Contrarreforma. La sociología de las ruinas difiere considerablemente de aquella de los santuarios.

Como una esfera **cultural particular/especial [Sondersphäre]**, el arte es producto de la división social del trabajo. Para las tribus primitivas, ritmo, canción y trabajo formaban un todo sin grietas; el canto era, al mismo tiempo, expresión y alivio del dolor del trabajo duro. Las primeras imágenes estaban probablemente pensadas para expulsar los muertos cuyos espíritus temían las personas. Incluso en tiempos de avanzado desarrollo cultural, así como la Edad Media, el arte aún no estaba divorciado de costumbres rituales y profanas. Pinturas religiosas y catedrales, así como muebles y vestimentas, no eran consideradas ante

⁹⁶ Este texto ha sido traducido del alemán. El texto con el que se cuenta, incluido en el quinto volumen de las obras completas de Horkheimer en alemán, es a su vez una traducción del original en inglés que no ha sido posible rastrear. Se han resaltado en negritas, con dos posibilidades de traducción y el original aquellas palabras que por su complejidad y posibles implicaciones teóricas no lograron traducirse al español.

todo estéticamente. Cumplían propósitos materiales y religiosos, por no hablar del prestigio social.

Así como las formas primitivas de expresión artística intentan aliviar el dolor del trabajo y la muerte a través de la **objetivación/materialización** [*Vergegenständlichung*], todo el arte posterior también contiene la reacción humana a las restricciones de la realidad social. Las obras de arte reflejan el mundo a la luz de la intermitente demanda humana de felicidad y de **desdoblamiento/desarrollo** [*Entfaltung*]; ellas **objetifican/materializan** [*objektivieren*] las experiencias que no han sido todavía expresadas y esquematizadas por el lenguaje cotidiano. En la vida cotidiana, las reacciones, los pensamientos y los sentimientos humanos están basados en objetivos prácticos, fundamentalmente en las condiciones de producción existentes. La gente percibe el mundo en términos de los conceptos que corresponden a las necesidades de la práctica dominante y que se prolongan desde ahí. De cualquier forma, la obra de arte refleja la realidad de manera que es ajena al punto de vista cotidiano y heterogénea respecto a éste. Lo que aparece como necesario y absoluto en el mundo práctico es presentado por el arte como accidental y relativo.

No sólo las obras literarias “críticas”, que aparecieron poco tiempo antes de grandes convulsiones históricas, son antagónicas de las metas del mundo práctico; incluso aquellas obras que, de acuerdo con la voluntad de sus autores, estuvieron diseñadas para glorificar a la sociedad existente. Teniendo en cuenta que la tendencia mencionada es sólo uno de los elementos —y de ninguna manera el más importante— de una obra de arte, es lo que el sociólogo del arte busca en su análisis. La identidad y la armonía de las metas, en el sentido en el cual una composición musical o un poema pugna por transformar el mundo, pueden enunciar un juicio sobre lo ya existente. En el amoroso cuidado que se le da al más pequeño de los detalles, en la contundencia con que se ven las cosas, en la justicia que sobreviene a lo más insignificante, en el grado de libertad que cada aspecto conserva aunque esté estrictamente integrado al resto de la estructura, en todas estas características la tensión entre la obra de arte y la realidad es siempre expresada. Por lo tanto, los elementos formales

de una obra de arte son tan sociológicamente relevantes como su contenido o sus tesis explícitas.

La sociología del arte debe distinguirse de la psicología del arte. Balzac, por ejemplo, fue un monárquico, y muchos de sus trabajos contienen un credo absolutista. Pero su obra es tan liberal y democrática como la del republicano Víctor Hugo, y esto es sólo gracias a la **maestría/habilidad artística** [*Kunsthfertigkeit*] con la cual representa los sentimientos profundos de las personas de todos los ámbitos de la vida. El análisis sociológico aspira a obtener una visión clara de las relaciones objetivas entre obras de arte y realidad social. Desde este punto de vista, la psique y el destino del artista solo proveen de apoyo al entendimiento sociológico.

Por consiguiente, probar el vínculo ente las obras de arte y cada grupo social es una de las tareas de la sociología del arte. Esto también incluye el examen de los estilos de las obras de arte, los puntos de vista y pensamientos que les dieron forma; finalmente, la pregunta es con qué clases sociales del pasado y del presente está en armonía cada obra de arte. Es posible que un artista de la clase media alta cree una obra de arte para la clase media baja, para la aristocracia o para el proletariado. Ahora bien, esta reunión de hechos dispersos en un **enunciamento/aserto** [*Aussage*] complejo es importante en la medida en que, sin una determinación sociológica de los pensamientos y los puntos de vista mencionados, no habría ni una comprensión de la obra de arte respectiva ni una revelación comprensiva de su realidad social. Es crucial, de cualquier modo, que estos elementos sociales se fusionen en una estructura única en cada obra de arte, lo cual en realidad arroja luz sobre lo que existe.

Lo que finalmente quiere el análisis sociológico de la obra de arte es encontrar su poder de **entendimiento/vislumbramiento** [*Einsicht*], su habilidad de hacer la sociedad más transparente. La historia de los efectos de las obras de arte no está limitada a la habilidad de grandes obras de arte de proveer comprensión sobre los procesos sociales. La sociología del arte también tiene que ver con las funciones negativas de la estética. Ella

muestra que la independencia del arte respecto al mundo de fines prácticos es en buena medida una ilusión, y revela la complicidad del arte y el poder social en todas sus ramificaciones. Desde el arte como un instrumento hipnótico en las manos de un mago primitivo hasta su uso manipulador por parte de los modernos grupos totalitarios, podemos, por así decirlo, perder de vista el aspecto oscuro o siniestro de la estética. Este lado oscuro de la estética no incluye solamente a los casos en los que el arte sirve deliberadamente un propósito, sino que también y sobre todo a las distorsiones del mundo que encontramos en el terreno de la estética; por ejemplo, en los trabajos que reflejan la apariencia desnuda del mundo desde perspectivas de diferentes épocas y clases. En estos casos, el arte ha contribuido a fortalecer el atraso, perpetuar la injusticia e incluso promover nuevas formas de opresión.

El papel social del arte difícilmente puede ser reducido a un principio explicativo omniabarcante como los de otros fenómenos culturales. Además, en muchos casos no es posible dibujar una línea significativa entre la filosofía del arte, la ciencia del arte y la sociología del arte. Todavía hoy los grandes tratados filosóficos son fundamentales para la sociología del arte; por ejemplo, todas las lecciones de Hegel sobre el arte o los escritos de Spencer, Comte, Max Weber y Georg Simmel. Entre los pocos trabajos exclusivamente dedicados a la sociología del arte, *L'art au point de vue sociologique* [El arte desde el punto de vista sociológico] (París, 1889) de Jean Marie Guyau, una alumna de Durkheim, juega un papel importante. El trabajo de Eduard Fuchs contiene un análisis extensivo de movimientos artísticos en su totalidad. En monografías sobre historia del arte pueden encontrarse muchos aportes valiosos que toman cada vez más en cuenta los aspectos sociológicos. Los trabajos de Doras y Alois Riegl son también dignos de mención; de igual manera lo es la literatura general sobre sociología y antropología.

([Traducido] Del inglés por Hans Günter Holl haciendo uso del borrador en alemán de M. H.)

Arte y cultura de masas⁹⁷

[Art and mass culture / Neue Kunst und Massenkultur]

Por momentos en la historia, el arte estuvo íntimamente asociado con otros caminos de la vida social. Las artes plásticas, en particular, fueron devotas a la producción de objetos para uso diario, tanto seculares como religiosos. En el período moderno, sin embargo, la escultura y la pintura se han disociado del pueblo y del edificio, y la creación de estas artes se ha reducido a un tamaño adecuado a cualquier espacio interno/interior; durante el mismo proceso histórico, el sentimiento estético adquirió un estatus independiente, separado del miedo, el asombro, la exuberancia, el prestigio y el confort. Se convirtió en “puro”. El sentimiento puramente estético es una reacción al sujeto privado atómico, es el juicio de un individuo que se abstrae de los estándares sociales dominantes. La definición de lo bello como un objeto de placer desinteresado tiene sus raíces en esta relación. El sujeto se expresó a sí mismo en el juicio estético sin consultar valores y fines sociales. En su comportamiento estético, el hombre por así decirlo se despojó a sí mismo de sus funciones como miembro de la sociedad y reaccionó como el individuo aislado en el que se ha convertido. Individualmente, el verdadero factor en la creación y el juicio artísticos consiste no en idiosincrasias y *crochets*, sino en el poder de resistir la cirugía plástica del sistema económico dominante que modela/cincela a todos los hombres a través de un sólo patrón. Los seres humanos son libres de reconocerse a ellos mismos en las obras de arte in la medida en la que ellos no hayan sucumbido a la nivelación general. La experiencia individual encarnada en una obra de arte no tiene menos validez que la experiencia organizada la sociedad ejerce para soportar el control de la naturaleza. A pesar de que su criterio yace sólo en sí mismo, el arte es conocimiento no menos que la ciencia.

Kant examina la justificación de este reclamación. ¿Cómo, él investiga, puede el juicio estético, en el cual los sentimientos subjetivos se dan a conocer, convertirse en un juicio colectivo o “común”? (Kant, 1914, p. 94) La ciencia rechaza al sentimiento como

⁹⁷ Estas observaciones fueron provocadas por el libro de Mortimer J. Adler, *Art and Prudence* (Nueva York y Toronto, 1937).

evidencia, ¿entonces cómo puede uno explicar la comunidad de sentimientos evocados por las obras de arte? Los sentimientos actuales entre las masas, sin duda, son fáciles de explicar; siempre han sido el efecto de mecanismos sociales. ¿Pero qué está esa facultad secreta en cada individuo a la cual apela el arte? ¿Cuál es ese sentimiento inconfundible en el que se basa una y otra vez a pesar de todas las experiencias contradictorias? Kant intentó resolver esta pregunta con la introducción de la noción de un *sensus communis aestheticus* al cual el individuo asimila su juicio estético. Esta noción debe ser cuidadosamente distinguido del “sentido común” en su significado usual. Sus principios son aquellos de un tipo de pensamiento que es “desprejuiciado”, “consecutivo” y “ampliado”, eso es, incluyente con el punto de vista de otros (Kant, 1914, p. 171). En otras palabras, Kant piensa que el juicio estético de cada hombre está impregnado de la humanidad que él tiene sí mismo. A pesar de la competición mortal en la cultura de los negocios, los hombres están de acuerdo con respecto a las posibilidades que imaginan. Gran arte, dice Pater, debe “tener algo del alma humana en él” (Pater, 1918, p. 38), y Guyau declara que el arte se ocupa a sí mismo con lo posible (Guyau, 1930, p. 21), erigiendo un “nuevo mundo por encima del mundo familiar . . . una nueva sociedad en la cual realmente vivimos”. Un elemento de resistencia es inherente en el el arte más distante.

La resistencia a las restricciones impuestas por la sociedad, de vez en cuando inundando la revolución política, se ha fermentado continuamente en la esfera privada. La familia de clase media, aunque haya sido con frecuencia un agencia de patrones sociales obsoletos, ha hecho al individuo consciente de las otras posibilidades que su labor o vocación abre para él. Cuando era un niño, y luego como un amante, él vio la realidad no a la difícil luz de sus vínculos prácticos pero desde una perspectiva distante que redujo la fuerza de sus mandamientos. Este reino de libertad, que se origina afuera del taller, fue adulterado por las drogas de todas las culturas pasadas, sin embargo era la reserva privada del hombre en el sentido de que él podía trascender la función que la sociedad le impuso a través de su división del trabajo. Vistas a mucha distancia, las anxiedades de la realidad se funden en imágenes que son extranjeras respecto a los sistemas convencionales de ideas, en

experiencia y producción estéticas. Sin duda, las experiencias del sujeto como individuo no son absolutamente diferentes de sus experiencias normales como miembro de la sociedad. Sin embargo, las obras de arte —productos objetivos de la mente separados del contexto del mundo práctico— albergan principios a través de los cuales el mundo que los soporta parece extraño y falso. No solo la ira y la melancolía de Shakespeare, sino el humanismo separado de la poesía de Goethe también, e incluso la devota absorción de características efímeras de lo mundano, despiertan memorias de una libertad que hace aparecer a los estándares dominantes como cerrados de mente y bárbaros. El arte, desde que se convirtió en autónomo, ha conservador la utopía que se evaporó de la religión.

El reino de lo privado, sin embargo, con el cual el arte está relacionado, ha sido constantemente amenazado. La sociedad tiende a eliminarlo. Desde que el calvinismo santificó el llamado del hombre en este mundo, la pobreza, contrariamente a la noción aceptada, en la práctica ha sido una mancha arrastrada sólo por el trabajo. El mismo proceso que liberó a cada hombre de la esclavitud y la servidumbre, y lo devolvió a sí mismo, también lo rompió en dos partes, la privada y la social, y abrumó al privado con una deuda. La vida fuera de la oficina y el negocio se destinó a refrescar la fuerza del hombre para la oficina y el negocio; se constituyó así como un mero apéndice, un tipo de cola de cometa del trabajo, medido, como el trabajo, por el tiempo, y denominado “tiempo libre”. El tiempo libre exige su propia reducción, dado que no tiene un valor independiente. Si va más allá de la recreación de energías gastadas, se considera un desperdicio, a menos que sea utilizado para entrenar a los hombre para el trabajo. Los niños del temprano siglo XIX que era llevados del taller al dormitorio y del dormitorio al taller, y alimentados mientras trabajaban, vivían exclusivamente para su vocación, como las niñas japonesas de hoy en día. El contrato de trabajo, en el cual estas condiciones estaban basadas, se mostró a sí mismo como una mera formalidad. Más adelante en el siglo XIX, las cadenas se volvieron más sueltas, pero el interés propio subordinó la vida privada a los negocios incluso más efectivamente que antes, hasta que el desempleo estructural de siglo veinte sacudió todo el orden. El desempleo permanente no puede mejorar una carrera cerrada de antemano. El

contraste entre lo social y lo privado es desdibujado cuando el mero esperar se convierte en una vocación y cuando el trabajo no es nada más que esperar por trabajo.

Por algunas décadas amplios estratos en países industriales fueron capaces de tener una cierta medida de vida privada, pero dentro de límites estrictos. En el siglo veinte, la población está rodeada por grandes fideicomisos [*trusts*] y burocracias; la temprana división de la existencia del hombre entre su ocupación y su familia (siempre válida sólo con reservas en lo que respecta a la mayoría) se está gradualmente esfumando. La familia sirvió para transmitir demandas sociales al individuo, asumiendo así responsabilidad no sólo de su nacimiento natural, sino de su nacimiento social también. Era una especie de segunda matriz, en cuyo calor el individuo reunía la fuerza necesaria para estar solo fuera de ella. De hecho, cumplió esta función adecuadamente sólo entre los acomodados. Entre los estratos más bajos el proceso fue generalmente frustrado; el niño fue abandonado muy temprano a sus propios **recursos/dispositivos [devices]**. Sus aptitudes se endurecieron prematuramente, y la conmoción que él sufrió provocó un retraso en el crecimiento mental, ira reprimida y todo lo que venía con ello. Detrás del comportamiento “natural” de gente ordinaria, tan comúnmente glorificado por los intelectuales, acechan miedo, convulsión y agonía. Los delitos sexuales juveniles, así como los arrebatos nacionales de nuestro tiempo son **índices/indicios [indices]** del mismo proceso. El mal no proviene de la naturaleza, sino de la violencia cometida por la sociedad contra la naturaleza humana luchando por desarrollarse.

En los último estadios de la sociedad industrial incluso los padres acomodados educan a sus hijos no tanto como sus herederos, sino en función de un próximo ajuste a la cultura de masa. Ellos han experimentado las inseguridades de la fortuna y sacado las consecuencias. Entre los estratos más bajos, la autoridad protectora de los padres, que siempre estuvo amenazada, se ha desgastado por completo, hasta que finalmente Balilla ha sido puesto en su lugar. Los gobiernos totalitarios están tomando ellos mismos en sus manos la preparación del individuo para su rol como miembro de las masas. Ellos

pretenden que las condiciones de la vida urbanizada claman por ello. El problema tan brutalmente resuelto por el fascismo ha existido en las sociedades por los últimos 100 años. Una línea recta va desde los grupos de niños de la Camorra a los **clubes de bodega [cellar clubs]** de Nueva York⁹⁸, con la excepción de que la Camorra todavía tiene valor educativo.

Hoy, en todos los estratos, el niño está íntimamente familiarizado con la vida económica. El espera del futuro no un reinado, sino ganarse la vida, calculado en dólares y centavos, de alguna profesión que considere prometedora. Él es tan duro y perspicaz como un adulto. La composición moderna de la sociedad se encarga de que los sueños utópicos de la infancia se vean truncados en la juventud más temprana, que el muy elogiado “ajuste” reemplace el difamado complejo de Edipo. Si es cierto que la vida familiar ha reflejado en todo momento la bajeza de la vida pública, la tiranía, las mentiras, la estupidez de la realidad existente, es también cierto que ha producido las fuerzas para resistirlas. Las experiencias e imágenes que dan dirección interna a la vida de todo individuo no pueden adquirirse fuera. Ellas brillaron cuando el niño se suspendió de la sonrisa de su madre, se lució frente a su padre o se rebeló ante él, cuando el sintió que alguien compartía sus experiencias: en pocas palabras, fueron fomentadas por el calor cómodo y acogedor que era indispensable para el desarrollo del ser humano.

La disolución gradual de la familia, la transformación de la vida personal en ocio y del ocio en rutinas supervisadas hasta el último detalle, en los placeres del estadio de béisbol y las películas, el *best seller* y la radio, ha provocado la desaparición de la vida interior. Mucho antes de que la cultura fuera reemplazada por estos placeres manipulados, había ya asumido un carácter escapista. Los hombres se habían escapado hacia un mundo privado conceptual y habían reorganizado sus pensamientos cuando había llegado el momento de reorganizar la realidad. La vida interior y el idea se habían convertido en factores conservadores. Pero con la pérdida de su habilidad de tomar este tipo de refugio — una habilidad que no prospera ni en barrios marginales ni en asentamientos modernos— el

⁹⁸ Sobre el tema de los clubes de bodega, cf. Brill and Payne, *The Adolescent Court and Crime Prevention* (New York, 1938).

hombre ha perdido su poder para concebir un mundo diferente al que vive. Este otro mundo era el del arte. Hoy sobrevive solo en aquellas obras que expresan sin reservas el abismo entre el individuo monádico y su entorno bárbaro: prosa como la de Joyce y pinturas como el Guernica de Picasso. El dolor y el horror que transmiten tales obras no son idénticos a los sentimientos de aquellos que, por razones racionales, se alejan de la realidad o se levantan contra ella. La conciencia detrás de ellos es más bien una que está separada de la sociedad como es, y forzada a formas extrañas y discordantes. Estas inhóspitas obras de arte, al permanecer leales al individuo en contra de la infamia de la existencia, conservan así el verdadero contenido de las grandes obras de arte anteriores y están más estrechamente relacionadas con las madonas de Raphael y las óperas de Mozart que cualquier cosa que toque las mismas armonías hoy, en un momento en que el semblante feliz ha asumido la máscara del frenesí y solo los rostros melancólicos de los frenéticos siguen siendo un signo de esperanza.

Hoy el arte ya no es comunicativo. En la teoría de Guyau, la cualidad estética surge del hecho de que un hombre reconoce los sentimientos expresados por una obra de arte como propios (Guyau, 1930, pp. 18-19). Sin embargo, la “vida análoga a la nuestra”, en la representación de la cual nuestra propia vida se hace visible, ya no es la vida consciente y activa de la clase media del siglo XIX. Hoy, las personas a penas parecen ser personas; tanto las “élites” como las masas obedecen a un mecanismo que les deja una sola reacción en una situación dada. Aquellos elementos de su naturaleza que aún no han sido canalizados no tienen posibilidad de expresión comprensible. Bajo la superficie de su vida cívica organizada, de su optimismo y entusiasmo, los hombres son aprensivos y desconcertados y llevan una existencia miserable, casi prehistórica. Las últimas obras de arte son símbolos de este, cortando a través de la chapa de la racionalidad que cubre todas las relaciones humanas. Destruyen toda unanimidad y conflicto superficiales, que en verdad son confusos y caóticos, y es solo en sagas como las de Galsworthy o Jules Romains, en los libros blancos y en las biografías populares, que logran una coherencia artificial. Sin embargo, las últimas obras de arte sustanciales abandonan la idea de que existe una comunidad real; son

los monumentos de una vida solitaria y desesperada que no encuentra puente a ninguna otra o incluso a su propia conciencia. Sin embargo, son monumentos, no meros síntomas. La desesperación también se revela fuera del campo del arte puro, en el llamado entretenimiento y el mundo de los “bienes culturales”, pero esto solo se puede inferir desde afuera, a través de los medios de la teoría psicológica o sociológica. La obra de arte es la única objetivación adecuada del estado desierto y la desesperación del individuo.

Dewey dice que el arte es “la forma de comunicación más universal y libre” (Dewey, 1934, p. 270). Pero el abismo entre el arte y la comunicación es muy amplio en un mundo en el que el lenguaje aceptado solo intensifica la confusión, en el que los dictadores hablan de mentiras más gigantescas cuanto más profundamente apelan al corazón de las masas. “El arte rompe las barreras ... que son impermeables en la asociación ordinaria” (Dewey, 1934, p. 244). Estas barreras consisten precisamente en las formas aceptadas de pensamiento, en la demostración de ajustes sin reservas, en el lenguaje de la propaganda y la literatura comercializable. Europa ha llegado al punto en que todos los medios de comunicación altamente desarrollados sirven constantemente para fortalecer las barreras “que dividen a los seres humanos” (Dewey, 1934, p. 244); en esto, la radio y el cine de ninguna manera tuercen la mano ante el avión y al arma. Los hombres como son hoy se entienden entre sí. Si dejaran de entenderse a sí mismos o a los demás, si las formas de su comunicación se volvieran sospechosas para ellos, y lo natural no natural, entonces al menos la dinámica aterradora se detendría. En la medida en que las últimas obras de arte todavía comunican, ellas denuncian las formas predominantes de comunicación como instrumentos de destrucción y la armonía como una ilusión de decadencia. El mundo presente, aunque es denunciado por sus últimas obras de arte, puede cambiar su curso. La omnipotencia de las técnicas, la creciente independencia de la producción de su ubicación, la transformación de la familia, la socialización de la existencia, todas estas tendencias de la sociedad moderna pueden permitir a los hombres crear las condiciones para erradicar la miseria que estos procesos han traído a la tierra. Hoy, sin embargo, la sustancia del individuo permanece encerrada en sí misma. Sus actos intelectuales ya no están intrínsecamente conectados con

su esencia humana. Toman el curso que dicte la situación. El juicio popular, ya sea verdadero o falso, se dirige desde arriba, como otras funciones sociales. No importa cuán expertamente se pueda investigar en la opinión pública, no importa cuán elaborados sean los sondeos estadísticos o psicológicos, lo que alcanzan es siempre un mecanismo, nunca la esencia humana. Lo que sale a la luz cuando los hombres revelan más sinceramente su ser interior, son precisamente los seres depredadores, malvados y astutos que el demagogo sabe muy bien cómo manejar. Una armonía preestablecida prevalece entre sus propósitos externos y sus vidas internas desmoronadas. Todos se saben malvados y traicioneros, y quienes confirman esto, Freud, Pareto y otros, son rápidamente perdonados. Sin embargo, cada nueva obra de arte hace que las masas retrocedan horrorizadas. A diferencia de los *Führer*, no atrae a su psicología, ni, como el psicoanálisis, contiene una promesa de guiar esta psicología hacia el “ajuste”. Al dar a los humanos oprimidos una conciencia impactante de su propia desesperación, la obra de arte profesa una libertad que los hace espumar en la boca. La generación que permitió que Hitler se volviera grandioso se deleita en las convulsiones que la caricatura animada impone a sus personajes indefensos, no en Picasso, que no ofrece recreación y no puede ser “disfrutada” de ninguna manera. A las criaturas misantrópicas, rencorosas, que se conocen secretamente como tales, les gusta ser tomadas por las almas puras e infantiles que aplauden con inocente aprobación cuando el Pato Donald es esposado. Hay momentos en que la fe en el futuro de la humanidad solo puede mantenerse viva a través de la resistencia absoluta a las respuestas predominantes de los hombres. Tal tiempo es el presente.

Al final de su libro sobre problemas estéticos, Mortimer Adler define las marcas externas de la gran obra de arte: gran popularidad en cualquier momento o durante un período de tiempo, y la capacidad de satisfacer los más variados niveles de gusto (1936, p. 581). Consistentemente con esto, Adler elogia a Walt Disney como el gran maestro porque alcanza una perfección en su campo que supera nuestra mejor capacidad crítica para analizar y al mismo tiempo agrada a los niños y a las personas simples (1936, p. 581). Adler se ha esforzado como pocos críticos por una visión del arte independiente del tiempo. Pero

su método ahistórico lo hace caer presa del tiempo aún más. Mientras se compromete a elevar el arte por encima de la historia y mantenerlo puro, lo traiciona por la basura despreciable del día. Los elementos de la cultura aislados y separados del proceso histórico pueden parecer tan similares como gotas de agua; sin embargo son tan diferentes como el cielo y el infierno. Desde hace mucho tiempo, los horizontes azules de Raphael han propiamente formado parte de los paisajes de Disney, en los que Amoretti se divierte más desenfadadamente que lo que nunca se divirtió a los pies de la *Madonna Sixtina*. Los rayos del sol casi ruegan tener el nombre de un jabón o una pasta de dientes estampados en ellos; no tienen significado excepto como fondo para dicha publicidad. Disney y su público, así como Adler, defienden inquebrantablemente la pureza del horizonte azul, pero la lealtad perfecta a los principios aislados de la situación concreta los convierte en su opuesto y finalmente resulta en un relativismo perfecto.

El libro de Adler está dedicado a la película que fielmente mide de acuerdo con los principios estéticos de Aristóteles, profesando así su fe en la validez suprahistórica de la filosofía. La esencia del arte, dice, es la imitación que combina la mayor similitud de forma con la mayor diferencia de contenido (Adler, 1936, pp. 24-25). Esta doctrina aristotélica se ha convertido en un cliché cuyo opuesto —la mayor similitud de contenido con la mayor diferencia de forma— también lo sería. Ambos pertenecen a esos axiomas que están tan calculados que pueden ajustarse fácilmente a la doctrina convencional en cada campo. El contenido de tales principios, ya sea favorecidos por metafísicos o empiristas, no herirá los sentimientos de nadie. Si, por ejemplo, la ciencia se define como el conjunto de todas las declaraciones verificables, uno puede estar seguro de la aprobación de cada científico. Pero incluso una generalidad vacía como esta revela su potencia de doble trato tan pronto como se relaciona con el mundo real, que "verifica" el juicio de los poderosos y asigna la mentira a los **impotentes/débiles [powerless]**. Una definición dogmática de lo bello protege la filosofía no mejor de capitular ante los poderes fácticos que un concepto de arte derivado del aplauso acrítico de las masas, al cual se inclina demasiado fácilmente. Los dogmáticos sucumben al relativismo y al conformismo no solo en sus discusiones sobre problemas

estéticos abstractos, sino también en sus puntos de vista sobre el significado moral del arte. “No hay duda”, dice Adler, “de que la prudencia debe gobernar el arte en la medida en que la obra de arte o el artista entren en la esfera de la moralidad” (1936, p. 448). Uno de los principales propósitos del libro de Adler es descubrir principios para la educación artística. El concepto de moralidad que él promueve para esto es, sin embargo, tan poco histórico como su concepto de arte. “La delincuencia es solo un tipo de comportamiento antisocial. Cualquier comportamiento que no se ajuste a las costumbres establecidas es esencialmente antisocial en el mismo sentido ... Los hombres que actúan antisocialmente, ya sea criminal o contrariamente a las costumbres que prevalecen en general, son en el mismo sentido moralmente viciosos” (Adler, 1936, p. 165). Reconoce la dificultad derivada del hecho de que diferentes puntos de vista y costumbres prevalecen en diferentes estratos sociales. Pero él piensa que las dificultades prácticas resultantes no menoscaban su principio. El problema simplemente se convierte en fijar qué costumbres son más y cuáles son menos deseables para la sociedad en su conjunto. Este problema, además, solo existe para él cuando hay un conflicto entre los hábitos predominantes de los diferentes grupos sociales; y no cuando hay un conflicto entre un individuo y todos los grupos, una situación que incidentalmente contiene dentro de sí el problema moral más grave de todos. Así, con respecto a la moral, la disparidad se borra entre los principios de la metafísica y los del positivismo. Adler es irresistiblemente conducido a conclusiones sacadas hace mucho tiempo por Lévy-Bruhl (1904) y otros sociólogos: lo moral está determinado por el contenido positivo de las costumbres y hábitos existentes, y la moral consiste en formular y aprobar lo que es aceptado por el orden social imperante. Pero incluso si el conjunto de una sociedad, como la nación alemana coordinada, es de una opinión a este respecto, todavía no se sigue que su juicio sea verdadero. El error ha unido a los hombres con no menos frecuencia que la verdad.

Aunque la verdad, por su naturaleza, coincide con el interés común, por lo general ha estado en desacuerdo con el sentimiento de la comunidad en general. Sócrates fue condenado a muerte por afirmar los derechos de su conciencia contra la religión ateniense

aceptada. Según Hegel, la sentencia era justa, ya que el individuo “debe doblegarse ante el poder general, y el poder real y más noble es la Nación” (Hegel, *History of Philosophy*, p. 441). Y, sin embargo, según Hegel, el principio que Sócrates defendió fue superior a este. La contrariedad es aún más pronunciada en el cristianismo, que llegó al mundo como un “escándalo”. Los primeros cristianos impugnaron "las costumbres generalmente prevalecientes" y, por lo tanto, fueron perseguidos de acuerdo con la ley y las costumbres vigentes. Pero esto no los hizo “moralmente depravados”, como se deduciría de la definición de Adler; al contrario, ellos fueron los que desenmascararon la depravación del mundo romano. Así como la esencia del arte no puede ser detenida a través de principios rígidos supra-temporales, ideas como la justicia, la moral y el público no pueden interconectarse a través de relaciones rígidas, supra-temporales. La doctrina de Kierkegaard de que la difusión del cristianismo en la conciencia pública no ha superado la actitud cautelosa del verdadero cristiano hacia el estado es más válida hoy que nunca. “Porque el concepto del cristiano es un concepto polémico; es posible ser cristiano solo en oposición a los demás, o de una manera opuesta a la de los demás” (Kierkegaard, 1896, p. 239). Esos apologistas modernos fueron mal aconsejados cuando intentaron validar la actitud de la Iglesia hacia la quema de brujas como una concesión a las ideas populares (Janssen, 1903, p. 546). La verdad no puede hacer pactos con las “costumbres predominantes”. No encuentra hilo conductor en ellos. En la era de la caza de brujas, la oposición al espíritu público habría sido moral. El libro de Adler respira la convicción de que la humanidad debe orientarse a valores fijos, siendo que estos han sido establecidos por grandes maestros, sobre todo por Aristóteles y Santo Tomás. Al positivismo y al relativismo él opone la sólida metafísica cristiana. Es cierto que la incredulidad moderna encuentra su expresión teórica en el científicismo, lo que explica que los valores vinculantes existen por razones "psicológicas", porque existe la necesidad de ellos (von Mises, 1939, p. 368). El éxito, que en el calvinismo no era lo mismo que ser miembro de los elegidos, pero era solo una indicación de que uno podría serlo, se convierte en el único estándar de la vida humana. De esta manera, según Adler, el positivismo otorga una carta al fascismo. Porque, si no puede

haber una discusión significativa sobre cuestiones de valor, la acción sola decide. La metafísica saca de esto una conclusión ventajosa para sí misma: dado que la negación de los principios eternos perjudica la lucha contra la nueva barbarie, la vieja fe debe restablecerse. Se les pide a los hombres que arriesguen sus vidas por la libertad, la democracia, la nación. Tal demanda parece absurda cuando no hay valores vinculantes. La metafísica sola, supone Adler, puede dar a la humanidad el poder que ha perdido, la metafísica hace posible la verdadera comunidad.

Tales ideas malinterpretan la situación histórica actual. El positivismo, de hecho, articula el estado mental de la generación joven incrédula, y lo hace tan adecuadamente como el deporte y el jazz. Los más jóvenes ya no tienen fe en nada, y por esta razón pueden cambiar a cualquier creencia. Pero la culpa radica tanto en el dogmatismo que han olvidado como en ellos mismos. La clase media confinó la religión a una especie de reserva. Siguiendo el consejo de Hobbes, se tragaron sus doctrinas enteras, como pastillas, y nunca cuestionaron por completo su verdad. La religión para los hombres modernos tendía a ser un recuerdo de la infancia. Con la desintegración de la familia, las experiencias que han vigorizado la religión también pierden su poder. Hoy, los hombres ejercen restricciones no por creencia, sino por necesidad. Es por eso que están tan tristes. Cuanto más débiles son y más profundamente decepcionados, más violentamente defienden la brutalidad. Han dejado de lado todos los lazos con el principio del amor celestial. Cualquier exigencia de que regresen por razones de estado no es sostenible en términos religiosos. La religión tiene un reclamo sobre la fe, no en la medida en que sea útil, sino en la medida en que sea cierta. El acuerdo entre intereses políticos y religiosos de ninguna manera está garantizado. La ingenua presuposición de tal acuerdo, hecha por quienes defienden los valores absolutos, refuta sus doctrinas. El positivismo está tan en conformidad con nuestro tiempo como Adler piensa, pero contiene un elemento de honestidad por esa misma razón. Los jóvenes que adoptan esta filosofía exhiben una mayor probidad mental que aquellos que, por motivos pragmáticos, se inclinan ante un absoluto en el que no creen del todo. El regreso acrítico a la religión y la metafísica es tan cuestionable hoy como el camino de regreso a las hermosas

pinturas y composiciones del clasicismo, no importa cuán tentadores puedan ser tales refugios. Los renacimientos de filósofos griegos y medievales, como Adler recomienda, no están tan lejos de ciertos renacimientos de melodías de Bach, Mozart y Chopin en la música popular actual. Adler (1940) denuncia en pasajes impresionantes la desesperada situación espiritual de los jóvenes. Desenmascara “la religión de la ciencia y la religión del estado”. Pero sería un malentendido fatal convocar a los jóvenes lejos de estas doctrinas y llevarlos de regreso a las autoridades más antiguas. Lo que debe deplorarse no es que el pensamiento científico haya reemplazado al dogmatismo, sino que dicho pensamiento, aún pre-científico en sentido literal, siempre está confinado dentro de los límites de las diversas disciplinas especializadas. Es un error confiar en la ciencia siempre que la formulación de sus problemas esté condicionada por una división obsoleta en disciplinas. La economía de pensamiento y técnica por sí sola no agota el significado de la ciencia, que también es voluntad para la verdad. El camino hacia la superación del pensamiento positivista no radica en una revisión regresiva de la ciencia, sino en llevar esta voluntad de verdad más allá hasta que entre en conflicto con la realidad actual. Las ideas esclarecedoras no se encuentran en los principios elevados y eternos, con los que todos están de acuerdo de todos modos (¡quién no profesa la fe en la libertad y la justicia!), o en la disposición rutinaria de los hechos en patrones habituales.

La preferencia por los principios estáticos fue la gran desilusión de la “eidética” original de Husserl, uno de los precursores del neotomismo. Adler parece caer en el mismo error. Los principios sublimes son siempre abstractos (el positivismo tiene razón al hablar aquí de ficciones o construcciones auxiliares), pero las ideas siempre se refieren a lo particular. En el proceso de cognición, cada concepto, que de forma aislada tiene su significado convencional, participa en la formación de nuevas configuraciones, en las que adquiere una función lógica nueva y específica. La metafísica de Aristóteles tomada en su conjunto marca esa configuración, al igual que las doctrinas de Santo Tomás en las que se basa Adler. Las categorías se distorsionan o carecen de sentido a menos que entren en estructuras nuevas y más adecuadas que son requeridas por las situaciones históricas

particulares en las que juegan un papel. La razón de esto no es que cada período tenga su propia verdad asignada, como el relativismo histórico y sociológico quiere que creamos, o que uno pueda prescindir de las tradiciones filosóficas y religiosas, sino más bien que esa lealtad intelectual, sin la cual la verdad no puede existir, consiste tanto en preservar las percepciones pasadas como en contradecirlas y transformarlas. Las formulaciones abstractas de los valores más altos son siempre ajustables a la práctica de estaca y guillotina. El conocimiento realmente preocupado por los valores no busca reinos superiores. Más bien trata de penetrar las pretensiones culturales de su tiempo, para distinguir las características de una humanidad frustrada. Los valores se revelarán al descubrir la práctica histórica que los destruye.

En nuestro tiempo, el pensamiento está en peligro no tanto por los caminos equivocados que puede seguir sino por ser interrumpido prematuramente. El positivismo reposa satisfecho con las rutinas preestablecidas en la ciencia oficial, mientras que la metafísica invita a las intuiciones que tienen su contenido en los modos predominantes de conciencia. La demanda de pureza y claridad, aplicabilidad y cuestión-de-hecho que se plantea inmediatamente para desafiar cualquier acto de pensamiento que no esté libre de imaginación, expresa una repugnancia por ir más allá de las limitaciones de la “declaración”, hacia la inquietud intelectual y la “negatividad”, todos los cuales son elementos indispensables del pensamiento. La verdad de las ideas es demostrada no cuando ellas son retenidas sino cuando son llevadas más allá.

La pedantería de la cuestión-de-hecho produce, por el contrario, un fetichismo de las ideas. Hoy las ideas se abordan con una seriedad hosca; cada una tan pronto como aparece es considerada como una receta prescrita que curará a la sociedad o como un veneno que la destruirá. Todos los rasgos ambivalentes de la obediencia se afirman en la actitud hacia las ideas. La gente desea someterse a ellas o rebelarse contra ellas, como si fueran dioses. Las ideas comienzan jugando el papel de guías profesionales y terminan como autoridades y *Führer*. Quien las articula es considerado como un profeta o un hereje, como un objeto para

ser adorado por las masas o como una presa para ser cazado por la Gestapo. Este tomar las ideas solo como veredictos, directivas, señales, caracteriza al hombre debilitado de hoy. Mucho antes de la era de la Gestapo, su función intelectual se había reducido a declaraciones de hecho. El movimiento del pensamiento se detiene en lemas, diagnósticos y pronósticos. Cada hombre está clasificado: burgués, comunista, fascista, judío, extranjero o “uno de nosotros”. Y esto determina la actitud de una vez por todas. Según estos patrones, las masas dependientes y los sabios confiables a través de la historia siempre han pensado. Se han unido bajo “ideas” productos mentales que se han convertido en fetiches. El pensamiento, fiel a sí mismo, en contraste con esto, se reconoce en todo momento como un todo y se sabe incompleto. Se parece menos a una oración pronunciada por un juez que a las últimas palabras interrumpidas prematuramente de un condenado. Este último considera las cosas bajo un impulso diferente al de dominarlas.

Adler aprecia al público tal como es y, en consecuencia, la popularidad es un criterio positivo para él. Trata la película como poesía popular y la compara con el teatro del período isabelino, cuando por primera vez “los escritores tenían el doble papel de artistas y comerciantes compitiendo en un libre mercado tanto por aplausos como por ganancias” (Adler, 1936, pp. 131-132). Según él, el teatro de clase media ha sido determinado por la economía de mercado y la democracia. Los comunistas o los aristócratas sentimentales pueden lamentar la comercialización, dice Adler, pero su influencia en Shakespeare no fue tan mala. El cine debe complacer no solo a las masas, sino más allá de ellas “los grupos organizados que se han convertido en custodios no oficiales de los modales públicos y del bien común” (Adler, 1936, p 145). Adler se da cuenta de las dificultades que enfrenta la película, en comparación con el teatro, debido al tamaño de su público y las necesidades diferenciadas de la sociedad moderna, pero pasa por alto la dialéctica de la popularidad. En contra de su intención de diferenciar y evaluar los fenómenos sociales, su forma de pensar estática tiende a nivelarlo todo. Justo cuando siente la tentación de confundir los fondos escénicos de Raphael y de Disney, parece identificar la Oficina Hays con los guardianes de la República Platónica.

Toda su aproximación a la película como un arte es testigo de la confusión de órdenes culturales completamente diferentes. Defiende las películas contra la acusación de que no son arte debido al carácter colectivo de su producción (Adler, 1936, pp. 483-484). Pero la discrepancia entre arte y cine, que existe a pesar de las potencialidades de la imagen en movimiento, no es el resultado del fenómeno superficial del número de personas empleadas en Hollywood tanto como de las circunstancias económicas. La necesidad económica de un rápido retorno del considerable capital invertido en cada imagen prohíbe la búsqueda de la lógica inherente de cada obra de arte, de su propia necesidad autónoma. Lo que hoy se llama entretenimiento popular es en realidad demandas evocadas, manipuladas y, por implicación, deterioradas por las industrias culturales. Tiene poco que ver con el arte, y mucho menos cuando pretende serlo.

La popularidad debe entenderse con referencia al cambio social, no solo como un proceso cuantitativo sino también cualitativo. Nunca fue determinada directamente por las masas, sino siempre por sus representantes en otros estratos sociales. Bajo Elizabeth e incluso hasta el siglo XIX, los educados eran los portavoces del individuo. Dado que los intereses del individuo y los de las clases medias emergentes no coincidían completamente, las obras de arte siempre contenían un elemento crucial. Desde entonces, los conceptos de individuo y sociedad han sido recíprocos. El individuo se desarrolló en armonía con y en oposición a la sociedad: la sociedad se desarrolló cuando los individuos lo hicieron, y se desarrolló cuando los individuos no. En el curso de este proceso, los mecanismos sociales, como la división nacional e internacional del trabajo, la crisis y la prosperidad, la guerra y la paz, fortalecieron su propia independencia del individuo, que se hizo cada vez más ajeno a ellos y los enfrentó con creciente impotencia. La sociedad se escabulló de los individuos y los individuos de la sociedad.

La división entre la existencia privada y social ha adquirido proporciones catastróficas hacia el final del período liberalista. Se anuncian nuevas formas de vida social en las que el individuo, tal como es, será transformado a menos que sea destruido. Pero los

educados todavía están indisolublemente ligados al hombre tal como existió en el pasado. Todavía tienen en mente la armonía y la cultura del individuo, en un momento en que la tarea ya no es humanizar al individuo aislado, lo cual es imposible, sino realizar a la humanidad como un todo. Incluso Goethe tuvo que admitir que su ideal de la personalidad armoniosa había fracasado; en nuestro tiempo, la búsqueda de este ideal presupone no solo la indiferencia hacia el sufrimiento general, sino todo lo contrario del ideal, una personalidad distorsionada.

En Europa, la representación y el liderazgo de las masas ha pasado de los educados a poderes más conscientes de su tarea. La crítica en el arte y la teoría ha sido reemplazada por el odio real o por la sabiduría de la obediencia. La oposición del individuo y la sociedad, y de la existencia privada y social, que dio seriedad al pasatiempo del arte, se ha vuelto obsoleta. Los llamados entretenimientos, que se han apoderado de la herencia del arte, no son más que tónicos populares, como la natación o el fútbol. La popularidad ya no tiene nada que ver con el contenido específico o la verdad de las producciones artísticas. En los países democráticos, la decisión final ya no recae en los educados sino en la industria del entretenimiento. La popularidad consiste en la acomodación sin restricciones de las personas a lo que la industria del entretenimiento cree que les gusta. Para los países totalitarios, la decisión final recae en los gestores de la propaganda directa e indirecta, que por su naturaleza es indiferente a la verdad. La competencia de los artistas en el libre mercado, una competencia en la cual el éxito era determinado por los educados, se ha convertido en una carrera a favor de los poderes fácticos, cuyo resultado está influenciado por la policía secreta. La oferta y la demanda ya no están reguladas por la necesidad social sino por razones de estado. La popularidad, en estos países, es tan poco el resultado del juego libre de fuerzas como cualquier otro premio; en otros países muestra una tendencia similar.

En un hermoso pasaje de su libro, Dewey explica que la comunicación es la consecuencia y no la intención del trabajo artístico. “La indiferencia a la respuesta de la

audiencia inmediata es un rasgo necesario de todos los artistas que tienen algo nuevo que decir” (Adler, 1936, p. 104). Hoy, incluso la futura audiencia imaginaria se ha vuelto cuestionable, porque, una vez más, el hombre dentro de la humanidad es tan solitario y abandonado como la humanidad dentro del universo infinito. Pero los artistas, continúa Dewey, “están animados por una profunda convicción de que dado que solo pueden decir lo que tienen que decir, el problema no está en su trabajo, sino en aquellos que, teniendo ojos, no ven y oídos, no oyen” (Adler, 1936, p. 104). La única esperanza que queda es que los oídos sordos en Europa impliquen una oposición a las mentiras que están martillando a los hombres de todas partes y que los hombres estén siguiendo a sus líderes con los ojos bien cerrados. Un día tal vez podamos aprender que en lo más profundo de sus corazones, las masas, incluso en los países fascistas, sabían secretamente la verdad y no creían en la mentira, como pacientes catatónicos que hacen saber solo al final de su trance que nada se les ha escapado. Por lo tanto, puede no ser completamente insensato continuar hablando un idioma que no se entiende fácilmente.

Referencias

- Adler, M. J. (1936). *Art and Prudence. A Study in Practical Philosophy*. Nueva York: Longmans, Greed and Co.
- Adler, M. J. (1940). “This Pre-War Generation” in: *Harpers Magazine*.
- Dewey, J. (1934). *Art as Experience*. Nueva York: Minton, Balch and Co.
- Guyau, J. M. (1930). *L’art au point de vue sociologique*. París: Felix Alcan.
- Hegel, G. W. F. (1892). *History of Philosophy* [traducido por E. S. Haldane], Vol. I. Londres: Routledge.
- Janssen, J. (1903). *Kulturzustände des Deutschen Volkes. Seit dem Ausgang des Mittelalters bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges*. Friburgo: Herdersche Verlagsbuchhandlung.

Kant, I. (1914). *Critique of Judgement* [traducido por J. H. Bernard]. Londres: Macmillan and Co..

Kierkegaard, S. (1896). *Angriff auf die Christenheit*. Stuttgart: Frommann.

Lévy-Bruhl, L. (1904). *La Morale et La Science des Moeurs*. París: Felix Alcan.

Von Mises, R. (1939). *Kleines Lehrbuch des Positivismus*. La Haya: Van Stockum & Zoom.

Pater, W. (1918). *Appreciations: with an essay on style*. London: Universidad de California.