

La negatividad adorniana: tres notas introductorias

María Verónica Galfione
Esteban Alejandro Juárez

I

“No es esto, ni es aquello... pero entonces, ¿qué será al final?”. Así culmina la pieza dramática *Michael Kramer* de Gerhard Hauptmann.¹ En la pregunta de Kramer resuena una exhortación desesperada. Alguna verdad debe expresarse, algún bien debe proponerse, algo correcto por venir debe brindarse. La sombra fáustica del “espíritu que siempre niega”, debe ser, finalmente, conjurada. La esencia del drama se encuentra menos en los actos de los personajes que en el hecho de que la pregunta misma sea la última palabra de la pieza.

Cuando cincuenta y dos años después de la publicación del drama Thomas Mann leyó el libro sobre Wagner y *Minima Moralia* de Theodor W. Adorno, no pudo dejar de sentirse asaltado por la misma inquietud de Kramer. Hacia finales de octubre le escribe al joven filósofo: “¡Ojalá hubiese en usted, mi estimado, una palabra positiva que ofreciera una visión, aunque sólo aproximada, de la sociedad verdadera, de la sociedad a postular!”.² Aunque se muestra fascinado por la agudeza de la crítica filosófica de Adorno, Mann vuelve a indicar la falta que suele imputarse a todo pensamiento crítico. A las reflexiones tan admirables como herméticas de estos libros les falta un lenguaje filosófico para lo positivo. Con la exhortación “¿Y entonces qué?” Mann invoca un tránsito a un contenido positivo. Allí donde no se deriva una propuesta, por más brillante y acertada que sea la crítica, se tacha una falta.

La respuesta llegaría poco tiempo después. En su misiva del 1 de diciembre, Adorno intenta justificarse ante Mann por la ausencia de esa visión de algo mejor: “Si he asimilado algo profundamente de Hegel y de aquellos que lo pusieron de pie es la ascesis frente a la afirmación inmediata de lo positivo, realmente una ascesis, créame, pues a mi naturaleza se aproxima mucho más lo otro, la expresión desatada de la esperanza. Pero siempre tengo la sensación de que si no se persevera en lo negativo o se pasa demasiado pronto a lo positivo, se le hace el juego a lo falso”.³ El anhelo de lo que falta no puede ser cumplido por el pensamiento porque lo que falta lo desborda; pero el anhelo del cumplimiento, de la realización de lo que falta, es el motor del pensamiento. Adorno no rechaza por completo la observación de Mann. Acuerda en que la negación no puede ser todo. Pero lo que falta no es una desatención subjetiva. Al contrario, mientras persista lo negativo en el mundo, el pensamiento, que se niega a identificar lo que falta, sería lo que más se aferra a la exigencia de lo mejor. Pues nunca se acerca más a lo que falta que cuando se proscriba a sí mismo la identificación positiva. La falta de expresión de lo positivo y la fuerza de lo positivo son, ambas, condición de posibilidad del pensar crítico. Pensar (“no hacerle el juego a lo falso”) es resistencia contra la expresión de lo positivo y a su vez es lo que posibilita su expresión. Se resiste, al mostrarle al objeto criticado que todavía no es todo lo que podría ser; y lo posibilita, al ayudarlo a encontrarse consigo mismo, con lo que falta. Esa fuerza compone el procedimiento de la negación determinada.⁴ Al momento de escribirle a Mann, Adorno todavía no ha desplegado a fondo su crítica a la negación positiva de Hegel; la noción de dialéctica negativa aún está en

¹ Hauptmann, G., “Michael Kramer” en *Meisterdramen*, Verlag Ullstein, Berlin/Frankfurt a. M., 1960, p. 143.

² Adorno, Th. / Mann, Th., *Briefwechsel 1943-1955*, (ed.: Chr. Götde y Th. Sprecher), Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2002, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 128.

⁴ Adorno, Th., *Drei Studien zu Hegel, Gesammelte Schriften*, Vol. 5, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1990, p. 318.

ciernes; tampoco tiene a mano la concepción de lo no-idéntico; pero ya en esta época tiene bien en claro, como desea hacerle saber al ilustre novelista, lo desatinado de que la fijación de sus escritos en lo oscuro sugiriera una ontologización de la negatividad: “realmente una ascesis, *créame*.”

II

Como para Hegel y Marx, para Adorno la negatividad es la operación propia del pensar. Reflexionar sobre lo real implica, tanto en la dialéctica hegeliana como en la marxista, la negación de la inmediatez de lo dado fácticamente e impuesto como válido, sean conceptos, formas instituidas de relaciones humanas o cosas. Frente a la teoría tradicional del conocimiento que comprende a su objeto como algo dado, solitario, confinado a su particularidad, la dialéctica lo entiende como un momento relacional y contradictorio. Si pretende ser un procedimiento orientado hacia la verdad, debe explicar la unidad de todos los momentos particulares y sus oposiciones. Debe ir más allá de los puntos de vista individuales y de lo individual mismo, pues lo visiblemente aislado, las singularidades irrepetibles que se brindan a la apariencia, obtienen su sentido específico a partir del hilo que las une con un proceso más amplio, con el todo. A su vez, el todo se enriquece en determinaciones a partir de la cohesión de los momentos individuales. Sin la mediación concreta con lo universal que presupone la totalidad, lo singular quedaría condenado en su mismidad, carecería de toda relación con el significado.

Esta evidencia intenta ser, según la dialéctica hegeliana, una celebración de lo individual. Pero esa celebración se produce allí a costa de convertir la singularidad irrepetible en un momento determinado del proceso de la totalidad del espíritu que deviene autoconsciente. La celebración de lo individual como momento se convierte, entonces, en un ritual de sacrificio ofrendado al proceso general, que acaba siendo lo único significativo. Para Adorno aquí se reproduce una transfiguración, esto es, se legitima un estado devenido de opresión sobre los individuos como si fuera la totalidad realizada y, por lo tanto, como si el ser oprimido fuera una cualidad constitutiva de la realización de lo individual. La categoría de totalidad se convierte así en una categoría cerrada, finalmente afirmativa, cuando de lo que se trata en el pensamiento dialéctico es de mantener abierto su potencial crítico y liberador para el individuo.⁵

Adorno ha asimilado la dialéctica de Hegel, pero trastocando su núcleo. Éste no se devela en su potencia actual discriminando lo vivo de lo muerto del pensamiento hegeliano, sino consumando su pretensión de verdad. Una dialéctica que no haga violencia a sus pretensiones de conocimiento debe separarse de su esencia afirmativa. La esencia afirmativa hegeliana radica en la negación positiva, por medio de la cual el sujeto, renovado y enriquecido por la mediación con su otro, y este por aquel, se reconoce finalmente como lo positivo universal, que no es otra cosa más que la identidad sin lagunas del concepto consigo mismo.⁶ Para Adorno, “la positividad del todo”,⁷ según la cual lo real es uno con lo racional, representa la reproducción de la inmediatez opaca de una realidad material irreconciliada. Con la doctrina de la positividad del todo, Hegel traicionó su propio programa. En su sistema prima lo positivo porque todo lo diferente al concepto, lo singular negado que no se acomoda a la totalidad del sistema que desea explicarlo, queda subordinado a, y mutilado por, la razón devenida espíritu universal. Por lo que no se puede esperar desde allí ninguna contradicción, ninguna nueva determinación que surja de lo singular, que ya no haya sido contabilizada previamente por el sujeto de la reflexión.

⁵ Adorno, Th., *Escritos sociológicos I, Obras completas*, Vol. 8, (trad.: A. González Ruiz), Akal, Madrid, 2004, p. 272.

⁶ Adorno, Th., *Dialéctica negativa, Obras completas*, Vol. 6, (trad.: A. Brotons Muñoz), Akal, Madrid, 2005, p. 153 ss.

⁷ Adorno, Th., *Beethoven. Philosophie der Musik, Nachgelassene Schriften, I.1*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993, p. 59.

La filosofía última acaba siendo una primera; el movimiento dialéctico, un dinamismo estático, que no posibilita ningún salto para la expresión de algo no contenido en él. Nada que no haya sido puesto previamente por el pensamiento, por el sujeto, se extrae de los objetos. Lo cual devela que la filosofía que aborrecía los primeros principios desembocaba en uno inconfesado⁸: en el actuar del espíritu hegeliano, la razón del sujeto es lo supremo, y su impulso, el dominio ininterrumpido y voraz de la naturaleza, de lo otro, de lo plural.

En Hegel la infelicidad de lo individual, producida por las exigencias agobiantes de la realidad objetiva, queda justificada por ser el resultado necesario del curso implacable de lo racional en el mundo. La infelicidad se soporta porque tiene un sentido. Con ello se legitimaría el sacrificio de lo desbrozado por la lógica del pensamiento racional. Según la crítica de Adorno, la dialéctica hegeliana atenta así contra su propia aspiración. Todo lo que se le antepone como irracional, pulsional, somático o animal, todo aquello que se resiste a ser identificado por el trabajo conceptual es reprimido y devaluado a un residuo insignificante. ¿Pero acaso estos residuos no representan aquella fuerza que la dialéctica había prometido salvar de su encapsulamiento en la inmediatez? Una dialéctica que les haga justicia debe asociar a su nombre un nuevo adjetivo. La dialéctica se vuelve negativa.

III

La estética adorniana se nutre de la negatividad. La estética, en tanto reflexión filosófica sobre las obras de arte, se centra en su relación negativa con lo dado inmediatamente. La estética negativa piensa las obras de arte contra el poder de lo instituido. Esto no debe sugerir que el arte sea crítico porque se aparta de la aparente inmediatez de lo real, del mero ser ahí, del mismo modo que un juicio verdadero niega a otro falso y este, en cuanto falso o contradictorio, se deja de lado para pasar a otra afirmación más precisa. Esto implicaría una negación externa (o abstracta), como enseña Hegel. Más bien sucede lo inverso: el arte se opone al poder de la aparente inmediatez de lo real introduciéndose en sus contradicciones inmanentes. En *Teoría estética* al arte se le exige ser radicalmente hegeliano, lo que significa estar a la altura de la exigencia del conocido postulado de la *Fenomenología del espíritu* que reclama el coraje de mirar de frente a lo negativo y demorarse en ello. En el permanecer en lo negativo, el arte ni se equipara a la esfera del mero ente aislado, ni se aleja de ella totalmente, pues si bien se distancia de lo dado, sin embargo, no solo extrae su material de lo empírico, que transforma al colocarlo en una constelación estética, sino que la obra de arte también es una cosa entre las cosas, un hecho social y, por tanto, parte de la trama negativa de lo real.

Ahora bien, esto no aclara demasiado en qué consiste la negatividad estética. En *Teoría estética* este concepto tiene diferentes estratos, aunque relacionados entre sí.⁹ A veces alude a una diferencia específica que la experiencia estética posee respecto a otras esferas establecidas de la cultura. La negatividad es aquí el reflejo de su autonomía. El arte negativo delimita una totalidad independiente que no está sujeta a los criterios de las prácticas utilitarias, religiosas, ético-morales, pedagógicas o políticas. El arte sería autónomo en tanto que finalidad sin fin, según se define lo estético desde Moritz y Kant, a

⁸ Para Hegel no habría primeros principios porque todo conocimiento de lo absoluto sería siempre algo ya producido históricamente. Ver Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, (trad.: W. Roces), Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 18.

⁹ Cf. Pippin, R., "Adorno, ästhetische Negativität und das Problem des Idealismus", en M. Endres, A. Pichtler & C. Zittel (Eds.), *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre 'Ästhetische Theorie'*, Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2019, pp. 133-139; Wellmer, A., "Sobre la negatividad y Autonomía del arte. La actualidad de la estética de Adorno y las lagunas de su filosofía de la música" en *Líneas de fuga de la modernidad*, (trad.: P. Storandt Diller), Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2013, pp. 225-278; Vilar, G., "La precariedad del arte. Adorno, telos del arte y reconciliación", en A. Aurrekoetxea y F. Golvano (Eds.), *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno*, Comares, Granada, 2005, pp. 1-21.

diferencia de las acciones acordes a fines funcionales del mundo de la vida práctica. Pero no solo eso. La negatividad propia del comportamiento artístico autónomo radica en ir más allá del carácter funcional de las prácticas porque pone en cuestión los presupuestos del hacer práctico mismo. Recientemente Christoph Menke le ha dado una nueva luz a esta variación adorniana de la negatividad del arte al afirmar que allí, en el arte, no se trata de la capacidad de lograr un fin determinado de acuerdo a un conjunto de reglas dadas, sino de un despliegue lúdico de “fuerzas” no controlables por el sujeto, que, al mismo tiempo que constituyen reglas del hacer, las desestabilizan. El arte negativo consiste, desde esta perspectiva, en un “poder no poder”.¹⁰

La negación de lo dado se dirige también contra los procesos habituales de constitución de sentido. La negación del carácter hermenéutico de las obras perfila un criterio para distinguir los objetos específicamente estéticos frente a las actividades comprensivas del campo del saber teórico y del saber práctico, o frente a los procesos de interpretación en la automatizada vida cotidiana. El arte es negativo, visto desde aquí, porque en su infinita oscilación entre signo y materia, entre letra y espíritu, rompe con el automatismo de la comprensión cotidiana. De ahí que la tarea de la estética filosófica negativa sea comprender las obras de arte en su incomprendibilidad constitutiva.¹¹

Lo dado es asimismo lo transmitido históricamente. Por eso es que la negatividad del arte significa además un cuestionamiento del poder normativo de la tradición estética misma: “Mediante su implicación crítica, la forma aniquila prácticas y obras del pasado. La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato”.¹² La negatividad inherente a la forma plantea el problema del carácter propiamente moderno del arte. Éste consiste en que, al desnaturalizar el fundamento de la autoridad de las reglas heredadas, al no dejarse prescribir su ley por nada dado, el arte (y la reflexión sobre él) deben crear su normatividad solo a partir de sí mismos. Adorno piensa aquí aquello que saca a la luz la forma modernista: la precariedad constitutiva de toda normatividad. Al ser precaria, la normatividad tiende a la desintegración. Este proceso migra a las formas, volviéndolas fragmentarias. En la fragmentación se liberan los momentos singulares, los detalles, de su posición subalterna en relación con un centro normativo que los dotaría de significación. Sin embargo, esto no quiere decir que de ahora en más su significado venga dado en su inmediatez. Los detalles emancipados serían lo negativo, lo dejado de lado por la norma transmitida. Pero este negativo abandonado se constituye en su mediación crítica con ella, en su resistencia contra ella.

Las formas abiertas del modernismo no tolerarían ya ningún sentido general, ningún sentido impuesto desde arriba. Su unidad estaría dada por el modo en que cada una, en su determinación idiosincrásica, articula la imposibilidad de coherencia. La obra de Samuel Beckett, para quien estaba planeada la dedicatoria de *Teoría estética*, expresa precisamente esto. Su incomprendibilidad es un anatema lanzado contra toda estética normativa general. Ninguna podría esclarecer las experiencias que aquellas organizan porque ellas atentan contra cualquier unidad establecida como sustrato de organización. Que cada obra extraiga desde sí su propia ley formal significa que toda norma es negada una y otra vez por la obra, y ese volverse contra ellas se convierte asimismo en parte de su ley formal. Esto las define como “procesos negativos”. En este contexto, Adorno advierte contra la transformación de las idiosincrasias, que considera “lugartenientes de la negación”, en reglas positivas.¹³

El arte es negativo, a su vez, en relación consigo mismo: “El arte busca refugio en su propia negación, quiere sobrevivir muriendo”.¹⁴ Esta autonegación desata un potencial crítico que justifica éticamente su existencia luego de la catástrofe acaecida. Sólo un arte

¹⁰ Menke, Ch., *Fuerza del arte*, (trad.: N. Bornhauser Neuber), Metales pesados, Santiago de Chile, 2017, p. 62.

¹¹ Adorno, Th., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Vol. 7, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970, p. 179.

¹² *Ibid.*, p. 217.

¹³ *Ibid.*, p. 478.

¹⁴ *Ibid.*, p. 504.

que presente su comportamiento como alienación absoluta conservaría ese potencial de oposición a un medio dominado por la falta de autonomía, por el principio de la autoconservación salvaje y por la falsa disolución de la apariencia estética a la que tiende la industria cultural. Justamente para diferenciar la falsa disolución de otra que no lo sería, Adorno debe pensar la negatividad del arte radical inmersa en un movimiento dialéctico no saturado de negatividad. Ésta se debe conjugar con su figura inversa: “Aunque se ve forzado a la negatividad absoluta, el arte no es absolutamente negativo gracias precisamente a esa negatividad”.¹⁵

La negatividad absoluta remite a una realidad que se percibe y se vive como realidad inmediata, cuando en verdad es en sí ya algo completamente mediado, un resultado del trabajo social y, en cuanto resultado, algo que podría ser transformado, que podría ser de otro modo. Éste fue el gran secreto oculto en Hegel y descubierto por el Marx de los *Manuscritos*, del que Adorno extrajo consecuencias más radicales: el trabajo productivo conlleva el proceso progresivo de dominación de la naturaleza por parte del sujeto y, con ello, el olvido de lo que en la naturaleza no es equivalente al sujeto.¹⁶ La negatividad absoluta es entonces el gobierno absoluto del principio del intercambio de equivalentes.

De aquí se sigue otro modo de percibir la negatividad. A diferencia de los quehaceres orientados a la producción de equivalentes, el comportamiento artístico no condenaría al olvido aquello que en la realidad empírica se menosprecia como residuo, ese resto que no entra dentro de los parámetros de la equivalencia. El arte es negación del olvido de ese resto, porque ese resto es tal, un resto insignificante, solo desde la perspectiva de la equivalencia. El arte es historia inconsciente de las posibilidades que no llegaron a cumplirse, de lo posible marginado por el dominio violento de lo que no es intercambiable. Lo aislado, lo abandonado, lo no fungible, lo negativo mismo, ese resto es en realidad naturaleza sufriente, esa misma que en Hegel fue condenada a ser un momento, aunque necesario, marginal en el proceso de autoalienación del espíritu. Esto refiere a un estrato de la naturaleza antes de ser disciplinada por el trabajo, la cual paradójicamente es redimida por mediación del trabajo artístico más exigente. “El arte”, escribe Adorno, “es salvación de la naturaleza o de la inmediatez mediante su negación, la mediación completa.”¹⁷

La lectura a contrapelo que proponía Benjamin encuentra en *Teoría estética* su lugar en esta acepción de la negatividad. Al arte se le atribuye la capacidad de darle expresión a lo mutilado. Tiene que darle voz a aquello dejado de lado por el proceso civilizatorio. Y lo puede hacer por asimilación, porque él contiene, frente a lo racional, un resto de mimesis, un momento de naturaleza no oprimida. Pero la expresión de la naturaleza sufriente se realiza como negación de esa naturaleza, pues sólo el arte más avanzado puede lograrlo, y él es un producto extremo de la diferenciación progresiva del dominio de la naturaleza.¹⁸ Borrando toda huella de naturaleza no domeñada, la deja aparecer en medio de una realidad social que la tolera únicamente en sus figuras manipuladas.

Por eso el arte negativo es la forma de la naturaleza en un mundo donde la naturaleza se ha alienado de sí misma. Porque se niegan a ser una manifestación natural, inmediata, porque se presentan como fragmentarias y deshilachadas, las obras más avanzadas son más fieles a esa naturaleza (advenida) que las obras integrales. El arte radical, fragmentario, carga de este modo con el momento más intenso de la negatividad de lo real, de la alienación total: con el sufrimiento corporal –la negación por excelencia, lo que no quiere ser ni perdurar– al mostrar inconscientemente su paradoja constitutiva.

¹⁵ *Ibid.*, p. 347.

¹⁶ Adorno, Th., *Drei Studien zu Hegel*, op. cit., p. 265.

¹⁷ Adorno, Th., *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 429.

¹⁸ Adorno, Th., *Ästhetik (1958/59)*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 2009, pp. 81-85.

Como expresión del dolor, libera a la naturaleza, pero lo realiza por medio de su dominación progresiva.

La estética negativa de Adorno es un intento de elevar a consciencia el modo en que el arte significativo anuda el momento somático del sufrimiento, en tanto expresión de la negatividad total que pesa sobre todo lo existente, con su figura invertida: la posibilidad de una vida dichosa. Para lograr ese anudamiento sin caer en la negación positiva hegeliana, Adorno apela a lo que él considera el núcleo metodológico de la dialéctica, esto es, a la negación determinada. En tal sentido la negatividad tiene por contenido la crítica de una sociedad que produce la infelicidad cuando ha generado en ella los medios para diezmarla. Pero el arte es crítico solo desde su proceder inmanente –esto es: en el trato técnico más avanzado con sus materiales–, ateniéndose a su propia lógica, resistiendo a producirse según la lógica generalizada del intercambio de mercancías. “Lo asocial”, dirá en *Teoría estética*, es “negación determinada de la sociedad determinada”.¹⁹ Solo así su contenido, que apunta a la crítica social sin proponérselo, es pensable también como *promesse du bonheur*.

*

Los ensayos reunidos en este libro surgieron de la intención de reflexionar sobre distintas facetas de la negatividad en Theodor W. Adorno, sobre sus relaciones conceptuales y afinidades electivas, sobre sus posibilidades y sus límites. Dichas reflexiones se inscriben dentro de un proyecto de investigación interdisciplinar titulado “Estéticas de la negatividad. Autonomía y subversión en las perspectivas postadornianas” que se desarrolla con el auspicio de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Quienes han experimentado el ardor con que lxs autorxs de estos ensayos se embarcan en largas discusiones estéticas, artísticas y filosóficas sobre los problemas que suscita la obra de Adorno han podido constatar cómo la fuerza productiva que mueve hacia una sociedad diferente suele mudarse a zonas, en apariencia, de escasa resonancia política. Ninguno se engaña al respecto. Ante la aciaga situación actual, atravesada por una pandemia que ha expuesto a los cuerpos a una nueva violencia y que ha llevado al pensamiento allí donde todavía puede respirar ante su propia nulidad, lxs autorxs comparten de algún modo la sentencia práctica de Max Horkheimer: “pesimistas en lo grande, optimistas en lo pequeño”.

¹⁹ Adorno, Th., *Ästhetische Theorie*, op. cit., p. 336.