

Utopía del sufrimiento y libertad: T.W. Adorno y la estética del desgarró

Ricardo Andrade

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

andrader218@gmail.com

Resumen

En la tradición intelectual occidental la imagen de la utopía evoca un espacio político-filosófico en constante construcción. Como su origen etimológico señala, el *no-lugar* es el campo desde donde se puede pensar un orden desprovisto de la calamidad de la existencia: utopía, libertad y redención se conjugan en este sentido. Pero ¿cómo pensar la utopía desde la experiencia del exterminio en masa, del campo de concentración como paradigma último de la política y la técnica moderna? Theodor W. Adorno, a través de sus reflexiones en el plano de la estética, coloca este problema moral en el centro de la experiencia artística. La *estética de desgarró* adorniana evidencia que, a través del sufrimiento individual e histórico, se abre la posibilidad de la emancipación y, con ello, al de la utopía no como totalidad idealizada, sino como un elemento creador de nuevas formas políticas concretas que expresan el desencanto y la esperanza de los seres humanos en medio de la alienación. En este sentido, la ponencia presente busca indagar en la noción de libertad, sufrimiento y utopía desde algunas reflexiones estéticas de Adorno.

Palabras clave: Theodor Adorno; Estética; Filosofía alemana; Teoría de la historia; Capitalismo contemporáneo.

Libertad y utopía del sufrimiento, ¿se puede pensar y, más aún, concretizar la libertad través del dolor? La palabra utopía designa, en su origen etimológico, un no-lugar. Pensar la vida desde un no-lugar exige plantear el problema de la identidad y de las construcciones sociales que forman al individuo. La misma utopía evoca un desgarró, una escisión entre el yo, el tú y el nosotros que se da a través de un cuestionamiento radical del pensamiento y de los *topos* que la razón occidental ha elaborado para erigir la civilización. Este desgarró que implica pensar al individuo desde el no-lugar nos lleva al exilio, comprendiendo esta palabra en su dimensión dolorosa y, al mismo tiempo, fuertemente crítica y aguda frente a las construcciones ideológicas del capitalismo. Comprendiendo esto, la libertad adquiere nuevas connotaciones. La vida al margen permite desafiar, a través del intento de emancipación, lo que se da por sentado y lo que ya ha sido pensado. En relación con esto, un concepto y reservorio de experiencias que merece una especial atención es el de la noción de historia. El historiador Reinhart Koselleck menciona que

El cambio histórico se alimenta de los vencidos. En la medida de que estos sobreviven, han hecho la experiencia insustituible de todas las historias: que suelen ocurrir de manera distinta a como los pretenden los afectados. Esta experiencia única no es elegible ni se puede repetir. Pero puede elaborarse buscando los motivos que perduran a medio o largo plazo, es decir, que son repetibles (Koselleck 2001: 92).

Los vencidos, es decir los exiliados de la victoria y del poder, son los que construyen, mediante la no-pertenencia, la historia. Experiencia e historia van de la mano en cuanto ambas expresan el dolor y la lucha de los que han vivido, formando de este modo lo que se conoce como el presente, lo constantemente contemporáneo. Visto desde esta perspectiva, el presente se manifiesta como una agonía, esto quiere decir, como una lucha en donde se hace evidente el intento de recuperar la voz de los excluidos para edificar el futuro. La consciencia del presente y del dolor que subyace en él implica hacer visible una tradición histórica y vital: una tradición utópica. La pervivencia de la utopía, ya no solo vista como un no-lugar sino como una apuesta hacia el futuro, se materializa en las luchas políticas y en la emancipación, a través del arte, de los individuos. En la consternación que genera ambos fenómenos, el tiempo cobra una dimensión nueva en donde la pregunta por la condición humana se vuelve una premisa fundamental. La consternación implica asumir el horror y la destrucción de lo expuesto, dando paso a una lucidez que se da mediante la volatilización de lo existente. En relación con el arte, Theodor Adorno escribe que “las obras de arte no solo elaboran imágenes como algo duradero. Se convierten en obras de arte igualmente mediante la destrucción de su propia imaginaria; por eso, esta está profundamente emparentada con la explosión” (Adorno 2014: 118). La autodestrucción de las imágenes (y de la imaginación) enraizada en la obra de arte hace de esta un espacio del no-lugar y la no-identidad. Lo que hace explotar la obra de arte no es solo el instante de su contemplación, sino también los elementos históricos que la constituyen: su tradición formal y su énfasis en la acumulación de la deshumanización. Lo duradero de la obra de arte se manifiesta a través de la representación del sufrimiento humano mediado por la coacción social y económica que, en la modernidad, hallan su máxima expresión en el Estado y en la progresiva irracionalidad abstracta del capitalismo, expresado este último hoy en día con el adjetivo financiero. Al mismo tiempo, la explosión duradera revela que las obras de arte son las historias de los vencidos y, a su vez, el anhelo utópico por la emancipación. Una lectura más minuciosa de la noción de explosión evidencia la importancia que tiene el fragmento como concepto y expresión en la modernidad artística. La utopía, en este sentido, está mediada por lo fragmentario, por aquello que no puede

formarse en su totalidad sin lo concreto. Si se toma en consideración lo ya mencionado, la obra de arte volatiliza los momentos históricos, exponiendo así la desesperanza y la búsqueda incesante de la utopía concreta a través del humo de las construcciones sociales y económicas del sistema liberal-burgués.

La explosión que ocasiona el arte difumina al sujeto. La experiencia estética es individual y, a su vez, plenamente social por la acumulación del dolor y la esperanza de los vencidos. Es interesante señalar en este punto la semejanza que existe entre la tarea de hacer historia y la obra de arte. Sigfried Kracauer, siguiendo las intuiciones del historiador alemán Leopold von Ranke, escribe que “el historiador, pues, debería borrar su yo no solo a fin de reproducir en forma desapasionada el curso de los acontecimientos pasados, sino con vistas a transformarse en un observador participativo, absorto en el espectáculo excepcionalmente significado que se desarrolla sobre el escenario del mundo” (Kracauer 2010: 120). Esta concepción del yo diluido en las experiencias históricas y artísticas para una mayor compenetración con el *escenario del mundo* (no es fortuita la alusión al arte teatral), adquiere una dimensión desgarradora cuando se piensa que una de las representaciones más oscuras de la barbarie, el horror y la tragedia en la historia lo constituye el terror nacionalsocialista y la tecnificación de la razón. ¿Cómo pensar el yo después del campo de concentración, la bomba atómica o el dron, corolarios de la técnica moderna? ¿Cómo pensar la libertad desde un yo borrado, desde la noción de individuo que ha sido abruptamente socavada por el genocidio y, en la actualidad, por supuestas “leyes” económicas destructivas? Kracauer evoca una curiosa figura: el del observador participativo. Esta noción puede muy bien suscribirse tanto al historiador como al artista o al filósofo. Observar la tragedia de la historia implica participar de ella en cuanto toma de consciencia, es decir, participar del dolor colectivo para transformarlo en una reflexión crítica sobre la catástrofe de la irracionalidad racional. En este sentido, el observador participativo se apropia de la experiencia no solo para esbozar una crítica de la civilización, sino también para edificar, a través del intento de unión entre la teoría y la praxis, los fundamentos de la utopía concreta.

Si nos seguimos ateniendo a las imágenes teatrales del pensador alemán, el espectáculo que se desarrolla en la modernidad es el de la progresiva alienación del individuo y la sociedad. El concepto de alienación, que va desde lo religioso-teológico (Feuerbach) hasta el económico (Marx), es situado por Adorno en el plano de la obra de arte también. En este sentido Adorno, retomando algunos presupuestos teóricos de Brecht, escribe en su seminario sobre estética de 1958 que “la alienación (*Entfremdung*) del mundo

solo puede reproducirse en la obra de arte, en realidad, renunciando a lo familiar -y en este punto creo que Brecht, como teórico, en todo caso, ha visto algo importante-, porque presentar lo familiar como familiar es algo convencional y preformado (Adorno 2013d: 234). Al reproducir la alienación la obra de arte absorbe la deshumanización de la realidad, transformándose en expresión también de dicho estado de la condición humana. En este sentido, se gesta a partir de un vínculo deteriorado con lo real: ella misma muestra la vida dañada y sus consecuencias en la construcción político-social de un momento histórico determinado. La renuncia de lo familiar, es decir de la cotidianidad uniformemente construida, permite pensar la historia y la individualidad desde lo siniestro. La noción de lo siniestro se entrelaza con la utopía en cuanto expresa no solo el dolor de los individuos cercenados por el sistema, sino también el sufrimiento de los que han hecho la experiencia histórica.

Al pensar en la utopía, irremediadamente aparece en el horizonte una denominación política bastante compleja: el totalitarismo. La relación entre utopía y terror político es bastante antigua, aunque su corolario fue alcanzado en el siglo XX en dos formas principalmente: en el nacionalsocialismo y en el stalinismo. El pensador francés Miguel Abensour señala este punto cuando dice que

Convendría saber si la imagen o el mito de la sociedad reconciliada, la buena sociedad en armonía plena consigo misma, que pertenece a la genealogía del totalitarismo, infiltra necesariamente la tradición utópica o, más precisamente, las tradiciones utópicas. En una palabra, ¿la utopía está sujeta irrevocablemente a un proceso de mitologización? (Abensour 2019: 59).

Retomando el concepto adorniano de explosión, la obra de arte volatiliza a la sociedad reconciliada y expresa las disonancias que existen entre la vida individual y las relaciones sociales. Si la obra de arte muestra el sufrimiento al que son sometidos las personas por el sistema socio-económico, su estruendo emancipatorio permite pensar el impulso utópico fuera de la genealogía del totalitarismo y lo ubica dentro de los anhelos de libertad de los sujetos. Visto desde este punto, la mirada estética del observador participativo adquiere una nueva dimensión: la de explorar la noción de libertad. El problema de la libertad conlleva, necesariamente, a pensar la ética. En relación con esto, la pregunta que formula Abensour en el párrafo citado es ilustrativa en cuanto resalta uno de los problemas fundamentales de la teoría y la praxis, es decir, los procesos de mitologización que los seres humanos construyen y que devienen en formas irracionales de la política. ¿Se ha transformado la libertad, en el mundo administrado, en un mitologema?

Para profundizar aun más en esta pregunta que concierne a la ética, un concepto es clave: el de la vergüenza prometeica. Este concepto, creado por el pensador Günther Anders, remite en primera instancia a la relación que tiene el ser humano con los aparatos técnicos. Para Anders la vergüenza es

Un acto reflexivo que degenera en una situación de perturbación y que fracasa porque el hombre, ante una instancia, ante la que se aparta, se experimenta a sí mismo en esa situación como algo que “no es”, pero que sin embargo sí que es de manera inevitable” (Anders 2011: 79).

Al pensar la libertad desde esta perspectiva, ella provoca una *perturbación* que expresa, por un lado, el anhelo utópico de un futuro mejor y, a su vez, la imposibilidad de concretizarlo en la praxis por la alienación. Esta *dialéctica de la desilusión*, que no está exenta de la esperanza como principio transformador, evidencia la vergüenza en la que está sumido el sujeto contemporáneo. El anhelo utópico se entremezcla con la frustración, disolviendo cualquier compromiso con la formación de un ethos emancipador. De esta forma, ante la pregunta por la libertad, el ser humano experimenta la ambigüedad de no reconocerse a sí mismo como un ente capaz de crear vínculos sociales y políticos libres, pero *podría* llegar a transformar dicha situación. Esta transformación se da en diversos ámbitos: uno de ellos es en la obra de arte. La experiencia estética tensa la relación que existe entre el sujeto y las experiencias históricas, llevando de este modo la libertad hasta sus últimas consecuencias. Si la libertad está mediada por la falsa felicidad y por la exigencia irracional de siempre permanecer en estado óptimo, ella se transforma en una ramificación del embrujo fetichista característica de la mercancía. Esto conlleva a que el “no es” que señala Anders devenga en realidad social. La obra de arte, por su carácter explosivo, dinamita la apariencia de una totalidad basada en esta libertad del “no-es”, ya que su volatilización deja al descubierto la orfandad del sujeto frente a sus propias abstracciones. La libertad y la utopía, al perder su potencial fuerza constructora debido al mundo administrado, se transforman en meras representaciones formales de un anhelo que, muerto antes de nacer, no apunta a nada. De esto se puede deducir la crisis del sujeto en el marco del capitalismo biocognitivo contemporáneo. Para Andrea Fumagalli, en este nuevo estadio del capitalismo

Asistimos a la superación de la *separación entre producción, circulación y consumo*. En el capitalismo biocognitivo, el acto de consumo es, al mismo tiempo, participación de la opinión pública, acto de comunicación y marketing de sí mismo. En este sentido, el

consumo permite una ulterior valorización de la mercancía (Fumagalli 2020: 67. Las cursivas son del autor).

Este acto de consumo se concibe desde una totalidad que anula uno de los rasgos principales de la obra de arte: la negatividad. El en sí mismo que señala el pensador italiano está fuertemente marcado por el deseo de participar en lo público no desde la utopía, sino desde la alienación. La obra de arte, especialmente desde el siglo XX, no apuesta al acto comunicativo: trata de abolirlo a través del silencio y la problematización del lenguaje. Ambas instancias para pensar la existencia atentan contra la mercantilización de la palabra y la libertad, de manera que la experiencia estética socava la idea de una *bíosis* estrictamente vinculada al homo oeconomicus. De esto se deduce que, a través del silencio y la problematización del lenguaje, los sujetos puedan pensar la libertad desde la plena conciencia que otorga la negatividad. Para desmitologizar la palabra (atravesada esta por la hipermercantilización y el marketing del en sí mismo), se hace necesario repensar la función del lenguaje en la vida social a través de la mudez. Mudez que no es plenamente tal ya que, como se ha señalado, evoca las contradicciones de la experiencia desgarrada. Al mismo tiempo, esta desmitologización de la palabra adquiere tintes históricos y políticos relevantes. Esta aproximación permite vincular la experiencia del terror, la memoria y los vencidos en pos de un intento por emancipar a los sujetos a través de la conciencia del sufrimiento. Esta toma de conciencia es política en la medida de que no solo busca un camino hacia la praxis, sino también forma parte de una resistencia frente a la capitalización cognitiva. Si en el mundo abstractamente administrado por la economía especulativa sufrir es percibido como una debilidad dentro del engranaje, la conciencia estética hace de esa debilidad una posibilidad hacia un pensamiento utópico, es decir, una apuesta a un futuro mejor. De ahí que el en sí mismo se transforme, en este punto, en un nosotros. Este cambio lingüístico termina por concretar una actitud existencial que busca nuevas alternativas políticas a través de la explosión de la obra de arte.

Este conflicto entre el en sí mismo y el nosotros es vital, ya que permite vislumbrar una noción de la historia y la filosofía a partir del conflicto paradójico del pensamiento dialéctico. Con respecto a esto, señala Adorno que

Una filosofía de la historia dialéctica debería, pues, pensar conjuntamente las concepciones —que se disocian, con indiferencia, una de otra— de discontinuidad y de historia universal. No hay que decir, pues, sometiéndose ante la alternativa: la historia *es* continuidad o *es* discontinuidad; hay que decir, en cambio: *en* la discontinuidad, en lo que he denominado alguna vez la permanencia de la catástrofe, la historia es, por cierto, excepcionalmente continua (Adorno 2019: 197. Las cursivas son del autor).

Dos conceptos son fundamentales en esta reflexión: el de la discontinuidad y el de la permanencia en la catástrofe. ¿Se puede concretar un nosotros en el mundo actual, cuyas mediaciones parten y se entrelazan a partir de las interrupciones y la desarticulación propia de la hiperconectividad? El individuo vive *en* la discontinuidad. La potencia de la obra de arte, cuyo carácter siniestro permitía romper con lo cotidiano, ha ido perdiendo su efecto en la sociedad para dar paso a una sobreexposición al horror cotidiano, dándole lugar a una enajenación que inmoviliza a los sujetos. Esta inmovilidad forma parte, entre otras cosas, de la permanencia en la catástrofe que señala Adorno. Esta continuidad en el horror, cuyas dimensiones se han incrementado gracias a los avances de la técnica, logra hacer del en sí mismo una hipóstasis, ya que el único refugio que vislumbra el sujeto es el de la negación del nosotros para poder sobrevivir. De esta manera, se perpetua la atomización característica del capitalismo biocognitivo. Si bien por la hiperconectividad actual la experiencia estética debería volatilizar con mucha mayor fuerza las estructuras sociales y psíquicas, esta se encuentra frente al contradictorio problema de lidiar con la pretendida eternidad de unas “leyes naturales económicas” impuestas por la abstracción. La concreción de dichas leyes en el arte es la destrucción de la experiencia estética, ya que esta última exige el ejercicio intelectual y anímico del observador participativo. De ahí que apuestas como la de Maurizio Cattelan de pegar una banana con cinta adhesiva para luego ser comida revele la inocuidad del pensar frente a lo que se considera un objeto estético. Lo que queda de ese acto es la pared blanca, es decir, la nada frente a la cual lo inocuo se transforma en un valor “ético” y mercantil. Más que una controversia, el fenómeno demuestra la obsolescencia de la razón en el capitalismo biocognitivo. La permanencia en la catástrofe, entonces, es el indicio de la obsolescencia del hombre. Si se toma en consideración esto, ¿se puede pensar en la utopía desde lo obsoleto, si es que aun existe espacio para un proyecto utópico que esté mediado por la obra de arte? La existencia derruida, cuyos constantes desgarros ponen en evidencia la fragilidad de toda la estructura sociopsíquica del sujeto actual, demuestra que la utopía del conocimiento ha sido marginada y, en última instancia, explotada por el hipervalor. Con respecto a la utopía del conocimiento, escribe Adorno en sus lecciones sobre dialéctica negativa que

La utopía del conocimiento —si, a partir de lo que intenté desarrollar hoy ante ustedes, pretendiera extraer una conclusión— no sería captar lo no conceptual, por ejemplo, a través de métodos no conceptuales, supuestamente más elevados, sino esclarecer lo no conceptual por medio del concepto y por medio de la autocritica de los conceptos, sin

que en ello lo no conceptual, lo concebido, deba ser asimilado violentamente desde afuera de los conceptos (Adorno 2020: 159. Las cursivas son del autor).

Si el concepto, que se desarrolla a partir de la experiencia estética y la observación participativa, es el impulso que origina la utopía del conocimiento, este se encuentra en una crisis agónica en cuanto lo conceptual ya no logra construir caminos que permitan rechazar la alienación y transformarla. Al mismo tiempo, esta crisis es el espacio de la estética del desgarrar: mediante la negatividad se hace del fracaso un *modus vivendi* que, ya en su talante anímico, desarticula la felicidad administrada. En este sentido, el conocimiento de la catástrofe y su posible superación se hallan en el reconocimiento de la negatividad, el sufrimiento y la crisis del concepto. La crisis se transforma, de este modo, en el desgarrar que permite vislumbrar un mañana. Un mañana que, poblado de los fantasmas de los vencidos de la historia, es el comienzo de un pensamiento conceptual radical basado en la incesante búsqueda de la utopía.

Referencias bibliográficas

Abensour, Miguel. 2018. *Utópicos I. El proceso de los maestros soñadores*. Trad: Rosario Pérez Constanzó. Buenos Aires: Editorial Marat.

Adorno, Theodor. 2020. *Lecciones sobre dialéctica negativa*. Trad: Miguel Vedda. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

_____. 2019. *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*. Trad: Miguel Vedda. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

_____. 2014. *Teoría estética*. Trad: Jorge Navarro Pérez. Madrid: Ediciones -Akal.

_____. 2013. *Estética (1958/59)*. Trad: Silvia Schwarzböck. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.

Anders, Günther. 2011. *La obsolescencia del hombre (Volumen I). Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Trad: Josep Monter Pérez. España: Pre-Textos.

Fumagalli, Andrea. 2020. “Veinte tesis sobre el capitalismo contemporáneo (capitalismo biocognitivo)”. En: Reis, Mauro (comp.), *Neo-Operaismo*. Buenos Aires: Caja Negra Editoria, pp. 49-72.

Kosselleck, Reinhart. 2001. *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Trad: Daniel Innerarity. Barcelona: Ediciones Paidós.

Kracauer, Sigfried. 2010. *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Trad: Guadalupe Marando y Agustín D' Ambrosio. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.