

# UTOPIA EN NEGRO. EL COLOR NEGRO EN LA ESTÉTICA NEGATIVA DE ADORNO Y EL ARTE RADICAL CONTEMPORÁNEO

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO  
PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA

## I. LA ESTÉTICA MATERIALISTA DEL ARTE NEGRO

Los colores hablan, dicen la verdad. No son simplemente una percepción en el órgano del sentido visual. El color no es ni exclusivamente ni –mucho menos– principalmente la sensación de color, un fenómeno psicofisiológico. Los colores significan, poseen un contenido de verdad, son textos<sup>1</sup>. También –y muy especialmente según Adorno– el negro. Frente a la tesis sustentada por algunos pintores (Poussin, C. Maratta) y filósofos (Locke, Schiller) según la cual el dibujo –la línea– era superior al color en virtud de su capacidad para plasmar el ser o la esencia de una figura, la verdad en suma<sup>2</sup>, Adorno considera que el color negro, en su oscuridad –tan próxima al silencio–, dice mucho, dice la verdad. Esta tesis, hecha posible por la independización del color respecto de la forma acometida por el arte del s. XX, puede aglutinar la teoría estética de Adorno, que tiene en el negro, elevado ya a categoría de máxima relevancia estético/filosófica, su ‘ideal’, su ‘símbolo’. El color negro ‘dice’ la teoría estética adorniana; dice lo que dice

---

<sup>1</sup> Cfr. Gerstner, K.: *Las formas del color*. Madrid, H. Blume, 1988, p. 92.

<sup>2</sup> Cfr. Gage, J.: *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Madrid, Siruela, 1993, p. 155. El dibujo representaría las cosas reales mientras que el color sólo las accidentales. Locke conecta esta relación entre dibujo y color con su distinción entre cualidades primarias –la figura, el dibujo– y cualidades secundarias –el color (*Ensayo sobre el entendimiento humano*, L II, c. VIII 9-26, c. XXIII 6-11, trad. M. E. García, Madrid, Ed. Nacional, 1980, I, pp. 206-219, 437-443).

*Teoría estética*, lo mismo que en definitiva dice *Dialéctica negativa*. El negro es el color de la estética negativa de Adorno, el color de su filosofía. El párrafo que le dedica al negro en su *Teoría estética* (AT 65ss; 60s) resume el espíritu de esta obra y, en general, el espíritu de lo que, a su juicio, dice el arte contemporáneo más verdadero o “arte radical (*radikale Kunst*)” (AT 65; 60), un *arte negro* (*schwarze Kunst*).<sup>3</sup> Adorno es un *pensador negro*, un *escritor negro*, como lo fueron los pensadores, escritores y artistas que mayor y más profunda atracción e influencia ejercieron sobre él: Sade, Poe, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Kafka, Ionesco o Beckett<sup>4</sup>.

La constitución de una estética parte, a juicio de Adorno, de la impugnación de todo principio idealista. Una estética no puede construirse a base de puro intelecto, a partir de la ‘idea’ del arte y al margen de la experiencia real

<sup>3</sup> Las citas de Th. W. Adorno aparecen en el texto (primero consta la paginación en la edición alemana y luego en la española) con arreglo a las siguientes siglas y ediciones: APH = *Die Aktualität der Philosophie* (1931), en *Philosophische Frühschriften, Gesammelte Schriften*, Band 1, her. v. R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973 (ed. castellana: J. L. Arantegui, *Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós/ICE-UAB, 1991); AS = *Der Artist als Statthalter* (1953), *Noten zur Literatur*, G. S., Bd. 11, her. v. R. Tiedemann, 1984 (ed. castellana: A. Brotons, *Notas sobre literatura, Obra completa*, 11, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2003); AT = *Ästhetische Theorie* (1969), G. S., Bd. 7, her. v. G. Adorno und R. Tiedemann, 1984 (ed. castellana: J. Navarro, *Obra completa*, 7, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2004); DA = *Dialektik der Aufklärung* (1947), G. S., Bd. 3, her. v. R. Tiedemann, 1984 (ed. castellana: J. J. Sánchez, Madrid, Trotta, 1994); GUP = *Gesellschaft, Unterricht, Politik*, en *Vermischte Schriften I*, G. S., Band 20.I, her. v. Th. W. Adorno Archivs, 1986; IN = *Die Idee der Naturgeschichte* (1932), en *Philosophische Frühschriften* (ed. castellana: en *Actualidad de la filosofía*); IO = *Individuum und Organisation* (1953), en *Soziologische Schriften I*, G. S., Bd. 8, her. v. R. Tiedemann, 1980; KG = *Kulturkritik und Gesellschaft* (1949), *Aufzeichnungen zu Kafka* (1942/53) y *Charakteristik Walter Benjamins* (1950), en *Kulturkritik und Gesellschaft I*, Prismen, G. S., Bd. 10.I, her. v. R. Tiedemann, 1977 (ed. castellana: M. Sacristán, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1969); KKA = *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1931), G. S., Bd. 2, her. v. R. Tiedemann, 1979 (ed. castellana: J. Chamorro, O. C., 2, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2006); MM = *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1944/51), G. S., Bd. 4, her. v. R. Tiedemann, 1980 (ed. castellana: J. Chamorro, O. C., 4, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2004). ND = *Negative Dialektik* (1966), G. S., Bd. 6, (ed. castellana: A. Brotons, O. C., 6, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2005); PhMU = *Philosophie der neuen Musik* (1948), G. S., Bd. 12, her. v. R. Tiedemann, 1975 (ed. castellana : A. Brotons, O. C., 12, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2003); PhT = *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung* (1962/63), zwei Bände, her. v. R. Zur Lippe, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997 (ed. castellana: R. Sánchez, dos tomos, Madrid, Taurus, 1983).

<sup>4</sup> La expresión “escritores oscuros o negros” (*dunklen Schriftsteller*) aplicada a estos autores la emplea el propio Adorno (DA 139; 162). Cfr. Habermas, J.: *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. M. Jiménez. Madrid, Taurus, 1991, p. 135. Ahí mismo señala Habermas que *Dialéctica de la Ilustración* es el libro más negro de Adorno.

del arte. No puede forjarse sólo dialogando con los filósofos sino también en diálogo con las obras de arte. Adorno considera que “la teoría estética, desengañada de la construcción apriorística y precavida del peligro de una creciente abstracción, tiene como escenario la experiencia del objeto estético”, de manera que niega la posibilidad de que sea conocido desde fuera y exige “una comprensión de las obras de arte que sea un conocimiento estrictamente determinado por la objetividad de las mismas” (AT 513; 459). El resultado de la observación de este principio será justamente la *estética negra* de Adorno. La estética negativa dice lo que dice el arte radical de su tiempo, el arte negro, es decir, el arte que piensa, el arte que dice la verdad. El arte no es pura intuición, no es un ámbito de irracionalidad; el arte piensa, es una “complejión de la verdad (*Komplexion von Wahrheit*)” (AT 152, 391; 137, 347). Para Adorno, afirmar que el arte piensa o dice la verdad, significa afirmar que consiste en “escritura inconsciente de la historia (*bewutlose Geschichtsschreibung*)” (AT 286, 387; 255, 342s). Lógicamente, el arte radical contemporáneo que sirve de apoyo a su teoría estética, lo es a fuerza de pensar la verdad de su (nuestro) tiempo<sup>5</sup>. La consecuencia de este ejercicio de pensamiento es un *arte negro*, feo, porque negra, fea, alienada, deshumanizada, cosificada, desgarrada, horrible, ensangrentada y desesperante es la realidad que piensa. El negro es la verdad de nuestro tiempo. Hoy, concluye Adorno, arte radical equivale a arte oscuro, tenebroso (*finstere*), “arte cuyo color fundamental (*Grundfarbe*) es el negro (*schwarz*)” (AT 65; 60). La estética que piensa el arte radical y negro de nuestro tiempo, no puede sino constituirse como una *estética negra*. Ahora bien, la estética de Adorno, indiscernible de su filosofía, de su dialéctica de la ilustración y de su dialéctica negativa, no sólo piensa el arte. También mira, como filosofía que es, hacia la misma realidad negra que piensa el arte. De ahí de nuevo su ennegrecimiento. El arte, la estética y la filosofía negativas son negras por tanto no como resultado de una elección arbitraria de orden intelectual. Estamos condenados al negro si pretendemos decir la verdad.

La tesis de Adorno de la obra de arte como escritura de la historia supone una comprensión no idealista/espiritualista del arte y de sus elementos, en concreto del color. El color negro habla, dice la verdad de la ‘teoría estética’ de Adorno y –según ésta– del arte radical contemporáneo, arte al que esa misma teoría pretende corresponder. Pero ¿sobre qué se fundamenta la elocuencia del color negro y, en

---

<sup>5</sup> Por esto mismo la estética de Adorno no puede ser entendida como simple teoría del arte en sentido restringido. Es filosofía, en el sentido crítico que Adorno le concede al saber filosófico. De Adorno puede decirse lo mismo que él decía de Valéry: sus pensamientos sobre lo estético rebasan el tema estrictamente estético (AS 116; 113).

general, de los colores? La aclaración de esta pregunta nos situará de lleno en el corazón mismo de la estética de Adorno. Las obras de arte son, en principio e indudablemente, apariciones, manifestaciones, y en este sentido –pero sólo en este sentido– Adorno las compara con los fuegos artificiales y el circo. Como los primeros, las obras de arte “se actualizan en el brillo de un instante en su manifestación expresiva”, son “escritura que brilla un instante y pasa (*aufblitzende und vergehende Schrift*)” (AT 125; 113). Es cierto que toda obra de arte, por su mera existencia, trata de conjurar el circo, pero se pierde, anula su estrato artístico primario, si no lo imita, si no incluye el momento de la aparición, que es como el marco de un cuadro que nos advierte de que allí se interrumpe el mundo real de cada día y comienza *otro*, un universo distinto, imaginario, nuevo y esperanzador. La tapa de un libro, el marco del cuadro o el primer sonido, son las puertas de entrada a un universo nunca conocido, a la novedad prometida por toda obra de arte, aunque sea lo más tremendo. El mismo papel desempeña el telón del teatro: “El instante en que se alza el telón es la expectación de la aparición (*Erwartung der Apparition*)” (AT 126; 114). Incluso Beckett, autor que representa para Adorno la máxima expresión del arte radical contemporáneo, el *arte negro*<sup>6</sup>, todavía en su última obra, es fiel al circo al emplear el escenario y “levantar el telón lleno de promesas”, y ello a pesar de que su intención, con sus negros y grises y sus ocasos del sol del mundo, es “exorcizar lo multicolor (*Buntheit*) del circo” (AT 127; 114). Los autores que suprimen el “encanto de las bambalinas”, el momento de esperanza y promesa de la aparición, “intentan saltar con un inútil truco sobre su propia sombra” (AT 126; 114), es decir, intentan hacer arte sin lo artístico. En el fondo, están firmando la capitulación del arte. La propuesta de Adorno sugiere que el arte negativo, el arte negro que defiende, verdadero anti-arte, y cuyos modelos son Beckett o Kafka, no puede abdicar de su nivel artístico si pretende ser negativo, negro. Sólo siendo arte podrá ser anti-arte; sólo siendo artístico, estético, podrá resistir la tentación del arte colorista, el arte integrado por la sociedad totalitaria mediante la industria cultural (*Kulturindustrie*). Pero las obras de arte no son simples manifestaciones. Son *más*. No sólo eso: “Las obras de arte se convierten en tales al producir ese más (*Mehr*), al crear su propia trascendencia” (AT 122; 110). Las obras sobrepasan la manifestación (*Erscheinung*) misma en que consisten; son manifestaciones que se trascienden a sí mismas (AT 123; 111). Si sólo fuesen manifestación nada habría que interpretar, no reclamarían –como lo hacen según Adorno– explicación,

---

<sup>6</sup> Del hecho de que Adorno consideraba a Beckett modelo de *artista negro*, puede dar razón, además de otras muchas referencias explícitas a su obra, el que, según afirman G. Adorno y R. Tiedemann, editores de *Teoría estética* (1970), Adorno tenía la intención de dedicarle su libro al propio Beckett (AT, Editorisches Nachwort, 544; 485).

filosofía, estética. Es más, “si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte” (AT 193; 174). Son obras de arte porque son más que un estar-ahí, y por ello mismo exigen ser explicadas. El arte no es sólo manifestación; también es espíritu, básicamente es un fenómeno espiritual. Adorno subraya que “el espíritu (*Geist*) de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son” (AT 134; 121). La espiritualidad de las obras de arte es lo que les permite no ser sólo manifestación; verdadero fundamento de la trascendencia estética, es lo que las hace hablar, decir. El espíritu es lo que está en la base de la elocuencia del color.

Ahora bien, Adorno nos previene contra una mala interpretación (en clave idealista o *espiritualista*) del concepto estético de espíritu, que desembocaría a su vez en una inadecuada comprensión de la elocuencia del color negro. Curiosamente Adorno descubre esta interpretación idealista del espíritu estético en los escritos de Kandinsky, uno de los iniciadores del arte radical contemporáneo (AT 134; 121). Un llamativo ejemplo de separación entre la teoría estética y la práctica artísticas. Como reacción al sensualismo estético, que todavía en el *Jugendstil* concedía la máxima relevancia artística a lo agradable a los sentidos, Kandinsky aplicó la abstracción radical sobre el principio opuesto –el principio espiritual–, lo aisló y lo cosificó como si fuese algo en sí, casi una superstición. Ese *más* que son las obras y que les permite ser más que la manifestación que son, es el espíritu. Pero Kandinsky lo idealizó, lo hipostasió. Evitando el sensualismo, abrazó el espiritualismo. Bien cierto es que el espíritu de las obras de arte trasciende el carácter sensible y cósmico de las propias obras, pues de otro modo éstas no pasarían de ser meras cosas. Ahora bien, Adorno precisa –frente al espiritualismo de Kandinsky– que ese espíritu sólo existe en la misma medida que el fenómeno sensible y el carácter cósmico de la obra de arte, y no al margen de éstos, en sí y por sí (AT 135; 121s). Nada cuenta en las obras de arte aquel espíritu que no surja de su momento sensible. Las obras de arte no son meras cosas, manifestaciones; son lenguaje hablado o escrito, y esto –su carácter lingüístico (*Sprachcharakter*)– es que les permite trascender su carácter de cosa (AT 122, 249; 110, 223). El espíritu es lo que las convierte en lenguaje. Más aún, ese ‘más’ que es el espíritu mismo de las obras de arte es un lenguaje *sui generis*, un lenguaje desde luego sin significado patente y que reclama por tanto de manera esencial la interpretación. Es un lenguaje que al tiempo es silencio, que significa ocultándose. Ahora bien, subraya Adorno, “el espíritu no es nada en las obras fuera de sus palabras” (AT 135; 122). El espíritu de las obras de arte no es nada espiritual. Adorno dejó escrito que “en su plenitud las obras de arte no son algo espiritual” (AT 122; 110). Son, más bien, algo histórico-social. El espíritu convierte las obras de arte en lenguaje, en escritura de la historia, porque el propio espíritu de la obra de arte es historia espiritualizada,

manifestada estéticamente. El espíritu estético no es un en sí, sino la historia sedimentada que habla en las obras de arte, vueltas ya lenguaje de la historia. De hecho quien habla en las obras de arte, el sujeto del lenguaje que son, es el sujeto colectivo, de manera que “el trabajo artístico es social (*gesellschaftlich*) a través del individuo, sin que éste tenga que ser consciente de la sociedad” (AT 250, 343; 224s, 304ss). El artista es “lugarteniente (*Statthalter*) del sujeto social total” (AS 126; 121). El ‘más’ que es el espíritu de la obra de arte lo dice el contexto, la historia y la sociedad, y no una entidad puramente espiritual. Por esto Adorno considera insuficiente la comprensión de la obra arte como “algo hecho (*ein Gemachtes*)”, como mero artefacto. Efectivamente es lo hecho, pero lo hecho que es más que lo simplemente hecho (AT 267; 239): es momento de un contexto más amplio, la historia, y por esto trasciende su carácter monádico (*Monadisches*) (AT 267ss; 239s). Contra la espiritualización radical de la estética que había protagonizado principalmente Hegel, Adorno destaca que “el momento espiritual del arte no es lo que el idealismo llama espíritu, sino más bien el proscrito impulso mimético (*mimetische Impuls*)” (AT 139; 126). El espíritu estético no es básicamente un principio constructivo, sino la mimesis que permite que la obra de arte sea el lenguaje de la realidad histórica que habla en aquélla. Por esto mismo Adorno afirma que “el momento lingüístico (*sprachliche Moment*) del arte es su momento mimético (*Mimetisches*)” (AT 305; 272). Si el arte radical piensa como escritura de la historia, o sea, si consiste en pensamiento de la realidad empírica ennegrecida, entonces todo lo que habla en la obra de arte lo dice el contexto histórico-social.

Esto vale también para el color. Contra la interpretación idealista (espiritualista) que practica Kandinsky del color, deudora de su espiritualismo estético, Adorno sostiene que ni los colores, ni los sonidos, ni la configuración absoluta de las palabras, aparecen e intervienen como si ya por sí mismos expresasen algo (AT 140; 126s). Esta ilusión de la que fue prisionero Kandinsky sólo pudo deberse a la creencia idealista en que existe algo así como un espíritu estético en sí, aislado e independiente, que anima –p. e.– al color y que le permite significar por sí mismo. Este prejuicio idealista, que impulsó en gran parte a la estética tradicional, lleva a considerar que los colores *per se*, en virtud de su propia gramática, poseen un sentido simbólico, significan esto o aquello. Por esto Matisse afirmaba no poder transformar los colores a su gusto sino que sólo podía utilizarlos, es decir, actuar según sus acordes propios, según su cualidad expresiva<sup>7</sup>. Sólo esta tendencia espiritualista (idealista) pudo dar abrigo a la idea

<sup>7</sup> Matisse, H.: “Le chemin de la couleur” (1947), en *Écrits et propos sur l’art*. Paris, Hermann, 1972, p. 204. Cfr. “Notes d’un peintre” (1908), *Ibid.*, pp. 30, 37 (ed. castellana parcial de M. Casanovas: *Sobre arte*. Barcelona, Barral, 1978, pp. 24, 30).

—también presente en Kandinsky— de que existe una armonía espiritual entre los colores, los sonidos y las formas —y los perfumes y los sabores y las vocales. De acuerdo con el carácter simbólico de todo lo real propuesto por Goethe, según el cual todo señala a todo, de modo que todas las manifestaciones esenciales de los seres están relacionadas, Baudelaire en el poema *Correspondances* entiende la naturaleza como una profunda unidad donde “*les parfums, les couleurs et les sons se répondent*”; Rimbaud en *Voyelles* identifica los colores con los sonidos vocálicos (la A con el negro); y Goethe en la sexta sección de *Zur Farbenlehre* trata del efecto sensible (*sinnlich*) y moral (*sittlich*) de los colores, y dentro de ella, donde trata del uso e interpretación alegórica, simbólica y mística de los colores, sostiene que cada color produce una expresión y ánimo determinados en el hombre, y conecta colores y sabores (el azul con el sabor alcalino y al amarillo/rojizo con el ácido)<sup>8</sup>. Los significados *espirituales*, en sí, de un color determinado conectarían con los de un sonido y una forma, debido a que todos ellos —sin transmitir un contenido y por mor de su supuesta naturaleza ideal— provocan en nosotros respuestas —sentimientos— similares. La *espiritualidad* que supuestamente posee el color por sí mismo es lo que justifica la conexión interna entre color y sentimiento defendida por Goethe y Schiller: el rojo era símbolo de la melancolía, y la relación que explícitamente propone Schiller entre música y color<sup>9</sup>. En una obra cuyo título es suficientemente significativo, *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky defiende una conexión interna (el “principio de la necesidad interior”), espiritual, entre forma, color y sonido<sup>10</sup>. Habla de ‘oír los colores’, y de hecho, antes de pintar sus cuadros abstractos, compuso el drama musical *El sonido amarillo*. La tesis de fondo de Kandinsky no es la afirmación de que los triángulos por ejemplo deben pintarse de amarillo, sino que colores, formas y sonidos tienen un carácter propio, en sí, independientemente de lo que representan. Contra lo que sostuvo el expresionismo, movido por una veneración casi supersticiosa de lo elemental e inmediato estéticos, Adorno defiende que los colores y los sonidos y las formas no hablan *per se* en una suerte de idealismo semántico. Lo que dicen, porque efectivamente dicen, “su elocuencia —escribe—, procede solamente del contexto en que aparecen” (AT 140; 126). El color, como la obra de arte en general, dice, ciertamente es un texto, un lenguaje, escritura,

<sup>8</sup> Goethe, J.W.: *Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil, Goethes Werke*, in 14 Bänden, Band XIII, München, Verlag C. H. Beck, 1982, pp. 494-521, especialmente § 915-920, pp. 520s.

<sup>9</sup> Schiller, J. Ch. F.: *Philosophie der Physiologie, Philosophische Schriften, Sämtliche Werke*, in sechs Bänden, Band 5, Essen, Phaidon Verlag, 1992, pp. 34ss.

<sup>10</sup> Kandinsky, V.: *De lo espiritual en el arte* (1912), trad. G. Dieterich, Barcelona, Paidós, 1996, pp. 39ss, 54ss, 65-69, 79ss.

pero no en clave idealista: quien escribe es la realidad histórico-social, pues el color y la propia obra de arte en total son historia sedimentada. Y el espíritu, que no es sino lo que convierte a la obra y al color en lenguaje, no es nada más allá de esa escritura, nada, por tanto, más allá de esa realidad histórica que se sedimenta en ellos. Sólo desde esta perspectiva puede concebirse el negro como color de la estética negativa de Adorno. Lo que dice el negro no lo dice por sí, por el colorismo semántico idealista, sino porque dice una realidad ennegrecida, dañada. La estética negativa de Adorno es, pues, una estética materialista. “El arte es célula de materialismo”, escribió ya Adorno en uno de sus primeros textos (KKA 186; 165).

## II. ARTE IDEOLÓGICO Y ARTE CRÍTICO

El arte contemporáneo radical es arte negro, y lo es porque en virtud del principio estético que constituye a la obra de arte como tal –o sea, el espíritu entendido como mimesis–, ésta, la obra de arte, es escritura de una realidad histórica ennegrecida. La verdad del negro no está en él sino en la realidad histórica cuya escritura es. Las guerras mundiales, la sociedad masificada, la alienación y cosificación del hombre, la bomba atómica, la administración total de una sociedad tecnológica, Auschwitz... La lógica totalitaria del dominio, y con ella el horror, la injusticia y la desesperación, parecen haberse enseñoreado de la vida histórica de la humanidad. La situación es fea, negra. El desencantamiento (*Entzauberung*) –término que Adorno recoge de M. Weber (AT 86; 78)– y/o ennegrecimiento del mundo histórico son bien patentes. Para Adorno y Horkheimer el proyecto ilustrado humanista no representa una alternativa suficiente que nos permita albergar esperanzas fundadas. En el propio Weber, Adorno ha aprendido que el proceso de desencantamiento/ennegrecimiento coincide con el proceso de racionalización. La razón crítica ilustrada, lejos de liberar a la humanidad, se ha convertido en instrumento mismo de su dominación, condenándola a la negra oscuridad. Esta es la ‘dialéctica de la ilustración’ descubierta por Adorno y Horkheimer: el inevitable proceso de la metamorfosis (*Verwandlung*) de la idea pura (libertad, justicia, etc.) en dominio (DA 239s, 254s; 254s, 267s). El dominio se ejerce mediante la identificación (anulación y olvido) de las diferencias en el todo del sistema social. Por esto, la filosofía idealista de Hegel, centrada en el “pensamiento de la identidad (*Identitätsdenken*)” (ND 506; 480), es considerada por Adorno en *La jerga de la autenticidad* como la más alta expresión filosófica de la voluntad de dominio. Auschwitz será luego la realización suprema de esta metafísica de la identidad: el genocidio es la forma



más horrible de la homogeneización del individuo (ND 355; 332). La identidad del todo, impuesta por el sistema de dominio, acaba imponiéndose al ideal ilustrado de la liberación de las diferencias. La homogeneización de los particulares en la sociedad del dominio total (*verwaltete Welt*), es decir, la identidad establecida *a priori* entre razón y realidad, es lo que Adorno llama el “sistema del horror (*System des Grauens*)”, el mundo en el que los individuos están apresados y anulados, *desindividualizados* (MM II, 126; 118).

Adorno nos previene contra el dominio en su forma filosófica y social, y este es el núcleo de su dialéctica negativa y su teoría estética. Realmente, el dolor, lo individual, es lo negativo, lo diferente, lo que no puede ser dicho ni integrado por el sistema, lo inexpresable, lo incomprensible. “El todo, escribe Adorno, es lo no verdadero (*Das Ganze ist das Unwahre*)” (MM I, 55; 55). Lo concreto, sufriente y sangrante de la realidad histórica escapa al concepto; es negro, opaco. El concepto no puede decirlo porque tiende al sentido, a proyectar lo lógico, a identificárselo, mientras que la realidad es negra, indecible, ilógica. El idealismo ha dicho el dolor, pero “el sufrimiento (*Leiden*), ha escrito Adorno, cuando se convierte en concepto, queda mudo y estéril” (AT 35; 32). Decirlo o comprenderlo en términos idealistas equivale a identificarlo, a proyectarle un sentido, y eso es negarlo, olvidarlo, ocultarlo, reprimirlo. El dolor se silencia, se borra, queda traducido, transustanciado (enmascarado) en sentido. Para Adorno, traducirlo a concepto, comprenderlo y racionalizarlo, justo lo que pretenden la dialéctica positiva hegeliana y el actual sistema social, es una injusticia. Tras los horrores de la historia y sobre todo tras Auschwitz, “la sensibilidad no puede menos de ver en toda afirmación de la positividad de la existencia una charlatanería, una injusticia (*Unrecht*) para con las víctimas, y tiene que rebelarse contra la extracción de un sentido, por abstracto que sea, de aquel trágico destino” (ND 354; 331). El precio del sentido es el olvido del dolor de los inocentes, la represión del individuo. Pero las heridas siguen abiertas, el dolor persiste en silencio: “Cada término filosófico es la cicatriz endurecida de un problema irresuelto” (PhT II, 10s; 10). Al traducir el dolor a concepto, a sentido, no sólo se comete una injusticia con las víctimas, sino que además, y esto es lo más preocupante para Adorno, nos reconciamos con la realidad, la dejamos como está, la justificamos. Esta es la función ideológica de la traducción a concepto del dolor, o sea, de la búsqueda de sentido. Extraer sentido de lo que parece negativo, insensato, ilógico, de lo que parece escapar a toda razón, comprender el horror de lo real, es legitimarlo, glorificar el mundo tal como es. La voluntad de dominio que subyacía a la ilustración desemboca en una teodicea, en puro positivismo. Pero Auschwitz, una herida abierta especialmente sangrante y sufriente, va más allá radicalmente del concepto poniendo en evidencia a la filosofía y a la sociedad de la identidad.

El peligro esencial reside a juicio de Adorno en que el sistema social todo se lo identifica, todo lo homogeneiza y se lo integra, reprimiendo todo aquello que lo niega, callando la voz al dolor, enmascarando todo lo que lo impugna. Dominar es silenciar, quitarle la palabra a lo negativo. A la integración por el silencio. Este es el programa de la sociedad de dominio. El sistema del horror no quiere ser reconocido como tal y quiere ocultar las pruebas. Ahora bien, el elemento clave de la crítica es el arte, porque el arte, escribe Adorno recuperando la tesis de Schopenhauer, es “el mundo por segunda vez”, pero añade que no se trata de una simple reduplicación ‘estética’: en el arte, escribe, “todo es como en el estado actual, pero un poquito diferente” (AT 208; 187s). El arte pues es lugar de transgresiones, es *otra cosa* respecto del mundo natural, del mundo moderno burgués. Por tanto, “nada hay en el arte, aun el más sublime, que no proceda del mundo; nada tampoco que no haya sido transfigurado” (Id.). Pero este ‘segundo mundo’ del arte presenta una tendencia negativa contra el primero; la transfiguración artística del mundo empírico, cuando verdaderamente lo es, se produce siempre en sentido crítico, polémico (Id.). El arte parte del mundo para negarlo en su transubstanciación estética. El rasgo definitivo de lo estético según Adorno es la crítica, la resistencia, la negación, la protesta contra lo que es: “Las obras de arte, escribe, son negativas *a priori*” (AT 201; 181). Para comprender el arte es necesario verlo en relación negativa con lo que no es arte, con lo real<sup>11</sup>. La obra de arte auténtica es una revolución en sí (*Revolte, Rebellion*), de manera que “una obra de arte conservadora es un contrasentido en sí mismo” (AT 13, 264, 303, 339; 12, 236, 270, 302). El carácter polémico *a priori* del arte se debe a su propia naturaleza artística. Lo que hace que la obra de arte sea crítica por sí misma es su ‘forma’, su ‘artisticidad’. Su función (crítica) social reside pues en su falta de función, es decir, en mantener su autonomía estética, su diferencia inmanente con lo real. Las obras de arte en tanto que tales se distancian de forma radical del mundo empírico, que es lo otro respecto de ellas, y esto es justo lo que les permite expresar –por su ‘simple’ existir– algo distinto de lo que es, la utopía de una sociedad liberada de la barbarie (AT 264; 236): “Lo consolador de las grandes obras de arte está menos en lo que dicen (*aussprechen*) que en el hecho de que consiguieran arrancarse de la existencia” (MM III, 253; 232). Sólo el arte autónomo, propiamente artístico, puede ser crítico y protestar, porque sólo él, en tanto verdadero ejemplo de lo estético, representa una crítica de la sociedad de los intercambios del *homo oeconomicus*, donde todo es para otra cosa, y

<sup>11</sup> Cfr. Menke, Ch.: *La soberanía estética. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid, Visor, 1997, p. 23.

logra de este modo resistir la tentación que procede de la industria cultural a formar parte del sistema de dominio (AT 296, 300).<sup>12</sup>

Pero no todo el arte actual es crítico, no todo él es resistencia. Sólo lo es el arte radical contemporáneo, el arte negro, y sólo él entonces es verdaderamente estético. Adorno señala que hay también un arte (“mucho de la producción artística contemporánea”) que “se alegra infantilmente con los colores” (¿Matisse?), un arte colorista y alegre (*heitere Kunst*) (AT 65s; 60), un arte que ante la fea y ennegrecida realidad empírica adopta la actitud de consuelo (*Zuspruch*) y narcótico mediante el falso embellecimiento del mundo<sup>13</sup>. Siguiendo el precepto de que ‘*mundus vult decipi*’ (AT 34, 350; 32, 311), pretende embellecer el mundo real horrible desde su mundo colorista y virtual, de modo que nos consolemos de la fealdad de aquél con la belleza de éste, pero sólo un ingenuo, añade Adorno, puede creer posible que el mundo decolorado y desencantado recupere sus colores y sus aromas desde el arte (AT 66; 60s). Anticipando la posición del *Jugendstil*, esta fue la actitud de Baudelaire, que tras experimentar como pocos el desencantamiento del mundo quiso embellecerlo –desde el arte–, sin tratar de cambiarlo (AT 382; 339). También el arte por tanto comparte el mismo destino que la razón y participa en la ‘dialéctica de la ilustración’ (AT 86ss; 78s). Hay también un arte que silenciando el dolor –como el concepto idealista– sirve al dominio, un arte desestetizado (*entkünstlet*), que ha perdido su ‘artisticidad’, es decir, su capacidad crítica (AT 32ss; 29s), y que sirve al mismo fin de silenciar el dolor y esterilizarlo. Pero el carácter ideológico de este arte alcanza su máxima expresión con la industria cultural, que no es sino la reproducción a gran escala de aquel arte colorista, transformándolo en una gigantesca maquinaria de dominio: mientras nos consolamos de la negra realidad histórica que nos rodea con la falsa belleza colorista de este arte, encubrimos la realidad de lo existente, la legitimamos y la dejamos tal como está. La conversión del arte en objeto de consumo por la industria cultural coincide con su reducción a puro entretenimiento, a pura diversión, lo que supone la paralización de sus fuerzas innovadoras, la suspensión de su poder crítico y utópico (DA 152; 175).

<sup>12</sup> Cfr. Füllsack, M.: “Adornos ästhetische Theorie von Fortschritt und Reaktion”, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg, F. Meiner Verlag, Heft 44/1 (1999), p. 48.

<sup>13</sup> Ya Nietzsche destacó la posibilidad narcótica del arte, propia de los espíritus débiles, los que no aman: su falta de amor a la vida, su negación, se transforma en una estética de “los efectos opiáceos y narcóticos” (*opiatischen und narkotischen Wirkungen*) del arte, con los cuales logra enmascarar la terrible realidad (cfr. *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, in 15 Bänden, her. v. G. Colli und M. Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 1980, Band 9, p. 536 (11[251]); Bd. 12, pp. 117s (2[113]), 435s (9[170]); Bd. 13, pp. 517s (16[89]) (ed. Castellana: A. Izquierdo en *Estética y teoría de las artes*. Madrid, Tecnos, 1999, pp. 89, 98, 108, 148.)

Promete di-versión, esto es, huida, escape, evasión, pero esta promesa es la máscara de su carácter ideológico como instrumento del dominio. Realmente, escribe Adorno, “el arte de escape, las películas de escape son aborrecibles no porque vuelvan la espalda a una existencia decolorada sino porque no lo hacen con suficiente energía”, de modo que “el escape es todo un *message*. El *message* parece todo lo contrario, lo que quiere huir de la huida (*Flucht*). Cosifica la resistencia (*Widerstand*) a la cosificación” (MM III, 228; 209s). La diversión (*Vergnügen*) es fuga, pero no de la realidad negativa sino del “último pensamiento de resistencia” que se agita contra esa situación (DA 167; 189). La diversión, el escape, lejos de escapar de este mundo desencantado, lo afirma; es lo que está más comprometido con la explotación y el dominio que lo caracterizan. El mensaje que lleva consigo el escape significa realmente ‘estar de acuerdo’: la diversión es colaborar, olvidar el sufrimiento, abandonar la crítica (DA 167, 181; 189, 202). Como Pascal<sup>14</sup>, Adorno concibe la diversión como máscara, como una vuelta de espaldas ante la realidad para no enfrentarse cara a cara a los problemas reales, en suma, como un cierre en falso de las heridas, lo que impide al hombre la posibilidad de resolverlos de manera más adecuada, la utopía. La diversión es el lado opuesto a la conciencia sufriente, la conciencia que se nutre de la sangre que mana de la realidad herida; el mensaje de la diversión es la supresión de la conciencia del dolor, único camino de salvación. Este es el hedonismo estético que condena Adorno, el que entiende el placer estético como pura diversión. Este arte alegre y encantador, que olvida y encubre los horrores, sobre todo el de pura diversión, es una injusticia (*Unrecht*) contra “los muertos y el dolor acumulado y sin palabra (*akkumulierten und sprachlosen Schmerz*)” (AT 66; 61). Adorno asume explícitamente aquellos versos de Brecht de *An die Nachgeborenen* en los que se prohíbe para nuestra época el arte que no quiere darse cuenta del horror: “¡Qué tiempos son éstos, donde / hablar de los árboles es casi un delito / porque ello es callar muchos horrores!” (AT 66; 60). La poesía que tras Auschwitz, confirma Adorno, se ha hecho imposible, por bárbara (*barbarisch*) (KG 30; 230), es la poesía colorista. Por esto ha escrito Adorno que “quizás haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poesía (*Gedicht*)” (ND 355; 332). Se puede escribir ¡siempre que sea poesía negra! En esta época sombría, el arte que no se puede hacer, el arte que ha perdido toda evidencia (*Selbstverständlichkeit*) y legitimidad (AT 9s; 9s), es el arte como embellecimiento, el que tiene apariencia estética, el arte ideológico que encubre y justifica la insoportable realidad actual.

---

<sup>14</sup> Pascal, B.: *Pensées. Oeuvres Complètes*, ed. L. Laffuma, Paris, Ed. du Seuil, 1966, § 139, p. 518, § 414, p. 549 (ed. castellana: J. Llansó, Madrid, Alianza, 1986, pp. 61, 126).

### III. LA MÍMESIS EXPRESIVA COMO INSTRUMENTO DE LA CRÍTICA

El otro arte en cambio, el arte radical contemporáneo, el arte negro y crítico de Kafka y Beckett, en tanto le da la palabra al dolor, es necesario, es la única esperanza. Frente al arte entendido como falso embellecimiento, ficción simuladora, encantamiento reconciliador, un arte capaz de convertir ilusoriamente lo negativo en positivo, lo irreconciliable en reconciliación, lo caótico en orden, frente a esta capacidad integradora del arte que sigue los cánones que marca la industria cultural al servicio del sistema y que se resumen en el olvido y represión del dolor, de lo negativo, o sea, en la falsa cicatrización, frente a todo esto, Adorno afirma que “la misión del arte hoy es introducir caos en el orden (*Ordnung*)” (MM III, 251; 230). Esa misión la cumple el arte negro dándole la palabra al dolor, a lo reprimido por el sistema ideológico de encubrimiento. Lo que Adorno pretende con el arte negro es devolverle al arte su derecho a existir tras Auschwitz, en un mundo decolorado. A juicio de Adorno, en medio de lo más extremo (*Äuersten*) y tenebroso u oscuro (*Finstersten*) de la realidad, esto es, en medio de la pavorosa realidad actual, el arte sólo puede subsistir igualándose (*sich gleichmachen*) a esa realidad (negra) (AT 65; 60). Sólo el principio espiritual de la mimesis es garantía de esteticidad. Sólo el arte negro es arte, sólo él es verdaderamente estético. Y lo es porque el arte negro, a pesar de igualarse a la realidad empírica, no es simple fotografía, reflejo, documento o reportaje, sino esencialmente crítica, negación, utopía y esperanza. Lo que Adorno pretende destacar es la carencia de sentido de la pregunta acerca de cómo es posible que un arte sea crítico igualándose a la realidad que denuncia. En el estado actual de las cosas, Adorno escribe que el arte “consigue ser oposición sólo por medio de la identificación con aquello contra lo que se rebela” (AT 201; 181). Esta es la fórmula que está en la base de todo el arte radical contemporáneo. Sólo siendo negro –sólo igualándose a la realidad empírica– puede ser crítico y utópico. En un mundo ennegrecido, el negro es el color de la crítica, la resistencia, la negación y la utopía. Aclarar la paradoja del arte radical contemporáneo, un arte que es crítico igualándose a lo real, nos permitirá aclarar el estatus de la crítica y del propio arte radical (negro).

Si el dominio es silencio e integración, ocultamiento de lo que sufre, la crítica y la utopía sólo pueden ser grito, quiebra de la tendencia identificadora que silencia y encubre. El grito representa la afirmación de la diferencia ante el horror de la desindividualización. Si el sistema de dominio cicatriza las heridas en falso, la resistencia y la esperanza dependen –paradójicamente– de que las heridas vuelvan a sangrar. Pero el arte negro representa precisamente para Adorno la máxima salida al dolor, el absurdo y la fealdad de la realidad actual (AT 171; 154). El negro expresa la experiencia de lo extraño, de lo no idéntico, lo que no

se deja disolver en el concepto; es la más alta expresión del fenómeno estético, entendido como apertura de la conciencia a lo otro, lo no reducible a sentido. Esta trascendencia hacia lo otro en que consiste el arte constituye además la esencia de la mimesis artística. El *logos* mimético del arte consiste pues en alienación, en igualarse al dolor, en darle la palabra a lo que oculta/silencia la sociedad de dominio<sup>15</sup>. Sólo en este sentido, como escritura inconsciente de la historia, como anámnisis de lo olvidado, reprimido y posible puede afirmarse, según Adorno, la equivalencia entre la mimesis artística y la preponderancia (*Vorrang*) del objeto (AT 384; 340s)<sup>16</sup>. Esta mimesis, último refugio de la crítica, debe ser entendida en un sentido más profundo que el habitual: no como ‘representación’ sino como ‘expresión’ (*Ausdruck*). No hay mimesis estética sin expresión (AT 171ss; 154ss). El arte negro se ha igualado a la absurda, negra y fea realidad, haciéndose absurdo, negro y feo; haciéndose en suma “herida social (*gesellschaftliche Wundmal*)” (AT 353; 314). En este sentido el arte negro es para Adorno “lenguaje del sufrimiento” (*Sprache des Leidens*) (AT 35; 32). El arte de Beckett y de Kafka, ejemplos para Adorno de arte negro, encarnan (*verkörpern*) lo oprimido por la sociedad totalitaria, por el mundo administrado (*verwaltete Welt*), lo que no se deja dirigir, ni identificar, ni integrar: lo otro. Arrancan la fachada conciliatoria que recubre la “desmesura del padecer (*Unmass des Leidens*)”, cada vez mas sometido a los controles racionales (AT 348; 310. KG 262; 143). Lo negro del arte, de la cultura en general, significa el rechazo de la falsa reconciliación.

---

<sup>15</sup> Esta mimesis en que consiste el arte como apertura a lo otro, a lo que no es pensamiento, es precisamente de lo que se vale Adorno para ampliar/corregir el concepto filosófico de manera que pueda decir lo que no puede decir el concepto, lo no conceptual (cfr. PhT, I, 81-88; 62-67), esto es, el dolor, y supere así su tendencia dialéctica positiva, identificadora. La incorporación del arte, de la razón mimética, es justamente lo que permite a Adorno corregir la filosofía –malinterpretada por el idealismo– para que pueda desplegarse como auténtica dialéctica, como dialéctica negativa y material, la única capaz de pensar lo no idéntico (cfr. Gómez, V.: “Estética y teoría de la racionalidad. Un estudio sobre *Teoría estética*”, en *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, 1994, pp. 114s; *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*. Madrid, Cátedra (Universidad de Valencia), 1998, pp. 17ss).

<sup>16</sup> La crítica del idealismo y su yo imperialista no significa para Adorno que la mimesis, como modo de comportamiento del arte radical, implique la claudicación del sujeto en la configuración de lo heterogéneo. Adorno se opone tanto a la *action painting* y la música aleatoria, donde –sin principio de construcción– el sujeto es suprimido y reemplazado por el azar, como al formalismo constructivista, donde el sujeto legisla *more kantiano* (AT 51s, 166s, 234ss, 328s; 47s, 148s, 210s, 293). Con la mimesis estética Adorno pretende realizar la verdadera dialéctica sujeto/objeto, en la que –sin reducir uno a otro– no se dan uno sin otro. Supone una posición del sujeto ante el objeto según la cual el sujeto se somete al objeto para desplegar las potencias del objeto, que sólo así se verifican (AT 249s, 489s; 223s, 437).

El arte negro no habla ‘de’ sino que ‘es’. Igualándose, se hace la ‘cosa misma’. Lo que pretendía hacer la fenomenología de Husserl lo realiza de forma inesperada el arte negro. Expresar el dolor, ser la propia herida, así reza el criterio estético del arte contemporáneo radical según Adorno. En lugar de imponerse y violentar al objeto, el arte se convierte en su instrumento, en el lenguaje de la cosa misma, expresión de su total negatividad. El “criterio central” de las obras de arte, de su carácter estético y crítico, es la “fuerza de su expresión, gracias a cuya tensión las obras de arte con un gesto sin palabras se hacen elocuentes (*beredt*)” (AT 353; 314). La oposición a la sociedad que representa el arte no se *dice*, porque decir es comprender, racionalizar, encontrar sentido y legitimar; no puede hacerse en el contenido sino en la forma, ‘haciéndose’ eso mismo contra lo que protesta. El compromiso de las obras de arte no se manifiesta mediante arengas, tesis o doctrinas; se ejecuta más bien en la forma. Más que decirlo, se expresa. Las obras dicen, se hacen elocuentes, mediante la forma, gesto sin palabra, no mediante el contenido<sup>17</sup>. Y esto –decir sin decir– es lo que encuentra realizado Adorno de modo ejemplar en el *Guernica* de Picasso, que “logra en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo” (AT 353; 314). Así *dice* el arte, así es como le da la palabra al dolor y se vuelve lenguaje del padecer. Por su expresión, las obras aparecen como *heridas sociales*. Es en el estilo kafkiano, verdadera mimesis de la cosificación, y no tanto en lo que dice, donde halla Adorno la crítica de Kafka a la sociedad deshumanizada (AT 342; 304s). La identificación estética con aquello que ella niega es expresiva, o sea, tiene que llevar sobre sí toda la negrura y el dolor de esa realidad negada y expresarlo, mostrarlo, no representarlo ni decirlo. Este es el origen y el sentido de la estética del satanismo de Baudelaire: sólo la identificación con el mal, con la degradación de la sociedad moderna burguesa, permite su crítica y la posibilidad de la esperanza, las *flores del mal*. El arte radical negro actúa por tanto en sentido contrario al que sigue la filosofía idealista: no se identifica el mundo imponiéndole desde sus conceptos *a priori* su *logos*, sino que se identifica al mundo dándole la palabra, haciendo que el mundo se exprese a través de las obras.

---

<sup>17</sup> Lo que ‘dice’ en la obra de arte es la forma, pero lo que dice la obra es siempre una verdad histórico-social. De ahí que Adorno escriba que la forma representa en la obra la relación social, de modo que la liberación o destrucción de las formas propia del arte contemporáneo representa un choque contra el *status quo* social (AT 379; 336). Por esto mismo considera que la abstracción que caracteriza al arte nuevo expresa las relaciones abstractas que se producen entre los hombres en la sociedad tecnificada y burocratizada actual (AT 53s; 49s).

Ser escritura de una historia negra e insensata es lo que explica, a juicio de Adorno, el carácter enigmático (*Rätselcharakter*) de la obra de arte. La comprensión de las obras de arte como lenguaje o escritura no puede conducir directamente a comprenderlas como objetos hermenéuticos, como puros objetos de interpretación, sino que “tendría que entender más bien, en el estado actual, su ininteligibilidad (*Unbegreiflichkeit*)” (AT 179; 161s). Su lenguaje es tal, que no se las puede entender. Su enigmaticidad significa que lo que ocultan –la negra realidad– lo manifiestan y al manifestarlo lo ocultan (AT 182ss; 164ss). La obra de arte es absurda, ininteligible y enigmática, como la realidad social que expresa, y porque lo es la realidad que expresa. Este carácter enigmático es lo que más dice del arte contemporáneo radical. Pretende expresar lo irracional, inexpresable y absurdo de lo real, y qué mejor manera de hacerlo que siendo tan incomprensible como la realidad de que habla. El sentido de la obra de arte radical es la falta de sentido. Este es el significado de la literatura del absurdo de Beckett y Kafka. El absurdo de la obra de arte reproduce el absurdo social. Sus obras son más que un puro sinsentido, pues su contenido surge precisamente de la negación del sentido (AT 230s; 207). Por eso la obra de Kafka se resiste al sentido y constantemente se oscurece (*verdunkelt*) y se retira (KG 257; 137). Esto explica también por qué Beckett se negaba a interpretar sus obras (AT 47; 43). Adorno está diciendo que en nuestro tiempo es síntoma de autenticidad y radicalidad artísticas la oscuridad e irracionalidad estéticas. En el tono paradójico que caracteriza a la estética negativa, Beckett parece resumir la condición del arte negro cuando se refiere a la imposibilidad de hablar y, al tiempo, a la imposibilidad de callar que han constituido su vida<sup>18</sup>. El arte negro no puede decir el horror de lo real, pero tampoco puede dejar de gritar contra él. Ahora bien, esta enigmaticidad afecta negativamente a la recepción de la obra de arte. Acostumbrado al arte de apariencia bella, el público no entiende este arte. La música radical de Schönberg y Berg –en general todo el arte negro– se ha hecho enigma como el mundo y –así– respuesta al enigma que es el mundo, pero el grito que representa resuena sin que nadie lo escuche, sin eco. En palabras de Adorno, es un “mensaje encerrado en una botella (*Flaschenpost*)” (PhMU 126; 119). Espera receptores capaces de realizar el esfuerzo estético e interpretativo necesario para ponerse a su altura.

El arte radical sólo puede ser feo y repugnante, como la realidad que denuncia y que habla en él, como la realidad cuya escritura es. Este es el ‘realismo’ que está en la base de la producción de Kafka, Beckett o F. Bacon. No es un realismo ‘positivo’, que afirme lo que es, sino negativo, crítico. El arte tiene que convertir lo feo, lo proscrito y lo repulsivo en uno de sus temas, y no para integrarlo

---

<sup>18</sup> Beckett, S.: *The Unnamable*, trans. from the original french by the author, London, Calder & Boyars, 1975, p. 111 (trad. esp. de R. Santos, Madrid, Alianza/Lumen, 1988, p. 161).



o suavizarlo, ni mucho menos para reconciliarse con todo ello mediante el humor –que en este contexto sería lo más repulsivo. Tiene que apropiarse de lo feo para poder denunciar con ello al mundo que lo produce. Los defensores del orden establecido, indignados por esta tendencia (‘antiestética’ a su juicio) del arte contemporáneo hacia lo feo y escabroso, hacia lo físicamente repulsivo, le contraponen un ideal ‘estético’, ‘bello’, convencidos de que bastante feo (*häßlich*) es ya el mundo como para que lo sea también el arte (AT 79; 72. PhT II, 183ss; 136s). Pero lo que ha hecho el arte moderno radical es elevar lo negro, lo feo y repugnante, a ideal del arte. Baudelaire y Rimbaud estrenaron esta estética de lo feo y escabroso. La poesía de Rimbaud sobre la anatomía de un cadáver (*Le dormeur du val, Bal des pendus*) representa para Adorno el prototípico primer paso de esta estética que alcanzará su más alta expresión con Kafka y sobre todo con Beckett. Sólo así puede concebirse el arte de F. Bacon, su estética de la degradación del cuerpo, convertido en centro del tratamiento artístico en tanto que objeto repelente, más allá de toda proporción civilizada (PhT II, 184s; 137). Kafka, Beckett y Bacon dibujan indirectamente la imagen de la sociedad montándola con productos de desecho, con la basura de lo real, convertida en material único de su arte. El arte negro rompe con la estética tradicional del ‘arte bello’. Refiriéndose a la música de Berg y Schönberg, pero en tesis válida para todo el arte negro, Adorno ha escrito que “toda su belleza consiste en sustraerse a la apariencia de lo bello (*Schein des Schönen*)” (PhMU 126; 119). La belleza del arte moderno está por tanto en rehusar a la apariencia de la belleza, en ser feo. La belleza no es *bella*; es –tiene que ser– triste<sup>19</sup>. La música, el arte, afirma Adorno con palabras de Schönberg, “no tiene que adornar sino que debe ser verdadero” (PhMU 46; 45). Pero sólo es verdadero expresando el dolor, siendo feo. El arte (negro) en tanto se niega a sí mismo como arte (bello) es anti-arte (*Antikunst*) (AT 50, 53, 503; 46, 49, 450). Para Adorno las “únicas obras de arte que hoy cuentan son las que ya no son obras ningunas” (PhMU 37; 36), las que niegan su apariencia *estética* de belleza. El arte negro enseña que la verdadera experiencia estética sólo puede darse como negación de los valores que la constituían tradicionalmente, sobre todo el placer de lo bello. Igual que Beckett niega todo placer inmediato en la obra de arte, Adorno condena el placer que surge de la experiencia estética pura, idealizada, y sólo considera legítimo el placer estético que procede de la carga negativa-utópica del arte, y que representa un anticipo de la sociedad liberada<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. Jarque, V.: “La belleza es triste. Sobre el concepto de belleza en la *Teoría estética* de Adorno”, Actes del 3r Congrès de Filosofia al País Valencià, Quaderns de Filosofia i ciència, 15/16 (1989), pp. 427-434 *passim*.

<sup>20</sup> Cfr. Menke, Ch.: *La soberanía estética*, op.cit., pp. 28s.

Ahora bien, el arte negro tiene que seguir siendo arte<sup>21</sup>. La dificultad estética de este arte reside en que tiene que equilibrar su dimensión estética y la crítico/social. De lo que se trata es de articular estéticamente la negación de sentido; o sea, exponer en forma de sentido estético un mundo absurdo. *Endgame* de Beckett es, a juicio de Adorno, ejemplo de esta construcción estética del sinsentido, ejemplo de equilibrio<sup>22</sup>. Beckett descubre que el único espacio que le queda al arte entre la barbarie discursiva y el disimulo poético es tal vez la indiferencia del realismo formal, impresión en negativo de un mundo totalmente administrado (AT 55; 50). Paradójicamente la esteticidad consiste en romper el lenguaje artístico entendido como un velo que debe ser arrancado para llegar a la cosa, para darle la palabra al dolor. A juicio de Beckett y frente a la apoteosis de la palabra que descubre en las últimas obras de Joyce, esta es la meta más alta para un artista de nuestro tiempo<sup>23</sup>. La reflexión filosófica no puede lograrla directamente. En cuanto se refiere al “sustrato óptico (*ontisches Substrat*)” conceptualmente, téticamente, se eleva sobre él, se le escapa. Tampoco el arte lo logra fácilmente. El arte contemporáneo ha sentido especialmente la misma insatisfacción expresiva que experimenta la filosofía ante lo concreto. Esto fue lo que llevó a Picasso, explica Adorno, a pegar en sus cuadros recortes de periódico, como única manera de darle voz a la realidad empírico-social (AT 382s; 339). El precio que paga el arte por trascender su tendencia natural *estética* es que su lenguaje vuelve al silencio; es, escribe Adorno con palabras de Beckett, “*a desecration of silence*” (AT 203; 182). La voluntad de identificación que caracteriza al arte negro, la expresividad del arte radical, accede a la cosa misma mediante el silencio. Por eso Beckett pide no enamorarse del lenguaje –que sólo es vehículo para acceder a las cosas–, ataca las palabras, que son como costras que impiden que mane la sangre, y clama por una “literatura más acá de las palabras (*literature of the unword*)”<sup>24</sup>, es decir, una literatura que no se detenga deleitada en las palabras sino que –mediante éstas– nos lleve a la realidad efectiva, una literatura donde las cosas mismas hablen en las palabras. Contra las palabras, concluye Beckett en nombre de la belleza negativa, una belleza cuya

<sup>21</sup> Cfr. Jiménez, M.: *Th. Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977, pp. 117s.

<sup>22</sup> Wellmer, A.: “La unidad no coactiva de lo múltiple. Sobre la posibilidad de una nueva lectura de Adorno”, en *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*, op.cit., p. 42. Cfr. AT 371; 326.

<sup>23</sup> Beckett, S.: “German Letter of 1937”, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, ed. R. Cohn, London, Calder, 1983, pp. 52s (trad. J. M. Moreno, *Er. Revista de filosofía*, 17-18 (1995), pp. 216s).

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 54 (trad. castellana, pp. 218s).

estética reside en expresar el horror de lo real, anti-estética en el sentido tradicional. Sólo el silencio muestra lo que las palabras ocultan: la verdad, la indecible verdad. El amor a la verdad precisamente es, según Beckett, lo que le obliga al silencio, porque siempre decimos demasiado<sup>25</sup>. No resulta entonces extraño que Beckett identifique lo negro con el silencio<sup>26</sup>.

#### IV. LA ESPERANZA DE LA DESESPERACIÓN. UTOPIA EN NEGRO

Pero hay que hablar; mejor, gritar. El silencio sólo se dirige contra el lenguaje/velo. En vez de encubrir, la palabra tiene que ser la voz misma de la realidad dañada y reprimida. Más aún: el arte negro, como conciencia viva del dolor, o sea, como verdad de lo real, es ya la esperanza, la salvación, la utopía. Sólo esta verdad en carne viva que expresa el arte radical puede modificar la conciencia de los individuos, que es a fin de cuentas la única eficacia práctica que puede desprenderse del arte. Por eso no valen las arengas (AT 360; 320). Kafka es el modelo que sigue Adorno. Ha pretendido romper la maldición de la cosificación del sujeto mediante el conocimiento, haciendo en sus obras que el propio sujeto se cosifique. No ha intentado sanar directamente la neurosis sino buscar en ella la fuerza salvadora, mostrándola. Ha vencido al enemigo incorporándose (KG 262, 285; 143, 170). Para Adorno no hay utopía sin conciencia de la verdad: “Sirve mejor a lo humano que los hombres se den cuenta de la situación (*Stellung*) en la que la coacción de las relaciones sociales los tiene presos que seguir encadenados con la ilusión de que son sujetos”, pues “si fueran totalmente conscientes de ello podrían transformarlo (*ändern*)” (IO 454). La (negra) verdad es el camino hacia la utopía; lo difícil es atravesar las costras, las falsas cicatrices, para llegar a la verdad. Y la principal dificultad es el miedo, el miedo a la verdad, a la horrible verdad, resorte filosófico que muy probablemente Adorno aprendió en Nietzsche. Hay miedo al arte negro porque nos habla de nuestra verdadera situación. Tememos la disonancia (*Dissonanz*) –lo negro en música– porque expresa nuestra propia condición (*Zustand*), aclara Adorno, porque expresa el horror, y por ello nos es insoportable (*unerträglich*) (PhMU 18; 18). Preferimos no oírlo y oír consonancias, que son símbolos de la conciliación (PhMU 100; 99), para no saber nada del dolor y del horror inconciliables, para *superarlos...* pero sólo saber la verdad nos salva. Esta es la primera misión del

<sup>25</sup> Beckett, B.: *Molloy*, trans. from the french original by S. Beckett and P. Bowles, London, Calder, 1976, p. 17 (trad. castellana: P. Gimferrer, Madrid, Alianza/Lumen, 1986, p. 42).

<sup>26</sup> Beckett, S.: *The Unnamable*, op.cit., pp. 75, 125 (trad. castellana, pp. 125, 175).

arte radical según Adorno: servir a la clarificación (*Erhellung*), “convencer conscientemente al mundo, en apariencia tan luminoso, de sus propias tinieblas (*Finsternis*)” (PhMU 24; 23).

Ahora bien, esta conciencia del dolor no es algo simplemente intelectual. Es verdadera experiencia del horror real en que estamos inmersos, un horror que las ‘luces de neón’ de la industria cultural pretenden ocultar. Esto es lo que hace arte negro: redime (o sea, no se deja integrar) mediante la verdad, expresando dolor, siendo negro, horrible, inhumano. Ciertamente, si los atroces rasgos del arte negro fuesen su “resultado final (*Endgültiges*)” sólo nos quedaría la “desesperación histórica (*geschichtliches Verzweiflung*)” (AT 66; 61). Pero es en la atrocidad de ese arte, en el grito que supone, en la propia desesperación en suma, donde Adorno encuentra la esperanza. El arte negro es *utopía en negro*, esperanza en negro, una conciencia negra, negativa. Es la utopía del desesperado, una “manifestación negativa de la utopía” (AT 196; 177). Por esto Adorno ha escrito que “la esperanza (*Hoffnung*) está primordialmente en los que no hallan consuelo (*trostlosen*)” (MM III, 253; 232), en los que experimentan el dolor, las heridas, y niegan lo real. Recordemos los versos que Hölderlin escribió en *Patmos*: “Donde esté el peligro, crece también la salvación (*wo aber Gefahr ist, wächst das Rettende auch*)”. Inspirado sin duda por Benjamin, Adorno, de nuevo en forma de paradoja, sostiene que “no se nos ha dado la esperanza sino por los desesperados (*Hoffnungslosen*)” (KG 252; 130). Sólo los que experimentan la negrura de lo real no están integrados y pueden salvarse. En una entrevista en *Der Spiegel* de 1969 Adorno asume esta afirmación de Ch. D. Grabbe: “Sólo la desesperación puede salvarnos (*kann uns retten*)” (GUP 405). En Kafka y Beckett ha encontrado Adorno esta forma de la utopía: en sus obras la visión de la ausencia de toda posibilidad de escape de la situación actual, la ausencia de toda esperanza, parece ser el último elemento que queda de una humanidad libre. Ahora bien, la experiencia del horror, la desesperación, lo negro, representan la utopía sólo cuando se experimentan como negación de lo que es y promesa (rota) de algo otro, de lo que no es, y no como simple ‘resultado final’. El arte sólo puede dar refugio a la utopía siendo negro, o sea, identificándose con la catástrofe y rechazando el falseamiento estético de lo real. Es tal el horror, el ennegrecimiento de lo real, es tan indecible, tan ilógico, que “el oscurecimiento del mundo hace racional la irracionalidad del arte” (AT 35; 33). “El único objeto hoy digno del arte –añade Adorno–, lo puro inhumano, escapa a él en su exceso e inhumanidad (*Unmenschlichkeit*)” (MM II, 163; 151). Pero precisamente por ello el arte tiene que ser todavía más negro, más absurdo, más feo, porque cuanto más lo sea más grita, protesta y clama contra la oscuridad del mundo, único modo de fundar la utopía: “La inhumanidad (*Unmenschlichkeit*) del arte debe

sobrepasar la del mundo por amor del hombre” (PhMU 125; 118). El arte negro expresa la desesperación, la desintegración, única forma de la utopía. Pero al mismo tiempo, mientras haya dolor y desesperación habrá arte, arte radical y negro, de manera que según Adorno “sólo en una humanidad pacificada (*befriedeten Menschheit*) dejará de existir el arte; hoy su muerte sería el triunfo del puro ser sobre la visión de la conciencia que pretende resistírsele y oponérsele” (PhMU 24; 23)<sup>27</sup>. En nuestra situación alienada, la muerte del arte significaría la victoria absoluta de lo que es, la total integración. Pero tan nefasta sería su muerte como su conversión total en arte ideológico al servicio del sistema. Por eso Adorno añade que “sería preferible que un buen día el arte como tal desapareciera, a que olvidase el sufrimiento que es su expresión y tiene su sustancia en la forma artística” (AT 399; 343).

La utopía en negro se proyecta hacia delante pero volviendo hacia atrás: contra las máscaras, la utopía es recuerdo de la negritud del mundo y, como tal, reparación de las catástrofes de la historia universal que Hegel legitimaba al hacer de la razón sustancia del universo. Hacerle justicia a las víctimas, darle nombre a los muertos sin nombre, esa es la condición de posibilidad de la utopía. Al recordar, al darle voz al dolor, el arte negro recuerda lo posible frente a lo real que lo oprimía. Darle la palabra a las víctimas, a la realidad sufriente, este es el realismo estético que defiende Adorno y que encuentra en Beckett, un realismo más realista que el realismo socialista<sup>28</sup>. Tan sólo desde este negro realismo se puede fundar la utopía. El arte negro se niega a encantar un mundo desencantado. Se niega a darle al mundo el color que perdió; se niega a presentarse como la falsa esperanza de un mundo bello que embellece este mundo feo. Su utopía es negra, *anti-estética*. Mejor dicho: su esteticidad –y su utopía por tanto– es negra, negativa: “Nada hay ya de belleza (*Schönheit*) ni de consuelo (*Trost*) salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor” (MM I, 22; 29s). La felicidad del arte negro está en reconocer la infelicidad. Sólo negando afirma, *tollendo ponens*. Hace de la afirmación de lo negativo la única positividad posible. La negación es la utopía, la esperanza. La negatividad o negritud del arte, su

<sup>27</sup> Dado el carácter crítico del arte negro, parece natural pensar que en una sociedad liberada y pacificada *ese* arte dejaría de existir porque no habría ningún motivo para su subsistencia, nada a que oponerse (Cfr. Füllsack, M., art. cit., p. 47). Esto no significa, sostiene Adorno, un retorno al arte del pasado, el arte que hoy es todavía ideología; más bien, Adorno sugiere que el arte de la humanidad libre podría ser una tercera vía frente al arte del pasado y al arte negro actual (AT 386; 339). Sería un arte verdaderamente libre, como la sociedad de la que parte.

<sup>28</sup> Cfr. Gómez, V.: *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, op.cit., pp. 167s. Cfr. AT 477; 426.

*methexis* en lo tenebroso, es anuncio no explícito de la catástrofe de lo real y al tiempo expresión de lo posible realizable, y es que, escribe Adorno, “hoy la posibilidad real de la utopía se une por su último extremo con la posibilidad de la catástrofe total” (AT 55s; 51. Cfr. AT 386s; 343). Por un lado, el negro expresa el horror, la muerte, el fin. En *Endgame*, Beckett hace decir a Clov: “¿Sabes de qué murió la madre de Pegg? De oscuridad”<sup>29</sup>. Pero por otra parte, en la época del dominio de la identidad, sólo la expresión del horror puede salvarnos. Este es el ideal del negro que propone Adorno: el negro, como categoría socioestética, expresa al tiempo el mal y la esperanza, la nada, la muerte, y el nacimiento<sup>30</sup>. Nuestra cultura de la luz y de la claridad olvida que la luz brota de la oscuridad del negro, que el negro de la *Croix noire* de Malévitch o de las *Black Paintings* de Ad Reinhardt es umbral, puerta de entrada en otro universo más originario, no simple fin y cerrazón, del mismo modo que Heidegger descubrió en la luminosa *alétheia*, en el corazón del desocultamiento, la oscuridad de la tierra, el ocultamiento<sup>31</sup>. Esta es la paradoja esencial del arte negro, la que resume el resto de las paradojas que componen la estética negativa de Adorno.

---

<sup>29</sup> Beckett, s.: *Endgame*, London, Faber & Faber, 1976, p. 49 (trad. Castellana: A. M. Moix, Barcelona, Barral, 1976, p. 151).

<sup>30</sup> Desde otra perspectiva también Jung se refería al hecho de que el negro es el “lugar de las ocultaciones”, pero en su fase germinativa, antes justo de la “explosión luminosa del nacimiento”, de modo que también es lugar de comienzos, “color de los orígenes”.

<sup>31</sup> Cfr. La Chance, M.: “T. Théoesthétique de l’obscur”, *Revue d’esthétique*, 37 (2000), pp. 75ss.