



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

LA IDENTIDAD DE ARTE Y FILOSOFÍA COMO FUENTE DE VERDAD Y CONOCIMIENTO EN LA OBRA DE MAX HORKHEIMER

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO
DE MAESTRO EN FILOSOFÍA

P R E S E N T A :
HÉCTOR SOLANO RÍOS

DIRECTOR: DR. CARLOS OLIVA MENDOZA

JUNIO 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi esposa, Mónica Bautista González,
por su entrañable cariño, su amistad y su apoyo sincero.*

*A mis hijos Abraham, Paula y Briseida,
quienes siempre me transmiten alegría, valor y entusiasmo.*

*A mi madre Rosa María Ríos y a mi padre Javier Solano Ramírez,
por su impulso, su generosidad incondicional y sus consejos.*

Agradecimientos.

Agradezco infinitamente a mi Tutor de Tesis, Dr. Carlos Oliva Mendoza, por su asesoría generosa y siempre comprometida; a la Dra. Mariflor Aguilar, al Dr. Pedro Enrique García, al Dr. Jorge Armando Reyes y al Dr. Stefan Gandler, por aceptar ser mis lectores y por sus comentarios críticos que me permitieron mejorar este trabajo.

Agradezco de manera especial a mi querida esposa por creer en todo lo que hago y a mi querida madre por el apoyo de todo tipo que me ha brindado en los momentos más difíciles.

Agradezco también a mi querido padre y a mi amigo Gustavo García Conde, por su invaluable disposición para realizar observaciones de redacción y comentarios críticos de gran ayuda.

Agradezco a la Bibliotecaria María de los Ángeles Santamaría, por su asesoría siempre diligente para conocer mejor el acervo de la biblioteca.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN..... | 9 |
| CAPÍTULO 1. Horkheimer, encuentros y desencuentros con la Ilustración..... | 13 |
| 1.1 Ilustración y pensamiento sistemático..... | 13 |
| 1. 2.- Estética sistemática de la Ilustración..... | 18 |
| 1. 3.- Arte y verdad bajo la Ilustración. De la identidad de naturaleza y arte y sus pretensiones sistemáticas..... | 22 |
| 1. 4.- Ilustración y mentira..... | 28 |
| 1. 5.- Arte y cultura administrada..... | 35 |
| 1. 6.- Horkheimer y su acepción de verdad y belleza..... | 38 |
| | |
| CAPÍTULO 2. Materialismo y estética en la obra de Max Horkheimer..... | 45 |
| 2.1. Criterio de verdad materialista de Horkheimer. | 45 |
| 2.2 Horkheimer y la polémica con Maquiavelo sobre filosofía de la historia..... | 54 |
| 2.3 Materialismo de Horkheimer y su postura sobre el arte..... | 57 |
| 2.4. Identidad de arte y filosofía como fuente de verdad y conocimiento..... | 59 |
| 2.5 Batalla semiótica y la aportación crítica de Horkheimer..... | 61 |
| 2.6 Batalla semiótica y las posibilidades del arte bajo el pensamiento de Horkheimer.. | 64 |
| | |
| CAPÍTULO 3. Horkheimer y las posibilidades del arte mediante una continuación dialéctica de la Ilustración y del materialismo histórico..... | 69 |
| 3.1 Reivindicación dialéctica de elementos revolucionarios de la Ilustración..... | 71 |

| | |
|---|----|
| 3.2 Marxismo y praxis artística como continuación dialéctica del núcleo revolucionario de la Ilustración..... | 74 |
| 3.3 El papel de Schopenhauer en el pensamiento estético de Horkheimer..... | 79 |
| 3.4 Consecuencias antinómicas en los planteamientos de Horkheimer sobre las posibilidades del arte..... | 85 |
| Conclusiones..... | 93 |
| Bibliografía..... | 97 |

Introducción.

Saber en qué están fundadas las afirmaciones de Max Horkheimer que sostienen una identidad de arte y filosofía como fuentes productoras de verdad y conocimiento, en las que lo real expresa el dolor y el sufrimiento de humanidad y naturaleza, es lo que mueve a realizar un examen a la función que asigna el autor a arte y pensamiento y que, por cierto, es el hilo central de este trabajo de tesis. Para Horkheimer producción artística y filosofía, desde sus respectivos lenguajes, comparten no sólo una función semiótica parecida: nombrar a las cosas por su nombre; sino también comparten un destino trágico: el haber sido subsumidos por una racionalidad científica al servicio del capital, expresada en el triunfo de la sociedad administrada. La denuncia del *fatum* capitalista le permite a Horkheimer, junto con Th. W. Adorno, hacer un diagnóstico de la situación de arte y pensamiento en el siglo XX, el cual es, hasta cierto punto, vigente. A lo largo de este trabajo de tesis se hace énfasis en la nostalgia un tanto resignada del autor por los aspectos de la realidad y del pensamiento crítico que parecen haber sido derrotados; así como del gran arte burgués que mantenía al menos una tensión entre individuo y realidad social y que hoy en día ha sido sustituido por la cultura de masas.

El pensamiento de Horkheimer es complejo y no es producto de la univocidad de un solo aparato teórico sino que, consecuente al proyecto de la Teoría Crítica de la que el autor es parte medular, integra las aportaciones de varias ramas del conocimiento que incluyen antropología social, psicoanálisis, filosofía, sociología, estética, etc. Sin embargo, la forma en que despliega su trabajo teórico da cuenta de dos corrientes del pensamiento moderno que ocupan un lugar relevante en su obra y con las que no siempre tiene una relación sencilla de explicar: La Ilustración y el materialismo histórico. Con la primera, su relación sería fácil de explicar si su análisis se adhiere a la postura muchas veces sostenida que piensa que Horkheimer y Adorno son enemigos acérrimos de todo lo que provenga de la *Aufklärung*, debido al tono áspero y lapidario con el que se dirigen a ella en *Dialéctica de la Ilustración*. Pero tal postura explica de manera unilateral e incompleta la relación de sus autores con la Ilustración; si bien es cierto que Adorno y Horkheimer hacen una crítica radical de los aspectos problemáticos del Iluminismo, como por ejemplo, su desmedida fe en una razón sistemática, correlato del ascenso imparable de la organización económica y social capitalista, también esta postura unilateral se olvida que Horkheimer siente nostalgia por el mundo que creyó en la autonomía del individuo, que ponderó la función crítica del pensamiento y en la que

el arte y la cultura mantenían al menos una tensión entre el mundo práctico y el mundo del pensamiento y la creación artística; tensión que no pocas veces manifestó un desacuerdo tácito o expreso con la realidad existente y de la que, sin embargo, arte y pensamiento eran, dialécticamente, su producto. Así, dar cuenta de la dicotomía, a través de un análisis de los encuentros y desencuentros de la relación de Horkheimer con la Ilustración, es también el propósito del primer capítulo. Tal dicotomía sólo es posible demostrarla exponiendo una serie de planteamientos y afirmaciones de pensadores ilustrados que serán casi siempre confrontados y en algunas veces refrendados por Horkheimer.

El segundo capítulo tiene por objeto dejar en claro el papel relevante que juega el materialismo histórico en el pensamiento de Horkheimer. Sobre todo, se intenta demostrar que el materialismo es el método central de reflexión crítica de su pensamiento. De tal modo, el criterio de verdad y conocimiento del materialismo de Marx y Engels, como actitud mental y como desarrollo teórico que no cancela la tensión entre sujeto y objeto; que estudia los procesos económicos y culturales sometiéndolos a una crítica radical y que, por lo tanto, piensa los fenómenos sin desligarlos de su condicionamiento histórico, le permite entender a Horkheimer, bajo este esquema, la situación de arte y pensamiento. El materialismo, por el lugar importante que ocupa en su obra, permite discernir no sólo el objeto que tiene para Horkheimer arte y filosofía, sino también explicar en qué consiste la identidad de ambas ramas del espíritu y, sobre todo, dictaminar cuál de ellas expresa mejor la vida y cuál puede ser una fuente más poderosa de conocimiento y si aún es posible que otorguen normas y paradigmas a un mundo cada vez más escindido por los efectos del triunfo del modo productivo-consuntivo capitalista. Al final de este capítulo, se hace una apuesta por lo que se cree es una de las últimas posibilidades críticas y revolucionarias de arte y pensamiento en medio de la barbarie instrumental y sobre las cuales, se cree, el pensamiento de Horkheimer tiene mucho que aportar: mantener una actitud de resistencia, mediante una batalla inspirada en el señalamiento que Marx hace sobre la importancia de la actividad teórica y la praxis artística como fuentes de construcción de sentido que no sólo dan cuenta del movimiento y el despliegue de la realidad social, política y económica, sino que además en determinados momentos pueden influir sobre las mismas, pues no se debe olvidar que si bien la base socio-económica es el principal aspecto condicionante de la realidad, también el aspecto cultural y político son un agente reactivo que permite

que arte y pensamiento jueguen un papel importante, aunque secundario, en la refuncionalización y transformación de la realidad en los que las reservas para mantener un mínimo de autenticidad, de libertad y de justicia se niegan a ser derrotadas por completo. En esta apuesta “utópica”, el pensamiento de Bolívar Echeverría es una fuente de inspiración importante, sobre todo en lo tocante a sus estudios sobre el concepto de cultura, valor de uso y semiótica. Ésta última, desde una postura marxista, permite conocer la dependencia que hay entre las condiciones sociales de una época histórica y el mantenimiento o modificación de ciertas cualidades psíquicas, espirituales y culturales de los individuos que la conforman. Es precisamente en este punto en el que la reflexión crítica de Horkheimer pone especial énfasis: la subjetividad imperante puede ser transformada; el pensamiento crítico y el arte pueden ser elementos en los que se exprese la negativa a aceptar el mundo como es. Sin embargo, Horkheimer sabe que la emancipación real sólo puede ser lograda con la transformación profunda de las relaciones sociales de producción y reproducción material y espiritual.

El tercer capítulo, tiene como propósito dar cuenta de un hallazgo que permite entender aún mejor la compleja labor teórica de Horkheimer. Tal hallazgo está apoyado nuevamente en un planteamiento de Bolívar Echeverría sobre la Escuela de Frankfurt, a la que, como es sabido, perteneció Horkheimer. Echeverría sostiene que los pensadores que conforman dicha Escuela, en muchos de sus aspectos, expresan una continuación dialéctica de la Ilustración. El propósito es, en consecuencia, llevar este planteamiento aún más lejos, pues se piensa que Horkheimer no solamente representa una continuación dialéctica de la Ilustración, sino que hay supuestos básicos del marxismo que también son desarrollados dialécticamente por el autor de *Crítica de la razón instrumental* y con los que por momentos pareciera darle un adiós definitivo al marxismo. Sin embargo, y aquí el hallazgo, en este capítulo se explica la función que desempeña una de las influencias del pensamiento de Horkheimer que desde el principio de su obra lo ha acompañado: el pesimismo de Schopenhauer y que hasta este momento no había sido necesario explicitar sin hacer antes un estudio del lugar que ocupan marxismo e Ilustración en Horkheimer. Se describe, por tanto, cómo el pesimismo de Schopenhauer cumple una tarea similar a la que juega la rehabilitación de la teología por parte de Benjamin para sacar al materialismo ortodoxo y al oficial de posturas que lo han llevado al terreno del positivismo y a ser una práctica político-estatal que marcha al ritmo de la fe ciega en la idea de progreso ininterrumpido de la sociedad. Por lo que

el pesimismo schopenhaueriano no sólo es el mecanismo que revitaliza los aspectos más revolucionarios de la Ilustración y los más poderosos del materialismo histórico, sino que además permite entender mejor aspectos del pensamiento de Horkheimer que han dado a malos entendidos, que van desde enmarcarlo dentro del pensamiento irracionalista (por una supuesta condena de la técnica y la ciencia, lo cual es falso pues el autor critica solamente el uso y subsunción de la técnica, la ciencia y la filosofía a los intereses de la clase dominante, mas no niega las aportaciones de estas disciplinas) hasta acusarlo a él y Adorno de ser pensadores que han recaído en un materialismo metafísico por introducir elementos y categorías conceptuales del idealismo y la religión, las cuales, cabe aclarar, para los autores únicamente tienen el papel de demostrar que la metafísica al menos mantuvo una actitud que se resistía a que la vida se restringiera a las exigencias de la praxis. Se pretende al final de este último capítulo, a partir del lugar que ocupa el pesimismo de Schopenhauer en el trabajo teórico de Horkheimer, hacer un análisis de las consecuencias que produce en sus planteamientos sobre el arte y pensamiento. El objeto es intentar demostrar que dicho pesimismo trae consecuencias antinómicas a las expectativas sobre el destino de ambas ramas del espíritu. Por lo que el diagnóstico de Horkheimer sobre una posible disolución de arte y filosofía, de pronto parece dar cuenta de que el pesimismo schopenhauriano ha desplazado, como dispositivo teórico, al materialismo histórico y a los aspectos revolucionarios de la Ilustración.

1. Horkheimer, encuentros y desencuentros con la Ilustración.

La afirmación de que Hitler ha destruido la cultura alemana no es más que un truco propagandístico de los que desean reedificarla desde sus mesas de despacho. Lo que Hitler ha aniquilado en arte y pensamiento llevaba hace tiempo una existencia escindida y apócrifa, cuyos últimos refugios barrió el fascismo.

Th. W. Adorno, *Mínima Moralia*

1.1- Ilustración y pensamiento sistemático.

Max Horkheimer, igual que Th. W. Adorno¹, tiene una relación tensa y compleja con la Ilustración. Si no se toma en cuenta este señalamiento se podría aseverar tajantemente, por el tono casi siempre áspero con el que se refieren a la Ilustración, que son absolutamente enemigos de ella. Pero afirmar esto último es un error. En realidad hay dos tendencias dentro de la Ilustración en lo que respecta a la búsqueda de la verdad y en cuanto a aspiraciones sistemáticas de conocimiento sobre la realidad. Existe, por un lado, la tendencia de pretensiones sistemáticas y formalistas del pensamiento que deparó en las posteriores filosofías pragmáticas y positivistas, y, por otro lado, está la tendencia que, sin abandonar totalmente las aspiraciones sistemáticas, apunta hacia derroteros que exigen un lugar para lo incondicionado y también un lugar para el detalle, para lo singular y para el movimiento de lo concreto expresado en el arte, no subsumible al juicio lógico.

Esta última tendencia es un elemento que se hace presente en diversos momentos de la obra de Horkheimer; así también las aspiraciones y actitudes revolucionarias de la época como puede ser la importancia que tiene la tolerancia y la lucha contra la superstición, o el anhelo de igualdad, libertad y solidaridad, núcleo programático de la Revolución francesa. Inclusive hay en él una actitud nostálgica hacia el periodo burgués, en el que al menos, piensa el autor, se mantenía un equilibrio o una verdadera tensión entre individuo y comunidad. Hoy cree que esto se ha acabado. Por

¹ Cabe recordar que Horkheimer y Th. W. Adorno colaboraron en varios textos, el más importante es, como es sabido, *Dialéctica de la Ilustración*, en el que los autores confrontan críticamente no solamente a la Ilustración del siglo XVIII, sino al proceso histórico de ilustración de la humanidad, es decir, el proceso de desencantamiento de la naturaleza a través de la razón, del cual el mito forma parte. Debido a que los autores colaboran en varios textos, Adorno será un pensador recurrente en este trabajo de tesis.

ejemplo, Horkheimer señala que la *epojé* o suspensión del juicio de Montaigne, como medio para obtener una tranquilidad interior, era con el fin de la conformación de la propia persona que creía en sus capacidades individuales para crearse un mundo, o como un rasgo de afirmación personal, no obstante el distanciamiento escéptico de Montaigne hacia los movimientos populares². Hoy, piensa Horkheimer, ese rasgo de individualidad, expresión del fortalecimiento del elemento subjetivo ha sido devorado casi por completo por la totalidad.

La tendencia de la Ilustración que precisamente Horkheimer, junto con Adorno, pretende rescatar es la que apunta también a senderos donde la subjetividad, no obstante, no puede ser ajena a las condiciones técnicas y materiales que le posibilitan, radicaliza su función de artefacto productor de sentido y que reconoce en alguna medida que su razón de ser está en elaborar representaciones sobre una realidad que cambia y se desgarran a sí misma. Sólo bajo esta mirada se puede entender la afirmación de Horkheimer de que el arte cumple la función de decir lo que las cosas son y de permitir que la naturaleza tenga una voz para que exprese su dolor³.

La Ilustración del siglo XVIII, momento en que se consolida de manera peculiar la tendencia histórica que busca, ya desde Aristóteles⁴, construir una explicación omniabarcante de la realidad, producto de un sujeto cognoscente dotado de una capacidad ordenadora, lleva a centrar, en primer lugar, el análisis de este capítulo en la primera tendencia señalada (el afán de esta época por construir un sistema total acerca de la realidad), al mismo tiempo que es confrontada con el pensamiento de Horkheimer, sin dejar de señalar los aspectos de la *Aufklärung* que para el autor tienen un valor y una importancia que es necesario refrendar en la actualidad.

²MAX HORKHEIMER, "Montaigne y la función del escepticismo" en *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, pp. 174-175.

³Horkheimer expresa la función del arte del siguiente modo: "En otro tiempo el arte, la literatura y la filosofía aspiraban a expresar el significado de las cosas y de la vida, a ser la voz de cuanto está muerto, a prestar a la naturaleza un órgano para comunicar sus padecimientos o, como cabría decir, para llamar a la realidad por su verdadero nombre. Hoy se ha privado del lenguaje a la naturaleza. Una vez se creyó que toda manifestación, toda palabra, todo grito o todo gesto tenían un significado interior; hoy se trata de un mero proceso". MAX HORKHEIMER, *Critica de la razón instrumental*, Trotta, Madrid, 2002, p. 122.

⁴En Aristóteles está presente ya el anhelo de orden y unidad, que por cierto opera también para el arte cuando señala: "De la misma manera, entonces, así como un todo bello hecho de partes, o una bella criatura viviente debe ser de determinado tamaño, pero de un tamaño captable por el ojo, de igual modo una trama o argumento tiene que poseer cierta extensión, si bien capaz de ser aprehendida por la memoria [es decir, requiere de unidad]". ARISTÓTELES, *Poética*, cap. VII, Leviatán, Buenos Aires, 1996, p. 42.

Ya Condillac, por ejemplo, piensa que todo sistema de conocimiento “[...] no es otra cosa que la disposición de las diferentes partes de un arte o una ciencia en un orden tal que se sostienen todas ellas mutuamente de tal manera que las últimas se explican por las primeras”⁵. Sin embargo, en este autor se hace patente un sesgo importante en las pretensiones, en los procedimientos y en los aparatos conceptuales de la empresa teórica, al criticar las pretensiones del racionalismo de construir un sistema a partir de primeros principios o entidades metafísicas⁶. En la base de su crítica al racionalismo están dos aspectos profundamente imbricados: 1) El planteamiento de que los llamados primeros principios no son esencias, sino fenómenos acotados arbitrariamente por la razón en su necesidad de comprender el mundo para solucionar problemas de todo orden y no sólo por una actividad mecánica de asociación de ideas y 2) una puesta en cuestión del método deductivo⁷. Condillac propone hacer un mayor uso de la inducción lógica que ordena la multiplicidad de los fenómenos sensibles elaborando una sistematicidad que ya no se puede explicar por axiomas geométricos que, en todo caso, tiene su eficacia en su propio campo y no para todo el conocimiento. Tal forma de elaborar un orden legal es llevada por Condillac también al ámbito de lo político, en el que la sociedad es concebida como un “cuerpo artificial” que se conforma con partes que ejercen entre sí una acción recíproca. Se trata de conformar la totalidad en la que sea posible “una disciplina que mantenga el equilibrio perfecto entre todos los órdenes y que, de este modo, haga a cada ciudadano encontrar sus interés en el interés de la sociedad”⁸.

Otro pensador que cuestionó las pretensiones deductivas y metafísicas del racionalismo fue el matemático Jean le Rond d’Alembert (fundador, junto con Diderot, de la Enciclopedia), al plantear también la necesidad de construir un sistema unitario y homogéneo pero no metafísico, es decir, no solamente fundado en principios o cosas del mundo de lo aparente, que es el mundo de la naturaleza, sino también, evitando toda inferencia a partir de supuestos universales⁹. Por tal motivo, d’Alembert solía despreciar

⁵ ETIENNE BONNOT, ABATE DE CONDILLAC, *Tratado de los sistemas*, Horsori, Barcelona, 1995, p. 101.

⁶Al respecto Condillac critica acremente el sistema de Leibniz: “No sé si el sistema de las ideas innatas pertenece más al pueblo o a los filósofos, pero es indudable que ha impuesto grandes obstáculos al progreso del arte de razonar”. *Ibid.*, p. 137.

⁷Condillac piensa que el estudio de los sistemas abstractos, es decir, que parten de un principio metafísico y del que se deduce el conocimiento de lo particular “hace notar que, entre los principios, unos no nos conducen a nada y los otros llevan sólo al error”. *Ibid.*, p. 109.

⁸*Ibid.*, p. 264.

⁹RAYMOND BAYER, *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 166.

la actividad teórica por considerarla problemática y contradictoria y porque, para él, lleva al escepticismo. Considera también que la filosofía no debe ordenar y relacionar fenómenos a partir de axiomas o por medio de esencias metafísicas. Y aunque señala que las deducciones son necesarias, éstas deben ser entendidas como inferencias de propiedades secundarias de las cosas que se desprenden de otras más primitivas. No obstante que en estas posturas se encuentra el germen del positivismo al restringir la actividad del filósofo a la de mero bibliotecario de la naturaleza, lo importante es señalar el desprecio de d'Alembert por la metafísica, tendencia clara de la *Aufklärung* emparentada con el cada vez más hegemónico avance tecnológico y científico de una época marcada por el ascenso de la burguesía. Y es precisamente el desmarque de la metafísica, ejemplificado en Condillac y d'Alembert, el que lleva a Horkheimer a señalar en diversos momentos de su obra las repercusiones contradictorias e inclusive funestas que se desencadenaron de esta racionalidad de corte analítico. Ya en *Dialéctica de la Ilustración*, junto a Adorno, afirmaba aforísticamente: “La Ilustración es totalitaria [...] La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas.”¹⁰ De modo que el afán sistemático de la epistemología ilustrada, cuya base es la pretensión de domeñar a la naturaleza para servirse de ella, tuvo la exigencia de reducir todo fenómeno humano y extrahumano al criterio de cálculo y utilidad. No en balde señalan los autores que el número se convirtió en el canon de la Ilustración¹¹, por lo que con el afianzamiento de la forma capitalista de producción y los avances científicos y tecnológicos que le acompañaron también la Ilustración pudo llegar al punto de sostener que *poder y conocimiento son sinónimos*¹². Y esta sentencia es expresión contundente del criterio de verdad de la Ilustración.

Epistemológicamente, el que la Ilustración centrara sus esfuerzos en su afán totalizador, tuvo efectos igualmente funestos en el terreno del lenguaje mediante el cual el conocimiento expresa sus reglas y su estructuración racional de la realidad. Sólo que este conocimiento expresa algo que es aún más grave y que también señalan Horkheimer y Adorno: “[...] el entero orden lógico [...] está fundado en las

¹⁰ Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2009, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹² Cabe recordar que esta sentencia pertenece al *Novum Organum* de Bacon, tal y como lo mencionan los autores, no obstante que Bacon es un pensador de los siglos XVI y XVII, expresa ya el espíritu que llevó a la larga a gran parte de la Ilustración a volcarse al positivismo. *Ibid.*, p. 60.

correspondientes relaciones de la realidad social, en la división del trabajo”¹³. Y esta estructura de la sociedad tiene su correlato espiritual en pensadores como Condillac y d’Alembert, quienes expresan a la “Ilustración que ha devorado no sólo los símbolos, sino también a sus sucesores, los conceptos universales”¹⁴, pues en su esfuerzo por superar a la metafísica estos pensadores pusieron el germen para la neutralización del lenguaje una vez que la naturaleza, desencantada por el cálculo organizador, hizo del nombre una nueva esencia, dado que para el positivista, nombre y cosa son lo mismo. Si bien esta aseveración puede parecer exagerada y se puede objetar que a Condillac o a d’Alembert no se les puede atribuir la crítica de Horkheimer y Adorno al germen positivista de la Ilustración, basta para demostrar lo contrario con citar a los propios autores cuando afirman: “La Ilustración, en cuanto burguesa, se había rendido a su momento positivista mucho antes de Turgot y d’Alembert”¹⁵, pues a muchos de los pensadores ilustrados, en su afán por explicar y controlar a la naturaleza, siempre los movió un enorme terror no sólo a un retorno al caos natural y social, sino también un terror al pensamiento indisciplinado que no permita o que distraiga los imperativos de la praxis. Este es el motivo del desprecio de d’Alembert hacia la teoría y lo que le lleva a firmar que ésta sólo lleva al escepticismo y aleja al pensamiento del mundo práctico. Este es, en suma, el germen positivista que Horkheimer y Adorno¹⁶ denuncian en *Dialéctica de la Ilustración*.

¹³ *Ibid.*, p. 75.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶ Theodor W. Adorno advierte sobre los alcances de germen positivista ilustrado: de la vaciedad y formalización del lenguaje producto de un afán organizador en el que la división del trabajo produce una sociedad en la que se llega al extremo en el que de la lucha de la Ilustración contra la metafísica (es decir, de los conceptos otrora pensados como también le llama el autor a lo rescatable de la metafísica), se desprende un tipo de racionalidad vacunada contra el pensamiento el cual da “lugar a una segunda imagería, enteca y sin imágenes. En medio de la red de relaciones de los hombres entre sí y con las cosas, relaciones que se han convertido completamente abstractas, se esfuma [paradójicamente] la capacidad de abstracción [...hoy priva...] la enajenación de esquemas y clasificaciones respecto de los datos recabados, esto es, la pura cantidad del material utilizado que se ha vuelto[...] retraducción a signos sensoriales[...] En ellos prevalece la representación sobre lo representado[...] las omniscientes imágenes no son tales, porque al presentar lo general, el término medio, el modelo *standard* como cosas únicas, particulares, al mismo tiempo lo ridiculizan. La ilustración [como pura imagen sensorial y atiborramiento de datos y estereotipos] reemplaza a lo que antes era espíritu”. A este nivel de vaciedad de significado sin reflexión ha llegado un tipo de pensamiento que es expresión de un sometimiento sin resistencias al estado de cosas. Ver “Ilustración sin ilustraciones” en *Mínima moralía*, Akal, Madrid, 2004, pp. 146-147.

1. 2.- Estética sistemática de la Ilustración.

A partir de la idea de verdad ilustrada, es decir, como identidad de poder y conocimiento, como identidad entre concepto y cosa, autores como Ernst Cassirer, afirman que desde el Renacimiento siempre existió una estrecha relación entre las cuestiones fundamentales de la filosofía sistemática y las de la crítica literaria, en la cual se da una reciprocidad de influencias, pero que la Ilustración va aún más lejos pues tal relación no sólo es casual sino radical y sustancial. La Ilustración no cree que arte y filosofía coinciden en las *acciones* mediatas sino que entre ambas existe una unidad de *naturaleza*. De esta idea y de esta pretensión ha surgido la estética sistemática de la Ilustración.¹⁷ En esta estética se compenetran dos tendencias que tienen dos puntos de partida distintos. Por un lado, el empeño que se orienta hacia el conocimiento claro y seguro de lo singular, hacia la unificación formal y la concentración lógica rigurosa; así la poética, la retórica, la teoría de las artes plásticas tenían que ser ordenadas desde un punto de vista unitario, aunque esta tendencia no representa más que el punto de arranque. Por otro lado, el pensamiento avanza de la pura *forma* lógica y con cada vez mayor claridad, de ahí desemboca en una problemática más honda de *contenido* espiritual. Se busca ahora un parentesco entre el contenido del arte y el de la filosofía. Sin embargo, el siglo XVIII, al profundizar en esta problemática y reconocer una frontera del concepto o un irracional fuera de éste, reconoce a la vez el conocimiento claro y seguro de esta misma frontera¹⁸. Es decir, reconoce el terreno sobre el cual sí es posible establecer una verdad fenoménica estructurándola sistemáticamente.

De tal modo, lógica y estética, conocimiento puro y la intuición estética, tuvieron que confrontarse antes de que pudieran encontrar su propio patrón interno y comprender su inherente sentido. Esta unidad entre forma artística y reflexión filosófica no se logra de manera artificiosa sino que su encuentro genera un entreveramiento dinámico de sus fuerzas formativas fundamentales. Estas fuerzas son las que producen, como resultado necesario o inmanente, una nueva forma fundamental de la filosofía lo mismo que una nueva manera y una nueva dimensión del proceso artístico creador¹⁹. No obstante la exigencia cartesiana de claridad y distinción²⁰, que está en la base de la pretensión de verdad y conocimiento ilustrado, no fue compartida por toda la estética

¹⁷ ERNST CASSIRER, *Filosofía de la Ilustración*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 304.

¹⁸ *Ibid.*, 262.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 304-306.

²⁰ RENÉ DESCARTES, *Discurso del método*, Aguilar, Argentina, 1980, pp. 56-57.

clásica. Debe recordarse primero que la claridad, según Descartes, significa tener ante sí y de frente una imagen²¹ de lo que las cosas son y de la que se obtiene una representación del entendimiento que debe aspirar a una certeza de conocimiento. La distinción²² es aquello que permite clasificar, discriminar u ordenar un objeto en relación a otros, con lo que cada representación sobre un fenómeno no sólo debe ser verdadera, sino también será certera sobre el lugar que ocupa dentro del sistema total de la naturaleza viviente y cognoscible.

Sin embargo, pensadores como Wolff ponen en entredicho las pretensiones de distinción cartesianas que la ciencia y la filosofía, bajo la *Aufklärung*, también compartían. Este autor ejerció una influencia importante al llevar la exigencia de distinción al conocimiento sobre la experiencia estética. Si bien autores como Copleston señalan que Wolff “había omitido deliberadamente el tratamiento del arte y de la belleza, porque el tema no entraba bien en el esquema de su filosofía”²³, pues como pensador sistemático estaba en la búsqueda de conocimiento no solamente claro, sino también que le proporcionara ideas distintas. Pero por ideas distintas Wolff entiende comunicables. Por lo que el mismo Copleston señala que a este filósofo alemán le interesaba todo conocimiento que fuera claro y que aportara una idea o imagen sobre el objeto, aunque si éste no puede “comunicarse verbalmente”²⁴ no tiene sentido adentrarse en su estudio. Por ello, Wolff consideró a este tipo de conocimiento como relativo a facultades de la sensación y consideraba a éstas parte de las facultades inferiores del entendimiento, es decir, por debajo de las potencias superiores o facultades lógicas. Este autor al menos le reconoció a la experiencia sensible la posibilidad de ofrecer un tipo de conocimiento claro, aunque no distinto, es decir, no traducible a juicios o representaciones conceptuales.

²¹ Descartes considera en la tercera de sus meditaciones que en la certeza del conocimiento “...unos pensamientos son como imágenes de las cosas, que son los únicos a los que les convienen el nombre de idea, como cuando pienso en un hombre, una quimera, el cielo, un ángel o Dios”; en la quinta meditación dice que hay cosas que “no las invento yo, sino que tienen una naturaleza verdadera e inmutable”, es decir, para Descartes se trata de algo parecido a las Ideas platónicas. RENÉ DESCARTES, *Meditaciones metafísicas*, Aguilar, Argentina, 1982, p. 69.

²²*Ibid.*, p. 114. Descartes afirma respecto a la claridad y la distinción que “[...] existe en mi una cierta facultad pasiva de sentir, o de recibir y conocer las ideas de las cosas sensibles [claridad], pero no obtendría ningún provecho de ella si no existiese también una cierta facultad activa, ya exista en mi, ya en otro, de producir o de hacer estas ideas [distinción]”. Ésta última es la que permite clasificar y ordenar las cosas.

²³ FREDERICK COPLESTON, *Historia de la filosofía*, Vol. 6, Ariel, España, 2007, pp. 117-118.

²⁴*Idem.*

Fue Baumgarten quien desarrolló las implicaciones de los pocos planteamientos de su maestro Christian Wolff sobre estética. Baumgarten también pone en un lugar inferior a la intuición estética y por debajo de los criterios puramente lógicos²⁵, pero le concede algo que Wolff no le concedió: su propia lógica. Señala que la intuición estética tiene su propia ley interna. La considera la ciencia del conocimiento sensitivo y una clase peculiar de conocimiento que tiene exigencias distintas de las matemáticas o la física. Pero lo más interesante, a partir de lo anterior, está en su planteamiento del arte como análogo de la razón que requiere su propio desarrollo epistemológico, a la que llama *gnoseología inferior*, puesto que acudir a una epistemología pura significa realizar abstracción, lo que implica empobrecimiento de lo concreto individual que se sacrifica a favor de lo abstracto universal. En cambio la intuición estética permite establecer un puente entre lo concreto y lo abstracto, entre lo individual y lo universal.

De tal suerte la belleza se expresa bajo un tipo de conocimiento en el que el lenguaje no tiene la misma función que convencionalmente esperaríamos la ciencia, sino que las palabras son construcción múltiple de sentido en el que se da una relación de interioridad con la cosa significada, ajena a la lejanía calculadora de los fríos conceptos lógicos²⁶. Por esto, Baumgarten señala que “[...] es un discurso sensible perfecto aquel cuyos diversos elementos se dirigen al conocimiento de las representaciones sensibles

²⁵Baumgarten no obstante le concede un lugar importante al conocimiento sensible, deja en claro que este es inferior cuando dice: “Las REPRESENTACIONES comparadas a través de la parte inferior de la facultad cognoscitiva sean SENSIBLES”, pero el conocimiento lógico y abstracto, sin embargo, requiere de la facultad inferior pues “ningún discurso es tan científico e intelectual que no se encuentre unido siquiera con una sola impresión sensible”. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, “Reflexiones filosóficas en torno al poema” en *Verdad y Belleza. Sobre la estética de la ilustración y el romanticismo*, Alba, España, 1999, pp. 27-28.

²⁶En esto último coincide en parte Adorno, pues en *Teoría estética* hay un interés por señalar que lo que contiene el arte de referencia sobre la percepción sensible, el dato empírico o el movimiento histórico, ofrece un tipo de conocimiento sobre lo real al que se puede llamar momento de verdad que ofrece, inclusive con mayor fuerza, una verdad sobre la realidad, aunque no como mero reflejo, ni como dato sociológico, sino más bien como verdad compleja, histórica y dialéctica, es decir, como antítesis social. Por esto Adorno afirma que “[...] los caminos de la experiencia y del pensamiento que conducen a las obras de arte son finitos, pero convergen en el contenido de verdad”. Esta verdad para ser explicitada más ampliamente necesita de la reflexión estética, ésta a su vez debe ser crítica y dialéctica, por tal motivo afirma el autor que arte y estética se corrigen mutuamente, pues la verdad que el arte ofrece es espíritu objetivado que da cuenta del movimiento de la realidad y, por lo mismo, también repercute en la teoría estética. En suma: “La estética no ha de lanzarse a la inútil caza de la esencia primordial del arte, sino que ha de pensar esos fenómenos en constelaciones históricas [...] el arte necesita la mediación pensante; sólo ella, no la intuición presuntamente originaria, conduce al concepto concreto de arte”. Pero la mediación pensante necesita a su vez de la mediación del arte pues “...sólo a través de la subjetividad del contenido y la materia [de la obra de arte], el sujeto se convierte en algo objetivo, otro. Pues en sí mismo el sujeto está mediado objetivamente; en virtud de la configuración artística, su propio contenido objetivo (latente) sale a la luz”. Th. W. ADORNO, *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004, pp. 467-474.

[...] *cuanto más elementos diversos contribuyan a despertar representaciones sensibles, tanto más perfecto será éste [...] El discurso perfecto es el poema...*²⁷. Es un lenguaje que no es irracional o que produzca frases sinsentido, sino que es análogo a la razón. Semióticamente hablando, el arte construye significaciones llenas de poder sobre la vida y lo hace estableciendo un vínculo más intrínseco con lo que nombra o intenta expresar. Baumgarten, entonces, tiene como punto a resaltar el afirmar que el fenómeno estético y el arte no pueden ser tratados con las mismas herramientas que utiliza la lógica, ya que sólo así puede establecerse un campo de estudio sobre lo estética. Aunque, como señala atinadamente Copleston, este autor depende demasiado de supuestos epistemológicos, pues su aspiración sistemática de conocimiento considera que toda intuición estética no se limita a mostrarnos la multiplicidad y la variedad, sino que en ambas hay un orden y concierto determinado: *Perceptio confusa* (en sentido etimológico estricto, como confluencia), quiere decir que una contemplación estética es la confluencia de una serie de elementos que no los mostramos aislados o por separado, sino como un todo completamente determinado y articulado. Articulación que no puede obtenerse por el esfuerzo de la razón sino que corresponde a la esfera preconceptual que la lógica pura no es capaz de conocer ni atender, sino a las fuerzas anímicas y cognoscitivas inferiores. Estas fuerzas inferiores *logos* o *gnoseología inferior*, como ya se ha señalado. Este autor, sin embargo, no pretende menguar las normas puramente lógicas, pero defiende la causa de la intuición estética pura ante el tribunal de la razón. La intuición estética constituye un *analogon* de la razón. Propone un terreno para cada una, reconociendo la primacía de la razón pero sin tiranía, como señala Cassirer:

Esta “visión viva” no reclama que, a tenor de las reglas de la formación lógica de los conceptos, marchemos de lo particular a lo general, sino que captemos lo universal en lo particular y lo particular en lo universal [...] El proceso de abstracción es, al mismo tiempo, un proceso de sustracción; alcanzamos lo universal prescindiendo de lo particular, por lo que la abstracción frente a la intuición representa un empobrecimiento y una atrofia [...] La estética sutura este hiato [...pues...] la belleza no exige como el concepto científico “claridad intensiva” porque posee “claridad extensiva”²⁸.

Para Baumgarten, según Cassirer, se trata en reducir el todo de una intuición a unas cuantas determinaciones para reconocer en ellas su auténtico ser, en cambio, la

²⁷ ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, “Reflexiones filosóficas en torno al poema”, en *Verdad y Belleza. Sobre la estética de la ilustración y el romanticismo*, Alba, España, 1999, p. 28.

²⁸ ERNST CASSIRER, *op. Cit.*, p. 379.

claridad extensiva²⁹ no tolera semejante reducción porque el artista quiere recorrer verdaderamente el ámbito de la realidad intuible, quiere abarcar en una sola mirada su centro y su periferia³⁰. De tal modo, el lenguaje, bajo la concepción de Baumgarten, sirve tanto a la representación científica como a la artística, aunque sirven a un fin completamente diferente. En la ciencia las palabras se utilizan como “unidades de cálculo del espíritu” en el que se ha disipado todo residuo intuitivo que acompaña a la palabra y se vuelve un círculo ya no de las palabras sino de los meros símbolos de pretensión unívoca de conocimiento. La fuerza y la grandeza del artista, del verdadero poeta, consisten en prestar un hálito de vida a los “fríos signos simbólicos” en que se mueve el lenguaje de la vida cotidiana y el lenguaje de la ciencia, insuflándoles *vita cognitionis*. Ninguna palabra que el artista emplea queda muerta o vacía, sino que vive interiormente y está preñada de un contenido intuitivo inmediato³¹.

1. 3.- Arte y verdad bajo la Ilustración. De la identidad de naturaleza y arte y sus pretensiones sistemáticas.

Si bien, la estética de la *Aufklärung* no es puramente una teoría del arte, es además de eso, estudio sobre los fenómenos y la manera en que éstos son percibidos por los órganos cognoscentes, por lo que sus planteamientos, con respecto al arte, parten de una elaboración de un aparato teórico acorde a las aspiraciones de la ciencia y el conocimiento de su tiempo. De tal modo, las reflexiones estéticas dependen, en gran medida, de sus supuestos gnoseológicos. Por lo tanto, cabe detenerse un poco en el desarrollo y las diferentes formas en que fue concebido el fenómeno estético en general y sus repercusiones sobre la obra de arte. Por ejemplo, la estética clásica copia la teoría del conocimiento cartesiano, como se vio más arriba, la cual ve en la imaginación solamente el camino a la verdad sobre el manantial de todas las percepciones sensibles que habrá que disciplinar de modo que lo que quede no debe ser la intuición, el aspecto inmediato, por lo que esa naturaleza expresa determinadas relaciones puras, que permiten subordinarla a reglas exactas universales. Estas reglas, que no tratan tanto de objetos particulares como de proporciones y relaciones universales, representan la

²⁹Baumgarten habla de la *claridad extensiva* vinculada a la poesía de este modo: “En las representaciones extensivamente muy claras se representan sensiblemente más cosas que en las menos claras [...] por consiguiente, aportan más a la perfección del poema [...] Por ello, las representaciones extensivamente más claras son muy altamente poéticas”. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Op. cit.*, 1999, p. 33.

³⁰ERNST CASSIRER, *op. Cit.*, p. 379.

³¹*Ibid.*, p. 381.

estructura fundamental de todo ser, la norma de la que no puede separarse sin perder, al mismo tiempo, su carácter de ser, su verdad objetiva. Así, la ley a la que está sometida toda la obra de arte no es una ley que proceda de la fantasía, sino una pura ley objetiva que el artista tiene no tanto que inventar sino encontrar, tomarla de la naturaleza de las cosas³².

El uso o la copia de la epistemología cartesiana hace posible que Horkheimer y Adorno piensen que la naturaleza es convertida por lo ilustrados en esencia o modelo; pero este modelo, para los ilustrados, está en todos los fenómenos, incluida la razón, la cual puede acceder a las leyes de la naturaleza porque sus principios están también en el hombre, porque la razón de éste obra en conformidad con la ley natural³³. La Ilustración del siglo XVIII piensa que si tal conformidad entre razón humana y naturaleza no existiera, ésta no podría revelar sus secretos. Por lo que, ya antes de Hegel, el camino de la ciencia apuntaba a la disolución de la barrera entre sujeto y objeto. De este rasgo fundamental se desprende el que en su estética el anhelo por *la unidad en la multiplicidad* es mantenido por la epistemología del Iluminismo. De modo que en el campo del arte no se trata de liquidar o negar la multiplicidad, sino de lograr su conformación, su dominio y sujeción positivos, sin que por esto se pretenda establecer reglas determinadas para la producción de obras de arte. El arte, por tanto, sólo nombra lo que es, no norma, ni manda nada. Es importante, por tanto, señalar cómo en Horkheimer, pese a su severa crítica a los afanes totalitarios de la Ilustración, en él permanece la idea de que el arte nombra lo que las cosas son³⁴. Sin embargo, como se verá más adelante, lo que el arte nombra no será lo mismo para Horkheimer y Adorno, que para la *Aufklärung*. Así, de la conformidad entre naturaleza y razón, el pensamiento estético ilustrado establece un paralelismo entre las artes y las ciencias³⁵. Paralelismo o analogía por virtud de la fuerza absolutamente unitaria y soberana de la razón. Quien

³²*Ibid.*, p. 314.

³³Copleston señala que un ejemplo del planteamiento sobre la unidad entre naturaleza y razón está en el propio Kant pues: “[...] ha de ser posible pensar la naturaleza de tal modo que sea compatible, por lo menos, con la posibilidad de alcanzar en ella fines en armonía con las leyes de la libertad. Por lo tanto debe haber algún fundamento o principio de unidad que «haga posible la transición del modo de pensar concorde con los principios del uno (el mundo) al modo de pensar concorde con los principios del otro»”. Tal principio busca establecerlo Kant mediante la *Crítica de la facultad de juzgar*. FREDERICK COPLESTON, *op. Cit.*, pp. 327.

³⁴Para mayor referencia respecto a la idea de Horkheimer de que el arte nombra lo que las cosas son ver nota al pie de página número 3 del presente capítulo.

³⁵Tal paralelismo entre artes y ciencias, según Cassirer, es una tesis fundamental del clasicismo francés y no de toda la Ilustración. ERNST CASSIRER, *op. Cit.*, p. 309.

desconfía o se niega a ésta, se niega a su propia naturaleza racional. Esta es una máxima ilustrada. Naturaleza entonces no tiene aquí un sentido substancial sino funcional, norma y modelo no de un campo de objetos sino en el ejercicio libre y seguro de ciertas capacidades cognoscitivas. Cassirer lo explica así:

La naturaleza puede convertirse muy bien en sinónimo de razón [...] Este fundamento es el mismo para lo que denominamos belleza que para lo que llamamos verdad [...] Verdad y belleza, razón y naturaleza son tan sólo expresiones diferentes de la misma cosa, del mismo orden inviolable del ser, que se revela, desde diferentes ángulos, en el conocimiento de la naturaleza, lo mismo que en la obra de arte³⁶.

Por eso, también para pensadores como Condillac, el arte y la ciencia representan etapas y direcciones diferentes de una misma función espiritual (la razón o naturaleza racional), que se expresa en la creación y empleo de símbolos. Pero Condillac hace una distinción: en las artes mecánicas (ciencia aplicada), “[...] la observación precede al nacimiento de estas artes [mecánicas]. Las bellas artes, al contrario, parecen preceder a la observación y es necesario que hayan hecho progresos para reducirlas a sistema. Esto sucede porque son en menor medida obra nuestra que obra de la naturaleza. Ella las comienza, cuando nos forma, y ya las ha perfeccionado cuando nosotros intentamos tomar conciencia”. Es decir, para Condillac, la creación artística, en mayor medida que la técnica, depende de la manera en que la naturaleza ha organizado las facultades perceptivas e intelectuales³⁷. Aunque, cabe decir, Cassirer no ve que los pensadores de esta época hacen una teoría que no puede escapar por completo a su tiempo. Una teoría, como ya se dijo, está arraigada en el modelo científico de conocimiento, el cual, a su vez, está bajo las exigencias de la cada vez más afianzada productividad capitalista. Sin embargo, pensadores como Vico ya alcanzaban a ver que “[...] cada «edad» o estadio de un ciclo tiene su propio tipo de religión, derecho, organización social y economía”³⁸. Al estudiar la historia del hombre se consigue una conciencia reflexiva de su propia naturaleza, es decir, como construcción histórica de “su naturaleza”, de la que se desprende el surgimiento de una idea dinámica de verdad, así como la idea de la historia como revelación o ilustración progresiva del género humano, el cual aunque tuvo su germen que pueden ser datado muchos siglos atrás, éste sólo pudo afianzarse y llevarse al máximo en un contexto en el que la

³⁶ *Idem.*

³⁷ ETIENNE BONNOT, ABATE DE CONDILLAC, *op. cit.*, pp. 271-272.

³⁸ FREDERICK COPLESTON, *op. cit.*, p. 159.

reproducción material de la vida había alcanzado un grado de velocidad y evanescencia, de una perfectibilidad cambiante de la técnica que exigía, por tanto, mayor capacidad de adaptación por parte del individuo a lo nuevo del mundo práctico. No sin razón, Horkheimer se interesó en Vico, como se verá en el segundo capítulo de esta investigación, pues su método, al contemplar el aspecto histórico de las producciones humanas, apuntaba hacia la superación de la estética clásica. Es decir, planteamientos como los de Vico o Herder, que eran un paso necesario del desarrollo espiritual, permiten preparar el camino para la crítica a las explicaciones idealistas que le adjudicaban al fenómeno estético un fundamento suprahistórico, esencialista y metafísico.

Aunque prevalece la tendencia sistemática que ve en el arte la búsqueda de reglas universales e intemporales, también hay autores como Jean Baptiste Du bos que anticipan en la estética la concepción que hará valer luego —no sólo Vico y Herder, sino también Montesquieu— en la sociología y en la teoría política: “ni todo suelo, ni toda época pueden producir el mismo arte: *non omnisfertomniatellus*. Con esta visión se renuncia a la rigidez del esquema clásico”³⁹. Si bien Du bos centra sus estudios en la cuestión del gusto y el genio, el cual es innato para el autor, sin embargo “[...] el genio está influenciado e incrementado por las causas físicas y ambientales. Existe una cierta fisiología del mismo, presente también en el carácter de los pueblos y en el público que recibe la obra”⁴⁰. Por lo tanto, Du bos se ocupa también del asunto de la recepción del público de la obra de arte, y al cual le reconoce cierta autoridad que sanciona la permanencia de una obra a través del tiempo. Pero la alianza entre estética y psicología hace que de pronto ambas parezcan confundirse y, por lo tanto, dificulta la resolución sobre la cuestión del gusto. Es Kant quien terminó y superó dicha alianza al transitar de lo psicológico a lo trascendental (en sentido lógico y formal) en los problemas de la estética. La orientación al subjetivismo enfrentada con la postura del clasicismo de Nicolas Boileau de un “[...] rígido objetivismo (por el que las obras de los antiguos son el modelo de una «racionalidad» del estilo) [...]”⁴¹ y que califica lo inexacto como no verdadero, y por ello lo condena, hizo aparecer posturas como la de Dominique Bouhours, quien opone al espíritu de justeza el de fineza y de sensibilidad, es decir, el

³⁹ ERNST CASSIRER, *op. cit.*, p. 326.

⁴⁰ ELIO FRANZINI, *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000, p. 129.

⁴¹ Es decir, las obras de los antiguos expresan la esencia de las cosas a la manera del idealismo platónico. *Ibid.*, p. 30.

espíritu de *délicatesse* por el que “[...] nos agrada un cierto grado de oscuridad en esos sentimiento delicados que nos mantienen en suspenso y nos obligan a prestar atención para poder penetrar en el sentido de las cosas”⁴².

Para Bouhours, la razón estética no está vinculada a las fronteras de lo claro y lo distinto, sino que además no sólo tolera cierto grado de indeterminación, sino la reclama y la cultiva, pues la fantasía estética prende en lo no determinado por completo y en lo no pensado hasta el fin. No se trata del mero contenido del pensamiento, sino del proceso del pensar⁴³. El pensamiento estético es más valioso entre más patentice el proceso, el inesperado formarse y manifestarse de las cosas. Por lo tanto, la imagen que el arte traza no se condena por no adecuarse al objeto ni coincidir con él, pues tiene una verdad propia, fundada en sí misma, que le es inmanente⁴⁴. De tal modo, para el juicio estético todo juicio de valor no pretende ocuparse de la cosa misma y de su constitución absoluta, sino que expresa una determinada relación existente entre los objetos y sujetos, que son quienes son afectados; son ellos los que sienten y juzgan. Esta relación puede ser verdadera en cada caso sin ser por ello la misma cada vez, porque la verdad de esta relación nunca depende de uno sólo de los miembros sino que surge del modo en que ambos se condicionan recíprocamente. Por tanto, el tener en cuenta al sujeto volitivo y valorador no es algo exterior con respecto al contenido y sentido del juicio de valor sino que sólo así se puede determinar ese contenido y constituir este sentido. Esto último es una acotación que expresa una idea de objetividad en un sentido crítico-Ilustrado, es decir, quizá sea su rasgo más poderoso en cuanto a planteamientos epistemológicos se refiere y que repercutió en la dirección de la metafísica, la epistemología y la lógica posteriores. Y este es uno de los aspectos de la Ilustración que a Horkheimer le parece importante puesto que tal perspectiva apunta a la superación, por parte de algunos exponentes del pensamiento burgués, de la idea esencialista de naturaleza en la que razón y naturaleza se identifica. En cambio, esta perspectiva influirá en el surgimiento de la filosofía de la historia y a su vez repercutirá en la epistemología posterior, que tendrá que asumir, como señala Horkheimer, que:

⁴² RAYMOND BAYER, *op. cit.*, p. 263.

⁴³ Bayer cita a Bouhours al respecto: “Uno de los medios más seguros de agradar —nos dice [Bouhours]— no consiste tanto en decir y pensar como en hacer pensar y hacer decir. Al sólo abrir el espíritu del lector, le ofrecéis la oportunidad de hacerlo actuar [...] Pues si, por el contrario, se quiere decir todo, no nada más se le priva de un placer que lo encanta y lo atrae, sino que se permite que en su corazón nazca una secreta indignación, pues se le hace creer que no se tiene confianza en su capacidad”. *Idem*.

⁴⁴ ERNST CASSIRER, *op. cit.*, pp. 331-332.

[...] el objeto de conocimiento de la naturaleza está tan condicionado como ese conocimiento mismo [...] lo mismo vale decir de la relación individuo-sociedad; es imposible conocer el contenido de ninguno de estos conceptos sin conocer las notas del otro, y esto sabiendo que ninguna de estas notas es inmutable, sino que todas poseen una historia⁴⁵.

Lo importante es que para pensadores como Bouhours, ningún sentimiento pretende abarcar y señalar algo objetivo (*¿cosa en sí* o *esencia?*), sino que expresa siempre cierta conformidad o relación entre el objeto y los órganos y facultades del espíritu. Por esto es posible emitir un juicio, en cierto sentido objetivo, acerca de la belleza, porque se trata de algo subjetivo, algo que no es una cosa, sino un estado de afección del individuo por una imagen, un sonido, una novela, una textura. Tal medida no la proporciona *a priori* la esencia de lo bello, pero sí, de manera puramente fáctica, la naturaleza de los hombres⁴⁶. No obstante, esta idea de objetividad que Kant llevaría a su punto más desarrollado con la *Crítica del juicio*, para Horkheimer y para Adorno, esta postura también produjo su contrario: la industria cultural, la cual declaró superado a cualquier trascendente, al hipostasiar una subjetividad que festeja una supuesta conformidad entre lo real y el pensamiento, como se verá más adelante.

Precisamente, el planteamiento kantiano sobre lo bello y lo sublime, le debe mucho a autores como Burke y Shaftesbury. La estética de éste último a la vez que le concede una relevancia a la actividad de quien contempla la belleza, también considera que esta actividad busca e integra “[...] lo armonioso y lo disonante. Se trata de admiración o aversión, se ve siempre movido por la atracción o la repulsión, por el encanto y el discernimiento [...]”⁴⁷. Burke, por su parte, afirma que no sólo la forma sino también lo informe, posee su valor y poder estéticos, de modo que esta experiencia que Burke llama *lo sublime* se presenta “[...] como el triunfo de unas pasiones que muestran esa infinitud que se halla en la naturaleza, el pánico que te captura frente a una pasionalidad *incontrolable* que huye de la forma, del estilo, de una definición precisa, de una «medida» [...]”⁴⁸. Lo sublime, por lo tanto, rompe las fronteras de lo finito, pero esta ruptura no la siente el individuo como aniquilamiento sino como una especie de liberación y de exaltación. Este sentimiento de lo infinito le descubre y le comunica la

⁴⁵ MAX HORKHEIMER, *Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia*, Alianza, Madrid, 1982, p. 45.

⁴⁶ ERNST CASSIRER, *op. cit.*, pp. 337-338.

⁴⁷ RAYMOND BAYER, *op. cit.*, p. 218.

⁴⁸ ELIO FRANZINI, *op. cit.*, p.86.

experiencia de su propia infinitud. Lo sublime conoce un tipo de placer que es la contrapartida del placer y la alegría de la contemplación de lo bello; lo sublime “[...] es una idea que pertenece a la autoconservación; y que es, por consiguiente, una de las más afectivas que tenemos; que su emoción más fuerte es una emoción de dolor; y que ningún placer derivado de una causa positiva le pertenece”⁴⁹.

En suma, para la filosofía del Iluminismo, no obstante las tendencias que abogan por lo informe y lo inconmensurable, el filósofo tiene algo en común con el artista: su voluntad de totalidad. Y si no puede competir con éste en la creación de lo bello, sí puede atreverse con el conocimiento de lo bello, y en virtud de él, de la estética sistemática, completar su propia imagen del mundo. Con esto, la nueva disciplina no sólo se legitima lógicamente sino que se exige y justifica éticamente; las bellas ciencias ya no constituyen un campo parcial relativamente independiente del saber, sino que animan a todo el hombre y le hacen ser todo lo que puede y debe ser. La belleza es un placer pero un placer específicamente distinto de todos de los que nacen de la vida impulsiva. En este placer no gobierna el poder del deseo sino la apetencia de la contemplación pura y del puro conocimiento, que nos revela la vida, el movimiento íntimo y la pura espontaneidad que también habita dentro de lo sensible. Baumgarten es por eso uno de los primeros pensadores que superan la dualidad de sensualismo y racionalismo, y quizá también, junto a Du bos, sea el mejor intento por construir una síntesis sistemática en la que la estética, como ciencia, aporte y complete aquello que la lógica sistemática no puede por sí misma: una imagen total de la realidad que no haga violencia a lo particular, y éste a su vez refleje lo universal.

1. 4.- Ilustración y mentira

Ernst Cassirer ha señalado que el pensamiento de la Ilustración puede reducirse a unos cuantos principios. Independientemente de si se está o no de acuerdo con esta visión esquemática del pensamiento del siglo XVIII, llaman la atención dos rasgos que el autor señala: 1) La Ilustración es un saber que renuncia a arrancarle a las cosas (naturales y espirituales) su último secreto, pues la razón es más una adquisición que una posesión y 2) la razón que propugna este saber es concebida no como un contenido de principios o verdades, sino como una energía, una fuerza que no comprende más que en su ejercicio

⁴⁹ EDMUND BURKE, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Técno, Madrid, 1987, p. 66.

y en su acción y que, sin embargo, es un saber que no ha renunciado a las pretensiones sistemáticas⁵⁰. El primer punto es resultado del cambio de perspectivas y de horizontes de la ciencia moderna desde el Renacimiento y expresa un conocimiento que ha ido acentuando la función subjetiva y las posibilidades del conocimiento que en Kant habrá de dar los frutos más importantes. En cuanto al segundo punto, que la razón sea fuerza, energía y habilidad muestra una vez más que por más que resulte seductora una razón de tales características (sobre todo frente a ontologías y metafísicas dogmáticas y sus correlatos autoritarios del poder político y económico) no se debe olvidar que este nuevo proceder está emparentado con las nuevas exigencias de la economía capitalista y, por ende, de todas las formas de poder dominante que le acompañan. De tal modo, no obstante que Horkheimer no niega, igual que Marx, el momento revolucionario de la burguesía, no se deja tentar por una idealización ni siquiera de los momentos tradicionalmente más enaltecidos de la Ilustración. La idea de razón productiva, como energía vigorosa, expresión de los anhelos de libertad y el progreso, es uno de estos momentos que tiende a idealizarse y se olvida su carácter problemático y la imbricación que éste tiene con el momento histórico que le ha visto florecer con más fuerza. Por esto, Horkheimer y Adorno afirman que la falsedad de la Ilustración como sistema “[...] no radica en lo que le reprochan los románticos: método analítico, reducción de los elementos, descomposición mediante la reflexión, sino en que para ella el proceso está decidido de antemano”⁵¹.

Así, los autores van más lejos en su crítica, pues no creen que esta falsedad sea sólo un asunto de reduccionismo científico que transforma todo elemento en cosa o en instrumento subsumido a una relación sistemática o sometida a un juicio lógico, sino que la misma razón se ha convertido en función, se ha vuelto una cosa, o mejor dicho, el pensamiento renuncia, bajo la Ilustración, a “la exigencia clásica de pensar el pensamiento”⁵², pues el procedimiento matemático o científico se instaura como necesario y objetivo y, por tanto, se erige como verdad positiva de la realidad. Con esto la verdad ilustrada se ha tornado en mentira, pues es una razón que no puede detenerse, hacerlo es negar su energía y su poder, es negar su fuerza productiva que sólo comprende en su hacer y en su ejercicio. Este ejercicio, para una razón que no puede detenerse sin antes traicionar su función de instrumento al servicio de la reproducción

⁵⁰ ERNST CASSIRER, *op. cit.*, 1943, pp. 25-27.

⁵¹ Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *op. cit.*, 2009, p. 78.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

económica dominante, es a la vez reproducción, repetición de formulas dotadas de un nuevo poder y una nueva objetividad hipostasiada que se reduce a la mera tautología por lo que la Ilustración recae así en la mitología, ya que la mitología es reproducción, en sus figuras, de la esencia de lo existente como verdad, con ello renuncia a la negación, y con ello a su vez renuncia a la esperanza⁵³; negatividad que tanto Adorno⁵⁴ como Horkheimer consideran un momento necesario de cada época en el que el signo, aterrizado a su verdadera expresión subjetiva y, por lo tanto, evanescente o corregible, le devuelve a la cosa significada su carácter de infinita producción de sentido y eventualmente permite desenmascarar el uso ideológico del lenguaje bajo estructuras y prácticas sociales represivas o autoritarias, prácticas que dicho sea de paso, no son privativas de las instituciones políticas o de la clase social acaparadora de la abundancia, sino que la verdadera causa está en lo Horkheimer y Adorno advierten: “[...] desde que las mercancías perdieron, con el fin del libre intercambio, sus cualidades económicas, hasta incluso el carácter de fetiche, se expande éste como una máscara petrificada sobre la vida social en todos sus aspectos”⁵⁵. Es decir, el aparato económico les adjudica valores que deciden sobre el comportamiento de los hombres. Por lo tanto, se trata de una tendencia inserta en la sociedad en su conjunto, lo que hace difícil reconocer la mentira oculta tras la fórmula, tras la frase al uso y tras el culto a la astucia que se aferra a la palabra a fin de transformar la cosa, por lo que: “Odiseo descubre en las palabras lo que en la sociedad burguesa desarrollada se llamará formalismo: su permanente validez se paga al precio de distanciarse del contenido que las llena en cada caso [...]”⁵⁶.

Para los autores, el nominalismo, contra el que siempre están combatiendo, es el prototipo del pensamiento burgués que no es otra cosa que la indiferencia del nombre a la cosa. De ahí que toda pretensión sistemática substancialista o totalizante les parezca sospechosa. Pues es inherente a ellas el afán de construir un orden axiológico y objetivo

⁵³ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁴ Adorno señala sobre la importancia de la negatividad de la reflexión filosófica pues con ella el pensamiento “[...] se asegura de lo no-conceptual en el concepto. De lo contrario, éste, según el dictamen de Kant, sería vacío”. Se trata entonces de cambiar la dirección de la conceptualidad, volver hacia lo no idéntico, lo cual es el gozne de la dialéctica negativa en la que “su autoreflexión sobre el propio sentido aparta de la apariencia de ser en sí del concepto en cuanto una unidad de sentido”, por lo que se logra un desencantamiento del concepto que impide que éste se convierta para sí mismo en el absoluto. La dialéctica negativa, por tanto, un antídoto de la filosofía contra el pensamiento de la identidad sistemática. Th. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, Akal, Madrid, 2005, pp. 23-24.

⁵⁵ Th. W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *op. Cit.*, 2009, pp. 81-82.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 112.

sobre los fenómenos, afán que los autores afirman lleva “en la frente el sello de la mentira [...]”⁵⁷ de la ciencia positivista porque ésta, al diluir el momento necesario de la actividad subjetiva en sus elaboraciones objetivas, terminan negando u ocultando lo otro de la cosa significada que el nombre no alcanza a aprehender. Sin embargo, la tendencia a ponderar el nuevo método científico como recolección y clasificación de la naturaleza, no fue compartida por todos los pensadores de la Ilustración. Ya Buffon cuestionó esta manera de proceder, pues considera que la naturaleza es más compleja y no basta establecer rígidos sistemas clasificatorios como si se tratara de esencias que han sido aprehendidas, sino que más que clasificar a la naturaleza es preciso observarla para que nos revele sus principios, pero manteniendo una actitud que contemple la flexibilidad en la construcción de todo concepto clasificatorio y no pretender que la naturaleza encaje en el concepto clasificatorio. Lo interesante es que Buffon advierte que es necesario evitar caer en un nominalismo radical, pues “si sólo tuviéramos que ocuparnos de nuestras ideas o definiciones y sus consecuencias ese procedimiento violento sería adecuado”⁵⁸. Lo cual es importante pues este autor con esto aleja a la filosofía y a la ciencia de una postura que cancele la diferencia entre sujeto y objeto, entre conocimiento y naturaleza y, sobre todo, se mantiene en una postura que recuerda a Leibniz, en su idea de una naturaleza y un conocimiento dinámicos.

Es importante señalar ahora que el lugar que Horkheimer y Adorno le dan a la función epistemológica no es el de primer agente de la mentira oculta tras muchos afanes ilustrados, sino que el primer agente está en la realidad económica y social reificada, cuyos anhelos más caros (progreso, libertad, igualdad y fraternidad) se han convertido en su contrario. En cambio, es sólo desde una perspectiva histórica y dialéctica, y no puramente epistemológica, como se puede desentrañar o desocultar lo que esconde de irracional el ordenamiento económico y social⁵⁹. Por lo que el

⁵⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁸ FREDERICK COPLESTON, *op. Cit.*, p. 59.

⁵⁹ En la introducción a *Historia, metafísica y escepticismo*, Alfred Schmidt hace un señalamiento parecido pues sostiene que una característica de Horkheimer como escritor es que “no expone nunca sus propios pensamientos en forma codificada, desligada de sus objetos de interés, sino como constante apropiación crítica, decididamente referida al presente, del material histórico en cuestión. De este modo siempre hace historia de la filosofía bajo la apariencia de filosofía de la historia”. Lo que le permite a Schmidt, plantear la discusión breve de “[...] cómo repercute el concepto horkheimeriano de la historia en el concepto de conocimiento” y no al revés. Por eso es que para Horkheimer lo epistemológico no puede estar por encima de lo histórico, por lo tanto, no es el primer agente de producción de sentido o al menos no se puede desligar a la subjetividad de la materialidad objetiva que le precede. [Introducción a *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 10].

formalismo no tiene nada que ver con los conceptos de necesidad y objetividad, pues una de las consecuencias de su rechazo a la metafísica le lleva al extremo de rechazar todo fin trascendente pues lo único que le interesa es la función práctica del lenguaje. A esta función es a la que paradójicamente se le da un carácter de incuestionable necesidad y objetividad bajo la modernidad capitalista. Horkheimer trata de esquivar tanto la metafísica dogmática y esencialista, como este formalismo pragmático. Éste y su acotamiento estrecho de lo cognoscible es lo que ha generado una contradicción funesta y por la que

Lo «concreto» se ha convertido en moda. Pero, ¿qué se entiende por concreto? En cualquier caso, nada de lo que la ciencia, desde hace algunos siglos, investiga como tal. Al contrario: a las ciencias se les atribuye, con el consenso de sus defensores burgueses, sólo una significación muy restringida para el conocimiento. Ni interesan las conexiones causales entre las cosas, no se desea conocer las relaciones, sino que precisamente lo que se cuestiona son las cosas mismas, prescindiendo de sus relaciones, de su existencia, de su esencia⁶⁰.

Con estas palabras Horkheimer pone en evidencia la contradicción de un pensamiento que pone todo su vigor y todas sus promesas en ser un conocimiento que se ostenta como no pretencioso, como no ajeno a la realidad, pero que tiene su gran defecto el extraer de su entorno a las cosas a favor de una claridad sintética, a favor de la estructuración de la unión conceptual de lo originariamente visto como distinto, con lo que esta postura de la Ilustración se aleja y le da la espalda a las relaciones espacio-temporales de la realidad. De tal manera, el afán de la Ilustración de alejarse del antiguo formalismo es visto por Horkheimer como una tendencia que tiene algo de puritana, pues dice ser una vindicación de lo real, vía la humildad del conocimiento que sólo quiere dar cuenta de lo que está a su alcance, pero que en realidad ha adoptado una nueva petulancia abstracta disfrazada o adornada como “concreción”. Esta “nueva objetividad” es una refuncionalización de pensamiento que dice llegar a la esencia de las cosas prescindiendo de lo externo de ellas, si bien partiendo de ellas, despojándolas de todo aquellas relaciones que no permitan penetrar hasta su núcleo. Pero este núcleo es la razón pura, único garante de objetividad, pues en ella están contenidas las verdaderas relaciones y la verdadera estructura conforme a la naturaleza, la cual a final de cuentas está en el hombre mismo. La síntesis científica ha invertido la antigua fuerza

⁶⁰ MAX HORKHEIMER, “La nueva objetividad”, en *Ocaso*, Anthropos, Barcelona, 1986, p. 141.

mítica de la naturaleza, el poder no está ya en esa naturaleza a la que hay que vencer. El poder, la fuerza y el orden siempre estuvo en las fuerzas cognitivas sin las cuales no es posible acceder ni siquiera a la experiencia más cotidiana. La síntesis que dice acceder a lo esencial y profundo de conocimiento de las cosas, ha renunciado a ser expresión de las relaciones vitales del mundo. Ha renegado, cayendo en un platonismo grotesco y en una nueva versión del desprecio del mundo de las apariencias, a favor de un conocimiento no contaminado de la evanescencia de lo múltiple, con lo que la “nueva” objetividad se erige en nueva esencia, en nuevo canon del mundo. Ese canon, esa fuerza omnipotente se llama razón pura, máxima expresión de la razón ilustrada. A ésta Horkheimer le dedica un aforismo en *Ocaso*, titulado “La preocupación en la filosofía”, en el que hace mofa de los extremos a lo que ha sido llevada la nueva formalización del pensamiento:

Preocupación (Fausto, II, 5° acto): “¿no has conocido la preocupación?”
Un filósofo alemán, 1929: “Un momento sí. La unidad de la estructura trascendental de la necesidad interna de la existencia del hombre ha mantenido la “denominación” de preocupación⁶¹.”

De esta manera Horkheimer no sólo ridiculiza al pensamiento analítico, a sus regodeos y petulancias, sino también señala hasta qué punto el concepto se ha vuelto lo esencial. La nueva formalización que aspira a penetrar en el interior de un fenómeno, de una emoción o de una idea, atendiendo a la lógica de la razón, y con ello establecer un vínculo, una cercanía con mundo, empezando por lo más próximo —su propia autoconciencia—, termina convirtiéndose en lejanía pues como se ve en este aforismo, la miseria de la filosofía que toma como modelo a la ciencia está en crearse el espejismo de que su propia imagen, la de su estructura mental, coincide en todo momento con el del mundo exterior a él. Por lo que para la filosofía de la nueva objetividad la denominación de *preocupación* es tan verdadera y primigenia o inclusive más que la vivencia de alguien que está preocupado. Aquella es para el formalismo el verdadero principio del mundo sin el cual este no puede llegar a ser. Pero este principio no es tal. Tras él está el basamento que le ha convertido en aparente señor, es decir, “tras las doctrinas de libertad, igualdad y autonomía de la razón tal y como dominaban en el

⁶¹*Ibid.*, p. 131.

último siglo está la autoridad de los hechos económicos”⁶². Y éstos son el aspecto irracional en que se funda una de las contradicciones centrales de la Ilustración.

Horkheimer critica ya esta contradicción en *Egoísmo y movimiento liberador* al señalar que Robespierre, no obstante ser un caudillo burgués, su política tiene un contenido objetivamente progresista, pero su idea de igualdad está en contradicción con ésta y no fue capaz de verlo, por lo que su actitud respecto a la propiedad privada es sumamente fanática. Y su maestro, Rousseau, señala Horkheimer, “había sido presa de las mismas ilusiones. En el libro segundo de su *Emilio*, afirma que la primera idea que hay que enseñar al niño es, «más que la de libertad, la de la propiedad»”⁶³. Lo importante de esta afirmación no es sólo que desenmascare los rasgos burgueses de Rousseau, tradicionalmente asimilado como uno de los primeros críticos de la Ilustración y que para muchos es el primer Romántico, sino que con ello Horkheimer pone el acento en la actitud fanática, como propietario, del burgués. La mercancía fetichizada está en la base de la epistemología ilustrada y la idea de razón como posesión, más que como adquisición, y es el correlato de la autoridad de los hechos económicos. La posesión de las cosas es el espíritu del capitalismo, el dominio, la forma en que éste se expresa. La autonomía es aquella que sólo puede ejercer el propietario y que está exento del trabajo pesado. Pero esto sólo es posible a costa de que haya quienes se encarguen por completo al trabajo y con ello cedan, sin resistencia alguna, su autonomía y su libertad. La igualdad consiste entonces, para el burgués, en que todo individuo tiene derecho a ocupar un lugar en el orden del mundo, lugar “decidido” por la ciega y sabia naturaleza que reparte por igual el derecho a ser algo en el mundo y en que cada uno puede ser el competidor de otro, por lo que el verdadero principio de la sociedad burguesa “no se basa en la cooperación consciente con miras a la existencia y a la felicidad de sus miembros. Su principio vital es otro. Cada uno se empeña en trabajar para sí mismo, y está obligado a pensar en su propia conservación”⁶⁴. Por lo tanto, bajo la autonomía y la individualidad burguesa está la lógica de la mercancía, de esta se desprende o se deriva una frialdad y una ajenidad hacia los otros. No en balde, para Horkheimer como para Adorno, la mónada es el modelo o la expresión de una comunicación solipsista donde todo es comercio y en donde todo el proceso económico

⁶² MAX HORKHEIMER, “Autoridad y familia” en *Teoría crítica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, p.113.

⁶³ MAX HORKHEIMER, “Egoísmo y movimiento liberador”, en *Teoría crítica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003, p. 199.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 205.

y social tiende a una cada vez más creciente administración de toda expresión vital, incluida la experiencia estética y toda forma de cultura. Del conocimiento de esta contradicción y de este aspecto irracional se desprende la crítica a la industria cultural y las consecuencias aciagas para la función del arte bajo una sociedad administrada.

1. 5.- Arte y cultura administrada.

La irracionalidad, resultado de la inversión de la relación entre la forma natural de la mercancía (incluida la obra de arte) y la forma fetichista del capitalismo, sometiendo la primera a la exigencias de la segunda, es decir, a la de la producción de plusvalor, se expresa ya en la aspiración ilustrada de formalizar, para hacerla aprehensible, a la obra de arte. Las consecuencias lejanas, quizá no deseadas por los pensadores del Siglo de las Luces, son el monstruoso aparato de entretenimiento masivo (al que Horkheimer y Adorno llaman industria cultural) y la asimilación de la cultura como ente autónomo del mundo de las *apariencias*. El caso más extremo de la aspiración formalista⁶⁵ del arte en el siglo XVIII es Gosttched, pues piensa, imitando el método de los filósofos de la naturaleza, que una poesía puede ser sometida al señorío de la razón, sólo se trata de escoger un principio moral instructivo, después imaginarse un acontecimiento completamente general en el que ocurra una acción en la que aquél principio escogido salte a la vista, por lo que el principio y la verdad teórica o moral precede al acontecimiento poético, para servirle de ilustración o como ejemplo concreto⁶⁶. La gravedad de esta afirmación no está solamente en poner el arte al servicio de la razón, en este caso como enseñanza moral, sino que además expresa a una sociedad que tiende cada vez más hacia la administración de toda la actividad cultural humana y en la que las fuerzas del capital someten al artista. Ésta debe estar al servicio de la articulación social en función de la actividad económica, cuyas exigencias buscan una mayor

⁶⁵ Cabe decir que la tendencia formalista en el arte, como un afán no sólo de orden de las partes o elementos de una obra de teatro, como expresión de equilibrio armónico entre hombre y naturaleza, fue duramente criticada por otro importante exponente del pensamiento estético ilustrado: Gottho Ephraim Lessing. Éste piensa que Gosttched reformó el teatro alemán del siglo XVIII con resultados negativos, pues al intentar crear un teatro totalmente nuevo bajo los elementos formalistas arriba señalados, Gosttched “[...] confeccionó su «Catón» [y] dictó condena contra la improvisación y, con gran solemnidad, expulsó al Arlequín del teatro [...]”. La polémica con Gosttched si bien tiene tintes nacionalistas, expresa también dos tendencias en el pensamiento estético ilustrado: la que exige con rigor sistemático que el arte se someta al orden lógico que expresa la unidad de razón y naturaleza (en este caso Gosttched) y la que considera que el arte de cuenta de lo terrible y de lo informe (en este caso Lessing). GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Crítica y dramaturgia*, El lago Ediciones, España, 2007, pp. 68-69.

⁶⁶ ERNST CASSIRER, *op. cit.*, pp. 310-314.

capacidad de disciplina para el trabajo y mayor perfección en el uso de las fuerzas productivas. Sólo el tiempo restante que quede a los individuos, bajo esta articulación, es para las “instrucción” del alma o para el entretenimiento relajante⁶⁷. Por lo que la forma de organización que perfecciona el aparato cultural, no necesariamente como un genio maligno que lo diseña, pero sí como una tendencia impulsada —no sin culpa de los señores del poder económico y político—, acompañada del anhelo de perfeccionamiento de un aparato productivo que ha tomado la forma monopólica y cuyo principal motor es, como se ha dicho, la acumulación de capital, fue ampliamente estudiada por Adorno y Horkheimer.

Lo que aquí se pretende es poner énfasis en la conexión de este pesado aparato y las aspiraciones de la Ilustración de erigir una estética sistemática, la cual si bien ha tenido, como se ha dicho, sus frutos necesarios para el desarrollo de la actividad subjetiva en todos los órdenes, también tiene elementos que expresan la barbarie de una modernidad escindida. Representantes como Gosttched, no eran conscientes de la irracionalidad tras el deseo de racionalidad en todos los órdenes. Esta racionalidad de los medios (en este caso su idea de hacer de la poesía un medio de instrucción), como señala Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental*⁶⁸, termina evidenciando la irracionalidad de los fines o, como dicen los autores, “la racionalidad de la técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo”⁶⁹. Estos fines son que la cultura en su totalidad convalide el sistema total de la razón, cuyo basamento es el sistema total de la reproducción de la vida bajo los parámetros de la modernidad capitalista.

Horkheimer y Adorno señalan que lo que Kant todavía concedía, la capacidad del sujeto para retrotraer la multiplicidad fenoménica a los principios puros de la razón es negado por la industria cultural. Cuando los autores de *Dialéctica de la Ilustración* afirman que la industria cultural niega al sujeto la capacidad de establecer las relaciones y el contenido de una obra es porque la clasificación y la selección de datos está ya

⁶⁷Tal es el papel de la llamada “literatura” de superación personal y de los programas televisivos que explotan el sentimentalismo, los cuales terminan consolidando el estado de cosas. En ambos, la supuesta mediación reflexiva en realidad ofrece sucedáneos de la verdadera autenticidad del individuo, como pueden ser “la paz interior” que niega a la realidad, el “eres una parte importante del cosmos”, o “la clave del éxito y la felicidad comienza por el cambio individual”, etc.

⁶⁸Esta racionalidad, según Horkheimer, es producto de una errónea interpretación del pensamiento kantiano. El error consiste en no comprender que Kant hizo depender la comprensión científica de funciones trascendentales, no empíricas, por lo que: “El pragmatismo refleja una sociedad que no tiene tiempo de recordar ni de reflexionar”. MAX HORKHEIMER, *op. cit.*, 2002, p. 77.

⁶⁹ Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la...*, p. 166.

determinada de antemano, las determina y las anticipa el esquematismo de la producción. Y no es que las agencias del negocio industrial no participen⁷⁰, sino que tras ellas, como se ha señalado, está el peso y la tendencia de una sociedad cada vez más administrada y compartimentada⁷¹ a partir de la producción capitalista. Pero lo más esclarecedor de los planteamientos de Horkheimer y Adorno está en que al hablar del uso del detalle (expresión viva de lo múltiple) en las producciones de la industria cultural señalen que éste aparece domesticado y sometido al lugar que le asigna el esquema. Mientras que el uso del detalle en la obra de arte burgués conservaba algo de rebelde hacia lo organizado racionalmente, en la industria cultural lo importante está en el efecto, el cual tiene un uso ideológico. Por eso dicen Horkheimer y Adorno:

El efecto armónico aislado había cancelado en la música la conciencia de la totalidad formal; el color particular en la pintura, la composición del cuadro; la penetración psicológica en la novela; la arquitectura de la misma. A ello pone fin, mediante la totalidad, la industria cultural⁷².

Los autores señalan el resultado de la formalización ilustrada que los *mass media* llevan a límites irracionales; su origen está en que: “La llamada idea general es un mapa catastral y crea orden pero no conexión. Sin oposición ni relación, el todo y el particular llevan en sí los mismos rasgos⁷³. La falta de conexión, es decir, el tratamiento externo, distanciado de una representación sobre lo representado y el alejamiento y desvinculación de la propia lógica de la obra de arte con la sociedad que le ve nacer, son rasgos que ya se veía en la epistemología ilustrada. Ésta en su búsqueda de la verdad estableciendo un orden lógico, eclipsa el detalle y, por tanto, todo esclarecer se vuelve también un oscurecer de lo real, por lo que la universalidad en la industria cultural es ficticia, pues afirma y valida, aunque en forma enmascarada, el

⁷⁰*Ibid.*, pp. 169-170.

⁷¹ Cabe aclarar que *Sociológica* es un texto publicado conjuntamente por Horkheimer y Adorno, sin embargo, cada cual escribe y firma por separado cada ensayo. Adorno señala en uno de estos textos que hoy la sociedad administrada se expresa como muchas administraciones, es decir, como muchos compartimentos; o como un plexo (la sociedad monopólica) en el que dentro están contenidos muchos otros que expresan a aquél. Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, “Cultura y administración” en *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1966, p. 70.

⁷² Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la...*, pp. 170.

⁷³ Si bien en esta cita los autores se refieren a la industria cultural, se puede decir que tal crítica no escapa a pensadores de la Ilustración pues además es una tendencia del desarrollo histórico del pensamiento, es decir, su semilla puede encontrarse mucho más atrás en la historia de la humanidad, razón por la cual los autores hablan de Ilustración del siglo XVIII e ilustración (proceso histórico de desencantamiento de la naturaleza por parte de la actividad y la razón humana). Es decir, la idea de un organismo en el que lo particular coincide con lo universal se puede rastrear mucho más atrás, aunque en la Ilustración el ejemplo más claro es Condillac, como se vio más arriba. *Idem*.

orden social y económico, el cual representa lo particular de los intereses de la clase dominante que se hace pasar por universal. El germen estaba puesto ya en pensadores como Condillac y Gosttched. Su resultado, una cultura administrada y escindida de la sociedad, expresión de un mundo igualmente escindido: por un lado, el individuo libre e ilustrado, por el otro, el trabajador esclavo y ajeno a la llamada esfera cultural. Por lo tanto, hay que decir que la cultura administrada comporta también rasgos que no se pueden desvincular de supuestos epistemológicos de la Ilustración, no obstante se debe evitar exagerar su influencia. Sin embargo, la importancia de *Sociológica* de Horkheimer y Adorno, estriba en que enfatiza el hecho innegable de que la política cultural de hoy expresa en gran medida la separación del espíritu respecto al entramado social. Si bien esto es cierto, no se le puede atribuir solamente al siglo XVIII este resultado, pues ya en la separación cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa* está dada también esta escisión. Sin embargo, desde la Ilustración, más propiamente desde que el triunfo de la burguesía capitalista sobre el mundo medieval se completó la escisión entre cultura y sociedad, se ha agudizado, y de todo esto dan cuenta los autores en *Sociológica*.

1. 6.- Horkheimer y su acepción de verdad y belleza.

En la idea de Burke de lo sublime, como se señaló más arriba, está contenida, en cierta medida, la tendencia a radicalizar la producción de sentido, pues el anhelo de infinitud que desdeña la aniquilación del sujeto y ve en este una voluntad de exaltación y emancipación le hace recordar al individuo su propia infinitud. Si bien es cierto que Horkheimer y Adorno entienden la infinitud únicamente como infinita posibilidad de elaboración de sentido, y dado que este sentido está atrapado en la inmanente mutabilidad y contradicción del mundo, lo inmanente en toda elaboración de sentido está en ir siempre a la zaga, en escuchar el movimiento doloroso del mundo y ser un una voz tardía, algo como un eco del acontecer complejo y contradictorio del enfrentamiento del hombre con la naturaleza y con el orden civil que se deriva de este mismo enfrentamiento. Por lo tanto, no debe entenderse la actividad subjetiva como revelación infinita de una verdad eterna. Esto último, es lo que separa a Horkheimer de Burke, pues éste ve en la libertad no solamente una voluntad transhistórica sino también una voluntad autónoma que puede romper los vínculos del sujeto con la comunidad; lo sublime, como anhelo de lo informe, es anhelo de libertad y trascendencia en la que el sujeto, por un lado, mantiene su independencia de la finitud del mundo, por el otro, no

puede dejar de ser sujeto y voluntad y conciencia. Para Horkheimer esto es una ilusión, la pretendida autonomía del sujeto que encuentra su consuelo abstrayéndose del mundo es una recaída en el escepticismo⁷⁴ y la metafísica. Sin embargo, con Burke comparte en la idea de lo sublime, como deseo de lo informe, un tipo de placer que no excluye lo espantoso y lo terrible, más bien lo acoge y lo reclama. También en este tenor se expresa Lessing cuando hace una crítica sin contemplaciones al formalismo afrancesado⁷⁵ de Gosttched, afirma Lessing que en cambio en las tragedias alemanas “[...] el horror y la melancolía tienen más efecto entre nosotros [los alemanes] que la galantería, la ternura y el enamoramiento [...]”⁷⁶. Aunque cabe aclarar que lo espantoso y lo terrible para Burke, que produce un tipo de placer distinto al de lo bello, requiere de cierta distancia respecto al objeto que lo produce, por eso dice: “Cuando el peligro o el dolor acosan demasiado, no pueden dar ningún deleite, y son sencillamente terribles; pero a ciertas distancias y con ligeras modificaciones, pueden ser y son deliciosos, como experimentamos todos los días”⁷⁷.

Se puede sostener que la experiencia estética en Horkheimer (y en Adorno) es más cercana al placer de lo sublime que al placer producido por lo bello. Por eso para Horkheimer el arte, una vez que ha hecho las modificaciones (o mejor dicho la transfiguración de lo terrible del mundo del que ha de resultar la experiencia estética) no puede ser tal sin dar cuenta del sufrimiento y la contradicción del mundo. Y cuando habla de que el arte le da voz a la naturaleza se refiere a esta tensión. No se refiere, como pudiera pensarse, a que el arte acceda a una verdad oculta o a un principio eterno y trascendente sobre el mundo. Por el contrario, cuando Horkheimer habla de que el arte y la filosofía dan cuenta del sufrimiento de la naturaleza, se refiere a dos cosas: 1) A la lucha y desprendimiento violento del sujeto con la naturaleza de la cual proviene y con lo que accede a lo propiamente humano, pero paradójicamente a la larga, recae de una

⁷⁴ Respecto al escepticismo Horkheimer considera que tiene aspectos dialécticos, pues por un lado, el escepticismo es un rasgo esencial de toda filosofía moderna, por otro lado, en él hay también un rasgo por esencia conservador y que incapacita para la acción, pero sobre todo, su visión contemplativa contribuye a la escisión entre sociedad y cultura bajo la sociedad administrada en la que el arte se ha convertido en un asunto privado de quienes se encuentran en una situación de ventaja frente a los grandes sectores desposeídos o enajenados. MAX HORKHEIMER, “Montaigne y la función del escepticismo” en *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1982.

⁷⁵ Lessing afirma que la influencia de Gosttched ha hecho de la tragedia y el teatro alemán sólo comedias “hechas de disfraces y encantamientos y lo más ocurrente que podía hallarse en ellas eran puras riñas”. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *op. cit.*, 2007, p. 67.

⁷⁶ *Ibid.*, 2007, p. 69.

⁷⁷ EDMUND BURKE, *op. cit.*, 1987, p. 29.

manera sofisticada y refuncionalizada en aquel dominio del que pretendía escapar. 2) Al movimiento del mismo encuentro y desencuentro del hombre con la naturaleza humana y extrahumana, es decir, al movimiento con el que se instaura o se modifica, a partir de esa lucha, el ordenamiento y el destino cultural de la humanidad⁷⁸. Este segundo sentido es el más importante para entender a Horkheimer cuando habla de la función social del arte como voz de lo muerto y lo marginado, como voz que le presta voz a la naturaleza para expresar sus padecimientos. Cuando el autor habla de naturaleza, se refiere al devenir material y espiritual en que la lucha entre hombre y naturaleza ocupa el escenario central del teatro de la historia. Es decir, cuando Horkheimer habla de darle voz a la naturaleza, a través del arte y el pensamiento, para que ésta diga lo que las cosas son, se refiere al movimiento a la vez oscuro y luminoso de la dialéctica histórica.

Por lo tanto, filosofía y arte, ofrecen una perspectiva —infinita en cuanto a sus posibilidades— del encuentro y desencuentro de hombre y naturaleza hasta llegar al punto de ofrecer una huella que deja ver cómo forma natural y forma mercantil han llegado a una profunda y aparentemente insuperable contradicción bajo el modo de producción capitalista. De tal modo, para Horkheimer la idea de Shaftesbury de una identidad entre verdad y belleza adquiere otro sentido. Primero, no comparte el planteamiento de Shaftesbury la identidad inmediata entre verdad y belleza, identidad que cancela toda diferencia y tensión y que señala una coincidencia natural entre ellas. Por el contrario, para que verdad y belleza puedan llegar a coincidir es porque han pasado por el reconocimiento de la contradicción del mundo, para llegar a coincidir debe asumirse que lo verdadero también está en el reconocimiento y confrontación de lo terrible, en que a partir de éste se hacen visibles las más vergonzosas atrocidades que el

⁷⁸ Estos dos momentos son expresados por Bolívar Echeverría con mayor claridad con el concepto de transnaturalización cuando afirma: “Digamos, para concluir, que la constitución de la forma humana de la reproducción a partir de la forma animal —este proceso de meta o trans-naturalización— es un proceso conflictivo en que mientras una se impone la otra se resiste. La forma animal no permanece en lo social sólo como huella, como cicatriz del conflicto y de la violencia que fue ejercida sobre ella, sino sobre todo como el descontento vivo hacia sí misma que habita en lo que la propia forma humana ha podido ser hasta ahora”. BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Definición de la cultura*, Ítaca-F.C.E., México, 2010, p. 145. Así mismo, Carlos Oliva explica las consecuencias que se desprenden del proceso histórico de transnaturalización señalado por Echeverría y que permiten descubrir la herida que subyace bajo los conceptos estéticos de la modernidad: “El ser de la cultura sería así una transnaturalización. Un desprendimiento humano de la naturaleza. Un hecho traumático e incontrolado; por lo mismo la cultura tendría ese carácter de cura y de erótica frente al desgarramiento original. La cultura es el producto de una herida. Así, categorías centrales de la percepción, como lo bello, siempre ocultan lo siniestro en su interior. También, por la misma razón, hay un halo hedonista en latencia en toda cultura, porque aspira al olvido de esa pérdida de naturalidad. CARLOS OLIVA MENDOZA, “Cultura y transnaturalización” en *El artificio de la cultura*, Unam, México, 2009, pp. 25-26.

hombre comete hacia lo humano y lo extrahumano (naturaleza) y que siempre está en riesgo de volver a repetir. Sólo si se renuncia a negar el dolor y la injusticia —momento de mediación inevitable para el verdadero arte— se puede sostener una identidad mediata entre verdad y belleza.

No obstante, cabe decir que Horkheimer coincide con Shaftesbury en que la belleza cumple el papel de descubrirle al hombre el reino de la *forma*, es decir, que la belleza le descubre al hombre que en su función y producción subjetiva está un elemento que le permite acceder a la verdad de las cosas. Las consecuencias de tal afirmación fueron desarrolladas por Kant y su exposición de los rasgos del sujeto trascendental y cuyo fundamento está en reconocer un nivel de armonía entre la estructura mental y la realidad fenoménica. Pero la importancia de Shaftesbury está en el papel que le otorga a la actividad subjetiva, ya que la belleza surge de una contemplación que no es ningún padecer del alma, sino el modo más puro de su hacer, su espontaneidad peculiar. Sin embargo, la identidad entre verdad y belleza no es substancial como piensa Shaftesbury, sino más bien casual pues el artista puede llegar a fracasar en su intento de expresión y comunicación sino logra transmitir en su obra la contradictoria multiplicidad del mundo.

De tal modo, arte y verdad, verdad y belleza sólo pueden lograr una identidad (siempre evanescente, pues la realidad histórica cambia) entre nombre y cosa, entre representación del mundo y su sustrato material, no a costa de ignorar la realidad sensible, sino más bien a través de su internación, pero también a fuerza de lograr una profunda interpretación y transfiguración de los materiales y las formas que la obra de arte re-codifica. Por tanto, toda categorización consecuente de verdad y belleza en Horkheimer debe pasar, primero, por el momento negativo que resiste a la tendencia administradora que pretende organizarlo todo desde afuera⁷⁹.

Horkheimer redondea sus acepciones de verdad y belleza a través de un estudio centrado en el devenir material y cultural de la humanidad. En esto el acotamiento de la función de filosofía y arte, como manifestaciones culturales que no se reconcilian jamás

⁷⁹ También Adorno no duda en señalar que todo verdadero arte adolece desde lo ordenado desde afuera cuando afirma que “[...] lo aparentemente individual y fortuito, que en adelante habrá de ser considerado estético, representa algo totalmente distinto en el arte —que, en suma, presta voz a lo que ha de pagar el precio por la progresiva integración— y en lo que es propiamente administración”. Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, “Cultura y administración” en *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1966, p. 82.

con lo existente, juega un papel importante en su crítica a la idea de cultura de la Ilustración o al menos a las consecuencias que se derivaron de aquella idea. Para Horkheimer, la cultura bajo las condiciones actuales, se ha convertido en un instrumento expresión de una sociedad dividida en clases al modo capitalista, por lo que afirma:

[...] los individuos singulares trabajan menos, pero en todas las familias tienen que trabajar más personas. Con lo cual lo que se llama cultura desciende a bien de formación y sirve al individuo de modo inmediato como instrumento, ya sea para conseguir la debida popularidad, ya para conservar las relaciones: a fin de cuentas, para ahuyentar las desdichas privadas y profesionales. Las formas se vacían. Con todos los avances no les resta a los muchos sino abandonar las formas —que envejecen velozmente— de la cultura personal a los pocos que todavía tienen servicio, a los que puede comprar horas cómodas, a los que tienen tiempo⁸⁰.

Lo que Horkheimer señala es que la tendencia, impulsada ya desde la época de la primera burguesía, en la que sólo un sector de la sociedad desarrolla y cultiva hasta al máximo sus posibilidades materiales y espirituales, se ha agravado hasta tomar rasgos nunca antes vistos. Por eso el autor describe con cierta nostalgia como “Hasta el principio del cambio, el núcleo más íntimo de la cultura burguesa y en cuya virtud se condenó en otro tiempo ésta a sí misma, experimenta una involución...”⁸¹. Para Horkheimer, el burgués en el periodo clásico seguía sus propias ideas y desplegaban un mundo propio. Si bien reconoce que nunca ha sido muy elevado el número de individuos que han podido desarrollar una interioridad expresiva y activa, sin embargo, las posibilidades de la civilización dependen de que sea superada esta situación junto a su concepto de cultura abstraído del mundo y donde la conducción autónoma de la vida no es un derecho universal. Por esto afirma que “[...] ya no basta que unos pocos estén cultivados: en la medida en que la comunidad general está socialmente adelantada, deberían convertirse sus miembros en sujetos que piensen y sientan por sí mismos [...]”⁸². Horkheimer no comete el error de pensar que la causa y la solución de las contradicciones actuales sea solamente una cuestión de falta de ilustración de los muchos y de ilustración de unos pocos. Esto último no es sino el síntoma, más no la enfermedad de una sociedad que no obstante haber llegado a un punto de desarrollo

⁸⁰ Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, “La filosofía como crítica de la cultura”, en *Sociológica*, Taurus, 1966, p. 49.

⁸¹ *Idem*.

⁸² *Ibid.*, p. 44.

productivo y tecnológico que podría terminar con la escasez y, por lo mismo, crear una comunidad de personas que piensen por sí mismas, ha generado un proceso de involución y embotamiento de los rasgos activos y espirituales de la humanidad. La verdadera causa o

Lo que favorece las fatalidades no es tanto el pensamiento abstracto [de los pocos] o supersticioso [de los muchos] cuanto la irreflexión, la insuficiente capacidad [de ambos] para preocuparse por la sociedad que ellos han engendrado sin coerción política, el tener la mirada fija en los ciudadanos más inmediatos, el dejarse arrastrar por la economía⁸³.

Cierto es que en la anterior cita está el señalamiento sobre la necesidad de superar la falta de reflexión, es decir, está nuevamente la consideración de retomar el elemento de ilustración como capacidad crítica de la sociedad, sin embargo, está también el señalamiento central de que la fatalidad actual es resultado de la lógica económica del capital y su fetichización pasiva, no mediada por la razón, por parte de los individuos. La fatalidad está pues en que a diferencia de la antigua tragedia griega en la que libertad (el individuo activo) y la necesidad (el orden legal) se confrontaban y, por lo mismo mantenían la tensión entre ambos principios, bajo la sociedad administrada, libertad y necesidad marchan de la mano hacía el precipicio en tanto el individuo hace las paces con el orden imperante. Bajo esta situación los conceptos de arte y verdad juegan un papel que termina hipostasiando no nada más a este orden imperante, sino también una idea de cultura que envejece velozmente, no porque no contenga en sí misma un cúmulo de riqueza heredada por la tradición, sino porque ésta ha sido tomada por modelo eterno de bello y lo verdadero. De tal modo, la dialéctica de verdad y belleza ha engendrado nuevamente su contrario: por un lado, una cultura de masas vaciada de contenido y de mediación reflexiva, hecha para la fuga o para la anestesia de la opresión material y espiritual, por el otro, la barbarie de un arte escindido de la sociedad y recogido en su propia ataraxia de lo supuestamente eterno. Ambas fugas, no obstante que a través de ellas se puede visualizar, cual negativo fotográfico, la verdad de lo real, es decir, las miserias del postcapitalismo le hacen el juego a este *fatum*. En suma, para Max Horkheimer, una crítica de los conceptos tradicionales de verdad y belleza no debe hacerse desde una crítica de los supuestos gnoseológicos que desliguen a éstos de la crítica de su terreno histórico y su desarrollo cultural. Crítica que debe tomar en cuenta

⁸³ *Idem*.

el aspecto dialéctico y de recíproca influencia entre el terreno histórico económico y el cultural.

2. Materialismo y estética en la obra de Max Horkheimer.

Encender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer.

Walter Benjamín, *Tesis sobre la historia*

Se puede pensar que Max Horkheimer tiene un concepto de verdad problemático y ambiguo. Esa era la hipótesis original de este trabajo. Sin embargo, el concepto de verdad y conocimiento de este pensador alemán se puede definir casi exclusivamente a partir del análisis sobre los rasgos del criterio de verdad del materialismo histórico. Aquella hipótesis planteaba que el concepto de verdad y conocimiento de Horkheimer es resultado de la afortunada conjunción de elementos del materialismo histórico y el de la Ilustración del siglo XVIII y, por tanto, su concepto de verdad no se había despojado de pretensiones que provienen de ésta última, como puede ser la que sostiene que verdad y conocimiento reflejan a la naturaleza. En realidad, la hipótesis original sólo podría explicar ciertos momentos del pensamiento de Horkheimer. Como referente permitirá afirmar que no se trata de conjunción alguna, sino que hay actitudes y posturas epistemológicas y estéticas que son inherentes no sólo al pensamiento de Marx, sino también al pensamiento moderno, incluidos los momentos más avanzados de la Ilustración (sobre todo los de la tendencia que apunta a un conocimiento sistemático menos rígido, como se señaló en el capítulo anterior) y sobre las cuales el marxismo radicaliza su contenido revolucionario.

2.1. Criterio de verdad materialista de Horkheimer.

a) Condicionamiento histórico del conocimiento objetivo.

Para Horkheimer, no existe un saber que pueda considerarse eterno y cuyos planteamientos puedan reducirse a unos cuantos principios. Esto va en consonancia al talante de la actitud filosófica del materialismo histórico, a diferencia del pensamiento de la Ilustración, que aunque si bien renuncia a arrancarle a la naturaleza su último secreto y, en algunos autores, está ya la intención de construir un sistema de la razón dinámico y condicionado históricamente, sin embargo, pretende reducir el conocimiento sobre los fenómenos a unos cuantos principios. En cambio, para el materialismo de

Marx, todo saber es el resultado de la interacción del conjunto de relaciones individuales y colectivas en las que el desarrollo de las fuerzas económicas es el catalizador principal para que las expresiones del conocimiento tomen cierta forma y dirección. Por ello, todo conocimiento y toda actitud artística, moral, científica, etc., habrá de expresar las luchas y el transitar de los individuos en una situación histórica específica, por lo que la objetividad del conocimiento consiste en la construcción de una explicación racional sobre lo real a través de la lucha que el hombre, en su afán por dominar la naturaleza humana como extrahumana, elabora con los materiales que encuentra como a partir de los que crea él mismo. Por lo tanto, para dilucidar qué conceptos de verdad y conocimiento tiene Horkheimer basta con recurrir a *Teoría tradicional y teoría crítica*, ya que en este texto está la base de su pensamiento, es decir, la crítica dialéctica de la económica política de la sociedad, la cual consiste en la aplicación no dogmática del materialismo histórico a la reflexión sobre la realidad y el desarrollo del espíritu (arte, religión, filosofía, ciencia, etc.) y que muestra que éste está condicionado por las relaciones concretas de los individuos bajo la división del trabajo de la estructura económica dominante y cómo este condicionamiento genera no sólo su reflejo material y conceptual, que deviene en poder e ideología, sino también su contrario o actitud contestataria y crítica, tanto en la práctica, como en la teoría. Por ejemplo, Horkheimer señala:

Los hombres son el resultado de la historia no sólo en sus vestidos y en su conducta, en su figura y en su forma de sentir, sino también el modo en que ven y oyen es inseparable del proceso vital social tal como se ha desarrollado durante milenios. Los hechos que los sentidos nos presentan están socialmente preformados de dos modos: a través del carácter histórico del objeto percibido y a través del carácter histórico del órgano percipiente¹.

Con lo anterior no queda duda de que el rumbo del pensamiento de Horkheimer sobre asuntos estéticos y epistemológicos transita por el pensamiento de Marx. Si bien es cierto, el autor no desarrolló una estética como tal, lo cual complica cualquier investigación en este sentido, aún así se puede deducir su posición sobre temas estéticos, a la manera como, por ejemplo, Adolfo Sánchez Vázquez ha deducido de los planteamientos teórico-críticos de Marx sobre economía política las ideas estéticas de

¹ MAX HORKHEIMER, *Teoría tradicional y teoría crítica*, Madrid, Amorrortu, p. 35.

éste último². El señalamiento de Horkheimer respecto a que el conocimiento que los sentidos proporcionan sobre el mundo está condicionado por el desarrollo histórico y natural de los objetos percibidos —y que los sentidos mismos no escapan a este condicionamiento—, puede ser aplicado al conocimiento estético y a la producción de obras de arte, sobre lo cual se abundará más adelante. Este saber que considera el condicionamiento histórico de lo real es de suma importancia y no se debe perder de vista, pues hace patente que la relación sujeto-objeto en su producción material y espiritual está profundamente ligada a las relaciones materiales de la sociedad.

b) Verdad negativa.

Para Horkheimer la verdad es toda expresión espiritual que dé cuenta de la injusticia y la irracionalidad del mundo. Es decir, la función que aporta el pensamiento sobre la realidad es una función negativa, puesto que permite ver que la verdad está en lo reprimido y violentado. Según Bolívar Echeverría³, esta posición corresponde a un planteamiento de Lukács sobre la historia y que ha interesado no sólo a Horkheimer, sino a toda la Escuela de Frankfurt. Lukács afirma que la posición de la clase proletaria es la única que por su justeza histórica está en posibilidad de acercarse a la verdad, pues es la clase social que está transformando la sociedad en el sentido de la justicia, por lo que para Horkheimer verdad y justicia se identifican. Se puede decir que cuando Horkheimer establece una identidad entre arte y filosofía significa que ambas expresiones espirituales están condicionadas por el devenir material de la humanidad, lo que hace que reflejen las contradicciones entre lo real y lo ideal, entre las cosas y sus determinaciones conceptuales, tensión que en arte y pensamiento, a diferencia de lo que piensa Hegel, nunca es superada por completo. Así, el momento de verdad del arte consiste en que ésta se debe diferenciar de la lógica del sistema social⁴, con lo que se puede establecer ahora qué entiende Horkheimer por verdad: toda expresión espiritual que dé cuenta de la injusticia y la irracionalidad del mundo. Es decir, la verdad que arte y pensamiento aportan en su función negativa sobre la realidad, parece ser la función

²Como es sabido es en el texto *La ideas estéticas de Marx* en el que Adolfo Sánchez Vázquez realiza tal tarea. ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *La ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1965.

³BOLÍVAR ECHEVERRÍA, “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, en *Revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, número 15 (septiembre 2010-febrero 2011), México, 2010.

⁴Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la...*, 2005, p. 166.

más alta que cumplen. Sin embargo, lo dicho hasta el momento no agota el carácter ambiguo y problemático de los planteamientos de Horkheimer sobre sus conceptos de verdad y conocimiento. Basta enunciar la siguiente afirmación del autor para expresar este carácter problemático:

La filosofía ayuda al hombre a aliviar sus temores ayudando al lenguaje a cumplir su función mimética genuina, esto es, su destino de reflejar las tendencias naturales. Al igual que el arte, la filosofía refleja el sufrimiento mediante el lenguaje, llevándolo a la esfera de la experiencia y del recuerdo. Cuando a la naturaleza se le da la oportunidad de reflejarse en el reino del espíritu alcanza cierto sosiego contemplando su propia imagen⁵.

Esta aseveración parece estar emparentada con la aspiración de algunos autores de la Ilustración, en la que la función del pensamiento es vista como el esfuerzo por encontrar un fundamento o una substancia eterna de la que sólo se tendrá que dar cuenta. Por ejemplo, a veces Kant se refiere a la naturaleza como aquello que está como base del desarrollo de la historia, algo así como un motor que le confiere a la especie humana sus disposiciones y sus fines, no obstante la manera caótica en que tales disposiciones son derrochadas por el ser humano. De tal modo, lo que distingue a la estética y a la epistemología de la Ilustración es su anhelo de expresar, por medio de determinaciones de la razón productiva, una substancia preexistente. Si bien es cierto que Horkheimer habla de que el lenguaje da cuenta del sufrimiento de la naturaleza, sin embargo, el último enunciado de esta cita es problemático pues en él está la idea de un ser (la naturaleza a la que se le da la oportunidad de que se refleje en el reino de espíritu) cuyo devenir y transformación no es producto del despliegue de las propias fuerzas humanas, sino a la inversa, que la naturaleza es la causa de todo desarrollo humano y el pensamiento tiene la función de lograr la revelación y redención de dicho fundamento.

Otro planteamiento problemático de Horkheimer es el que dio pie a la investigación propuesta en este proyecto y que va en el sentido no sólo de señalar que la función del pensamiento es expresar el ser natural, sino también sobre algo que tiene que ver con su concepto de verdad:

⁵ MAX HORKHEIMER, *Crítica de la razón instrumental*, Trotta, Madrid, 2002, pp. 181-182.

En otro tiempo el arte, la literatura y la filosofía aspiraban a expresar el significado de las cosas y de la vida, a ser la voz de cuanto está muerto, a prestar a la naturaleza un órgano para comunicar sus padecimientos o, como cabría decir, para llamar a la realidad por su verdadero nombre. Hoy se ha privado del lenguaje a la naturaleza. Una vez se creyó que toda manifestación, toda palabra, todo grito o todo gesto tenían un significado interior; hoy se trata de un mero proceso⁶.

Al afirmar Horkheimer que la finalidad del arte y la filosofía es llamar a las cosas por su verdadero nombre no queda claro, si la función mimética del lenguaje consiste en conciliar palabra y cosa, superando su diferencia o si se trata de la construcción de una unidad esencial de conocimiento que todo lo abarque, es decir, un conocimiento tal que palabra y contenido se mantengan diferentes e indisolubles. De pronto, Horkheimer le da al lenguaje un condicionamiento distinto al condicionamiento de la conciencia que señala la corriente materialista de su pensamiento; ahora el condicionamiento de la subjetividad parece haber recaído en idealismo o por lo menos en una postura que lo acerca a la Ilustración, pues parece darle un carácter suprahistórico al hablar de una “naturaleza” como si se tratara de un ser con voluntad propia y con la inmanente necesidad de redimirse y reflejarse y sobre la cual el pensamiento estuviera destinado a ser su órgano comunicativo.

c) Epistemología dialéctica de Horkheimer.

El aspecto dialéctico del concepto de conocimiento de Horkheimer está ya implícito en el carácter históricamente condicionado del conocimiento objetivo en el materialismo y sobre el que se habló en el inciso “a” de este apartado; sobre todo si se tiene en cuenta la dialéctica entre hombre y naturaleza. Por lo mismo, es preciso describir cuáles son las características que ha de tomar esa dialéctica en el concepto de verdad materialista. El concepto de verdad coincide con la dialéctica idealista hegeliana en que está atento al movimiento de lo real y lo concreto humano y extrahumano en el desarrollo de las fuerzas materiales y espirituales, sin embargo, para Horkheimer, como para Marx, la tensión entre sujeto y objeto siempre han de mantener una oposición dinámica y recíproca. De tal modo, las determinaciones conceptuales que produce el sujeto, por más elaboradas o sistemáticas que sean, no podrán subsumir por completo la variedad

⁶*Ibid.*, p. 122.

de los fenómenos que intente conocer⁷; a la inversa, la conformación del sujeto no puede depender totalmente de lo “otro” que se le opone, sino también de sí mismo. Esta lucha es la constante que permite que la construcción de un concepto sobre la realidad que todo lo abarque, no sólo no puede ser completado de una vez y para siempre, a la manera como Hegel pretendía, sino que además refleja la dinámica de esta tensión a través de los tiempos. Por lo tanto, la verdad objetiva que propone el materialismo dialéctico consiste en la expresión abarcadora de los procesos vitales de la humanidad en la que dicha tensión reproduzca su propia imagen, llena de contradicciones, bondades y miserias (imagen que también contempla la imagen no sólo de lo que “es” sino también de lo que “debe ser”, es decir, también está el momento negativo en toda su potencia creativa). Así, los conceptos de Horkheimer sobre verdad y conocimiento adquieren una posición que se distancia de la metafísica, tal como hizo también la Ilustración, pero no sólo de la metafísica sino además del idealismo hegeliano, pues si bien éste rechaza toda visión que se aleje de lo terrenal, es decir, plantea la superación de toda oposición entre un más acá y un más allá, entre finitud e infinitud⁸, no obstante constituye una metafísica, dado que parte del supuesto de que existe una identidad absoluta entre sujeto y objeto en la que las contradicciones, si bien no son negadas, son superadas por una autoconciencia que todo lo abarca (Espíritu Absoluto) a tal grado que “toda determinación conceptual provisional es medida por comparación a la Idea del sistema consumado del autoconocimiento, Idea a la cual no satisface”⁹. Así, todo conocimiento particular y toda manifestación múltiple de lo real son deducidos de una substancia preexistente.

En cambio, el pensamiento de Horkheimer al tener una base crítica y materialista, niega todo fundamento anticipado sobre el ser de las cosas. De hecho, piensa que la afirmación de Hegel de que “todo lo racional es real y todo lo real es racional” es un ejemplo de un pensamiento que parte de un fundamento incondicionado y señala que la primera parte de la proposición hegeliana (todo lo racional es real) tiene que ver con lo que se ha dicho anteriormente, es decir, expresa que hay un

⁷Mientras que para Kant sólo respecto al *noúmeno* se da esta limitante, respecto al *fenómeno* sí hay una confianza de poder acceder al conocimiento de las cosas. Esa es una diferencia entre Ilustración y marxismo. Éste, al menos el de Horkheimer, nunca afirma poder conocer de manera completa ningún fenómeno, sabe de la finitud de su saber, lo que no obsta para que su saber no sea objetivo.

⁸MAX HORKHEIMER, “Hegel y el problema de la metafísica”, en *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982, p. 121.

⁹*Ibid*, 124.

Incondicionado que hace que la filosofía no tenga más tarea que comprender y seguir el despliegue de lo que es y ha sido eternamente; mientras la filosofía más se atenga a lo dado más verdadera será. La segunda parte de la proposición (todo lo real es racional) expresa la conformidad con lo establecido, es la conformidad que sostiene que todo está en orden¹⁰. Sin embargo, el concepto de verdad de Horkheimer no obstante que intenta apartarse de toda metafísica, no renuncia a la construcción de un concepto que todo lo abarque, por eso sostiene que “Todo concepto tiene que ser considerado como fragmento de una verdad que todo lo abarca y en cuyo seno alcanza su significado. Construir la verdad con tales fragmentos constituye la tarea más importante de la filosofía”¹¹. La diferencia estriba entonces en que la filosofía debe ser un esfuerzo continuo en el que lo real y lo racional mantengan su oposición. El olvidar esta oposición es lo que ha llevado a la filosofía y en general a toda manifestación de la conciencia a identificarse con el poder.

d) Saber que sostiene el carácter infinito de las posibilidades de sentido.

Puede pensarse que hablar de un saber con posibilidades infinitas en los fenómenos que se estudia es una contradicción para un conocimiento materialista; sin embargo, es una característica de todo saber dialéctico-materialista el construir significaciones que tienen un carácter provisional, es decir, que tienden a desaparecer, ya sea porque al agregar nuevas representaciones poco a poco se van transformando o porque sufra cambios más radicales. Por lo tanto, no es ninguna contradicción que el pensamiento de Max Horkheimer mantenga un distanciamiento con todo saber que se pretenda acabado y crea que ha superado toda tensión entre sujeto y objeto y que, por lo tanto, crea poder determinar conceptualmente todos los momentos singulares sobre la realidad¹². Este

¹⁰ *Ibid.*, 121-122.

¹¹ MAX HORKHEIMER, *op. Cit.*, 2002, pp. 172-173.

¹² Adorno afirma en *Dialéctica negativa* que la idea de infinito es un legado del idealismo y ha sido “pervertida por éste como ninguna otra”, incluida la filosofía de Hegel. Todo idealismo cree “poseer su objeto como infinito, por ello se hace en cuanto filosofía, finita, terminada”. En cambio, Adorno piensa que la filosofía modificada, es decir, la filosofía crítica y dialéctica debe renunciar a la idea de que dispone lo infinito; esto le permitiría hacerse infinita, tener su contenido en la diversidad de objetos y momentos de la realidad. En cambio, el idealismo habla de infinitud y no es consecuente, pues cree encontrar en lo particular, en la mónada, la representación de un fundamento universal e inmutable. Esto, piensa Adorno, hace violencia a lo singular, le quita lo que tiene de evanescente y dinámico al subsumirlo a un principio único. Por eso dice que el idealismo no respeta la infinitud. Lo que plantea el autor es que el conocimiento no interioriza por completo los objetos. De tal modo, la tarea de la estética como reflexión filosófica sobre la obra de arte no puede reducirla a ser idéntica al concepto, aunque por medio de este se intente hacer explícita su verdad. Th. W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, Akal, España, 2005, p. 24.

rasgo del pensamiento de Horkheimer, no obstante no está en contradicción con el marxismo, sí contiene actitudes del pensamiento que llevan a terrenos distintos a los del materialismo dialéctico. Llevan a la conciencia sobre la finitud y sobre los límites de posibilidad de todo conocimiento, ligada también a la multiplicidad semiótica que se deriva complejidad del proceso dialéctico de adquisición, transmisión y recepción del mismo. Esto tiene que ver nuevamente con el influjo del pensamiento de Kant en la obra de Horkheimer. Este influjo es el que hace parecer problemático o por lo menos ambiguo algunos de sus planteamientos. Por ejemplo, aunque el materialismo histórico tenga presente que su saber objetivo es por lo mismo subjetivo —y en un doble sentido pues sus construcciones conceptuales dependen del sujeto, pero también de su condicionamiento histórico—, eso no le impide sentirse seguro respecto a que su saber, no obstante ser subjetivo, pues es a la vez total, es decir, da cuenta del conjunto de relaciones humanas de su tiempo a partir de la crítica de la economía política. En cambio, el carácter de lo infinito de las posibilidades de sentido para Horkheimer si bien va también en el sentido de ser un conocimiento condicionado por el devenir histórico, va también en el sentido de que toda representación mantiene un aspecto trágico: todo conocimiento no puede acceder de manera absoluta y precisa al ser de las cosas, o dicho en términos kantianos, no puede acceder al *noúmeno* o *cosa en sí*. Se trata pues del tema de los límites del conocimiento

La delimitación trágica del conocimiento pertenece sin duda al pensamiento de Kant y a su posterior desarrollo en parte del pensamiento romántico, más que al materialismo de Marx. Pero el materialismo histórico lleva hasta sus últimas consecuencias el intento de desarrollar el conocimiento sólo en el ámbito de lo que es posible conocer, por eso renuncia a la metafísica, en cambio, toda postura epistemológica romántica se niega a renunciar al terreno nouménico. ¿Quiere decir con esto que Horkheimer se mueve en los mismos términos y que se ocupa de algún tipo de investigación especulativa? De ninguna manera, sino que en su pensamiento existe la tendencia a ocuparse de temas que epistemológicamente consideran que toda construcción de sentido no sólo está condicionada históricamente, sino que además nunca estará completa, pues pretender lo contrario, lleva a recaer en posiciones totalizadoras y totalitarias que expresan que el pensamiento ha llegado a identificarse con el poder al renunciar a lo otro que no es esta realidad, es decir, al anhelo de justicia. Esa es la razón por la que Horkheimer hace planteamientos como que todo saber que

aspire a la construcción de una realidad más justa deberá conservar la idea de lo infinito, es decir, de las infinitas posibilidades de sentido en busca de lo otro que no es el mundo tal cual es. Hacer lo contrario puede llevar a creer que, en cuanto a la realidad social y al conocimiento mismo, todo está en orden. Horkheimer señala por eso que Hegel al considerar lo particular como momentos, como representaciones de objetos transitorios (manifestaciones transitorias y, por lo mismo, superables) que permiten lograr la representación suprema e infinita, es decir, la Idea o Espíritu absoluto, “reciben la marca reconciliadora de lo «meramente» finito”¹³. De modo que el saber de lo transitorio, como progreso dentro del sistema hegeliano consiste en reducir, reconciliar y justificar, como superación, el sufrimiento humano, pretexto que pretende superar las contradicciones de la realidad¹⁴. Por eso, para Horkheimer es importante rescatar el concepto de infinito aunque en un sentido distinto al de Hegel. Piensa que la idea de infinito debe ser el rasgo de un pensamiento verdaderamente libre, ya que tal concepto “permanece como conciencia de la definitividad del acontecer terreno y preserva a la sociedad de un optimismo imbécil, de absolutizar y convertir su propio saber en religión”¹⁵. El autor aclaró muchos años después, en una entrevista, sobre el anterior planteamiento, que preservar la idea de infinito permite recordar que debe existir o existe una “solidaridad que brota del hecho de que los hombres mueren, que son seres finito y [por ello] tenemos un interés humano, originario, en construir un mundo en el que la vida de todos los hombres sea más bella [...]”¹⁶. Pero también deja en claro que no es debido a que el hombre sea finito, que se pueda afirmar con certeza apodíctica que Dios exista. Pensar lo infinito, sólo quiere decir que el hombre tiene conciencia de su abandono, de su finitud, no de una prueba de la existencia de Dios, aunque sí de la esperanza de que exista un Absoluto, es decir, “la conciencia del abandono del hombre sólo es posible sobre la base del pensamiento de Dios, no de la certeza absoluta de Dios”¹⁷.

¹³MAX HORKHEIMER, “Hegel y el problema de la metafísica” en *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982, p. 125.

¹⁴ Horkheimer piensa que la idea de lo insondable, cumple una función parecida y como arma ideológica de la teología institucionalizada para superar mitológicamente las contradicciones de la realidad. MAX HORKHEIMER; “Lo insondable” en *Ocaso*, Anthropos, España, 1986, p. 172.

¹⁵MAX HORKHEIMER, “El anhelo de lo totalmente Otro” en *Anhelo de justicia*, Trotta, Madrid, 2000, p. 165.

¹⁶*Ibid.*, p.166.

¹⁷*Ibid.*, 167.

El que Horkheimer plantee la necesidad de pensar lo Absoluto tiene que ver con el rasgo utópico de su pensamiento, incluido el que tiene que ver con la obra de arte. Por lo que Horkheimer sostiene que toda determinación del conocimiento, por mucho que alcance autonomía y carácter de incondicionado, “pierde sentido sin referencia a lo divino”¹⁸ y corre el riesgo de ser, a final de cuentas, puro saber práctico. Por lo tanto, la idea de infinito, si habrá de ser tomada en cuenta, debe ser entendida en dos sentidos: 1) Como la postura que tiene conciencia que ningún saber, ni ningún sistema (si tal cosa aún es posible) puede darse por acabado. 2) El pensamiento, aún el dialéctico y materialista, no puede asegurar una eficiencia absoluta sobre la verdad y conocimiento de las cosas, es decir, no puede decir a plenitud lo que las cosas son, dado que el proceso de adquisición, transmisión y recepción del conocimiento mantiene infinitas posibilidades semióticas y porque estas posibilidades también dan cuenta del doloroso proceso cultural humano.

2.2 Horkheimer y la polémica con Maquiavelo sobre filosofía de la historia.

Es necesario construir una explicación que tenga como hilo conductor el firme convencimiento de que la transformación de las condiciones sociales en unas más racionales y solidarias, también se dirimen en el terreno de la teoría y que hoy en día ese terreno ha tomado un lugar tan decisivo como en los momentos álgidos de lo que Lukács llamó “la época de la actualidad de la revolución”¹⁹. Esta postura no es nueva. Bolívar Echeverría en el texto llamado *El materialismo de Marx*, no sólo expone los rasgos del materialismo que sostiene Marx y que marcan distancia de otro tipo de materialismos, sino que además en dicho texto Bolívar deja ver que para Marx el terreno de la teoría, y no sólo el de la práctica, juega un papel importante en la lucha por la revolución de la vida material y espiritual de la humanidad. Es decir, “la época de la actualidad de la revolución” inaugurada por Marx hacía pensar en la esperanza de concretar la utopía revolucionaria una vez que el socialismo tomó bases reales y tuvo en

¹⁸ MAX HORKHEIMER, “Teísmo-ateísmo”, en *Anhelo de justicia*, Trotta, Madrid, 2000, p. 85.

¹⁹ Es a Bolívar Echeverría a quien se debe esta referencia a Lukács cuando señala que “...la Escuela de Frankfurt es una escuela que piensa dentro de lo que Lukács llamó, en los años veinte, <la época de la actualidad de la revolución>. Y el discurso de la Escuela de Frankfurt es impensable sin la problemática propia de una época, de una larga coyuntura histórica en la que, efectivamente, la revolución comunista, o anticapitalista, o transc capitalista, o postcapitalista, o socialista, en suma, la revolución del mundo moderno parecía estar a la orden del día”. Ver “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, *op. cit.*, p. 22.

claro, merced a Marx y Engels, que sólo transformando radicalmente los modelos dominantes de producción basados en la propiedad privada sería factiblemente el triunfo de la revolución. Tal época terminó con la caída del socialismo real. Dicha época dio esperanza y ánimo también a Horkheimer y a toda la Escuela de Frankfurt. Horkheimer tuvo claro que la batalla para concretar la revolución también es la lucha que se dirime en el frente del saber y de la crítica social que transformen y superen el pensamiento burgués, aunque no se trata de trasladar tampoco, en automático, una utopía de la cabeza a la realidad, sino de que la lucha sea en la práctica como en la teoría.

Sin embargo, ¿no existe el peligro de una recaída en posturas idealistas o inclusive reaccionarias si se le da un peso tan grande a las ideas? Debiera ser obvia la importancia y el justo lugar que se le debe reconocer a las ideas, sin embargo, la experiencia histórica demuestra que una de los problemas del socialismo real, y que lo llevó a posturas dogmáticas y autoritarias, fue el olvido sobre la importancia de mantener la actitud de un pensamiento crítico ocupado de la producción de nuevos paradigmas culturales e institucionales, los cuales deberían tener presente el carácter provisional y dinámico de sus construcciones reales dentro de los espacios sociales y del pensamiento. Por eso la cuestión no es tan obvia ni banal. Además no existe el peligro de una recaída en posturas idealistas siempre y cuando se tenga presente que, como diría Marx, “[...] no es la conciencia la que determina la vida, sino la vida la que determina la conciencia”²⁰; esta afirmación fue llevada demasiado lejos o incomprendida al grado de caer en un desprecio por la labor del teórico y del intelectual, una vez que las distintas revoluciones socialistas o comunistas intentaron darle forma a la nueva sociedad, pues olvidan el carácter dinámico y abierto con el que debe ser entendido el conocimiento y la transformación de la realidad. En cambio, el peligro de retomar senderos idealistas puede ser conjurado si se tiene claro que las construcciones del espíritu no son el primer agente o el primer motor de la vida y que la cuestión es otorgarle a la teoría su justo lugar como poder reactivo que puede llegar a influir sobre la realidad, pero sin olvidar que el escenario central y definitivo está en la dialéctica de la sociedad y de la economía. De tal modo, esta función reactiva del pensamiento no se debe dejar de lado, pues es una herramienta importante para la inoculación del pensamiento crítico y revolucionario, el cual puede permitir la transformación de la conciencia de los individuos.

²⁰KARL MARX, *La ideología alemana*, Editorial Crítica, Barcelona, 1993, p. 157.

Horkheimer era consciente de la importancia de lo que se podría llamar construcción de una semiótica revolucionaria; su concepción materialista de la historia es determinante para esto, pues al igual que Marx, sabe de la necesidad de la actividad que desde la labor crítica del pensamiento se realiza en pro de los anhelos revolucionarios. Para demostrar lo anterior basta mencionar que Horkheimer hace una crítica a los fundamentos de la filosofía de la historia de Maquiavelo con el siguiente planteamiento:

El error de Maquiavelo no consiste solamente en haber afirmado que los caracteres de los hombres que han intervenido en la historia son uniformes, sino también en haber ignorado las relaciones existentes entre las condiciones sociales y el mantenimiento o modificación de ciertas cualidades psíquicas²¹.

La relevancia de lo anterior estriba en que pone en evidencia a la postura de Maquiavelo sobre la naturaleza humana, la cual sostiene que la psique humana es inmutable. Horkheimer piensa que se debe renunciar a este tipo de explicaciones psicológicas de la historia debido a que tienen una función ideológica que lo único que demuestran es que las relaciones de dominio que prevalecen están como base del argumento que piensa que ciertas actitudes, valores y conceptos son eternos. En este caso se trata específicamente de los valores y actitudes de la burguesía ascendente de la época de Maquiavelo, valores y actitudes a los que no se debe negar su relevancia e incluso su influjo revolucionario al comienzo de dicha época, lo grave está en querer volver el momento transformador de un época determinada, en una verdad eterna para todas las épocas. En cambio, lo que se debe hacer es tratar de explicar la dependencia de los caracteres con respecto a las circunstancias sociales en que determinados individuos nacen y se desarrollan. Por esto Horkheimer se da a la tarea de tratar de establecer una idea de lo que es la “naturaleza humana” bajo la guía del materialismo histórico, distanciándose de toda explicación psicológica de la historia. Piensa el autor alemán que la naturaleza humana depende de lo que el hombre construya de sí mismo, es decir, la idea de naturaleza debe ser entendida como naturaleza social, no naturaleza biológica ni psicológica. La naturaleza social del hombre depende de él mismo en dos sentidos: 1) Al desarrollarse la humanidad la naturaleza sufre una continua transformación en el proceso civilizatorio; 2) los mismos elementos conceptuales que sirven para dar un

²¹ MAX HORKHEIMER, “Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia”, en *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982, p.42.

contenido a la palabra <naturaleza> dependen de la época en que se encuentra la humanidad, o sea que “el objeto del conocimiento de la naturaleza está tan condicionado como ese conocimiento mismo”²². Por lo tanto, Horkheimer confronta los postulados del materialismo histórico con los de la explicación naturalista que tiene como base los planteamientos de Maquiavelo sobre los caracteres humanos. Con esto, el pensador de la Escuela de Frankfurt señala que existe una relación dialéctica entre hombre y naturaleza: la naturaleza depende del proceso de vida de los hombres como el proceso de vida de los hombres depende de la naturaleza. Lo más importante está en que de lo anterior se desprende que “[...] lo mismo vale para el individuo-sociedad; es imposible conocer el contenido de ninguno de estos conceptos sin conocer las notas del otro, y esto sabiendo que ninguna de estas notas es inmutable sino que todas poseen una historia.”²³.

De tal modo, es central no olvidar que para una postura materialista de la historia, la explicación sobre la relación entre las condiciones sociales y el mantenimiento o modificación de las cualidades psíquicas, las actitudes y los valores humanos tiene como base la dialéctica entre hombre y naturaleza y de ella surge lo que puede llamarse “naturaleza humana”, la cual no puede ser considerada eterna, sino siempre en transformación. El conocimiento de tan importante condicionamiento mutuo entre humanidad y naturaleza, entre sociedad e individuo, es la herramienta principal para construir una teoría sobre lo que será llamada, en este trabajo de tesis, una batalla semiótica dentro del anhelo histórico de transformación de la humanidad. Sobre el tema de la batalla semiótica se abundará más adelante.

2.3 Materialismo de Horkheimer y su postura sobre el arte.

Por lo que se ha acotado hasta aquí se puede deducir que el pensamiento de Horkheimer en el terreno estético también tiene una enorme relación con el materialismo. Éste y sus rasgos señalados al momento de establecer el concepto de verdad de Horkheimer tienen una gran identidad con el modo de ser del arte, entendido como poder que expresa la vida en su fuerza rica y problemática y que, por lo mismo, permite un conocimiento sobre ella. Este puede ser un planteamiento arriesgado y polémico, pero se puede sostener. Primero, porque es propio del materialismo, como actitud mental y como

²²*Ibid.*, p. 45.

²³*Idem.*

desarrollo teórico no cancelar la tensión entre sujeto y objeto; esto le permite entender a Horkheimer los fenómenos estéticos sin caer en la falsedad del Idealismo que deviene en una actitud esencialista que ejerce violencia sobre las cosas. Además el carácter abierto sobre toda construcción teórica de sentido hace que arte y filosofía crítica tengan una identidad muy fuerte. Pero sólo si la postura filosófica es dialéctica, histórica y materialista. ¿Esto hace que toda concepción anterior al materialismo histórico sea totalmente falsa? No. De Platón a Kant, sus aportaciones en el terreno estético, no obstante sus limitaciones idealistas, en el caso del primero, permitieron que el elemento sobre el conocimiento objetivo de la realidad ocupara un lugar importante, y en el caso del segundo, el elemento subjetivo del pensamiento. Sin embargo, sus posibilidades de verdad y conocimiento se ven limitadas por no contener ambos elementos necesarios para tener una concepción más amplia y poderosa sobre la realidad. ¿Cuáles son estos elementos? Los que aporta la dialéctica materialista. En Platón, por ejemplo, existe una dialéctica de pensamiento poderosa pocas veces vista en el desarrollo del pensamiento occidental y un interés por demostrar que las cosas tal cual son percibidas no pueden ser lo último, pero carece, a diferencia de Aristóteles, del influjo de la postura materialista. Kant, al describir el papel que juega la imaginación como elemento de enlace y producción entre las facultades de la percepción sensible y el entendimiento dio un paso adelante que pretendía sintetizar la relación sujeto-objeto. Es el materialismo de Marx, vía la dialéctica hegeliana, el que logra una síntesis más poderosa al respecto pues no olvida nunca que la relación esencial entre teoría y práctica no debe ser arrancada del escenario del devenir económico y social.

De tal manera, el pensamiento de Horkheimer, por su carácter materialista, tiene una concepción del arte que le permite establecer una analogía con la función del pensamiento que da cuenta del ser de las cosas, dándoles a éstas la posibilidad de que a través de lo múltiple expresen sus ser y su consistencia históricamente condicionados, pero por lo mismo dinámicamente abiertos en cuanto al devenir de sus construcciones de significación sobre lo real. Sin embargo, aquí otra aseveración no exenta de polémica, el pensamiento del autor de *Crítica de la razón instrumental* tiene como punto de arranque al materialismo de Marx, pero su desarrollo no necesariamente le lleva a mantener una postura completamente dialéctica, materialista e histórica. Si bien no se puede hablar de que haya un punto de llegada en su pensamiento, pues eso sería una contradicción y forma errónea de entenderlo, ya que como se ha mencionado, el

materialismo histórico no puede establecer un saber concluido y cerrado sobre el mundo; lo que sí es posible afirmar es que su obra introduce elementos de otras fuentes de pensamiento. Son los elementos que Horkheimer introduce y que no pertenecen necesariamente a una postura materialista lo que hacen su pensamiento más difícil de entender, pero a la vez más rico en sus posibilidades de construcción de sentido, sin que ello signifique que el carácter de su pensamiento abandone su tendencia materialista. Por lo tanto, se puede concluir que su pensamiento, no obstante nutrirse de otras fuentes, es producto de una razón dialéctica y materialista.

2.4. Identidad de arte y filosofía como fuente de verdad y conocimiento.

Aún existe la polémica por dictaminar cuál de las dos ramas del espíritu, arte y filosofía, expresa mejor la vida y cuál de ellas puede ser fuente de sentido para la existencia humana al otorgarle a ésta normas y paradigmas. Las filosofías de corte idealista han sido las más hostiles al arte, como puede verse con Platón y Hegel, pero esto tiene su explicación en que en ellas subyace una actitud que desconfía de los datos que nos proporciona la percepción sensible y aunque ésta puede ser considerada relevante, en algunos casos, ocupa un lugar inferior respecto a las elaboraciones abstractas de la conciencia.

Otra cosa sucede con las actitudes y filosofías materialistas. Su relación con el arte es distinta pues le concede un lugar importante a la percepción sensible y a los datos que proceden del conocimiento empírico, por lo que el arte al estar más estrechamente relacionado con los sentidos es tomado más en serio. Esto también se refleja en los planteamientos de Horkheimer quien, consecuente con el método materialista, le da un lugar importante a lo que el arte pueda aportar en cuanto a formas de percepción sobre la realidad y, por lo tanto, como fuente de verdad y de construcción de sentido. El arte para Horkheimer tiene esta relevancia, pues la verdad que nos ofrece está garantizada por su estrecha relación con lo concreto, lo tangible, lo múltiple y lo complejo de la naturaleza humana y extrahumana. Sin embargo, esperar que una poesía, una escultura o una sinfonía den cuenta de la realidad a la manera que lo hace la filosofía, sobre todo si tiene pretensiones sistemáticas, es una idea equivocada. Y aunque el objeto del arte y la filosofía sea el mismo, la condición humana, hay que recordar que este objeto siempre está en constante cambio y está condicionado históricamente y expresa la tensión entre humanidad y naturaleza, al igual que el sujeto

y el conocimiento y el arte que produce. Si bien no se puede decir que el arte nunca haya tenido aspiraciones de totalidad sobre lo real, lo intenta a partir de lo particular, de lo concreto y múltiple. Mientras que la historia de la filosofía ha estado marcada por la hegemonía del idealismo, el cual procede en sentido inverso: desde lo universal, lo abstracto y la unicidad de las esencias pretende dar cuenta de lo singular. Por lo tanto, se puede decir que arte y filosofía tienen como fin el mismo objeto, expresar el ser de las cosas y proveer de sentido a la vida, sin embargo, el método casi siempre ha sido inverso. Aunque esta puede ser una forma esquemáticamente pobre de explicar motivaciones y finalidad del arte y la filosofía, sin embargo, puede servir para señalar que la actitud hegemónica hacia el arte y toda experiencia estética en la filosofía es la del idealismo y en la que está el germen que le otorga un lugar poco relevante o secundario al arte, aunque no todo tipo de idealismo, para ello basta mencionar a Schelling y su afirmación de que el arte expresa lo que la teoría no puede con sus propios métodos. Por el contrario, es en la filosofía con tendencias y actitudes materialistas en donde mayor identidad hay en cuanto al método, los medios y los fines del arte y lo referente al conocimiento estético. Esto se ve reflejado en la concepción de Horkheimer sobre el arte. De ahí que el autor conciba una identidad entre arte y filosofía como fuente de verdad y conocimiento. No obstante, se debe recordar, como se señaló en el capítulo anterior, que cuando hace tal afirmación en *Crítica de la razón instrumental* es porque está añorando la función que tenían arte y filosofía antes del triunfo de las filosofías pragmáticas y su correlato, la industria cultural. Es decir, el autor alemán considera de vital importancia rehabilitar el carácter crítico y productivo que en otros tiempos ha tenido la filosofía, incluidas filosofías idealistas (Platón, Kant, Schopenhauer, Hegel).

Cuando Horkheimer se refiere a la identidad de arte y filosofía está pensado sólo en aquella filosofía que tiene los siguientes rasgos: dialéctica, crítico-productiva (en el sentido ilustrado) y materialista. O bien en aquella que no ha sido sometida a la lógica del capital y aún expresan la forma natural en que se desarrolla y transforma la existencia, es decir, en aquella en las que no se ha roto el equilibrio entre necesidades de consumo y de producción²⁴, en las que aún puede haber un mínimo de libertad y autonomía que expresa las relaciones de vida y de producción económica en las que el

²⁴ BOLIVAR ECHEVERRÍA, "El valor de uso: ontología y semiótica", en *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1998, p. 156.

valor de uso de las mercancías no ha sido sustituido totalmente por el valor valorizado de la mismas (plusvalor). Es decir, Horkheimer está contemplando el desastre que el capitalismo ha hecho de la vida material de los hombres, y en consecuencia de su actividad cultural. Por eso considera importante devolverle su función autónoma, natural y productiva a las relaciones vitales de la humanidad, pero sin que ello implique una regresión a estadios ya superados de la historia. De tal manera, cuando el autor está pensando en una identidad de arte y filosofía como fuente de verdad y conocimiento, está pensando, principalmente, en lo que tienen en común siempre y cuando la filosofía integre lo singular y lo concreto de la realidad que aporta la percepción sensible. El materialismo, cabe decir, por su propia naturaleza, es un pensamiento en el que la identidad de arte y filosofía cobra mayor fuerza, sin que por ello tenga que disolverse la una en la otra, pues cada cual tiene su propio lenguaje.

2.5 Batalla semiótica y la aportación crítica de Horkheimer.

¿Qué entender por semiótica? Se puede entender no sólo todo lo referente al estudio de los signos o de la construcción de significaciones de distinta índole (comunicativa, sistemáticas y asistemáticas) sino una teoría de la cultura tal y como Bolívar Echeverría la concebía. La semiótica tiene que ver, desde una postura marxista, con el estudio de la relación de dependencia que hay entre las condiciones sociales de una época histórica y el mantenimiento o modificación de ciertas cualidades psíquicas, espirituales y culturales de los individuos que la conforman. Y sobre todo, estableciendo los nexos de causalidad que hay entre condiciones sociales y cualidades culturales y explicando cómo tales nexos determinan la transformación de los horizontes humanos. Por eso se le puede llamar batalla semiótica a todo intento consciente de construcción de una teoría y una práctica revolucionaria —acorde a cada momento específico de la historia— decisivas para la elaboración de un imaginario, inclusive una prognosis, un nuevo horizonte, pero sobre todo para el establecimiento de acciones revolucionarias específicas, aunque provisionales, es decir, en constante revisión crítica, que permitan acceder a una sociedad que resuelva la aparentemente infranqueable contradicción entre libertad individual y justicia colectiva. Esta batalla también tiene como propósito cuestionar la idea de que el capitalismo es una etapa insuperable para la humanidad.

Sin embargo, ¿cómo sería posible encausar la labor teórica, cómo y a partir de qué realidad construir un sentido para la lucha semiótica ahora que ha terminado la

“época de la actualidad de la revolución”? Aunque la tensión social sólo ha tomado formas y expresiones de violencia en parte distintas a las que Marx se encontró y a partir de las cuales las fuerzas revolucionarias pudieron construir una práctica y teoría revolucionaria que, no obstante las derrotas y desencantos, les permitía sentir que las posibilidades de cambio eran reales y que el triunfo del proyecto de libertad y justicia estaba ya muy cerca; en cambio, en la situación actual parece que no hay razón suficientemente sólida para algún tipo de esperanza u optimismo. No obstante esto, la clave para recobrar la fuerza y la esperanza está en hacer énfasis en que la batalla en el terreno de la semiótica y el pensamiento debe partir de la conciencia de que la tensión social producto de las contradicciones más destructivas del capitalismo han tomado nuevas y complejas formas y, por lo tanto, la teoría debe tomar en cuenta tales condiciones, lo que le puede permitir: 1) evitar pretender soluciones revolucionarias que ya no son posibles pues esas soluciones eran viables bajo las anteriores formas en que la opresión y la injusticia se expresaron y 2) construir explicaciones, prognosis e incluso imaginarios que tomen en cuenta la dinámica y la dialéctica que ocurre hoy en el conjunto de las relaciones vitales de un mundo regido todavía, pero bajo aspectos más sutiles, pero no por ello menos destructivos, por la irracional lógica del valor de cambio de las mercancías que les niegan su substancia real, es decir, la de expresar el ser de la comunidad de hombres y mujeres que producen y consumen para poder vivir y no la actual, que es la humanidad que vive para producir, no para la eliminación de la escasez, sino de la acumulación del capital.

Horkheimer, no obstante su pesimismo y sus posturas por momentos aparentemente resignadas, ha hecho una labor importante, desde un pensamiento crítico materialista, en cuanto a que marca una señal hacia la construcción de una semiótica que permita superar la situación actual. Tal labor nunca debe ser entendida como la labor del médico que prescribe una receta para la transformación histórica. Esto sería un malentendido sobre la función de la actitud y el pensamiento dialéctico-materialista. Éste nunca puede, según Horkheimer, decir a plenitud y con detalle lo que deber ser, sólo puede confrontar lo que es y decir que esto que es el mundo no debe ser, puesto que la construcción de un mundo verdaderamente racional no habrá de decidirse en la teoría, sino en el camino de la práctica concreta, en sus ensayos, en sus errores y en sus aciertos. Por lo tanto, la actitud y el pensamiento crítico-materialista, no obstante sus limitaciones y no ser el campo decisivo para la transformación de la realidad, es

fundamental y necesario para nutrir las batallas para construir otro mundo. Debido a esto Horkheimer es lapidario: el proceso económico modifica la subjetividad. La transición hacia una sociedad más referida a lo colectivo, más ordenada, planificada, en cierto sentido mejor, tiene que verse reflejada por el pensamiento psicológico. Las consecuencias del proceso económico son decisivas en la determinación de los intereses, el mundo de las ideas y la autoconciencia de individuo. Por ejemplo, señala Horkheimer que:

Los caracteres vulnerables para ello son a su vez el producto de procesos sociales, como, por ejemplo, la decadencia de la propiedad media. Con tales procesos históricos, la constitución de los seres humanos se altera hasta su composición íntima [...] ²⁵

Lo anterior puede explicar cómo es que el mundo administrado produce una cultura (la industria cultural, aparato que expresa la lógica actual) y un individuo pasivo *other-direct* (dirigido o determinado desde afuera); en cambio, en una sociedad más referida a lo colectivo, y en la que el individuo sea realmente libre, debe estar *inner-direct* (determinado desde dentro), ser dueño de sí mismo, es decir, debe tener verdadera personalidad ²⁶.

Como se ve, Horkheimer no es ingenuo pues al afirmar que el proceso económico modifica la subjetividad, sabe que la psicología o la pedagogía no bastan por sí solas para impedir la pasividad del individuo; sí pueden, sin embargo, influir para confrontarlo y sugerir acciones para resolverlo. Sabe también Horkheimer que los males actuales psicológicos o de falta de autenticidad del individuo son el efecto y no el origen del problema. Por ejemplo, el miedo que produce la inseguridad material, que siempre ha existido, toma tintes particulares en una época en que el alto desarrollo industrial está en condiciones reales de satisfacer la escasez; el temor es el miedo justificado y realista a temores realistas pero su canalización violenta es producto de una represión o negación interna. Horkheimer piensa que la mayoría de las veces la violencia está relacionada con la inseguridad económica aunada a múltiples factores de la vida moderna. Lo interesante es que el autor propone como parte de la solución un esfuerzo conjunto de la psicología y las ciencias sociales para poder dilucidar y prevenir los

²⁵MAX HORKHEIMER, "Prejuicio y carácter" en *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, p. 168.

²⁶MAX HORKHEIMER, "El psicoanálisis desde el punto de vista de la sociología" en *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, Ediciones Península, Barcelona, 1976, p. 195.

peligros aún mayores a los que puede dirigirse la sociedad dentro del mundo administrado. ¿Por qué es interesante? Porque piensa que la batalla que lleve a construir otro mundo, no sólo está en el terreno de la transformación de la estructura productiva y del trabajo, sino también el de la investigación y transformación del ámbito cultural y semiótico. Es decir, se trata de una lucha en dos frentes. Las consecuencias nefastas de descuidar uno de estos frentes forman parte de los fracasos revolucionarios de los últimos dos siglos y que ha llevado y lleva aún, o al totalitarismo del socialismo real, o al totalitarismo instrumental de la sociedad capitalista. Por lo que, piensa el filósofo alemán, se hace apremiante que:

[...] los grupos influyentes contribuyan a estimar de un modo objetivo y detallado todos los factores, instituciones, ideas religiosas y teorías que guardan relación con los conflictos existentes dentro y fuera de los pueblos, sin pensar si tales estimaciones armonizan o no con sus propias ideas y principios políticos²⁷.

En suma, la aportación en el campo de la batalla semiótica se da por medio de la función negativa del pensamiento (vista como una virtud): se puede decir lo que es falso, no lo que es verdadero; se puede decir lo que es y ha sido destructivo para el mundo pero no es posible afirmar a ciencia cierta cómo será el mundo libre y justo; éste se tendrá que construir sobre la marcha de los procesos sociales y culturales, aunque sin descuidar ninguno de los aspectos —teóricos y prácticos— que habrán de producirlos. Y lo más importante, el pensamiento crítico puede permitir la rehabilitación del elemento teleológico (instrucción de toda persona acerca de cualquier progreso posible o real) y teológico del pensamiento (acerca de las posibilidades de imaginar el reino de la felicidad aquí en la tierra como un referente para la humanidad). Por esto, concluye Horkheimer: “Todos deberían experimentar lo que podría ser. Esto sería el comienzo de una situación solidaria de la humanidad. Hay que aspirar a ese fin pues los hombres son forzosamente solidarios porque continuarán siendo finitos”²⁸.

2.6 Batalla semiótica y las posibilidades del arte bajo el pensamiento de Horkheimer.

Si se parte de la contundente afirmación de Horkheimer de que el proceso económico modifica la subjetividad o de la definición de cultura de Bolívar Echeverría (que

²⁷MAX HORKHEIMER, “Enseñanzas del fascismo”, en *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, pp.139-150.

²⁸MAX HORKHEIMER, “Crítica de la sociedad actual”, en *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, p. 208.

contienen la riqueza del pensamiento crítico materialista) será claro entender, aunque sea parcialmente, el devenir del arte y el estado actual de sus posibilidades de expresión y de construcción de sentido. Por lo que las posibilidades de verdad y conocimiento del arte deben ser investigadas desde las aportaciones que ofrece la conciencia histórica y la transformación de la percepción sensorial en el seno de las relaciones de producción de cualquier época.

En el caso de Horkheimer, su aportación principal (junto con Adorno) está en el conocido capítulo de *Dialéctica de la Ilustración*, “La industria cultural”, en donde los autores hacen el diagnóstico de la situación del pensamiento, el arte y la cultura, tal y como se señaló en el primer capítulo. La aportación consiste en exponer la función del arte y la cultura bajo la situación prevaleciente; por lo tanto, es la función negativa del pensamiento la que permite acceder nuevamente a los trasfondos que han propiciado la ruina de las fuerzas espirituales de los individuos. Los autores señalan aquello que es y no debería ser: la diversión y el lucro como única finalidad que promueve la industria cultural; la recepción pasiva de los productos de esta industria como un estar de acuerdo con el estado de cosas y con los espacios y los tiempos que la división del trabajo capitalista ha asignado para dichas actividades. Adorno y Horkheimer dicen lo que no debe ser, nunca se atreven a decir, a diferencia de Benjamin, quien veía que el arte post-aurático —es decir, el de vanguardia o revolucionario— era un hecho que no sólo anunciaba el triunfo de la revolución proletaria, sino que además era la última y ya concretada forma de sentido que podía ofrecer el arte: un arte que logre un equilibrio entre técnica y arte²⁹.

En cambio, Horkheimer y Adorno expresan todo el tiempo nostalgia por la verdad que en otro tiempo proporcionaron arte y pensamiento: expresar lo real a través de las imágenes transfiguradas del arte y las representaciones llenas de sentido de la filosofía, en las que naturaleza y hombre, en su relación dialéctica, a su vez mostraban sus desencuentros y sus reconciliaciones. Por tal motivo, pareciera que los autores apuestan y miran hacia las formas superadas del arte, sin embargo, debe quedar claro que lo hacen sólo para tratar de extraer paradigmas dialécticos para la función del arte; respecto al futuro se atreven a decir muy poco sobre qué posibilidades le quedan al arte

²⁹ Este nuevo arte, que Benjamin considera producto de la segunda técnica, el cual debe ser entendido como acción concertada entre naturaleza y humanidad y no como dominio sobre la naturaleza; de este arte se abren nuevas posibilidades en las que el juego tiene un papel importante. WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 56.

bajo las condiciones de la sociedad actual, como se vio en el capítulo anterior. De hecho, y aquí lo más inquietante, es que comienzan a hacer planteamientos que van en el sentido de que la función actual del arte (retomando a Schelling) es la de auxiliar al lenguaje y al pensamiento una vez agotada su capacidad de significación sobre las cosas. Horkheimer y Adorno de pronto parece que retroceden y olvidan la necesidad de buscar las transformaciones revolucionarias que también se dan desde la teoría y las expresiones del espíritu, incluido el arte; sin embargo, no se trata de eso, sino que ellos piensan que la verdad y el conocimiento de las cosas que el arte puede ofrecer es la imagen, la palabra, la metáfora del ser dinámico del universo humano. ¿Por qué se dirigen hacia allá los autores? Quizás ese salto de la teoría dialéctica a la estética surja por una necesidad inmanente al discurso dialéctico; tal salto los lleva a la concordancia con una tesis radical de la hermenéutica: la que sostiene que donde la teoría ha terminado comienza el arte³⁰. Horkheimer y Adorno llegan a esta misma afirmación después de demostrar que la razón filosófica se ha movido entre la condena y el reconocimiento del poder del arte. Por momentos la filosofía sospecha del arte, como en ciertos momento de la obra de Platón, por estar al servicio de las apariencias y las pasiones; pero otras veces reconoce su poder apofántico. Tal poder es reconocido por Schelling, como lo hacen ver lo autores, pues para él el arte es “<el modelo de la ciencia, y donde está el arte, allí debe aún llegar la ciencia>. De acuerdo con su doctrina, la separación entre imagen y signo <queda enteramente abolida en cada representación singular del arte>”³¹. Ambos pensadores de la Escuela de Frankfurt están marcados por este planteamiento hermenéutico de Schelling.

Se puede deducir, por lo tanto, que el planteamiento de Horkheimer sobre que en otro tiempo arte y filosofía expresaban el ser de las cosas o que era el lenguaje que permitía llamar a las cosas por su justo nombre, vía la reconciliación con la naturaleza, tiene que ver con el anhelo de Horkheimer por rehabilitar el carácter abierto del pensamiento en el que el arte ocupa el lugar de ciencia, debido a que una vez que la teoría ha llegado a su límite de construcción de sentido empieza la ciencia del arte³²,

³⁰ Es Carlos Oliva Mendoza quien trae al cuento esta aseveración de Schelling que Adorno y Horkheimer, a su vez mencionan en *Dialéctica de la Ilustración*. CARLOS OLIVA MENDOZA, *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la modernidad*, UNAM, México, 2009 p.173.

³¹ Th. W. ADORNO y MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la Ilustración...*, p. 73.

³² Aquí no deja de ser interesante el planteamiento de Carlos Oliva respecto a que existen dos discursos que han dominado la modernidad; éstos son la dialéctica y la hermenéutica. Uno de los planteamientos del autor es que estos discursos tienen la necesidad de complementarse, de tal modo que el discurso dialéctico, una vez que se agotan sus posibilidades, tiene que incluir elementos del discurso

pues ésta es un conocimiento en el que lo universal se hace patente a través de lo particular, por hablar en lenguaje de Schelling. Por lo tanto, la posibilidad de sentido del arte, un arte liberado de la influencia de la industria cultural, es la de expresar, por medio de imágenes y percepciones, la lucha y la transformación de lo real. Esta función del arte aporta o nutre de una potencia que puede incidir en la transformación de la subjetividad pasiva del individuo de la sociedad administrada en una más espontánea, activa y autónoma. Es por esto que el diagnóstico desolador de Horkheimer y Adorno puede contribuir en la batalla semiótica, que no es otra que la transformación de la subjetividad pasiva e instrumentalizada del individuo de la sociedad administrada por la de un individuo que piense, imagine y actúe. Aunque no por esto se debe pensar que el arte o la función crítica de pensamiento materialista garanticen el triunfo de las fuerzas que resisten y anhelan una transformación del estado de cosas. Lo que permitirá un eventual triunfo serán las transformaciones que estas fuerzas hagan de las condiciones materiales y culturales de la humanidad, para lo cual las aportaciones de la teoría y el arte serán de gran utilidad.

hermenéutico; pero también a la inversa, todo discurso hermenéutico necesita de elementos dialécticos si pretende erigirse como un discurso poderoso y lleno de sentido. Esto posiblemente aplica al pensamiento de Horkheimer. Así pues, tal tesis podría explicar no sólo los momentos de aparente ambigüedad de la obra de Horkheimer, sino también la identidad que éste atribuye a arte y filosofía en el cumplimiento de su función de llamar a las cosas por su verdadero nombre. Pero también la tesis de Oliva permite ver que si Adorno (y por lo mismo Horkheimer) vuelve la mirada al arte es porque éste permite que el pensamiento se haga posible por la permanencia de una de las figuras pretéritas (según Hegel) del espíritu. Y en ello va incluido el anhelo de la eliminación de la coactiva idea subjetiva que determina la existencia de lo real y lo representado. El asunto es que posiblemente Adorno y Horkheimer le deben la riqueza de su discurso no sólo a la dialéctica materialista, sino también a la hermenéutica. CARLOS OLIVA MENDOZA, *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la modernidad*, UNAM, México, 2009 p. 73. Tales planteamientos aún no deben ser desestimados, como tampoco la afirmación del mismo Carlos Oliva de que es posible que el arte ya no ofrezca posibilidades de generar sentido pero sí la posibilidad de expresar formas de percepción sobre la realidad. CARLOS OLIVA MENDOZA, "Mundo global (arte y percepción estética)" en *El fin del arte*, UNAM-Itaca, México, 2010, pp. 27-36.

3. Horkheimer y las posibilidades del arte mediante una continuación dialéctica de la Ilustración y del materialismo histórico.

Para ellos [los artistas del arte moderno], la obra de arte se hace con el fin de vivir en el mundo de una manera especial, y no con el de dominarlo.

Bolívar Echeverría, *De la academia a la bohemia*.

Tres son los momentos relevantes en Horkheimer que es necesario analizar y que permiten entender la tensión de los diferentes aspectos teóricos de su pensamiento. A través de este análisis se pretende comprender el desarrollo de la obra de Horkheimer como continuación dialéctica de la Ilustración y del marxismo ¿Cuál es esa tensión? Su obra contiene rasgos aparentemente irreconciliables¹. Primero, como se dijo en el primer capítulo de este trabajo, su relación con la Ilustración es, por un lado, de distanciamiento y crítica severa, por el otro, es reivindicación de sus momentos más revolucionarios, entre los que se encuentran las aportaciones del escepticismo y del pensamiento histórico de Vico; segundo, la obra de Marx es central como continuación dialéctica de esos momentos revolucionarios; tercero, la obra de Arthur Schopenhauer es el punto de conexión entre el aspecto ilustrado y el materialista que permite continuar lo más productivo de ambos pensamientos.

La idea de que la obra de Horkheimer es una continuación dialéctica de supuestos ilustrados se ha logrado merced al planteamiento que hace Bolívar Echeverría en cuanto a que en el pensamiento de la Escuela de Frankfurt, socialismo y liberalismo “no son datos contrapuestos, sino que el uno es la continuación dialéctica del otro”² y en

¹ Aunque los rasgos aparentemente irreconciliables en la obra de Horkheimer se pueden explicar tomando en cuenta que el proyecto conocido como Teoría Crítica, concretado en el Instituto de Investigaciones Sociales (*Institut für Sozialforschung*); éste era un proyecto expresamente interdisciplinario, lo cual explica los diversos aparatos teóricos que influyen la obra de Horkheimer, lo cual no debe ser entendido como un afán ecléctico del autor, enfocado a la conciliación de todas las teorías o a la suma de ellas. Rolf Wiggershaus confirma el planteamiento de que la Escuela de Frankfurt es un proyecto interdisciplinario cuando señala que ésta plantea “[...]un nuevo paradigma (la teoría materialista o crítica de la totalidad del proceso de la vida social, que bajo la combinación de filosofía y ciencias sociales integraba sistemáticamente en el materialismo histórico al psicoanálisis, ciertas nociones de pensadores críticos de la razón y la metafísica, como Schopenhauer, Nietzsche y Klages; la etiqueta de teoría también se mantuvo después, casi durante todo el tiempo, aunque los que se servían de ella entendían cosas diferentes cuando empleaban el término, y aunque Horkheimer también modificó las ideas que originalmente había vinculado con él)...”. ROLF WIGGERSHAUS, *La Escuela de Fráncfort*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 10.

² BOLÍVAR ECHEVERRÍA, “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, en Revista *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, número 15 (septiembre 2010-febrero 2011), México 2010, p. 23. Aunque el planteamiento de “continuación dialéctica” en el pensamiento de Horkheimer es sugerido por Rolf

el caso específico de Horkheimer y Adorno existe un anhelo por rescatar la promesa incumplida de *libertad, igualdad y fraternidad* del liberalismo ilustrado y que es el núcleo de las aspiraciones del socialismo. Otro rasgo que puede explicar esta continuación dialéctica de valores liberales está en la esfera de la circulación y propiedad mercantil, ya que es en esta en donde se desarrolla la idea de un individuo que puede ser autónomo y a la que el socialismo pretende dar continuidad, pero superando la hegemonía e interferencia del capitalismo en su sobredeterminación del valor mercantil como plusvalor en detrimento fatal del valor de uso de las mercancías³.

Además existe una continuación dialéctica de un aspecto liberal, el cual se expresa en el anhelo de universalismo de la Escuela de Frankfurt, contenido ya en Kant y que Marx desarrolla como solidaridad transnacional del proletariado para lograr la consumación del proyecto comunista y que, según Bolívar Echeverría, es la salida que los pensadores de dicha Escuela consideran para contrarrestar el nefasto efecto de los nacionalismos, sobre todo del Nacionalsocialismo alemán⁴. Por lo que es preciso establecer que la tesis de Echeverría de *continuación dialéctica* será llevada más lejos en estas páginas. A partir de tal tesis, en lo que respecta a Max Horkheimer, no solamente se pretende refrendar lo que Echeverría sostiene sobre que la Escuela de Frankfurt es una continuación dialéctica de algunos rasgos de la Ilustración, sino que en Horkheimer y Adorno, como ya se esbozó en el capítulo anterior, las tesis del marxismo más poderosas llevan no sólo a su continuación dialéctica sino que en algunos aspectos llevan también a su propia superación dialéctica, lo cual le lleva a terrenos que aparentemente le son ajenos⁵, como pueden ser los de la hermenéutica, pues un rasgo

Wiggershaus cuando afirma: "Horkheimer se consideraba a sí mismo como defensor de la teoría marxista: en el sentido de que la posición que él presentaba se encontraba en la prolongación de una línea que conducía desde Kant y la Ilustración francesa, pasando por Hegel y Marx". ROLF WIGGERSHAUS, *op. cit.*, pp. 70-71.

³ BOLÍVAR Echeverría, "El valor de uso: ontología y semiótica" en *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 157-159.

⁴ BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Una introducción a... op. Cit.*, pp. 24-28.

⁵ Martin Jay hace un planteamiento un tanto parecido cuando afirma que la Escuela de Frankfurt representa una superación dialéctica de la dicotomía tradicional entre idealismo y materialismo, sin embargo, la diferencia entre lo que Martin Jay afirma y lo que se pretende demostrar está en que aquí tal superación dialéctica sólo se referirá a algunos aspectos de la Ilustración y del materialismo. En realidad en la mayoría de los casos se trata sólo de una continuación dialéctica más que de una superación, e inclusive en algunos de los casos en lo que se puede hablar de una superación, ésta se logra merced a las propias tesis de Marx o de la propia Ilustración, las cuales contenían ya la semilla de su superación. Lo anterior se sostiene al menos respecto a la obra de Horkheimer pues pese a que éste tiene posturas críticas hacia el marxismo de corte socialdemócrata y hacia las de corte dogmático y hasta con tesis del propio Marx, no se puede afirmar, sin embargo, que su pensamiento sea una superación de Marx o un abandono de las tesis más productivas de éste; en todo caso se trata de una

del discurso dialéctico, como del discurso hermenéutico, es construir representaciones de sentido de validez provisional o correspondientes a cada momento histórico, es decir, son discursos cuyo máximo alcance está en su desaparición, tras su fugaz actualidad, para dar paso a nuevas elaboraciones conceptuales sobre la realidad cambiante.

3.1 Reivindicación dialéctica de elementos revolucionarios de la Ilustración.

El primer momento de los aparentes rasgos irreconciliables en la obra de Horkheimer son los aspectos que provienen de la Ilustración. Ya se habló más arriba de la denuncia del autor, junto con Adorno, sobre la barbarie que derivó de la Ilustración, como correlato intelectual del capitalismo; toca ahora mencionar lo que Horkheimer considera rescatar de la misma, pero dejando en claro que no se trata de trasladar lo productivo del pensamiento burgués sin tomar las condiciones de posibilidad en la situación actual. De hecho, es a la inversa, el poder retomar los planteamientos críticos de la burguesía liberal es posible, hasta cierto punto, sólo porque aún son actuales. La injusticia y la irracionalidad del mundo los reclaman. Señalar la actualidad de tales planteamientos implicará describir, más adelante, su continuación dialéctico-materialista. Horkheimer da cuenta de la importancia de la Ilustración al tomar como ejemplo al más grande de los ilustrados: Immanuel Kant, pues frente al positivismo como purificación del pensamiento de todo elemento no puramente pragmático y frente a la ontología que traza una línea de separación entre ciencia y filosofía —ya que ésta tiene que ver con el ser, aquélla con los entes⁶—, Horkheimer piensa que

La obra de I. Kant podría oponer resistencia a este desmoronamiento. Ella contiene la crítica tanto del positivismo como de la ontología. El desarrollo filosófico en Alemania al que su obra abrió camino fue tan brillante que sólo puede compararse con el surgimiento de las diferentes artes en la cima de la antigüedad, del Renacimiento o del Barroco. Pero ese desarrollo no se conserva en el pensamiento actual⁷.

La crítica al positivismo está entonces en que en él la forma del conocimiento es indiferente frente al contenido. En cuanto a la crítica a la ontología, a la filosofía crítica le es imposible aceptar la idea de la armonía del mundo como una obra de arte y que

continuación dialéctica de marxismo e ilustración y, por lo tanto, no en todos los casos se puede hablar de una superación. MARTIN JAY, *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Taurus, Madrid, 1974, p. 471.

⁶ MAX HORKHEIMER, "La filosofía de Kant y la Ilustración", en *Anhelo de justicia*, Trotta, Madrid, 2000, p. 69.

⁷*Ibid.*, p. 70.

pretende dar inmediatamente la noticia del Absoluto, o incluso darse a sí misma como esa noticia, contra la que no puede elevarse objeción alguna⁸. Horkheimer, por lo tanto, lamenta que las posibilidades inmanentes de la filosofía crítica se encuentren paralizadas actualmente. Son estas posibilidades un aspecto a rescatar de la Ilustración. De ellas forma parte el que la relación entre lo finito y el Absoluto, entre realidad y espíritu permanezcan abiertas y sin decidir⁹; prueba de esto es la distinción kantiana entre noumeno y fenómeno, que le permite establecer el terreno de lo cognoscible. Por otra parte, de las posibilidades de la filosofía crítica proviene también no sólo la idea de *volonté générale* que Kant tomó de Rousseau, es decir

[...] la voluntad de bienestar para todos, sino mucho más, la concepción pragmática de que la filosofía tiene que aportar algo a la organización de la vida. Pero al colectivo, a la sociedad, a la nación, que en los discípulos de Rousseau en la Revolución francesa, y no sólo en ella, se convirtieron en ídolos, no les reconoció [la filosofía crítica] el honor de pretender ser fines en sí mismos. El fin es más bien la libertad de los individuos, no la inteligible, como podría pensar una interpretación dogmática equivocada —la libertad inteligible más allá del espacio y el tiempo no puede ser conocida ni realizada— [...] Estado y la sociedad son para los individuos, no al revés, por mucho que éstos estén determinados por aquéllos, por mucho que el trabajo, las relaciones y las instituciones marquen las cualidades de los individuos¹⁰.

De tal modo, Horkheimer considera la pertinencia de la Ilustración tal y como la entendió Kant, al grado de afirmar que el formalismo kantiano está más lleno de contenido que las filosofías que hoy en día se dicen concretas, pues de él se sigue el respeto a cada uno de los individuos, el mismo derecho para todos, la república y el estado justo de la humanidad¹¹. Estos principios son llevados por el marxismo, y la propia lucha y desenvolvimiento social, a una continuación dialéctica que no sólo cuestionará los aspectos contradictorios y contrarrevolucionarios de la Ilustración y del mundo burgués, sino que tales principios adquieren un carácter más protagónico y radical dentro del discurso socialista, anarquista y comunista. El individualismo kantiano tiene hoy una actualidad urgente, tanto para el desastre del socialismo real como para post-capitalismo autoritario y monopólico, pues ambos tienden a dejarle poco margen a las posibilidades de autarquía al individuo, que es el que a final de

⁸*Ibid.*, pp. 70-71.

⁹*Ibid.*, 71.

¹⁰*Ibid.*, p. 73.

¹¹*Idem.*

cuentas debe ser el agente principal, aunque no el único, para generar comunidad y sentido a la aspiración de una sociedad de libertad, bienestar y justicia. Así, individualismo kantiano tiene para Horkheimer elementos que tienden a su propia continuación dialéctica al grado de afirmar que

El individualismo kantiano contiene en sí incluso la verdad del socialismo [...] Libertad y justicia son tan inseparables entre sí para Kant que, como su antecesor Rousseau, llegó a poner en cuestión la propiedad del suelo [...] La unidad de libertad y justicia pertenece al meollo de la filosofía kantiana. El esfuerzo para que la Ilustración sea asumida plenamente en su sentido y se haga eficaz, no en último término en la educación, bien podría denominarse «dominio del pasado». Sería una garantía de que no volviera a producirse¹².

En lo anterior está expresado precisamente la continuación del individualismo kantiano, pero como superación de sí mismo, es decir, no se trata de trasladarlo así tal cual a la situación actual, ni mucho menos de volver a cometer el error de que la Ilustración devenga nuevamente en pura educación, lo cual termina haciéndole el favor al estado de cosas al no advertir que la defensa a ultranza del individuo olvida que éste produce a la sociedad y ésta lo produce a él y, sobre todo, la continuación dialéctica del individualismo kantiano sino mantiene la puesta en cuestión de la propiedad privada de los medios de producción, está en peligro de continuar el elemento de barbarie que también tiene la Ilustración al no poner en duda a la modernidad capitalista. Es decir, para Horkheimer asumir plenamente el sentido revolucionario de la Ilustración está en no permitir que vuelva a repetirse como pura educación o como dice Marx respecto al Idealismo, y que aplica también para la Ilustración, que se repita como creencia de que la conciencia es la que transforma al mundo y olvida que es la transformación de las condiciones del mundo a la par de la transformación de la conciencia lo que realmente puede realizar el estado libre y justo de la humanidad. Es decir, la ponderación, por parte de Horkheimer, de los aspectos más radicales de la Ilustración, está emparentada con la continuación dialéctica de estos mismos aspectos, por parte de Marx, y que llevó a éste a desarrollar el concepto de praxis (unidad de teoría y práctica), como se verá a continuación.

¹²*Ibid.*, p. 74.

3.2 Marxismo y praxis artística como continuación dialéctica del núcleo revolucionario de la Ilustración.

La obra de Marx también contiene un aspecto ilustrado. Esta afirmación no exenta de polémica parte de reconocer el entusiasmo de Marx por el núcleo central de la Revolución francesa y de la Ilustración¹³. Este núcleo no es otra cosa que la aspiración de *libertad, igualdad y fraternidad*; así mismo forma parte de este núcleo el reconocimiento sobre la importancia de la relación hombre-naturaleza como factor esencial de transformación de la realidad, así como la reticencia hacia la función metafísica de la filosofía, contenida ya en muchos pensadores de la Ilustración incluido Kant, como se vio en el primer capítulo. En el terreno estético los planteamientos de Marx apuntan a continuar la explicación del fenómeno artístico utilizando categorías epistemológicas como sujeto-objeto, que en Marx funcionan como representaciones que explican la relación dialéctica entre hombre y naturaleza que si bien Hegel desarrollo al máximo, en el pensamiento de Kant se dieron sus primeros pasos. Sin embargo, todos

¹³ Martin Jay también hace una aseveración en este sentido pero con la que nuevamente se discrepa pues afirma que “[...] no sólo la Escuela de Francfort dejó atrás los vestigios de una teoría marxista ortodoxa de la ideología, sino que también implícitamente incluyó a Marx en la tradición de la Ilustración. El énfasis excesivo de Marx sobre la centralidad del trabajo como modo de autorrealización del hombre, que Horkheimer había ya cuestionado en *Dämmerung*, fue la razón primaria para este argumento. Implícita en la reducción del hombre a un *animal laborans*, denunciaba, estaba la reificación de la naturaleza como un campo para la explotación humana. Si Marx se saliera con la suya, el mundo se «transformaría en un taller gigantesco»”. MARTIN JAY, *op. cit.*, p. 418. No se niega que el pensamiento de Marx contenga este elemento ilustrado y que la Escuela de Frankfurt no señale este elemento que ensalza el trabajo a la manera del instinto burgués del capitalismo en ascenso, pero Jay olvida que dicha escuela no hace a un lado el aspecto crítico y radical de Marx el cual se expresa con toda su claridad y contundencia en *La crítica del programa de Gotha* (y que por cierto Benjamin cita en sus *Tesis sobre la historia*) en el que Marx toma una distancia importante sobre esta perspectiva al criticar el primer párrafo del programa que dice así: “El trabajo es la fuente de toda riqueza y de toda cultura”; Marx hace una glosa de la misma diciendo: “El trabajo *no es* la fuente de toda riqueza. La *naturaleza* es la fuente de los valores de uso (¡que son los que verdaderamente integran la riqueza!), ni más ni menos que el trabajo, que no es más que la manifestación de una fuerza de trabajo del hombre. Una vez que el hombre se apropia de la naturaleza (fuente de todos los medios) su trabajo se convierte en fuente de valores de uso”. Con esto Marx, si bien reconoce la necesidad de que el ser humano, a través del trabajo, transforme su mundo con los elementos que le proporciona la naturaleza, al menos le reconoce a ésta el ser la fuente de toda riqueza, con lo que comienza el camino hacia el cuestionamiento de la tesis de la inferioridad de la naturaleza frente al ser humano y, por lo mismo, para hacer una crítica de su reificación. Por lo tanto, lo que Marx dice es que la naturaleza es la primera condición para la realización de los valores de uso y no el trabajo. KARL MARX, *Crítica del Programa de Gotha*, Ediciones lenguas extranjeras, Pekín, 1979, pp. 9-10.

estos aspectos del núcleo ilustrado fueron continuados dialécticamente en el pensamiento de Marx y que le permitieron acuñar el concepto de praxis.

En cuanto a la utopía de *liberté, égalité et fraternité*, Marx pone las bases para su continuación dialéctica a través de la crítica de la economía política clásica al introducir no sólo el cuestionamiento de la propiedad privada de los medios de producción, sino también al desenmascarar el carácter fetichista de la mercancía bajo la forma de reproductibilidad capitalista y en la que la creación de plusvalor subsume al valor de uso, con lo que se da una enajenación del productor (el trabajador) sobre su producto (la mercancía), además de que las consecuencias nefastas de esta situación se extienden a todos los campos vitales humanos y extrahumanos, incluidos los del arte y el pensamiento. De este modo, Marx no sólo pone las bases para superar al socialismo utópico, sino que con ello señala el obstáculo que impide la consecución de los anhelos ilustrados de una sociedad conforme a razón y que los pensadores de la misma no fueron capaces de discernir: la forma fetichista de la mercancía y la acumulación del capital en unas cuantas manos. Esta crítica, como es sabido, le permitió a Marx continuar la aspiración de igualdad, libertad y fraternidad, de la Revolución francesa y de la Ilustración.

En cuanto a la importancia de la relación hombre-naturaleza como agente de transformación de las condiciones vitales hacia una sociedad más racional, Marx continua la idea ilustrada de una conexión del hombre con la naturaleza, en la que aquél habrá de estar atento a ésta, no solamente para que, desencantándola, le revele los secretos para erradicar la escasez que le ha abrumado desde siempre, sino que la naturaleza misma le puede revelar el fundamento sobre su ser y su destino; si bien Marx rompe con esto último, ya que reniega de la metafísica, le da continuidad a la conexión del hombre y naturaleza en un sentido más amplio respecto a la Ilustración y el Idealismo gracias a una crítica radical sobre el desenvolvimiento de la reproducción humana, poniendo acento en la crítica a otro de los dogmas del pensamiento burgués: el trabajo como fuente de riqueza. Marx hace ya desde *Los manuscritos de 1844* la crítica sobre la función del trabajo para transformar la naturaleza en el capitalismo, como trabajo extrañado de su función esencial de crear valores de uso. Pero señala algo que al pensamiento ilustrado se le escapaba: reconocer que el status del hombre no está ni por debajo ni por encima de la naturaleza, como a ratos le sucede tanto a ilustrados como a idealistas, ya que por momentos el ser humano es considerado sólo el órgano que

expresa y realiza a la naturaleza espiritual o, por momentos, el hombre, al arrebatarle sus misterios, tiene la oportunidad de domeñarla. En Marx en cambio, apoyado en los hombros de Hegel, se concibe la relación humano-naturaleza, superada la metafísica, como una relación dialéctica de íntima y recíproca dependencia, en la que a la vez que el hombre transforma a la naturaleza, ésta le condiciona y le transforma a él. Si bien la transformación de la relación hombre-naturaleza comenzó en la práctica y no en la teoría, la tendencia constructora-destructora con y de la naturaleza, en la que ciencia y la técnica fueron las herramientas que concretaron la empresa histórica del capital, sin embargo, a Marx se le debe el señalamiento sobre el carácter y los costos destructivos del progreso capitalista. Lo importante es hacer énfasis en el sentido que este pensador alemán le da a la conexión entre lo natural humano y lo natural extrahumano y que abre la puerta para su comprensión desde una concreción más lúdica, es decir, creativo-festiva, pero a la vez compleja y dolorosa. Por esto Marx afirma que

La naturaleza es el *cuerpo inorgánico* del hombre, o sea la naturaleza en cuanto ya no es cuerpo humano. Decir que el hombre *vive* de la naturaleza es lo mismo que decir: la naturaleza es su *cuerpo*, con el que tiene que mantenerse en un proceso constante, sino quiere morir. La conexión de la vida física y psíquica del hombre con la naturaleza no quiere decir otra cosa que la conexión de la naturaleza consigo misma, ya que el hombre es parte de ella¹⁴.

Puede objetarse que esto no es nada nuevo respecto a la *Aufklärung*, pues ésta también plantea una conexión hombre-naturaleza, pero el sentido de ésta (al menos en el terreno teórico), en un primer momento, es de carácter racional y comunicativo: la naturaleza, aún con Kant, es el fundamento, al cual el ser humano puede acceder por estar en conformidad con él; en Marx es a la inversa, el primer momento de conexión es concreto y dialéctico; aunque es cierto que no se puede decir que en la Ilustración el sujeto no participe o no ponga nada en la elaboración de sus determinaciones y en las acciones sobre la naturaleza, no se debe de olvidar que ésta juega un papel de fundamento o esencia de la cual se habrán de extraer el ser y la legalidad de las cosas. Para Marx, la legalidad y el ser de las cosas están en la propia transformación constante, merced del trabajo, del entorno social en el que sujeto y objeto se deben *totalmente* el uno al otro para darse sentido y forma. De ahí que el ser humano, a diferencia del animal que no conoce otra necesidad que las que le impone su propia especie, en

¹⁴ KARL MARX, *Manuscritos de 1844*, Crítica, España, 1993, p. 98.

cambio “[...] el hombre sabe producir con la medida de cualquier especie y aplicar en cada caso un criterio inmanente al objeto; de ahí que el hombre modele también según las leyes de la belleza”¹⁵. Por lo tanto, en Marx hay una continuación dialéctica sobre la conexión hombre naturaleza que abre, por un lado, las expectativas sobre las posibilidades ilimitadas para la transformación y explotación de la naturaleza, por otro lado reconoce su propia finitud y su destino como ligados a los de la propia naturaleza, al reconocer a ésta como la fuente de toda riqueza y al trabajo como el medio para darle forma concreta y dialéctica a esta conexión. De esta dependencia hombre-naturaleza se desprende como consecuencia dialéctica que el sujeto (hombre) sea también objeto, y la naturaleza (objeto) sea a su vez sujeto. De ahí que la estética que se puede derivar del pensamiento de Marx, tal y como hizo Adolfo Sánchez Vázquez, exprese esta situación dialéctica¹⁶. Por lo tanto, de esta nueva relación de sentido distinta a la de la Ilustración, expresada bajo las categorías epistemológicas de la relación sujeto-objeto, le permite a Marx cuestionar la teoría del reflejo en la que la función del artista se limita a copiar el ser de las cosas, y con la que por momentos parece comulgar Horkheimer¹⁷, ya que

¹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁶ El estudio y desarrollo de la tesis de Marx sobre la dialéctica de la producción y el consumo, le permiten a Sánchez Vázquez acotar la manera en la que el capitalismo ha enrarecido esta relación, incluida la que tiene que ver con la obra de arte, al grado de reducir al mínimo las posibilidades que tienen que ver con el aspecto del valor de uso de la mercancía, cualquiera que ésta sea. Lo que el autor resalta al recurrir a esta dialéctica, que incluye la dialéctica sujeto-objeto, es que aún bajo las condiciones hostiles que producen un angostamiento del valor de uso, la función autonómica del artista y su obra, cobra un nuevo sentido y que si paradójicamente el arte florece aún en estas condiciones no es gracias al capitalismo, sino a despecho de éste. Así, la relación del arte con la realidad que le condiciona se ha transformado, aunque no adaptándose a esta realidad, sino relacionándose de una manera diferente, dado que el artista no se siente identificado con ella, lo cual le permite insistir en su necesidad interna de expresión y comunicación. De tal manera, la relación entre arte y la base material que le precede es más antagónica que nunca y las posibilidades de libertad que tiene el artista adquieren un carácter peculiar que propicia el desarrollo de nuevas formas de expresión y comunicación de sentido que no consisten necesariamente en reflejar lo real externo, sino que a partir de la transfiguración de lo real externo, que incluye no sólo la actitud de repliegue o distracción frente a una realidad con la que el artista no comulga, sino también una actitud de confrontación de la obra de arte y su autor frente a una realidad hostil. En ello reside el último reducto de independencia del arte. Aunque también, cabe decir, las posibilidades tradicionales del artista, como puede ser el de la producción y reproducción de belleza a partir de lo dado, puedan seguirse dando, no sin conflicto, en esta nueva relación entre arte y sociedad. ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1965, pp. 182-205. Cabe mencionar que Benjamin, en cambio, piensa que la autonomía del arte en la época de su reproductibilidad técnica ha muerto pues ésta separó de su fundamento ritual a la obra de arte “al hacerlo, la apariencia de su autonomía se apagó para siempre. Pero el cambio de función del arte que venía con ello estuvo fuera del campo de visión de ese siglo [el siglo XIX]” Es decir, al estar ligada a la técnica, la obra de arte comparte el destino de la técnica, la de ser un artefacto cuya representación de sentido es finita y dialéctica. WALTER BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 63.

¹⁷ La supuesta comunión de Horkheimer con la idea del reflejo puede ser entendida a partir de lo que señala Martin Jay: “...la idea de reconciliación con la naturaleza en Horkheimer puede ser entendida

cuando el artista recurre al intento de reflejar la realidad con tanta fidelidad, la imaginación del artista termina poniéndose en entre dicho¹⁸. Este es precisamente el momento esencial del pensamiento de Marx que continúa dialécticamente el pensamiento estético ilustrado en el que si bien sigue enfocando el fenómeno poniendo especial énfasis en la relación hombre-naturaleza (y en la que Kant señala la importancia del elemento subjetivo-productivo que al mismo tiempo expresa la conformidad con la naturaleza), lleva la labor del artista mediante la dialéctica hegeliana a un nivel que incrementa el papel activo del artista como productor de sentido a niveles que el pensamiento ilustrado no le concede a limitarlo a ser un copista de realidad natural y social. Con Marx el papel del artista, una vez ampliada su función creativa, adquiere nuevas posibilidades de afirmación y de construcción semiótica tanto de la naturaleza humana como extrahumana, al grado que

[...] a medida que al hombre en la sociedad se le convierte la realidad objetiva en realidad de las facultades humanas, en realidad humana y por tanto, en realidad de sus *propias* facultades, todos *los objetos* se le convierten en la *objetivación* de sí mismo, en objetos que confirman y realizan su individualidad, en *sus* objetos; es decir, *él mismo* pasa a ser objeto. *Cómo* se hacen suyos los objetos, eso depende ya de la *naturaleza* tanto del *objeto* como de la *facultad* que *le* corresponda; precisamente la *calidad* de esta correspondencia constituye un modo especial, *real* de la afirmación. Los objetos de la *vista* ni se forman igual ni son iguales que los del *oído*. Lo característico de cada facultad es precisamente su *forma característica de ser* o sea también el modo característico de su objetivación, de su *ser vivo*, *objetivo-real*. Por lo tanto, resulta afirmado en el mundo objetivo no sólo mentalmente, sino con *todos* los sentidos¹⁹.

Esta aseveración de Marx que contiene y conserva las aportaciones de Kant y Hegel sobre la relación sujeto-objeto, refuerza, sin embargo, la idea de que a la par que existe una correspondencia-dependencia hombre naturaleza, el carácter dialéctico que Marx radicaliza, paradójicamente ensancha el aspecto afirmativo sobre las posibilidades de producción de sentido en las que el sujeto humaniza los objetos pero éstos a su vez

como un ligero acuerdo con la idea de frontera ontológica entre historicidad y no historicidad [...]". MARTIN JAY, op. Cit., 1974, p. 432]. De tal manera se podría concluir, sobre este punto, como se ha señalado desde el segundo capítulo de este trabajo de tesis, que tras la afirmación del Horkheimer de que "[...] en otro tiempo el arte, la literatura y la filosofía aspiraban a expresar el significado de las cosas y de la vida, a ser la voz de cuanto está muerto, a prestar a la naturaleza un órgano para comunicar sus padecimientos" estaría la aspiración que aboga por la reconciliación entre hombre y naturaleza. MAX HORKHEIMER, *Crítica de la razón instrumental*, Trotta, Madrid, 2002, p. 122.

¹⁸ ADOLFO SÁNCHEZ Vázquez, op. cit., 1965, p. 164.

¹⁹ KARL MARX, *Manuscritos de 1844*, p. 133.

condicionan su propia subjetividad, todo esto sin que la naturaleza quede por debajo, ni por encima en estas mismas posibilidades de afirmación²⁰. Lamentablemente, como lo expresan Adorno y Horkheimer en la *Industria cultural*, merced al mismo Marx, esta conexión se encuentra extrañada e interferida, no sólo por la fetichización de la mercancía en el capitalismo, sino también por la forma específica que ha tomado la cultura bajo esta lógica. Esta es la razón por la que en el pensamiento de Horkheimer el planteamiento de reconciliación del hombre y naturaleza toma relevancia.

3.3 El papel de Schopenhauer en el pensamiento estético de Horkheimer.

El pesimismo schopenhaueriano permite a Horkheimer realizar una continuación dialéctica de los aspectos más críticos y revolucionarios del pensamiento de Marx y la Ilustración, señalados en el párrafo anterior. Schopenhauer juega un papel en la obra de Horkheimer, parecido al que juega la rehabilitación de la teología en el materialismo histórico por parte de Walter Benjamin y que este autor considera necesaria para contrarrestar el anquilosamiento en el que ha caído la teoría marxista y que la acerca a posturas cercanas al positivismo o simplemente de franca expresión de dogmas provenientes de la Ilustración como puede ser la fe ciega en la idea de progreso ininterrumpido²¹ o en la idea de sociedad como un sistema cerrado, correlato de la

²⁰ Stefan Gandler afirma que en el *Concepto de naturaleza en Marx*, Alfred Schmidt, ya señalaba “dentro de la discusión marxista, la relevancia de la naturaleza como instancia justamente no controlable o suministrable por completo por el ser humano y su voluntad [...] Schmidt no era solamente uno de los primeros en la discusión filosófica del marxismo, sino dentro de la filosofía y ciencia social occidental en general de su época fue quien criticó la vieja idea de una naturaleza a merced de los seres humanos y su voluntad” STEFAN GANDLER, “Dialéctica historizada. Herederos innobles de Horkheimer y Adorno” en *Fragmentos de Frankfurt*, Siglo XXI-UAQ, México, p. 115. Sin embargo, no es que en este trabajo de tesis se niegue lo dicho por Gandler sobre Schmidt en cuanto a la crítica de éste a la vieja idea de la naturaleza al servicio de la humanidad, sino que se sostiene aquí que, si bien es cierto que por momentos en la obra de Marx sale a flote la idea burguesa e ilustrada de dominio sobre la naturaleza, también en otros momentos como, por ejemplo, en *La crítica al programa de Gotha* o *Los Manuscritos de 1844*, está contenida ya en el propio Marx el elemento de deslinde no solamente de tal idea sobre la naturaleza, sino también para un replanteamiento de la relación hombre-naturaleza ya no como enfrentamiento y dominación mutua, sino como reconciliación.

²¹ Benjamin explica de manera contundente las consecuencias nefastas del elemento ilustrado del marxismo positivista o vulgar en su tesis XI sobre la historia: “No hay otra cosa que haya corrompido más a la clase trabajadora alemana que la idea de que *ella* nada con la corriente. El desarrollo técnico era para ella el declive de la corriente con la que creía estar nadando. De allí no habría más que un solo paso a la ilusión de que el trabajo en las fábricas, que sería propio del desarrollo técnico, constituye de por sí una acción política. Bajo una figura secularizada, la antigua moral protestante del trabajo celebraba su resurrección entre los obreros alemanes. El programa de Gotha muestra ya señales de esta confusión. Define al trabajo como «la fuente de toda riqueza y de toda cultura». Presintiendo algo malo, Marx respondió que el hombre que no posee más que su fuerza de trabajo «está forzado a ser esclavo de otros hombres, de aquellos que se han convertido [...] en propietarios»”. WALTER BENJAMIN, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Itaca-UACM, México, 2008, pp. 46-47.

aspiración de construir un sistema de la razón. Ha de recordarse que Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*, reconoce en Marx un elemento teológico de corte judaico: el elemento mesiánico. Entendiendo a éste como lo explica Bolívar Echeverría en la *Introducción* a su traducción de las mencionadas tesis de Benjamin: “como percepción de que la realidad dada posee en sí misma la potencia de ser una realidad diferente, radicalmente mejor que la efectiva o establecida”²², es decir, como *desiderátum* que contiene las demandas revolucionarias de los sectores oprimidos de la sociedad y del pensamiento teórico que le acompañan y dan voz. Es decir, se trata de un anhelo de justicia, el cual ha sido, según Horkheimer, el momento de verdad contenido en toda crisis o nacimiento de la religión positiva. Es el anhelo de que el mundo fenoménico, natural o social, no sea lo último. Es la exigencia, muchas veces sublimada, que se resiste a aceptar que lo que *es* tenga más derecho a *ser* que aquello que *debe ser* o haya sido²³; se trata pues de la actitud que se rehúsa a aceptar que esta realidad sea la única realidad posible.

Es cierto que para religiones positivas como el judeocristianismo la posibilidad de que haya otra realidad es referida al más allá, sin embargo, también lleva implícita la condena o la negación del más acá como el reino de la mentira o de la apariencia o de lo no verdadero, o al menos, como tránsito a la verdadera vida del más allá. En cambio, la negación y la resistencia que Benjamin llama débil fuerza mesiánica²⁴ manifiesta la aspiración revolucionaria marxista de construir un mundo sin opresión. El elemento teológico está ya contenido desde un principio en la indignación marxista hacia la irracionalidad y destrucción que produce la estructura socioeconómica capitalista, pero la rehabilitación de la teología va más allá en el planteamiento benjaminiano: Ésta debe ser el mecanismo que impulse a replantear el sentido de las aspiraciones comunistas que han devenido en positivismo y que no han tomado conciencia de que tales aspiraciones

²² *Ibid.*, p. 27.

²³ Bolívar Echeverría lo dice aún mejor, bajo el tenor benjaminiano sobre que el teórico materialista debe cepillar la historia a contrapelo, para “Mostrar que lo que es no tiene más a «derecho a ser» que lo que no fue pero pudo ser; que por debajo del proyecto establecido de modernidad, las oportunidades para un proyecto alternativo —más adecuado a la posibilidades de afirmación total de la vida, que ella tiene en su esencia— no se han agotado todavía”. BOLÍVAR ECHEVERRÍA, “Modernidad y capitalismo (15 tesis)” en *Las Ilusiones de la modernidad*, Unam-EI equilibrista, México, 1995, p. 144.

²⁴ Benjamin lo dice del siguiente modo: “...un secreto compromiso de encuentro [*Verabredung*] está entonces vigente entre la generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho a dirigir sus reclamos. Reclamos que no se satisfacen fácilmente, como bien lo sabe el materialista histórico”. WALTER BENJAMIN, *op. Cit.*, 2008, p. 37.

no son más que una versión “mejorada” de la social-democracia europea de las aspiraciones del capitalismo. La teología es pues, en la metáfora benjaminiana, el dispositivo que le puede devolver el movimiento al muñeco llamado materialismo histórico y sobre el que afirma:

En filosofía, uno puede imaginar un equivalente de ese mecanismo; está hecho para que venza siempre el muñeco que conocemos como «materialismo histórico». Puede competir sin más con cualquiera siempre que ponga a su servicio a la teología, la misma que hoy, como se sabe, además de ser pequeña y fea, no debe dejarse ver por nadie²⁵.

El pensamiento de Schopenhauer tiene actualidad para Horkheimer por razones muy parecidas a las que llevaron a Benjamin a rehabilitar el elemento teológico. Horkheimer sostiene que Schopenhauer es actual porque rompió con las convicciones de los “[...] filósofos que trataron de fundamentar más adecuadamente, es decir, sobre la razón humana, la esperanza que en otro tiempo tuvo su apoyo en la autoridad de los padres y de la revelación”²⁶. Si bien Horkheimer advierte que Schopenhauer también se adhirió al siglo XVIII ya que se identificó con la lucha contra superstición, la intolerancia y el dogmatismo racionalista y lamentaba el que la palabra ilustración se hubiera convertido en una especie de injuria²⁷; sin embargo, a Schopenhauer le parecía sospechoso y absurdo por parte de la Ilustración el identificar bien y verdad, es decir

[...] la identificación del ser poderoso, hoy o en el futuro, o incluso de la historia sangrienta, con lo que debe ser. Ni siquiera el reconocimiento de una humanidad futura, que no trate de liquidarse a sí misma le parecía compensador en cuanto expresión del bien. Ni siquiera los predicadores de la historia profana pueden remitirse a él, al bien, mucho menos los defensores de lo existente. En contra de la teología, de la metafísica y de toda la filosofía positiva de la historia, Schopenhauer despojó de sanción filosófica a la solidaridad con el sufrimiento, a la comunión de los hombres abandonados en el universo, pero no por eso cedió en absoluto la palabra a la dureza²⁸.

El pensamiento de Schopenhauer tiene entonces en Horkheimer la función de radicalizar su crítica a la idea de progreso y del endiosamiento de la razón filosófica. Y aunque teología y pesimismo jueguen un papel similar en Benjamin y Horkheimer,

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ MAX HORKHEIMER, “La actualidad de Schopenhauer” en *Anhelo de Justicia, teoría crítica y religión*, Trotta, Madrid, 2000, p. 51.

²⁷ *Ibid.*, p. 52.

²⁸ *Idem.*

respectivamente, existe una primera diferencia: mientras en Benjamin la consecución de la realidad comunista conserva un elemento de fe en que ésta se cumpla, consecuencia del elemento mesiánico de su marxismo, en cambio, en Horkheimer, merced a Schopenhauer, el pesimismo le lleva a la determinación de no detenerse en ninguna ilusión²⁹, aunque reivindica, igual que Benjamin, el momento de verdad que pueda contener la religión, es decir, como anhelo de justicia. De tal manera, el no detenerse en una ilusión concreta es muestra de que Horkheimer se ha distanciado de la tesis marxista sobre la confianza de que la emancipación de la humanidad algún día llegará. El anhelo de justicia, al igual que a Benjamin, le permite sacar de su esclerosis a actitudes dogmáticas materialistas pero también para superar la ilusión en un ideal específico como puede ser la sociedad comunista. De estas consecuencias se desprende otra diferencia sustancial: el pesimismo de Schopenhauer pone en entre dicho, como se esbozó más arriba, la identidad entre lo bueno y lo verdadero. Por esto Horkheimer no duda en afirmar que “La metafísica de la voluntad irracional como esencia del mundo tiene que conducir al pensamiento de la problemática de la verdad³⁰”.

Horkheimer piensa que el fracaso del sistema de Hegel es a la vez el fracaso de la filosofía por sustituir a la teología, puesto que el Espíritu Absoluto es resultado de la objetividad y de la subjetividad de un ser finito, es decir, el fracaso del último gran intento sistemático, la filosofía de Hegel, está en el pensamiento que cree en la autosuficiencia del saber y de la filosofía misma y de que el mundo es expresión del espíritu verdadero³¹. En cambio, para Schopenhauer, la verdad se halla en los hombres

²⁹ *Ibid.*, p. 55.

³⁰ *Idem.*

³¹ Respecto al insistente señalamiento crítico de Horkheimer (tal y como se vio en el capítulo dos de este trabajo de tesis, pp. 43-45) que acusa al idealismo de Hegel de partir de un fundamento del que se deriva el supuesto de que existe una identidad absoluta entre sujeto y objeto en la que las contradicciones, si bien no son negadas, son superadas por una autoconciencia que todo lo abarca (Espíritu Absoluto), sobre todo a partir de la sentencia hegeliana de que “todo lo racional es real y todo lo real es racional” y que Horkheimer piensa con esto Hegel le da su bendición al estado de cosas y, sobre todo, en su momento al Estado prusiano como la consumación concreta y real del Espíritu Absoluto, [MAX HORKHEIMER, “Hegel y el problema de la metafísica” en *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982, p. 121] es interesante, sin embargo, el planteamiento crítico de Stefan Gandler que, si bien no va dirigido a Horkheimer, permite advertir el equívoco de tales acusaciones a Hegel pues como afirma Gandler que como “representante filosófico del Estado burgués [...] si habla Hegel aquí de realidad [*Wirklichkeit*] de este Estado, se refiere a *realidad ideal*, o *según la idea*. Esta realidad fundada conceptualmente tiende a realizarse a sí misma en todos los niveles y en todas las esferas del desarrollo histórico. Esta precisión no es ninguna limitante a la fuerza del concepto de realidad, como estamos acostumbrados a interpretarlo dentro del pensamiento positivista que hoy es conciencia cotidiana general. Para el idealista objetivo no hay nada más potente que la idea, es decir, sólo la realidad [*Wirklichkeit*] entendida de esta manera —como *realidad ideal* en proceso de

percederos y es tan efímera como ellos, por tal motivo la filosofía tiende a disolverse³²; por lo mismo, la idea de un eterno o de un Absoluto no puede coincidir con la realidad.

Schopenhauer mantuvo el concepto de verdad pero como expresión negativa de las posibilidades de conocimiento y felicidad. Aunque Horkheimer sostenga que con esto Schopenhauer toma distancia de Kant, pues la idea del fin final de la historia como construcción de un orden civil perfecto es algo que para Schopenhauer es una ilusión racionalista frente al dolor y el sufrimiento de este mundo; sin embargo, Horkheimer olvida que la construcción de tal orden para Kant es tan sólo un referente y que el saber humano y sus posibilidades y tendencias físicas e intelectuales para concretarlo son más bien negativas³³. Por esto Schopenhauer está más cerca del pensamiento de Kant más de lo que cree Horkheimer, puesto que el mundo se debate entre la voluntad ciega (como fundamento del mundo) y la voluntad fenoménica (aparición e individuación de la voluntad) que intenta en vano resistir a aquella, con lo que se mantiene la tensión de ambos principios; de esta manera Schopenhauer se mantiene, a su modo, bajo las categorías del pensamiento kantiano. Por esto Horkheimer piensa que del pesimismo de Schopenhauer, del que se desprende la idea de que no hace falta ocuparse de la verdad filosófica, pues tal cosa no existe, pues no existe un lugar en el que la verdad esté resguardada e incluso ésta lleva la marca de la impotencia, sin embargo, dialécticamente, de esta idea la filosofía puede extraer sentido y vigencia pues para Schopenhauer

[...] el positivismo tiene razón frente a la metafísica porque no existe un Incondicionado que pueda garantizar la verdad o del que ella pueda deducirse. Pero la metafísica teológica lleva razón, por su parte, frente al positivismo porque cada frase del lenguaje no puede por menos de elevar la imposible pretensión no sólo al efecto esperado, al éxito, como piensa el positivismo, sino a la verdad en sentido propio, independientemente de que el que habla reflexione o no sobre ello³⁴.

Con esto Schopenhauer mantiene la idea de una verdad incondicionada, como un “otro” inaccesible que no necesita ser ratificado o sancionado por la reflexión, y con ello evitar caer en las precipitadas verdades positivas de la ciencia y la filosofía que

materializarse—, tiene relevancia histórica”. STEFAN GANDLER, “El problema del Estado. Marcuse y su interpretación de Hegel” en *Fragmentos de Frankfurt*, Siglo XXI-UAQ, México, 2009, pp. 89-90.

³² MAX HORKHEIMER, *op. cit.*, p. 54.

³³ *Ibid.*, p.56.

³⁴ *Ibid.*, p.56

pretenden erigirse en verdades absolutas. Otra posibilidad que dialécticamente procede del pesimismo schopenhaueriano es que éste, al expresar y conservar lo negativo en el pensamiento, posibilita que salga a la luz el desamparo de los hombres, del cual procede el motivo que impulsa a la solidaridad entre ellos. Es una solidaridad que como dice Horkheimer, brota de la ausencia de esperanza, del desamparo ante la realidad capitalista como destino insuperable, desamparo ante el carácter positivista y pragmático que hoy tiene la ciencia, plegada a las pretensiones de eficacia de la sociedad administrada; desamparo frente a la antigua metafísica que sostiene la idea de la primacía de la estructura inmisericorde de la eternidad; todo esto, según Horkheimer “podría generar la comunión de los desamparados, del mismo modo que la injusticia y el terror en la sociedad generan como consecuencia la solidaridad de los que oponen resistencia”³⁵.

Consecuentemente con lo anterior, vale decir que el pesimismo de Schopenhauer repercute en las posibilidades que Horkheimer cifra en el arte. No sólo la filosofía tiende a su disolución al no ofrecer ya posibilidades de sentido y de conocimiento absolutas sobre la verdad. El que para Schopenhauer la verdad humana sea la expresión de la subjetividad evanescente de los seres finitos, el arte, su significación y su poder, por ser también expresión espiritual de los mismos seres finitos, es también evanescente. Pero del mismo modo que del conocimiento del desamparo del que nace la solidaridad entre los hombres, también de este conocimiento las posibilidades del arte toman un nuevo sentido; ahora que el arte no puede aportar ya un concepto de la verdad en sentido positivo, ni un conocimiento sistemático y acabado sobre el mundo, como pretendían los estetas ilustrados, al arte le queda solamente, desde la perspectiva pesimista, dar cuenta y acompañar el sufrimiento y la injusticia, expresar lo real y lo trascendente (entendido no como más allá) sino como aspiraciones espirituales de la humanidad; con esto, según Horkheimer, la identificación (como empatía) y la solidaridad pueden resurgir en medio del desamparo; o como él lo dice: “El camino hacia esa meta pasa por el reconocimiento tanto de la ciencia y la política como de las obras de la gran literatura”³⁶.

En suma, el pesimismo de Schopenhauer funciona en la obra de Horkheimer como un antídoto o un mecanismo que le previene de caer en el dogmatismo del

³⁵ *Ibid.*, p. 57

³⁶ *Idem.*

marxismo ortodoxo, no exento de momentos positivistas, pero también desde el comienzo de su obra le permite, junto con los elementos más críticos del marxismo, desarrollar el conocido cuestionamiento a las aspiraciones contradictorias e irracionales de la Ilustración (idea de progreso, fe ciega en la razón instrumental, etc.) que devinieron en pragmatismo científico y filosófico. Y ese es el mismo papel que la teología juega en el pensamiento de Benjamin. Pero también para superar las actitudes que se detienen en alguna ilusión y que significan una recaída en la pretensión equivocada de que la realidad tiene que ajustarse a un proyecto decidido de antemano.

3.4 Consecuencias antinómicas en los planteamientos de Horkheimer sobre las posibilidades del arte.

Antes que nada, es necesario hacer un deslinde de Horkheimer respecto al pesimismo de Schopenhauer para poder plantear las antinomias sobre algunas ideas del autor de *Teoría tradicional y teoría crítica* respecto al arte. Como ya se ha señalado Schopenhauer le permite a Horkheimer, entre otras cosas, mantener la contradicción, que según él, debe mantener la verdadera filosofía, la cual es crítica y pesimista³⁷. Sin embargo, es falso creer que Horkheimer comparta la idea de una voluntad ciega, como esencia metafísica, tal y como lo entiende Schopenhauer. La única voluntad ciega de la que Horkheimer tiene certidumbre es la del *fatum* capitalista, creer lo contrario es el equivalente a afirmar que el pensamiento del autor es una nueva versión de idealismo o de materialismo metafísico. En el capítulo anterior se había señalado tal posibilidad. Pero seguir sosteniéndola es olvidar que el método y aparato central de investigación horkheimeriano es el materialismo histórico, por lo tanto, aquél malentendido debe ser desechado definitivamente. Así, el planteamiento de una tensión entre la voluntad metafísica (esencia) y el principio de individuación (apariencia) en el supuesto pesimismo tardío de Horkheimer es una analogía que le sirve para expresar la tensión entre realidad capitalista e individuo que amenaza en convertirse en identidad absoluta pues la tendencia de una sociedad administrada apunta hacia allá, sin embargo, tal tensión aún puede ser sostenida por el pensamiento crítico y las formas sociales en resistencia que intentan, aunque con poco éxito, oponerse al capital. De esta oposición nace la esperanza débil para el surgimiento o mantenimiento de una solidaridad humana (débil fuerza mesiánica diría Benjamin). Por lo tanto, no debe asumirse que el autor de

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

la Escuela de Frankfurt asimile así tal cual el pesimismo metafísico de Schopenhauer, sino que le sirve como analogía para mantener la idea de verdad y a la Teoría crítica a salvo de precipitadas reconciliaciones positivas de la realidad y de posturas dogmáticas marxistas.

El arte, por lo mismo, no puede ser un consuelo metafísico, tal y como Nietzsche afirmo, siguiendo a Schopenhauer. El arte es representación, artificio sobre lo multiplicidad de lo real que lo expresa negativamente, es decir, que expresa la contradicción. Sin embargo, las antinomias de planteamientos de Horkheimer sobre las posibilidades presentes y futuras del arte, al introducir el pesimismo de Schopenhauer en su obra, está en la discusión sobre la permanencia o disolución final del arte. Parece que Horkheimer no alcanza a ver del todo el carácter problemático inherente a su idea de arte y filosofía como formas espirituales en las que su función tradicional de dar verdad y sentido sobre las cosas está en franca disolución. De esta afirmación se derivan algunas interrogantes a las que se debe intentar dar respuesta a continuación.

Es una tesis muy fuerte hoy en día, y con la que la obra de Horkheimer coincide, la que afirma que dado que la condición social e individual de hombres y mujeres en la modernidad capitalista, no obstante su increíble desarrollo económico, tecnológico y científico, ha generado contradicciones de enajenación en la relación comunidad-individuo, a tal grado que se puede afirmar, como se apuntó en el segundo capítulo, que es propio de la condición humana moderna la vida fragmentada una vez que la idea de progreso burguesa y la fe en la razón instrumental barrieron con los fundamentos y los principios, terrenales o ultraterrenos, que en otras épocas dieron cohesión, sentido y preceptos a la relación comunidad-individuo. De tal manera, formas sociales y políticas como familia, Estado, religión, comunidad, arte y pensamiento hoy juegan un papel de medios o instancias subsumidas a la reproducción de los cánones de la mercancía, los cuales producen la más absurda de las contradicciones del capitalismo: la de generar una escasez artificial de los medios de subsistencia. Y ahora que, como anunció Nietzsche, la muerte de Dios es una realidad pues todo fin trascendente ha sido subsumido, lo característico del ser humano es vivir escindido de aquello que le daba cohesión social y sustento espiritual a su existencia. Esto le permite, como ya se vio, a Horkheimer y a Adorno hacer un diagnóstico muy desolador de la situación del pensamiento y el arte bajo el dominio de la industria cultural, correlato de la sociedad capitalista. Todo lo anterior repercute en que ya no sea posible aspirar a una

representación total de la realidad, y si tal representación es posible en arte o pensamiento, es en todo caso como la imagen resquebrajada y caótica de un espejo en el que el anhelo ilustrado de orden y claridad ha dejado de ser sensato. Sin embargo, es necesario dejar totalmente aclarado un punto que evite malentendidos: la representación caótica de una realidad caótica e irracional, no obstante, expresa que ésta es el resultado de una sociedad que tiende aceleradamente a ser un enorme órgano racional. Pero esta sociedad es sólo racional en sus medios, irracional en sus fines, en palabras de Adorno y Horkheimer, pues es producto de la razón científica y de su fe en la idea de progreso; por eso los autores no dudan en referirse a ella con el epíteto de sociedad administrada. De tal manera Horkheimer habla de la disolución del arte, la cultura y pensamiento — pues bajo esta sociedad todo está regulado—, dado que el lugar que ocupan actualmente explica por sí sola la nueva situación: su importancia es mínima al no responder sus fines a los objetivos de la práctica, pero no sólo eso, algún día ya no serán necesarios en un mundo que no tendrá necesidad de fines trascendentes.

La primera antinomia que se desprende de lo anterior contiene los siguientes elementos problemáticos:

- a) Su planteamiento de que arte y conocimiento alguna vez expresaron el ser de las cosas deja entrever que Horkheimer no logra despojarse por completo del anhelo ilustrado de acceder a un concepto que todo lo abarque, lo único que él pide es que tal concepto mantenga la contradicción entre nombre y cosa, entre idea y realidad, entre sujeto y objeto, es decir, que sea un concepto dinámico y dialéctico de la realidad. El problema, sin embargo, está en su nostalgia que casi hipostasia la función del arte como verdad positiva, no en el sentido leibniziano de una armonía preestablecida y de que este es el mejor de los mundos posibles, sino una verdad que tiene su positividad en proporcionar una representación completa de la realidad, no obstante tenga un carácter dinámico que dé cuenta de la contradicción del mundo. Y aunque el autor sabe que esa función y esas expectativas fueron posibles bajo ciertas condiciones históricas, de pronto su añoranza le lleva a un pesimismo que le hace idealizar esa función; idealización que es como la de aquél que mira con tristeza partir un barco en el que el arte como expresión del ser de las cosas y, por tanto, como verdad positiva, fuera un pasajero al que se le despide para siempre.

b) De lo anterior se desprende el pesimismo que anuncia la disolución de arte y pensamiento. Tal anuncio expresa nuevamente la nostalgia por la verdad positiva del arte. Mientras llega ese destino fatal, al arte le queda sólo la posibilidad de expresar el ser de las cosas pero en su negatividad y en su autodestrucción corrosiva. O como le llama Adorno, como antítesis social. Sin embargo, y aquí la antinomia en el pensamiento estético de Horkheimer: cree que un día la función antitética y de resistencia de arte y pensamiento será totalmente absorbida por la racionalidad instrumental de la sociedad administrada. Pero Horkheimer no nota que la función de arte y pensamiento como antítesis social niega la tesis de su propia disolución. Se puede insistir que la función productiva del arte y pensamiento como factor de resistencia y de autoconciencia crítica sólo durará mientras el triunfo de la sociedad administrada no sea total; cuando esto suceda será el fin del arte. Pero se debe señalar que tal anuncio funesto no es consecuente, ni siquiera bajo la actitud de añoranza de lo más rescatable de la *Aufklärung*: la capacidad crítico-productiva del pensamiento. Con esto se pretende afirmar que en Horkheimer lo consecuente, bajo un mirada ilustrada en su aspecto más productivo, es decir, crítico, y sobre todo desde una postura materialista, habría que esperar una actitud que no olvide que aún bajo una sociedad administrada, la crítica y las actitudes de resistencia, hegelianamente hablando, como dialéctica del amo y esclavo, es decir, como negación del siervo a ser sometido a placer por su señor³⁸, no pueden ser dadas de antemano, ni como prognosis, por derrotadas. Es decir, el autor olvida que aún en un mundo en el que se cumplan los sueños de la racionalidad instrumental y, por ende totalitaria, también se mantendrá la posibilidad de que ese mundo engendre a su contrario. Por lo tanto, el término de la función del arte como antítesis de la sociedad existente tampoco puede anunciarse de antemano³⁹. En cambio, respecto al fin del arte como fuente de verdad

³⁸ Horkheimer y Adorno expresan respecto al pensamiento, no obstante su refuncionalización a favor de la sociedad administrada, que: "Él es el siervo a quien el señor no puede detener a placer". Th. W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *Dialéctica de la...*, p. 89.

³⁹ También es más consecuente, sobre todo para una postura dialéctico-materialista, el señalamiento de Bolívar Echeverría de que Benjamin como Valéry coinciden en "que en la «industria de lo bello» tienen lugar cambios radicales que son resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no sólo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están

positiva o como concepto que todo lo abarque, Horkheimer tiene razón y es mucho más consecuente en su pesimismo, pues la aspiración de verdad y conocimiento expresa las expectativas ilustradas del arte enraizadas en un periodo de la historia que no volverá a repetirse: la realidad del mundo burgués del capitalismo incipiente.

Existe una segunda antinomia, cuya procedencia no tiene que ver con el anhelo de saber ilustrado, sino más bien con el aspecto pesimista schopenhauereiano que Horkheimer introduce en su obra, pero que lleva al autor por senderos igualmente problemáticos. Para intentar demostrar esto, se toma como punto de partida la siguiente afirmación de Horkheimer:

Lo que en otro tiempo se denominaba cultura, por muchas razones inseparable de la injusticia, el arte como expresión de emociones individuales, la religión dedicada a un ser supremo, a un Otro distinto de la mera representación, todo ello pierde su sentido, y esa pérdida no puede ser ya reparada. El que piensa, el no conformista, sí puede, en cambio, tratar de conservar no pocos momentos de la cultura, entre otros muchos también la virtudes, para Schopenhauer tan esenciales, de la compasión y de la felicidad compartida, y el también nada moderno anhelo de Otro distinto del más acá [...] ⁴⁰.

Si bien es cierto que a decir de Horkheimer aunque arte y cultura, siguiendo a Benjamin, llevan la marca de la injusticia ⁴¹, al menos expresan lo individual. Esta aseveración de Horkheimer abre una puerta que le puede permitir despojarse del lenguaje ilustrado y sus pretensiones de un concepto que todo lo abarque; de pronto parece recuperar la fe en un arte en el que lo pequeño y lo singular recobren su importancia como parte de una representación que nunca pueda ser un concepto cerrado. Son las consecuencias inmanentes de seguir a Schopenhauer lo que le llevan a pensar nuevamente en la idea de una reconciliación del principio de individuación con la voluntad, vía la negación del deseo de bienestar del primero, el cual es compensado

en plena transformación". BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Arte y utopía* (Introducción a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, de Walter Benjamin), Ítaca, México, 2003, p. 12.

⁴⁰ MAX HORKHEIMER, "Pesimismo hoy" en *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*, Trotta, 2000, p. 128.

⁴¹ Aquí se hace referencia a la conocida afirmación de Benjamin: "No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros. Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo" WALTER BENJAMIN, *op. Cit.*, 2008, p. 42.

por un bien mayor: la renuncia a su voluntad de vivir y de afirmación a cambio del bien absoluto como disolución con lo Absoluto.

La idea de un Incondicionado o de un Absoluto, como ya se dijo, le permite a Schopenhauer, según Horkheimer, mantener (aunque de ello no se extraiga ningún saber positivo) el pensamiento sobre la verdad y con ello obtener el conocimiento de su contrario: el desamparo de los hombres⁴². Hasta este punto se puede decir que no hay nada que objetar pues lo anterior permite mantener la contradicción necesaria para no hacer las paces con la injusticia actual. El problema está en el terreno del arte. Nuevamente Horkheimer piensa en la función del arte como anhelo de figuras pretéritas, en este caso el ideal de un Absoluto como representación inalcanzable a la que debe mirar el pensamiento y el arte no conformista, pero sólo como antídoto frente al realismo positivista y para evitar la recaída en el antiguo dogmatismo metafísico, de ahí que aquí se afirme que el uso por parte de Horkheimer es de la idea de un absoluto es sólo una analogía. Pero por paradójico que parezca, llevar esta analogía al terreno del arte es dejarla nuevamente en la nostalgia de una función del arte, aunque ya perdida, insuperable en su relación con sus posibilidades de verdad y conocimiento. Es cierto que de esta expectativa y de esta nostalgia puede mantenerse la empatía y la indignación por la injusticia. Si bien de la idea de una voluntad incondicionada también se deriva el hecho de que del arte no es posible extraer que las pretensiones de verdad de arte y filosofía, como totalidad, es decir, tales posibilidades han sido ilusorias y pertenecen a una actitud casi aniquilada. En todo caso lo que arte y filosofía pueden aportar, desde su propio lenguaje, es un saber fenoménico, finito y relativo y, por lo tanto, negativo. Por tanto, el arte nunca ha tenido la oportunidad de expresar a cabalidad el ser de las cosas que en otros tiempos se le ha reconocido, por lo tanto, las expectativas de la Ilustración son desmesuradas. Cabe decir que el marxismo no ha sido ajeno a tal desmesura; la teoría del reflejo de la obra de arte sobre la totalidad dialéctica del devenir histórico contiene la pretensión de obtener de tal reflejo una imagen total, sin embargo, este tipo de marxismo al menos reconoce que la representación de sentido total es fenoménica y no metafísica.

Así, la antinomia del pensamiento de Horkheimer en su vertiente schopenhaueriana, está en que una vez más la estética se ancla en una única función del

⁴² MAX HORKHEIMER, "Actualidad de Schopenhauer" en *Anhelo de justicia. Teoría crítica y religión*, Trotta, 2000, p. 56.

arte, al grado de correr otra vez el peligro de reducirla a la visión, emparentada con el Romanticismo, de ver al arte como mediación entre lo universal y lo particular en el que de manera efímera ambos se disuelven en una supuesta unidad metafísica. La antinomia se convierte así en una limitación que no sólo oscurece los derroteros futuros del arte y la cultura, sino que no permite reconocer que dialécticamente el arte, bajo sus limitaciones de ser tan sólo apariencia de la apariencia (por decirlo en palabras de Nietzsche, es decir, como representación de sentido sobre el mundo fenoménico, o en palabras de Horkheimer, como representación de ser social y material de la humanidad), puede no obstante producir nuevos fines y nuevas posibilidades de sentido, las cuales pueden ser más modestas o más poderosas, eso, siendo congruentes con el materialismo dialéctico, está por decidirse, de tal modo el destino del arte puede pensarse como algo abierto y sin decidir.

En suma, del pensamiento de Horkheimer se pueden extraer estas posibilidades dialécticas que, sin embargo, no fueron desarrolladas pues terminó imponiéndose su nostalgia por la verdad y el conocimiento que el arte puede aportar en sentido idealista. Y prueba de que otras posibilidades dialécticas de sentido son esbozadas en su obra, está en la anterior cita en que señala que el arte expresa emociones individuales en las que explotando el terreno de lo concreto y de lo singular, de lo fragmentario, se renuncie a las pretensiones de totalidad. De esta veta de lo fragmentario que expresa el desamparo pueden surgir nuevas posibilidades de sentido para el arte que esperen menos de las pretensiones de verdad y conocimiento ilustradas y, sin embargo, no por ello, dejen de tener una relevancia semiótica tan poderosa, pero diferente, como el poder que antaño se le confiaba al arte y que Horkheimer tanto lamenta se haya terminado. Esa relevancia semiótica, es justo decir, distinta a la que esperaba la mayor parte de los ilustrados del arte, surgió, aunque sólo como semilla, con la misma ilustración. Pensadores como Burke y Baumgarten la impulsaron con su idea de lo sublime. Si bien de ésta se abrió la puerta para perspectivas emparentadas con la hermenéutica, también contribuyó a que de posturas materialistas como la de Horkheimer, Benjamin y Adorno, puedan estudiarse las posibilidades semióticas, críticas y dialécticas, que quizá puedan desmentir la tesis del fin del arte. A la sociedad presente y futura les corresponde marcar la pauta en su devenir concreto; al pensamiento crítico acompañarle y contribuir a la continuación dialéctica del momento de verdad del marxismo y la Ilustración. A la sociedad presente y futura (junto al legado del pasado) les corresponde también la tarea

de definir cuál será la función del arte, sea bajo las condiciones de hostilidad capitalista, sea bajo una sociedad “otra”, distinta a la actual, o bajo una realidad social libre de opresión e injusticia en la que el arte sea una necesidad puramente terrenal de una experiencia estética⁴³. Y con ello, quizás desmentir la idea de la disolución del arte y reforzar la de su transformación. A final de cuentas lo que se debe evitar es decretar su muerte de antemano.

⁴³ Nuevamente Bolívar Echeverría en su ensayo introductorio (Arte y utopía) a *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, viene al auxilio y permite tal afirmación cuando dice, a partir de Benjamin, sobre el mutuo perfeccionamiento entre el arte revolucionario y las posibilidades (positivas o negativas) de la técnica que produciría eventualmente “una nueva técnica de la producción artística en particular por parte de una práctica del arte que esté dirigida centralmente a satisfacer la necesidad de puramente mundana o terrenal de una experiencia estética” WALTER BENJAMIN, *op. Cit.*, 2003, p. 18.

Conclusiones.

Se concluye que la identidad de arte y filosofía como fuente de verdad y conocimiento en Horkheimer, que en un principio se pensó era una afirmación vinculada a una nostalgia por la conformidad entre hombre y naturaleza planteada por el pensamiento ilustrado, en realidad debe ser entendida desde una explicación que integre los tres aparatos teóricos principales de este pensador alemán, estudiados en cada uno de los capítulos de esta tesis: Ilustración, materialismo y pesimismo schopenhaueriano, sin olvidar que el materialismo juega un papel rector como método de conocimiento y como criterio de verdad sobre lo real. La identidad de arte y filosofía son para Horkheimer dos prácticas y dos discursos que, desde su lenguaje respectivo, tienen una misma función: dar constancia del doloroso desprendimiento del hombre de su ser natural mediante el ejercicio de su libertad. Aunque la justificación de esta función recuerde a la idea de una conformidad existente entre pensamiento y naturaleza sostenida por los ilustrados, sin embargo, tal conformidad no debe ser entendida como la entendió la mayor parte del Siglo de las Luces, es decir, como conformidad epistemológica, en la que la organización de las facultades de la percepción y del entendimiento dependen de la organización y de los fines que la naturaleza quiere para la humanidad y, por tanto, todo el quehacer humano no es más que el reconocimiento de una naturaleza substancial. La conformidad, en todo caso, de la que habla Horkheimer, es más cercana al reconocimiento de una conformidad y una hermandad ontológica entre hombre y naturaleza. Mientras que la conformidad de la que hablan los ilustrados produce una dialéctica sobre la que advierten Adorno y Horkheimer: el hombre se reconoce como parte de la naturaleza, pero también como libertad frente a la naturaleza. Debido a esto puede desencantarla y dominarla; sin embargo, al ejercer violencia con fines de autoconservación, se ha recaído en un estado de naturaleza y de barbarie en la que la autoconservación se convierte en el único principio vital. En cambio, la conformidad de hombre y naturaleza en Horkheimer adquiere otro sentido: la reconciliación de hombre y naturaleza. Hacia este fin va enfocado todo el esfuerzo teórico que es el complejo engranaje de su pensamiento.

De la Ilustración retoma Horkheimer la función crítica de la razón, aunque continuándola dialécticamente, como el momento decisivo, pero paradójico, para la humanidad. Según palabras de Bolívar Echeverría, como auto-puesta en peligro, como un modo de comportamiento alternativo al modo hegemónico de la Ilustración

capitalista¹, la cual optó por el modo basado en la autoconservación del individuo, en medio de una dinámica de competencia y cosificación. Para Horkheimer, como diría Benjamin, es tiempo de accionar el freno de emergencia al tren del progreso capitalista² y con ello intentar superar la cosificación inmanente a la lógica de la fetichización de la mercancía que se expresa en el individuo moderno como cesión de subjetividad, de autenticidad, por temor a lo otro que no sea el fetiche del valor³. Se debe superar, por lo tanto, el temor y se debe inocular la puesta en peligro que implica asumir la responsabilidad de servirse sin la tutela del otro⁴ y, con ello, intentar superar la creencia de que no es posible otra modernidad distinta a la capitalista⁵, lo que implica a su vez el replanteamiento de la relación hombre-naturaleza. Pero también mediante un ejercicio renovado de eso “nuevo” que ha aparecido en medio de lo “otro”, es decir, en el ejercicio precisamente de la libertad como una salida de la barbarie a la que dialécticamente ha llevado el proceso histórico de desencantamiento de la naturaleza⁵. Este ejercicio y esta reivindicación o continuación dialéctica de la Ilustración es resumida por Horkheimer en el siguiente párrafo:

Somos, en una palabra, para bien o para mal los herederos de la ilustración y el progreso técnico. Oponerse a ellos mediante la regresión a estadios primitivos no mitiga la crisis permanente que ha traído consigo. Tales salidas llevan, por el contrario, de formas históricamente racionales a formas extremadamente bárbaras de dominio social. El único camino para ayudar a la naturaleza y ser solidario con ella pasa por liberar de sus cadenas a su aparente adversario, el pensamiento independiente⁶.

¹ BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Acepciones de la Ilustración*.

Ver <http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Ilustración.html>

²Se hace aquí una paráfrasis del señalamiento crítico de Benjamin sobre la idea de progreso de la historia y en el que el autor hace un replanteamiento de la idea de Marx –no ajena del todo al espíritu ilustrado y positivista– sobre las revoluciones: “Marx dice que las revoluciones son la locomotora de la historia mundial. Pero tal vez se trata de algo por completo diferente. Tal vez las revoluciones son el manotazo hacia el freno de emergencia que da el género humano que viaja en ese tren”. WALTER BENJAMIN, *Tesis sobre la historia...*, p. 70.

³ BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Acepciones de...*

⁴ Esta frase ha sido tomada de la acepción de Kant sobre lo que en realidad consiste el ser un ilustrado: pensar por uno mismo y sin la conducción otro, es decir, se trata de ponderar un principio de autonomía y dignidad al que cualquier individuo debe de acceder. Tal afirmación, como es sabido, es retomada por Adorno y Horkheimer en su *Dialéctica de la Ilustración*. EMMANUEL KANT, *Qué es la Ilustración* en *Filosofía de la Historia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 25-26.

⁵ BOLÍVAR ECHEVERRÍA, *Acepciones de...*

⁶ HORKHEIMER, *Crítica de la razón...*, p. 142.

Del materialismo se desprende, en parte, no obstante los momentos positivistas no sólo de esta corriente del pensamiento sino del propio Marx, la perspectiva que apunta a una relación de mayor equilibrio entre libertad humana y lo “otro” que se presenta como fuerza que se le opone; del materialismo proceden pues los elementos teóricos que intuyen o apuntan al reconocimiento del destino ontológico que comparten hombre y naturaleza, por lo que es necesario que las prácticas humanas tomen conciencia de la mutua dependencia y el mutuo destino que comparten, ya que a la vez que el hombre transforma e imprime su características esenciales (históricas) en la naturaleza, es decir, se objetiva en ella, ésta, al mismo tiempo, le condiciona y le abre infinitas posibilidades de afirmación y subjetivación al hombre. Por las mismas razones del materialismo de Marx se deriva una praxis artística que apunta hacia la reconciliación entre hombre y naturaleza. Al grado de que se puede señalar que con Marx el papel del artista, una vez ampliado el reconocimiento a su función creativa, se abren nuevas posibilidades de afirmación y de construcción semiótica, tanto de la naturaleza humana como extrahumana, por medio de la obra de arte⁷. Por lo tanto, la identidad de arte y filosofía, consiste para Horkheimer en que ambas dan cuenta de la íntima relación hombre-naturaleza pero en un sentido más bien negativo: permiten no sólo reflejar o expresar el movimiento doloroso de su encuentro, sino que, por lo menos bajo las condiciones que ha propiciado el dominio de la técnica con fines de autoconservación, arte y filosofía, en sus momentos más poderosos, se niegan a identificarse en su totalidad con ese proceso de dominio y sus resultados. El arte, debido a esto, como artefacto de ese mismo ordenamiento, es producción de belleza, pero lo logra sólo porque expresa el movimiento concreto de lo real.

Del pesimismo de Schopenhauer Horkheimer toma el mecanismo que da movilidad y, por lo tanto, relevancia y continuidad a los aspectos más importantes de la Ilustración y a los más poderosos del marxismo. Esto le permite a Horkheimer criticar, deslindarse o incluso superar posturas cercanas al positivismo o de franca expresión de dogmas provenientes de la Ilustración como puede ser la fe ciega en la idea de progreso ininterrumpido o la de la idea de construir un sistema cerrado y absoluto de la razón. Además le sirve para continuar dialécticamente las aspiraciones de libertad y justicia

⁷Sánchez Vázquez sostiene que el trabajo libre afirma al ser humano, pero en el arte aún más. En el trabajo no enajenado, el producto sólo es útil si satisface una necesidad material determinada, pero sólo la cumple si objetiva fines o proyectos humanos en las que el ser humano se afirme. Pero el arte es doblemente libre ya que incluso puede prescindir de la función netamente utilitaria, lo que le hace un trabajo verdaderamente creativo. ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, *Las ideas estéticas...*, 1965, p.185.

que centraban su atención en el establecimiento de una sociedad comunista. Horkheimer, merced a Schopenhauer, pero también debido a los acontecimientos que le tocaron vivir, considera que se debe abandonar la determinación de detenerse en alguna ilusión, con lo que toma distancia sobre la seguridad de construir una sociedad emancipada y comunista. Del mismo Schopenhauer proviene la esperanza para Horkheimer, pues del señalamiento de Schopenhauer sobre el desamparo de la humanidad se puede extraer el sentimiento de solidaridad hacia el sufrimiento, el dolor y la finitud de hombres y mujeres. De este modo, de la idea de un eterno o de un Absoluto que en Schopenhauer que no puede coincidir con la realidad, Horkheimer plantea la idea de lo totalmente Otro, que sirve como una analogía que evita que el pensamiento se contente con lo realmente existente como si se tratara de una realidad última. Por esto para Horkheimer es necesario mantener, como *analogon*, la idea de un Absoluto. Por lo tanto, del conocimiento del desamparo —y del que nace la solidaridad entre los hombres— también las posibilidades del arte toman un nuevo sentido; ahora que el arte no puede aportar ya un concepto de la verdad en sentido positivo, ni un conocimiento sistemático y acabado sobre el mundo, como pretendían los estetas ilustrados, al arte le queda solamente, desde la perspectiva negativa, dar cuenta del sufrimiento y la injusticia; expresar lo real y lo trascendente de lo humano y expresar el encuentro doloroso de humanidad y naturaleza.

Por último, de la analogía de Horkheimer sobre el Absoluto schopenhaueriano, llevado al plano estético, se desprenden consecuencias antinómicas: a) su planteamiento de que arte y conocimiento alguna vez expresaron el ser de las cosas deja entrever que Horkheimer no logra despojarse por completo del anhelo ilustrado de acceder a un concepto que todo lo abarque, lo único que él pide es que tal concepto sea un concepto dinámico de la realidad que no oculte sus contradicciones. De tal modo, sus planteamientos estéticos expresan una nostalgia por la función del gran arte burgués que cifraba en el arte la capacidad de ofrecer verdad y conocimiento; b) del pesimismo de Schopenhauer surge el anuncio de la disolución de arte y pensamiento, con lo cual se cierran las posibilidades que el pensamiento crítico le debería aportar también al arte: generar una antítesis social, es decir, Horkheimer olvida que la opresión genera a su contrario, por lo que no es posible decretar la muerte de arte y pensamiento de antemano, lo que sí es posible es decretar el fin de la función que pretendía darles la tarea de producir un concepto o una imagen total de la realidad.

Bibliografía.

Abate de Condillac, Etienne Bonnot. *Tratado de los sistemas*, Horsori, Barcelona, 1995.

Adorno, Theodor W. *Dialéctica negativa*, Akal, Madrid, 2005.

----- . *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2008.

----- . *Mínima moralía*, Akal, Madrid, 2004.

Aristóteles. *Poética*, Leviatán, Buenos Aires, 1996.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. “Reflexiones filosóficas en torno al poema” en *Verdad y Belleza. Sobre la estética de la ilustración y el romanticismo*, Alba, España, 1999.

Bayer, Raymond. *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México.

----- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Itaca-UACM, México.

Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Técnos, Madrid, 1987.

Cassirer, Ernst. *La filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, 1943.

Copleston Frederick. *Historia de la filosofía*, Vol. 6, Ariel, España, 2007.

Descartes, René. *Discurso del método*, Aguilar, Buenos Aires, 1980.

----- . *Meditaciones metafísicas*, Aguilar, Buenos Aires, 1982.

Echeverría, Bolívar. *Definición de la cultura*, Ítaca-F.C.E., México, 2010.

----- . *Modernidad y blanquitud*, México, ERA, 2010.

----- . “Modernidad y capitalismo (15 tesis)” en *Las Ilusiones de la modernidad*, Unam- El equilibrista, México, 1995.

----- . “Una introducción a la Escuela de Frankfurt”, en *Revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, número 15 (septiembre 2010-febrero 2011), México, 2010.

----- . *Valor de uso y utopía*, Siglo XXI, México, 1998.

Franzini, Elio *La estética del siglo XVIII*, Visor, Madrid, 2000.

Gandler, Stefan. *Fragmentos de Frankfurt*, Siglo XXI-UAQ, México.

García Bacca. Juan David. *Los Presocráticos*, F.C.E., México, 2002.

- Horkheimer, Max. *Anhelo de justicia*, Trotta, Madrid, 2000.
- . *Crítica de la razón instrumental*, Trotta, Madrid, 2002.
- . *Historia, metafísica y escepticismo*, Alianza, Madrid, 1982.
- . *Materialismo, metafísica y moral*, Tecnos, Madrid, 1999.
- . *Ocaso*, Anthropos, Barcelona, 1986.
- . *Sociedad en transición: estudios de filosofía social*, Ed. Península, Barcelona, 1976.
- . *Teoría tradicional y teoría crítica*, Amorrotu, Madrid, 2002.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 2005.
- . *Sociológica*, Taurus, Madrid, 1966.
- Jay, Martin. *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, Taurus, Madrid, 1974.
- Kant, Emmanuel. *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1992.
- . *Crítica de la razón pura*. Lozada, Buenos aires, 1976.
- . *Filosofía de la Historia*. F.C.E., México, 2004.
- Marx, Karl. *Crítica del Programa de Gotha*, Ediciones lenguas extranjeras, Pekín, 1979.
- . *La ideología alemana*. Cultura Popular, México, 1978.
- . *Manuscritos de 1844*, Crítica, España, 1993.
- Leibniz, Gottfried. *Monadología*, Aguilar, Buenos Aires, 1980.
- Lessing, Gottho Ephraim. *Crítica y dramaturgia*, El lago Ediciones, España, 2007.
- Maquiavelo, Niccoló. *El príncipe*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Oliva Mendoza, Carlos. *El artificio de la cultura*, Unam, México, 2009, pp. 25-26.
- . *El fin del arte*, UNAM-Itaca, México, 2010.
- . *Relatos. Dialéctica y hermenéutica de la modernidad*, UNAM, México, 2009.
- Platón. *Fedro o de la belleza*. UNAM, México, 2000.
- . *El Fedón*. UNAM, México, 2000.

-----. *La República*. UNAM, México, 2000.

Rousseau, Juan Jacobo. *El contrato social*, Tecnos, Barcelona, 1998.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx*, Era, México, 1965.

Schelling, Friedrich Wilhem Joseph von. *Filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999.

Wiggershaus, Rolf. *La Escuela de Fráncfort*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.