

**CUERPO, MÍMESIS Y REFLEXIÓN: UNA LECTURA DE LA RELACIÓN
ENTRE LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA REFLEXIÓN CRÍTICA EN LA
FILOSOFÍA DE THEODOR ADORNO**

ÓSCAR GUILLERMO GARCÍA RIVAS

UNIVERSIDAD DE LA SABANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS

CHÍA, 2020.

**CUERPO, MIMESIS Y REFLEXIÓN: UNA LECTURA DE LA RELACIÓN
ENTRE LA INDUSTRIA CULTURAL Y LA REFLEXIÓN CRÍTICA EN LA
FILOSOFÍA DE THEODOR ADORNO**

ÓSCAR GUILLERMO GARCÍA RIVAS

Monografía de grado para optar por el título de filósofo.

Asesora: DIANA MILENA PATIÑO NIÑO

UNIVERSIDAD DE LA SABANA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y CIENCIAS HUMANAS

CHÍA, 2020.

Resumen

Esta monografía es un esfuerzo por interpretar la relación tendida por Adorno entre el consumo de los productos de la industria cultural y la capacidad para la auto reflexión crítica, entendida por Adorno como una forma particular de reflexión en la que un sujeto se descubre, piensa y entiende como agente de formas de dominación violentas que ejerce sobre otros. Propondré que la industria cultural atrofia la capacidad mimética y, así, cierra la posibilidad de experiencias corporales que son cruciales para la auto reflexión crítica. En la construcción de esta interpretación presento y articulo elementos de la teoría estética, moral y política presentes en la filosofía de Adorno, leyéndolos a la luz de sus reflexiones disruptivas en torno al cuerpo y a la mente y su crítica a la Ilustración.

Abstract

This monograph is an effort to interpret the relationship that Adorno established between the consumption of products of the culture industry and a subject's capacity to engage in critical self-reflection, a particular way of reflection by which subjects understand and perceive themselves as agents that exert forms of violent domination upon others. I herein propose that the culture industry damages mimetic capacity and thus prevents the emergence of bodily experiences that are crucial for critical self-reflection. Grounding my reading on Adorno's disruptive disquisitions on the body and the mind as well as on his critique of the Enlightenment, in the building process of this interpretation I expose and bring together elements taken from Adorno's aesthetic, moral and political theory.

Tabla de contenido

Introducción.....	6
1. Capítulo I.....	13
Cuerpo y mente.....	13
La razón-ego.....	16
La Ilustración, los conceptos y la supervivencia.....	25
La razón y la experiencia proyectiva.....	31
La mimesis y las experiencias miméticas.....	39
2. Capítulo II.....	49
El <i>addendum</i>	50
El <i>addendum</i> en la praxis.....	51
El <i>addendum</i> en el contexto moral.....	59
El nuevo imperativo categórico: pensamiento crítico y resistencia.....	61
El <i>addendum</i> moral y la auto reflexión crítica.....	74
3. Capítulo III.....	83
La industria cultural.....	84
Los dos modos de experiencia: la experiencia estética y el entretenimiento.....	96
La experiencia ante la obra de arte: mimesis y temblor.....	96
La experiencia ante los productos culturales: el entretenimiento y la atrofia de la mimesis.....	107
Conclusiones.....	117
Referencias.....	127

Introducción

El efecto total de la industria cultural es uno de anti-Ilustración (...). Esta impide el desarrollo de individuos autónomos, independientes, que juzgan y deciden conscientemente por sí mismos [traducción propia] (Adorno & Rabinbach, 1975, p. 18-19).

Diría que el elemento de la auto reflexión se ha convertido hoy en día en el verdadero heredero de lo que antes eran las categorías morales. Esto significa que si hoy hay algo así [...] como la distinción entre una vida buena y una errática, seguramente lo encontraríamos lo más rápidamente al preguntarnos si una persona está golpeando ciegamente a otras personas-mientras clama que el grupo al que pertenece es el único positivo, y los demás grupos deben ser negados (Adorno en Peters, 2013, p. 1247).

Con estos dos fragmentos, Adorno señala, parcialmente, el curso de nuestra investigación. Por un lado, encontramos una referencia a la industria cultural, un término que él y Horkheimer (2002) acuñaron para referirse a las formas culturales producidas para el consumo masivo, como si se tratase de una mercancía más, y sus efectos negativos sobre la capacidad de juzgar, pensar y decidir por la propia cuenta. Por otro lado, nuestro filósofo nos habla de la auto reflexión, en donde el individuo dirige su mirada hacia sí mismo y se descubre, piensa y entiende como agente de formas de dominación violentas que ejerce sobre otros.

¿Podría haber, pues, una relación entre la industria cultural y la auto reflexión?

¿Entre esta forma de reflexión que emerge como una suerte de categoría moral, que se

pregunta por la violencia, y la industria cultural? ¿Qué sentido tiene preguntarse por dicha relación? Ciertamente, como pretenderemos mostrar a lo largo de esta investigación-interpretación de Adorno, hay una relación central, fundamental, entre la industria cultural y la auto reflexión, aunque, a decir verdad, es difícil encontrar un desarrollo explícito de dicha relación en la obra de nuestro filósofo. A pesar de todo, hay algunos indicios que nos guían, nos acompañan y nos alientan a confiar en que reflexionar acerca de la relación entre la industria cultural y la auto reflexión crítica, a la luz de Adorno, puede ser un ejercicio supremamente fecundo. Consideremos, pues, los indicios a continuación.

En primer lugar, los efectos de la industria cultural sobre el sujeto moderno. Para Adorno, la vida moderna se divide en dos momentos: el momento del ocio y el momento del trabajo. En el marco del primer momento tiene lugar el consumo de los productos de la industria cultural, que están diseñados para acoplarse perfectamente a las maneras en las que el sujeto moderno trabajador asume su propio tiempo de ocio: esto es, desde los ojos de Adorno, como un momento para recuperar las fuerzas necesarias para el trabajo del siguiente día (Adorno, 2002a). Los productos de la industria cultural, entonces, son producidos para que el espectador pueda entretenerse sin esfuerzo alguno (Adorno, 2002a; Adorno & Horkheimer, 2002). Para nuestro filósofo, esta entrega pasiva a los productos culturales- como tendremos ya ocasión de discutir- acababa por producir sujetos sumisos, incapaces de juzgar por sí mismos (Adorno & Horkheimer, 2002; Adorno & Rabinbach, 1975). En otras palabras: los modos de consumo o experiencia de los productos de la industria cultural, atravesados por una pasividad del espectador, acaban incidiendo negativamente en su disposición a la reflexión crítica y al juicio propio. Esto, por lo demás, es lo que nos indica el primer fragmento que hemos traído al abrir esta introducción.

En segundo lugar, Adorno concibió y afirmó una relación entre la industria cultural y la capacidad de un sujeto para actuar violentamente sobre otro sujeto por cuenta de una necesidad de sublimación que no es satisfecha por los productos de la industria cultural y que, en consecuencia, se manifiesta en el campo político. En efecto, por un lado, nuestro filósofo afirma que los productos de la industria cultural no subliman a su espectador (Adorno, 2002b) y, por otro lado, que detrás del antisemitismo opera un mecanismo de descarga de los impulsos que no pueden ser sublimados a través de la cultura (Adorno & Horkheimer, 2002). De esto se podría pensar que los productos de la industria cultural ya no subliman y que esa necesidad de sublimación, entonces, acaba manifestándose en la violencia contra otros. Pero es claro también que estos otros sobre quienes recae la violencia- estos otros que un grupo particular elige como objeto de su violencia- se configuran como objeto de violencia a través de discursos, significaciones y sentidos que los reducen a un grupo que ha de ser eliminado. Y, precisamente, Adorno plantea- como muestra el segundo fragmento que hemos citado más arriba- que en estas operaciones discursivas que señalan y crean a un grupo que debe ser negado es donde ha de operar la auto reflexión, esto es, de manera todavía sumamente preliminar, la reflexión acerca de la violencia que se ejerce sobre otros. En ese sentido, el ejercicio de la violencia sobre otros obedecería, desde esta perspectiva o desde este segundo indicio, a una insatisfecha necesidad de sublimación que busca descargarse sobre un grupo de personas que han sido significadas como enemigas, como aquellas que han de ser eliminadas, y la ausencia de una reflexión crítica que cuestione estas significaciones.

En tercer lugar, Adorno afirma que la violencia sobre otros se origina en una racionalidad instrumental y dominadora bajo la cual las existencias son instrumentalizadas,

cosificadas y percibidas como objetos sobre las que se puede y debe ejercer dominio (Adorno & Horkheimer, 2002; Adorno, 2004). La racionalidad instrumental y dominadora, además, modula las mismas formas en las que quien ejerce la violencia experimenta el sufrimiento del sujeto sobre el cual recae esa violencia, hasta el punto de hacer posible la indiferencia ante dicho sufrimiento (Adorno, Pickford & Goehr, 1998a). La industria cultural, en este contexto, resulta supremamente relevante, toda vez que el consumo de sus productos consolida las formas en las que el sujeto experimenta al mundo a través de la racionalidad dominadora (Gunster, 2000). Así, una tercera relación entre la industria cultural y la autoreflexión podría venir dada por el hecho de que el sujeto ya no se pregunta por su agencia violenta dado que es indiferente al sufrimiento de otros sujetos, de aquellos sobre los que actúa violentamente o ve actuar violentamente, en virtud de la consolidación de la racionalidad dominadora gracias, en buena medida, a los productos de la industria cultural.

Este tercer indicio es, justamente, el que más ha llamado nuestra atención y el que habremos de explorar en esta investigación. En este marco de posibilidades que otorga Adorno- entre otras, porque no hila de manera cerrada sus textos, y no conceptualiza rígidamente, permitiendo el nacimiento de varias interpretaciones, o mejor aún, dejando espacio para la auto-reflexión-, emerge el propósito de este trabajo: estudiar la relación entre industria cultural y auto reflexión y determinar, escuchando a Adorno, la manera -o, al menos, una de las maneras- en la que los productos de la industria cultural impedirían a los sujetos pensarse y entenderse como agentes de prácticas violentas de dominio sobre otros. La idea que esperamos defender a lo largo de esta investigación-interpretación con Adorno es que el consumo de los productos de la industria cultural afecta la posibilidad de

la auto reflexión, al cerrar o atrofiar la posibilidad de experiencias que son cruciales para que el sujeto se piense y se entienda como agente de formas de dominación violentas sobre otros sujetos.

Para sostener esta idea, nuestro trabajo se dividirá en tres capítulos. En el primero de ellos, sentaremos las bases sobre las que se erige toda nuestra investigación. Allí presentaremos varios elementos clave para nosotros. En primer lugar, estudiaremos el quiebre de Adorno con una tradición que dividió y opuso lo mental y lo corporal. En segundo lugar, revisaremos la caracterización que Adorno (2004) hace de la razón como una fuerza o un impulso que se proyecta sobre el mundo, motivado por la voluntad de supervivencia, y, siguiendo el trabajo de varios intérpretes, buscaremos entenderla retomando algunas nociones del ego y la *psyche* del psicoanálisis de Freud. Luego veremos las consecuencias de esta idea de la razón en dos ámbitos o temas de la filosofía de Adorno. El primero de ellos es en la resignificación de la Ilustración, entendida por nuestro filósofo más como un periodo extenso en el que gradualmente se consolidó una racionalidad dominadora e instrumental. El segundo de ellos, por otro lado, respecta al dominio de la experiencia: veremos cómo la idea de la razón como fuerza adaptativa permite a Adorno fundar una división entre dos tipos de experiencia. En razón de esta distinción, nuestro lector se encontrará, finalmente, con ciertas aproximaciones o caracterizaciones de los conceptos de experiencias proyectivas y experiencias miméticas, que serán centrales en el resto de la investigación.

En el capítulo segundo hablaremos de una experiencia particular, denominada como *addendum* moral, que es suscitada por el dolor o sufrimiento de un cuerpo que es sometido a prácticas de dominación violentas sobre quien presencia o ejerce esa violencia.

Caracterizaremos también a la autoreflexión y mostraremos su estrechísima relación con el *addendum* moral. Finalmente, ligaremos al *addendum* moral con la mimesis, para hablar de la capacidad mimética como condición sin la cual no puede haber experiencia del *addendum* moral.

Por último, hablaremos de la industria cultural y del arte. Nuestro propósito será contrastar dos experiencias radicalmente distintas: la del entretenimiento y la de la experiencia estética. Al hacerlo, veremos que en cada una subyace un mecanismo distinto, en el que, o bien el sujeto aprende a mimetizar o, por el contrario, empobrece las posibilidades de su propia experiencia. Finalmente, discutiremos la manera en la que el consumo de los productos de la industria cultural conduce a la atrofia de la capacidad mimética y lo que esto implica para la experiencia del *addendum* moral y, consecuentemente, para la reflexión crítica.

Si bien este es el mapa que hemos de seguir, invitamos al lector a que lo recorra para después desandararlo y, acaso, explorar nuevos caminos. Esperamos que esta investigación contribuya al entendimiento de la filosofía de Adorno, pero también de nosotros mismos y de nuestro tiempo.

Solo un apunte final acerca de las motivaciones de este trabajo antes de empezar. La idea de que la industria cultural tiene un efecto contrario al de la Ilustración, es decir, contrario a la formación de sujetos autónomos, que juzgan, piensan y deciden por sí mismos, ha sido usualmente entendida como una afirmación elitista por parte de Adorno (Witkin, 2004; Thompson, 2010). Fundamentalmente, se lee en esa afirmación de Adorno y en otras críticas suyas a la industria cultural- en especial en su crítica al jazz- una contraposición entre “formas altas de cultura” y “formas populares”, en donde las primeras

son mejor valoradas que las segundas, y en donde se refleja una nostalgia de Adorno por ciertas manifestaciones del arte cuyo lugar empezó a ser erosionado por la aparición de la industria del entretenimiento.

Nuestro trabajo, de hecho, nació con la idea, también, de criticar a Adorno. Pensábamos que su afirmación descansaba en una tradición que opone a ciertas formas de arte que revelan mecanismos de dominación entre clases a otras formas de arte que engañan a ciertos sujetos con respecto de su propio lugar en esas relaciones de dominación; y era esto, justamente, lo que buscábamos atacar. Pero en nuestro esfuerzo por entender la tesis de Adorno, que queríamos criticar, vimos la necesidad de ir anudando su estética con otros ámbitos de su filosofía: sus reflexiones en torno a la política, a la moral, a la epistemología, a la razón, al cuerpo y la mente. De alguna manera, cada vez descubríamos con mayor claridad que Adorno nos empujaba hacia dos ideas centrales: su crítica a las geografías estables, delimitadas y opuestas del cuerpo y la mente y su tesis de la posibilidad de experimentar al mundo de formas diferenciadas, particularmente por cuenta de la mimesis. A partir de ahí, del encuentro de esos dos pilares fundamentales, hemos llevado a cabo una interpretación de la relación entre la industria cultural y la capacidad de los sujetos de reflexionar sobre la violencia que se ejerce, por propia cuenta o no, sobre otros sujetos.

En suma, este trabajo es original porque articula varios frentes de la filosofía de Adorno: una suerte de filosofía del cuerpo, una filosofía estética, una filosofía política y una filosofía moral. Filosofías todas, por cierto, nunca sistematizadas ni cerradas, que configuran un pensamiento siempre en movimiento, siempre abierto, siempre presto al diálogo con la curiosidad libre de quienes se aproximan a él.

Capítulo I

En este capítulo buscaremos sentar las bases de nuestra argumentación. Para ello, debemos estudiar cuatro temas estrechamente relacionados. En primer lugar, señalaremos e interpretaremos los desplazamientos que Adorno hace con respecto de la dicotomía entre el cuerpo y la mente. A partir de este desplazamiento interpretaremos la idea, central en la filosofía de Adorno, de que la razón es una fuerza orientada a la supervivencia. En esta interpretación retomaremos algunas nociones del pensamiento de Freud en lo que respecta al ego y la *psyche* y buscaremos ver cómo dichas nociones se relacionan con el concepto de razón que Adorno propone. Con ello habremos cubierto nuestros dos primeros temas. El tercer tema que habremos de cubrir será el de la Ilustración repensada a partir de la premisa de que la razón obedece a la supervivencia: la Ilustración será, ahora, un periodo de gradual imposición y consolidación de una racionalidad dominadora de la naturaleza. Finalmente, exploraremos las consecuencias de esa misma premisa sobre el ámbito de la experiencia; en particular, demarcaremos dos tipos de experiencia: la proyectiva y la mimética. Por lo demás, en esta última sección discutiremos, también, al concepto fundamental y elusivo de la mimesis. Esto nos permitirá proceder al resto de nuestro trabajo interpretativo. Así pues, comencemos.

Cuerpo y mente

Conviene empezar este capítulo situando al pensamiento de Adorno en lo que respecta a la escisión y delimitación entre un dominio de la mente y un dominio del cuerpo. Como veremos a lo largo de todo nuestro trabajo, la filosofía de Adorno constituye un quiebre con la dicotomía entre la mente y el cuerpo; un quiebre, por lo demás, que no se

reduce a denunciar y rechazar dicha dicotomía, sino que tiene lugar constantemente, a lo largo de toda su obra, en la concomitante, explícita y crítica revisión que Adorno hace de las dualidades y, en no pocas ocasiones, oposiciones binarias que la dicotomía entre la mente y el cuerpo sustenta: por ejemplo, entre lo racional, situado en el dominio de la mente, y lo irracional, situado en el dominio del cuerpo; entre las leyes que gobiernan a la razón y las otras leyes que rigen a la naturaleza y, por extensión, al cuerpo; entre la consciente actividad de la razón que forma conceptos y define categorías, que indaga y ordena, que descubre lo permanente en lo cambiante y lo uno en lo múltiple, que deduce lógicamente y define las reglas y los lenguajes para hacerlo, y que es independiente, casi que ajena, a los procesos del cuerpo.

Adorno nos da un indicio de su ruptura con la delimitación entre lo mental y lo corporal en su *Dialéctica Negativa*, al escribir que “[t]anto cuerpo como mente son abstracciones de su experiencia. Su diferencia radical es *postulada*, reflejando la autoconsciencia históricamente adquirida de la mente y su rechazo de lo que niega en nombre de su propia identidad [énfasis mío; traducción propia]” (Adorno, 2004, p. 202). Así, nuestro filósofo plantea el carácter discursivo de la delimitación y distinción entre la mente y el cuerpo; su radical diferencia, afirma, es postulada discursivamente. Esto no significa, en todo caso, que tal delimitación no corresponda a ninguna clase de experiencia sobre lo que constituye a los dominios discursivos del cuerpo y la mente. Aquí es donde Adorno esgrime la segunda parte de su argumentación. Las delimitaciones que se establecen entre el dominio del cuerpo y el dominio de la mente, afirma, reflejan la autoconsciencia históricamente adquirida de la mente y el rechazo de aquello que debe ser negado en aras de dotarla de una identidad. ¿Cómo podríamos entender esto?

Ciertamente, el lenguaje de Adorno es, en este respecto, oscuro. Sin pretensiones de agotar los sentidos de las palabras de Adorno, hemos interpretado esta idea que ahora revisamos de la siguiente manera. Adorno lee una voluntad, transversal o subyacente a los distintos esfuerzos por definir y delimitar a lo mental, de dotar a la mente de una identidad. En virtud de esta voluntad tiene lugar la distinción discursiva entre lo que es mental y lo que no es mental. Pero esta distinción *refleja la auto consciencia histórica de la mente*. A nuestro entender, esto significa dos cosas. En primer lugar, que las *experiencias* de lo que luego, en el lenguaje, aparece como lo que conforma a lo mental y a lo corporal tienen un carácter histórico, es decir, son modulados en función de procesos de represión social e históricamente cambiantes. Adorno y Horkheimer (2002) señalan, por ejemplo, a ciertos modos de trabajo y producción y a la educación que forma sujetos aptos para dichos modos de producción como instancias históricas y sociales, siempre cambiantes, en las que operan distintos procesos de represión. En virtud de estos, lo que de sí acaba siendo consciente para el sujeto y aquello que no, lo que de sí le resulta permitido y lo que debe reprimir, no es estable en el tiempo ni está dado antes y a pesar de cualquier historia.

En segundo lugar, a la manera en la que ciertos procesos históricos y sociales modulan la experiencia de lo que es consciente para el sujeto y lo que no, se añade la operación discursiva, también históricamente situada y variable, que acaba por conformar a la consciencia histórica de la mente. El lenguaje o ciertos lenguajes, como el filosófico, representan, invisibilizan, articulan, explican y dan sentido a estas experiencias a la vez que las oponen a otras experiencias, postuladas como experiencias no mentales, irracionales, del inconsciente, entre otras. Y, precisamente, el dominio sobre lo cual ha recaído lo que no es mental, lo que no es racional, lo que encierra a lo involuntario y origina a ciertas

experiencias mentales que, según se ha postulado, vienen dadas y permanecen inmutables- por ejemplo, las necesidades o los instintos- es el cuerpo.

Así, la delimitación entre lo corporal y lo mental, de acuerdo a nuestra interpretación de Adorno, no obedece a la existencia de dos realidades distintas, sino que es postulada discursivamente a partir de las experiencias históricamente moduladas, en los dos sentidos descritos arriba, de lo que, en la abstracción, se diferenciará como lo mental y lo corporal. En consecuencia, Adorno nos sitúa en un plano en el que no hay nada propiamente mental ni propiamente corporal; en el que, por ende, no pueden ser admisibles las dicotomías ni las oposiciones binarias que hemos presentado antes.

La razón-ego

Situado en un plano que ya no reconoce la distinción radical entre mente y cuerpo, entre lo puramente mental y lo puramente corporal, Adorno (2004) no puede aceptar al concepto de la razón tal y como había sido confeccionado por el análisis filosófico. En efecto, ya como esencia del ser humano, como parte de su alma tripartita, como facultad o característica definitoria e incorpórea del pensamiento y de lo humano, la razón ha estado situada en el dominio de lo mental y ha sido, a lo largo de la historia de la filosofía occidental, opuesta al cuerpo y sus significaciones: al cuerpo irracional, al cuerpo sometido a las necesidades materiales, al cuerpo contingente y pasajero, al cuerpo como cosa extensa, al cuerpo como dominio y origen de lo impulsivo e incontrolado.

En consecuencia, nuestro filósofo procede a efectuar una revisión del concepto de razón. Empecemos por este pasaje de la *Dialéctica negativa*:

La prehistoria de la razón, que esta es un momento de la naturaleza y a la vez algo más, se ha convertido en la definición inmanente de la razón. Es natural en tanto que fuerza psíquica orientada hacia el propósito de auto preservarse; una vez separada y contrastada con la naturaleza, se convierte en lo opuesto a la naturaleza [traducción propia] (Adorno, 2004, p. 289).

En este pasaje, Adorno señala una tensión interna en el concepto de razón: por un lado, la razón es un momento de la naturaleza; por otro lado, sin embargo, es algo más que la naturaleza. ¿Cómo habríamos de entender esta idea? Lo primero que nos interesa es entender el sentido en el que Adorno afirma que la razón es un momento de la naturaleza, especialmente porque el término de naturaleza podría resultar problemático toda vez que, en el decurso del pensamiento filosófico, ha acogido un sinnúmero de significados diversos y variables.

Pues bien, pensamos que el contexto en el que se encuentra este pasaje dentro de la *Dialéctica Negativa* da cuenta de las razones por las cuales Adorno utiliza el término de naturaleza. En efecto, este pasaje tiene lugar en medio de una revisión que Adorno lleva a cabo de la Tercera Antinomia, en la cual Kant se pregunta por la posibilidad de la acción libre. Nosotros volveremos, en el segundo capítulo, sobre esta antinomia, de modo que aquí no la desarrollaremos. Lo que nos interesa por ahora es que en ella Kant fundamenta la posibilidad de la acción libre sobre una distinción entre la naturaleza, regida por leyes causales y deterministas, y la razón, capaz de regir la acción del sujeto bajo la ley moral, que es “independiente de la animalidad e incluso del mundo sensible” y se constituye como “una determinación que no está restringida por las condiciones y las limitaciones de la vida [traducción propia]” (Kant en Holma & Huhtala, 2014, p. 375). Y, como sostienen Holma y

Huhtala (2014), en el marco de esta distinción, Kant, “como la mayoría de los filósofos de Occidente antes de él, [asume, sostiene que] la naturaleza se manifestaba a sí misma en los instintos, necesidades y emociones humanas [traducción propia]” (p. 375), cuyo dominio es, en la tradición, el cuerpo.

Por ende, la delimitación entre razón y naturaleza que Adorno hace explícita en este pasaje, como referencia al pensamiento kantiano y a su tercera antinomia, se superpone o se confunde con la delimitación entre razón y cuerpo, pues la naturaleza, en el pensamiento de Kant, se manifiesta en el ser humano como cuerpo sujeto a los instintos, las necesidades y los procesos mecánicos que conforman las condiciones de la vida material.

Así, al afirmar que la razón es un momento de la naturaleza, Adorno arremete contra la rígida geografía kantiana- pero también de la tradición filosófica- del cuerpo y de la mente y señala su voluntad de entenderla disolviendo las delimitaciones que se hicieron entre su concepto y las significaciones atribuidas a lo corporal. Por eso es que la razón es entendida como un momento de la naturaleza *en tanto que* fuerza psíquica desviada al *propósito de la auto preservación*. A partir de ahora, la razón será entendida en una parcial superposición, identificación, confusión con aquello que, como planteábamos a propósito del pensamiento kantiano, había sido delimitado de ella: lo adaptativo, lo impulsivo, lo instintivo. En ese desplazamiento, Adorno retoma elementos del pensamiento psicoanalítico (Sheratt, 2002; Sheratt, 2004); particularmente, el concepto del *ego* de Freud servirá de marco, de espacio, de lenguaje, para conceptualizar a la razón.

Acudiremos a Espinosa para llevar a cabo tres aproximaciones al concepto de Freud que, creemos, estructuran la reconceptualización que Adorno propone acerca de la razón. Aquí no pretendemos llevar a cabo una revisión exhaustiva del concepto del ego- ello

supera el enfoque y el propósito de nuestro trabajo-; procuramos, más bien, señalar el desplazamiento que tiene lugar en el psicoanálisis y que sirve a nuestro Adorno para trasgredir las delimitaciones discursivas y teóricas entre la razón y el cuerpo.

Empezaremos entonces por decir que, para Freud, el ego es

el órgano psíquico de nuestro aparato anímico encargado de recoger información de la realidad externa, de atender y regular los estímulos recibidos por parte de elementos exteriores a nuestra subjetividad, y, en último término, operar como el intermediario entre nuestro mundo interior y el mundo externo (...) (Espinosa, 2015, p. 198).

En esta primera aproximación, vemos que el ego se encarga de la recolección de información del mundo externo y de intermediar entre lo que Espinosa (2015) denota como el mundo interior y el mundo exterior. De acuerdo con Sheratt (2002), para Freud, el ego tiene la función de adquirir conocimiento del mundo exterior con el fin de regular los modos y tiempos en los que se satisfacen las espontáneas e involuntarias pulsiones desiderativas- por retomar el lenguaje de Espinosa¹- que están en el núcleo de la psique. Debemos señalar que esta idea de las pulsiones desiderativas reguladas por el ego introduce dos consecuencias para el pensamiento psicoanalítico. En primer lugar, se introduce una tensión entre las pulsiones desiderativas y el ego: entre la inmediatez del propósito de satisfacer dichas pulsiones y la mediación del ego. Efectivamente, las pulsiones

¹ Sheratt no habla, en realidad, de pulsiones desiderativas; más bien, habla o bien del id, o del mundo interno, o de los deseos inconscientes, etc. Nosotros evitaremos una discusión en torno a estos conceptos y utilizaremos, de forma general, al de pulsiones desiderativas. Creemos que no hace falta hacerlo, en efecto, porque Adorno no lo hace: en su filosofía, todos estos conceptos son aproximaciones, nociones, sentidos que flotan, como una constelación, en torno a algo que no podría ser caracterizado precisa y exactamente. Por eso retendremos la idea de pulsiones desiderativas, tomando al concepto como referencia a ciertas experiencias que, por cuenta de procesos de represión y trabajos discursivos, se entiende y viven como pertenecientes a lo inconsciente.

desiderativas, desde el psicoanálisis, “arrojan” irrestricta e irreflexivamente al sujeto hacia el mundo externo para ser satisfechas (Espinosa, 2015), mientras que el ego modula, controla, restringe los tiempos, los comportamientos e, incluso, los objetos a través de los cuales se satisfacen las pulsiones. En segundo lugar, el psicoanálisis establece una diferencia entre la manera en las que el sujeto experimenta al mundo a partir del ego y de las pulsiones desiderativas. Al decir de Sheratt (2002),

El id² procura un Objeto para satisfacer su objetivo de placer, mientras que el ego lo hace para satisfacer su propósito de auto preservación (...). La satisfacción de estos instintos con respecto de su Objeto trae diferentes consecuencias y por ende a un tipo distinto de experiencia del Objeto [traducción propia] (p. 77).

Para el id, continúa Sheratt (2002), esta experiencia es de placer, mientras que para el ego es de seguridad, asociada al control del objeto, que garantiza una ausencia de displacer. Pero acaso sea Espinosa quien nos ayude a comprender mejor la idea de la experiencia de los objetos a través del ego. Para Freud, el ego se desarrolla a partir del choque entre la realidad y las pulsiones desiderativas (Espinosa, 2015). En una etapa temprana, en un estado primario, el sujeto permanece en un estado oceánico- en palabras de Freud- en el que no distingue entre sí y los otros objetos, entre un mundo interior y un mundo exterior, y en el que la actividad psíquica es indiferenciada (Espinosa, 2015). Es la reiterada experiencia de la insatisfacción de las pulsiones por cuenta de las condiciones del mundo externo lo que arroja al sujeto fuera de ese estado y lo que crea la necesidad adaptativa de una “entidad regidora de los flujos capaz de diferenciar entre ellos, de redistribuirlos (...) y de guiar, en general, la vida psíquica” (Espinosa, 2015, p. 205). El

² Véase la nota anterior.

ego, que es esta entidad, permite al sujeto diferenciar entre sí y un mundo otro fuera de sí, así como entre los propios flujos que componen su vida interna. Con el ego desarrollado, la experiencia de los objetos exteriores cambia en dos sentidos: en primer lugar, en la medida en que el sujeto se hace consciente de una otredad, de una realidad que experiencia como otra a sí mismo; en segundo lugar, en la medida en que la percepción inmediata de los objetos deja de estar regida absolutamente por el deseo y pasa a estar configurada, además, por la búsqueda de información sobre esos objetos que permita establecer mecanismos de satisfacción racionalizados, que no supongan la destrucción propia (Espinosa, 2015).

En una segunda aproximación al concepto del ego, nuevamente ayudados por Espinosa (2015), encontramos que el ego “reúne igualmente gran parte de los procesos intelectuales que llevamos a cabo, desde el presupuesto de que *todos esos procesos intelectuales poseen, en su base, la función de adaptación al medio y de supervivencia que los originaron evolutivamente* [énfasis mío]” (p. 198). Más adelante, Espinosa escribe que el ego está constituido por “todos y cada uno de los procesos dinámicos que podemos comprobar en la consciencia de un sujeto” (Espinosa, 2015, p. 199). De esta forma, de esta segunda aproximación se desprendían dos importantes ideas. La primera de ellas es que el ego es identificado con la totalidad de los procesos mentales de los cuales el individuo es consciente. Y la segunda es que estos procesos se desarrollan como mecanismos para la adaptación al medio externo y la supervivencia. Esta segunda idea, por lo demás, armoniza con la primera aproximación del ego que hemos llevado a cabo. El ego se desarrolla a partir del choque entre las condiciones del mundo externo y las pulsiones desiderativas como respuesta a la necesidad de satisfacer dichas pulsiones dentro del marco de posibilidades delimitado por las condiciones del mundo externo. Así, en la idea del desarrollo del ego

está ya implícita la noción del desarrollo de mecanismos que permiten al sujeto adaptarse a las condiciones externas y, según ellas, satisfacer sus pulsiones desiderativas.

Finalmente, en una tercera aproximación al ego encontramos que

los procesos subjetivos y mecanismos de control que el psicoanálisis encuentra en el yo [el ego] no suponen (...) un elemento externo a los mismos procesos subjetivos sobre los que se aplica (...). Nuestra psique está constituida por una única naturaleza psíquica originaria, las pulsiones de lo inconsciente, que, en su despliegue y desarrollo, devienen conscientes por su choque con la realidad, y que en ese enfrentamiento con algo otro-de-sí vienen a imponerse a sí mismas todas esas actitudes de control (Espinosa, 2015, p. 199).

El ego, entonces, no tiene una naturaleza distinta a la de las pulsiones desiderativas, sino que surge como una modificación de ellas, por así decirlo. Esta modificación consistiría, primero, en que las pulsiones devienen conscientes por el choque con la realidad y, segundo, en que ya no se dirigen únicamente a lo exterior sino que, ahora, se aplican sobre sí mismas como mecanismos regulatorio. Los procesos subjetivos y los mecanismos de control del ego son también pulsiones, no entidades mentales de otra naturaleza, que se han modificado como consecuencia del choque con las condiciones exteriores y que, por ende, han devenido conscientes y auto reguladoras.

De manera que, de acuerdo a nuestras tres aproximaciones, el ego es un impulso que está en continuidad con las pulsiones desiderativas y no se diferencia de ellas en términos de su naturaleza, sino como modificación, cuyo sentido hemos ya precisado. Además, el ego se entiende como una suerte de regulador orientado a garantizar la supervivencia y a

mediar entre las pulsiones desiderativas y las condiciones del mundo exterior. Finalmente, el ego da pie a una experiencia del mundo exterior distinta a la experiencia que se produce o que tiene lugar cuando el mundo es experimentado a través de las pulsiones desiderativas. Estas aproximaciones al concepto del ego en el psicoanálisis que hemos llevado a cabo- y que de ningún modo deben considerarse como exhaustivas- nos ayudarán, ahora, a entender mejor la forma en que Adorno conceptualiza a la razón.

La razón para nuestro filósofo, como el ego para Freud, está inevitablemente atada a la función de adaptación y de supervivencia. Proponemos dos sentidos para entender esta idea. Estos sentidos, por lo demás, son concomitantes y se implican; aquí los dividimos con fines expositivos. En un primer sentido, entonces, la razón estaría atada a la supervivencia al modo en que, para Freud, lo está el ego: es decir, como fuerza que se desarrolla en el sujeto para asegurar la supervivencia dada la necesidad de intermediación entre las condiciones del mundo externo y el mundo interior del sujeto. Aquí es importante señalar que, al menos para Adorno, las condiciones del mundo externo no refieren únicamente a su materialidad, es decir, a condiciones puramente físicas y materiales, sino también a las condiciones sociales que definen modos de actuar y ser del sujeto. En un segundo sentido, que se desprende del primero, se entiende que la razón está atada a la supervivencia en la medida en que, como ocurría para los “procesos intelectuales” de los que hemos hablado más arriba, lo que ha sido asociado con la racionalidad y el ejercicio de la razón- la búsqueda de conocimiento del mundo externo, la conceptualización, las deducciones, la teorización, el pensamiento lógico y matemático, entre otras- tiene a su base y está moldeado y definido por la voluntad de supervivencia (Adorno & Horkheimer, 2002). Esta

noción, precisamente, como ya veremos, estructura la lectura que Adorno hace de la Ilustración.

Igualmente, al plantear que la razón es una fuerza psíquica, Adorno se aproxima a la idea del ego como impulso que está en tensión con otros impulsos. La razón sería una fuerza que puede estar en tensión con otras fuerzas subjetivas y puede reprimirlas. En particular, como veremos al final de este capítulo, será importante para Adorno la tensión entre la razón y lo que él denominó como el impulso mimético. Todavía más, desde la idea de la razón como fuerza en tensión con otras fuerzas subjetivas, Adorno sostiene, al igual que Freud, la consecuencia de que es posible experimentar al mundo de formas distintas partir de estas fuerzas disonantes, como abordaremos en este y el siguiente capítulo.

Finalmente, la razón no sería entendida como una fuerza subjetiva distinta de otras por cuenta de una distinción de sus naturalezas. Al contrario, todo lo mental- la razón incluida- es “impulso físico modificado [traducción propia]” (Adorno, 2004, p. 202). A juicio nuestro, aquello que daría de la distinción entre la razón y las otras fuerzas subjetivas son, según hemos dicho algo más arriba, procesos sociales e históricos, así como las materialidades del mundo externo, que definen las condiciones que acaban por moldear y estructurar a la razón como fuerza reguladora y mediadora. La distinción entre la razón y las otras fuerzas subjetivas, entonces, no está determinada *a priori*, sino que es producida históricamente, por un choque entre condiciones externas siempre variables y el sujeto. En nuestros siguientes capítulos veremos, aunque siempre de forma tangencial, que es en virtud de esto que Adorno planteará la posibilidad de un sujeto que se constituya sin que necesariamente la razón actúe como fuerza opuesta o, por lo menos, represora de las otras fuerzas subjetivas.

La idea de la razón como una fuerza orientada a la supervivencia se manifiesta en dos ámbitos de la filosofía de Adorno. El primero de ello consiste en una crítica a la Ilustración; como veremos en el apartado siguiente, Adorno y Horkheimer conciben a la Ilustración como un proceso extenso, más que un periodo puntual, de consolidación de una razón dominadora e instrumental. El segundo ámbito, estrechamente ligado al primero, tiene lugar en el campo de la experiencia: la manera en la que la razón, como fuerza de supervivencia, define la experiencia del mundo exterior y, al hacerse rígida, cierra la posibilidad de otras experiencias, denominadas miméticas. Por ahora esto sigue siendo oscuro; procedamos, pues, a esclarecer estas nociones.

La Ilustración, los conceptos y la supervivencia

En la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer escriben que “[l]a Ilustración, entendida en el sentido más amplio como el avance del pensamiento, siempre ha buscado liberar a los seres humanos del miedo y a instalarlos como dominadores [traducción propia]” (2002, p. 1). Así entendida, la Ilustración no hace entonces referencia a algún periodo puntual en el pensamiento de Adorno y Horkheimer, sino a un proceso histórico en el cual, paulatinamente, el ser humano ha buscado imponerse como dominador de la naturaleza y liberarse, en el pensamiento, del miedo que le produce la incapacidad de comprenderla (Adorno & Horkheimer, 2002). La Ilustración, en ese sentido, podría ser entendida como el desarrollo o la consolidación de una racionalidad dominadora de la naturaleza y del ser humano.

Leído por Adorno y Horkheimer, el proceso de la Ilustración ha sido moldeado por la voluntad de controlar a la naturaleza tanto material como conceptualmente y por una consecuente tendencia hacia esquemas de comprensión que permitan tales propósitos. La

Mitología, según afirman Adorno y Horkheimer (2002), inaugura este proceso, toda vez que en ella se encuentra ya la voluntad de dar cuenta de los procesos naturales, de explicarlos, con el fin influir en ellos, ya mediante la magia o ya mediante el favor de los dioses, invocados a través de los ritos (Adorno & Horkheimer, 2002). Sin embargo, la mitología admite todavía poderes ingobernables y voluntades incomprensibles en la naturaleza. La metafísica, que viene a reemplazar a la mitología como discurso verdadero sobre la realidad y que instaaura categorías distintas para comprender al mundo- la Forma, la sustancia, los accidentes- no escapa tampoco, sin embargo, al rechazo en nombre de nuevas categorías para entender a la realidad: “la Ilustración distinguió los viejos poderes en la herencia de la metafísica platónica y aristotélica y suprimió el reclamo de verdad de las categorías universales como superstición [traducción propia]” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 3). Así, la metafísica es rechazada a inicios de la Modernidad, acusada de estar habitada por ídolos del pensamiento- como planteaba Bacon-, en nombre de la ciencia moderna, que inaugura un nuevo lenguaje para representar, pensar y entender a la realidad: las matemáticas (Adorno & Horkheimer, 2002).

En buena medida, este desarrollo de la Ilustración- del cual solo hemos delineado, de forma muy general, sus líneas principales- tiene a su base un miedo hacia lo incomprensible. Siguiendo a Hulatt (2015a), a la narrativa de la Ilustración que desarrollan Adorno y Horkheimer subyace la idea de que la naturaleza llena de terror al ser humano en su aparecer “como omnipotente y amenazadora en tanto que sugiere una entidad consciente fuera del control de la consciencia primitiva [traducción propia]” (Hulatt, 2015a, p. 48). En su *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer (2002), precisamente, se refieren al *grito de terror* del hombre primitivo, causado por aquello que trasciende y supera sus

capacidades de comprensión y control. Pero este grito de terror es transversal a la Ilustración, a la racionalidad del llamado hombre ilustrado, como se lee:

Los seres humanos se creen libres del miedo cuando no hay nada desconocido. Esto ha determinado el camino de la desmitologización de la Ilustración, que iguala lo vivo a lo muerto tal como el mito había igualado a lo muerto con lo vivo. La Ilustración es el miedo mítico radicalizado (...) No se permite que nada permanezca en el exterior, pues la misma idea de “lo exterior” es la fuente real del miedo [Traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 11).

A nuestro modo de ver, en el rechazo a la mitología y a la metafísica, Adorno y Horkheimer leen una voluntad de escapar al miedo que genera el reconocimiento de la existencia de alguna entidad que escapa a cualquier posibilidad de comprensión y de control: la voluntad de los dioses, la eternidad y lejanía de las Formas, la invariabilidad de la sustancia. Y es en oposición a estos marcos de comprensión que fueron, en todo caso, momentos de la Ilustración, que surge la racionalidad matemática que rige a la ciencia moderna y que permite que “la materia pued[a] ser controlada sin la ilusión de poderes inmanentes o propiedades ocultas [traducción propia]” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 3). Aún más, la matemática hace posible al dominio conceptual de la naturaleza: es decir, hace posible que no reste nada de ella que no pueda ser apropiada por el entendimiento. Precisamente, la racionalidad matemática en la que ha devenido la Ilustración permite que incluso lo desconocido sea asimilado por la razón:

[c]uando en las matemáticas lo desconocido se convierte en la cantidad desconocida en una ecuación, es transformado en algo familiar antes de que cualquier valor le sea asignado. La naturaleza (...) es lo que puede ser registrado matemáticamente;

incluso aquello que no puede ser asimilado, lo insoluble y lo irracional, es cercado por los teoremas matemáticos [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 18).

Por lo demás, la racionalidad matemática no solo permite la liberación del miedo de lo incomprendible o lo ininteligible al hacer posible su asimilación conceptual en tanto que valor desconocido o variable que puede ser expresada en términos de otras variables ya definidas. La racionalidad matemática ha servido, también, como medio para dominar a la naturaleza- el segundo propósito de la Ilustración-, toda vez que ha impulsado el desarrollo tecnológico de instrumentos y el desarrollo de prácticas de dominio basadas en la medición, el cálculo, la previsión estadística, etc., que garantizan el dominio humano sobre la naturaleza y, eventualmente, sobre sí mismo (Adorno & Horkheimer, 2002).

Es igualmente importante señalar que, si bien Adorno y Horkheimer afirman una voluntad de escapar al miedo de lo incomprendible y de dominar a la naturaleza, esta voluntad no implica ninguna determinación de las categorías o esquemas de comprensión que adopta la Ilustración. En otras palabras, la matematización de la naturaleza no es una consecuencia necesaria, inevitable, directa, que se desprende lógicamente o mecánicamente de la voluntad de eliminar lo ininteligible de la naturaleza en el pensamiento y de controlarla. Por el contrario, Adorno y Horkheimer conciben a los conceptos y a los esquemas de comprensión como parcialmente formados histórica y socialmente: como *productos* de los procesos de labor necesarios para la supervivencia en un momento dado y una organización social específica (Russell, 2010). En “Lo universal y lo particular”, la segunda de un ciclo de conferencias dictadas por nuestro filósofo acerca de las relaciones entre la historia y la libertad, Adorno afirma, en efecto, que

[l]a evolución del espíritu como racionalidad, como la razón que domina a la naturaleza, o como lo que he llamado racionalidad técnica (...) es el producto de las necesidades materiales de los seres humanos, de lo que requieren para su preservación; y *las categorías del espíritu constante y necesariamente contiene estas necesidades como elementos inevitables de su forma* [traducción propia; énfasis mío] (2008, p. 16).

Pero esta evolución de la racionalidad en razón que domina, en racionalidad técnica, no debe entenderse como “la secularización de, digamos, un plan divino que flota sobre la humanidad, aunque sin la figura de Dios [traducción propia]” (Adorno, 2008, p. 25). La racionalidad técnica no es absoluta, inevitable ni ahistórica. Lo que ha moldeado parcialmente el desarrollo de la razón como racionalidad técnica, matemática y utilitaria, han sido procesos materiales históricos y sociales. Russell (2010) plantea, así, que el surgimiento de la racionalidad técnica como racionalidad matemática, calculadora y utilitaria se explica, en el pensamiento de Adorno, en parte por la emergencia del capitalismo y la manera en la que, por cuenta de él- y por cuenta de los violentos procesos que han acompañado su imposición sobre otros seres humanos y otras racionalidades posibles-, es modulada la vida humana. En una palabra, el carácter utilitario, calculador, matemático, controlador, así como las categorías de la racionalidad técnica que Adorno lee en nuestro tiempo, son contingentes: en una suerte de circularidad o implicación de doble vía, son “producto de los seres humanos y de los procesos de labor humana tanto como informan y en última instancia dominan los procesos de labor humana [traducción]” (Adorno, 2008, p. 16).

Mas no nos detendremos aquí sobre este punto, pues no hace parte de nuestra investigación estudiar la manera en la que los procesos de labor, en general, y aquellos que emergen con el capitalismo, en particular, moldean o determinan al desarrollo de la racionalidad en la filosofía de Adorno. Si hemos señalado esa idea es para resaltar el carácter contingente e histórico de la racionalidad técnica, en parte para responder a una posible pregunta que puede acompañar a nuestros lectores: una pregunta acerca de si la racionalidad técnica, con su carácter matemático y calculador, es una consecuencia inevitable y universal de la atadura de la razón a la supervivencia, es decir, del hecho de que la razón esté orientada a la supervivencia. A nuestro juicio, no lo es: primero, porque Adorno reconoce dicha forma de la racionalidad como histórica, como hemos visto ; segundo porque, como veremos repetidas veces en el decurso de este trabajo, Adorno afirma la posibilidad de experiencias que desmientan dicha racionalidad- el sentido de esta expresión será claro más adelante en este capítulo- y, en virtud de ello, la posibilidad de racionalidades distintas; y, finalmente, como consecuencia de esto último, porque si bien la razón está inevitablemente moldeada, para Adorno, por una voluntad de supervivencia, nuestro filósofo no afirma la imposibilidad de establecer relaciones, tanto materiales como conceptuales, con el mundo y los seres humanos que no estén determinadas por esta voluntad de preservación inscrita en la razón. Esta idea, nuevamente, será más clara al final de este capítulo y en el decurso del siguiente.

Así las cosas, antes de proseguir a nuestro siguiente apartado, sintetizaremos este diciendo que el desarrollo del proceso de la Ilustración resulta tanto del terror hacia lo que supera, en su aparecer incomprensible e incontrolable, a los esquemas de comprensión en un momento dado, como de la voluntad de dominar a la naturaleza y, por cierto, también de

los procesos de labor requeridos para asegurar la supervivencia-entre otras cosas- en un momento y una organización social particulares. En el fondo, escuchamos aquí el eco de las ideas del psicoanálisis de Freud que estudiamos en nuestro anterior apartado. Ciertamente, pensamos que a la lectura que Adorno hace de la Ilustración subyace la tesis de que todo proceso de la razón está guiado u orientado- como todo proceso del ego en el psicoanálisis- por la voluntad de auto preservación y la necesidad de adaptación a las condiciones exteriores; es decir, la tesis de que las categorías, los marcos de entendimiento, los conceptos y demás, se van desarrollando como herramientas para asegurar la supervivencia dadas unas condiciones y unos contextos históricos. Junto a nuestra lectura está la de Whitebook, quien afirma que “Adorno creía que el pensamiento conceptual había emergido de la necesidad de adaptarse (...) [traducción propia]” (2004, p. 51) y de Villa, quien, igualmente, escribe que “[l]ucha [por la supervivencia] irrevocablemente moldea a la racionalidad para que sirva como una efectiva herramienta de dominación [traducción propia]” (2007, p. 17).

La razón y la experiencia proyectiva

En el apartado anterior nos aproximamos a la Ilustración como el proceso de desarrollo y consolidación de una racionalidad técnica bajo la cual se hace posible el dominio de la naturaleza, tanto conceptual como materialmente hablando. Pero es importante resaltar que la Ilustración no solo refiere a este proceso en términos generales, como si se tratara del desarrollo de una razón que flota sobre la humanidad. La Ilustración, como proceso de consolidación de una razón dominadora, también tiene una dimensión subjetiva que es crucial explicitar en este trabajo. Efectivamente, en el decurso del primer capítulo de la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer no solo estudian a la

Ilustración como proceso del desarrollo del pensamiento, sino también como desarrollo y consolidación de una suerte de regresión o atrofia de la experiencia. Estudiaremos ahora esta idea, acudiendo a los trabajos de Caruana (1996), Hulatt (2015b) y Sherratt (2002), cuyas investigaciones han buscado leer a Adorno en clave psicoanalítica y nos permiten desarrollar la idea de que el proceso de la Ilustración implica cierta atrofia o regresión de la capacidad humana de la experiencia, como plantean Adorno y Horkheimer (2002).

Empezaremos con Caruana (1996), quien afirma que Adorno hace uso de la categoría del narcisismo para desarrollar su comprensión del sujeto ilustrado. En efecto, el sujeto ilustrado

proyecta su propia imagen sobre el mundo y luego, como el narcisista, espera a que su reflejo vuelva a él. Como el melancólico, el sujeto epistemológico sufre de la dificultad para diferenciar entre su propia imagen, que constantemente proyecta hacia el exterior, y la autonomía propia de los objetos. Puesto que no puede dejar a los objetos ser en su propia singularidad, el sujeto acaba desfigurando al objeto según ideales pre establecidos. La estructura narcisista del sujeto resulta en un empobrecimiento de la experiencia [traducción propia] (1996, p. 95).

Estas proyecciones del sujeto narcisista- y del sujeto ilustrado de Adorno- a las que Caruana (1996) hace referencia son proyecciones de su ego. Así, este pasaje es importante en la medida en que resalta una primera relación entre la experiencia y el ego. El ego pareciera producir, determinar o modular la experiencia del mundo exterior en la medida en que se proyecta sobre él y en la medida en que es incapaz de diferenciarlo de sus proyecciones, que por cierto lo desfiguran. Ahora bien, no obstante el fragmento de Caruana nos parece valioso en la medida en que afirma una preocupación central en

Adorno- a saber, que el ego modula a la experiencia y acaba empobreciéndola-, nos parece problemática en la medida en que la idea de que el ego *desfigura* a los objetos pareciera presuponer, al menos, dos cosas: primero, que hay una forma de aparecer de los objetos que es genuina, que no ha sido desfigurada; segundo, que asume una delimitación ya dada entre sujeto y objeto, cuando Adorno no la acepta del todo, como pronto veremos. Para ser justos, no es del todo claro si Caruana asume o no dichas presuposiciones; en todo caso, advertimos a nuestros lectores de no hacerlo. Por lo demás, Caruana no dice mucho acerca de este problema; la respuesta está, más bien, en nuestro filósofo. Atendamos entonces, primero, a lo que Adorno entiende por la proyección:

[e]n un cierto sentido, toda percepción es proyección. La proyección de las impresiones sensoriales es una herencia de la prehistoria animal, un mecanismo para los propósitos de defensa y de obtención de alimentos, una extensión de la premura hacia el combate con el que las especies superiores reaccionaban activa o pasivamente a movimientos, sin importar las intenciones del objeto [que se movía]. La proyección ha sido automatizada en el ser humano como otras formas de comportamiento que se han hecho reflejos (...). El sistema de cosas, el fijo orden universal del cual la ciencia es meramente una abstracción, es, si la crítica del conocimiento de Kant es aplicada antropológicamente, la producción inconsciente de la herramienta animal en la lucha por la supervivencia- es la proyección automática [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 154).

Adorno y Horkheimer, entonces, identifican a la percepción con la proyección, como se lee en el primer fragmento, pero solo en *un cierto sentido*. Dicha identificación no podría ser plena, absoluta, porque no toda percepción es necesariamente proyectiva, como

ya veremos. La proyección es tan solo una función adaptativa- surge como medio para facilitar la defensa propia y la obtención de alimentos, como herramienta para la supervivencia, como extensión de las reacciones que preparaban para el combate a las especies superiores- y se consolida como una forma de comportamiento que puede devenir automática e inconsciente, como una suerte de reflejo.

Adorno y Horkheimer distinguen dos formas de proyección, como solo veremos hasta el capítulo final. Conviene, sin embargo, mencionar ese dato y explicitar, en este momento, que la proyección de la que estamos hablando aquí tiene un carácter inconsciente, automático. Esto es importante en la medida en que este carácter inconsciente de la proyección es lo que resultará problemático para Adorno. No es, en otras palabras, la proyección como mecanismo de supervivencia lo que Adorno quiere problematizar, sino el hecho de que devenga automática. Pero para entender mejor esta idea debemos seguir indagando en la manera en la que Adorno y Horkheimer (2002) entienden a las proyecciones del ego.

Consideremos, así, a la *Dialéctica de la Ilustración*, en donde, continuando la disertación sobre la proyección, se lee que “[d]e las huellas que la cosa deja en sus sentidos, el sujeto recrea al mundo afuera de él: la unidad de la cosa en sus múltiples propiedades y estados (...) [traducción propia]” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 155). En este pasaje, Adorno y Horkheimer afirman el papel del sujeto en la constitución del mundo exterior y de los objetos que experimenta. Ni el mundo percibido ni sus objetos son totalmente independiente del todo del sujeto, al menos fenoménicamente, en la medida en que es el sujeto el que los produce como fenómeno: el que los *recrea* a partir de los datos sensoriales, por así decirlo, que las cosas dejan en sus sentidos. El sujeto, para Adorno,

imparte unidad sintética a las huellas sensoriales (Adorno & Horkheimer, 2002) y, de esa forma, recrea a los objetos y al mundo exterior en tanto que fenómenos. En ese sentido, el ego no se proyecta sobre objetos ya constituidos con independencia del sujeto que luego ingresan a la consciencia únicamente en concordancia con esas proyecciones, como Caruana afirmaba arriba y como defienden también otros autores, como Hulatt (2015b). La proyección debe ser entendida de otra forma, que atienda al hecho de que los objetos y el mundo exterior son, como fenómenos, constituidos por el sujeto.

A nuestro juicio, entonces, la comprensión de la proyección en Adorno debe retener la idea de que el sujeto recrea al mundo. Aquí, inevitablemente, Kant hace eco en Adorno. En efecto, como decíamos, al recrear al mundo el sujeto imparte unidad sintética a las impresiones sensoriales (Adorno & Horkheimer, 2002). Los objetos que el sujeto termina percibiendo son el producto de dicha operación; en Adorno, al igual que para Kant, los objetos percibidos han sido ya estructurados, formados, por decirlo así, a partir de conceptos y juicios: “la imagen perceptual en efecto contiene conceptos y juicios [traducción propia]” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 155). De esta forma, el sujeto da forma, mediante conceptos, al mundo fijo y estable en el que se perciben regularidades, relaciones espacio-temporales, de identidad y de diferencia y en el cual los objetos que lo constituyen son poseedores de ciertas cualidades y propiedades que encajan perfectamente en el fijo orden universal.

Por lo demás, Adorno y Horkheimer no profundizan mucho en la forma en la que el sujeto da unidad sintética a las impresiones sensoriales. Hasta qué punto ese proceso sea entendido por nuestro filósofo en términos kantianos y qué continuidades y rupturas hay entre Adorno y Kant ha de ser objeto de otra investigación. Más aún en cuanto que la idea

de la proyección recoge tanto a Kant como a Freud. Si el sujeto imparte unidad sintética a sus impresiones sensoriales a partir de juicios y conceptos es, para Adorno, como función adaptativa. En nuestro apartado anterior veíamos, precisamente, que los conceptos surgen como herramienta del ego para garantizar la supervivencia. Ahora podríamos refinar algo más dicha tesis y decir que por conceptos no solo habrían de ser comprendidas las abstracciones sobre la experiencia, sino también- y, acaso, sobre todo- las reglas o condiciones que definen la experiencia misma de los objetos percibidos, toda vez que, como hemos notado, esa experiencia contiene ya juicios y conceptos. Pero también habría de tenerse en cuenta que, contrario a Kant, los conceptos mediante los cuales se imparte unidad sintética a las impresiones sensoriales no son, para Adorno, ahistóricos, ni invariables, ni hacen parte de alguna estructura universal del sujeto humano. Los conceptos, como discutimos en nuestro apartado anterior, son variables y emergen en contextos históricos y sociales específicos. No solo eso, su emergencia está profundamente implicada con los modos de producción y de trabajo de un espacio y un tiempo específicos, siguiendo a Russel (2010). Así, una capa más de complejidad se agregaría a los esfuerzos por intentar comprender la idea de que a través de conceptos y juicios se imparte unidad sintética en la filosofía de Adorno.

En todo caso, retomando nuestro hilo, la proyección puede entonces ser pensada como la experiencia que resulta de dar unidad sintética y estructurar a la multiplicidad de impresiones sensoriales a partir de juicios y conceptos. Adorno la caracteriza- no lo olvidemos- como una forma de comportamiento con función adaptativa que, eventualmente, deviene inconsciente, como un reflejo, de forma tal que el humano pueda reaccionar con premura a las condiciones externas y asegurar su supervivencia. Siguiendo a

Sheratt (2002), esto implica que toda experiencia proyectiva encierra en su núcleo la voluntad de supervivencia: en otras palabras, que los objetos recreados de manera proyectiva solo despliegan propiedades que, de una u otra forma, puedan servir al sujeto para manipularlos, controlarlos, evadirlos, según lo que se requiera para la auto preservación.

Detengámonos en esta idea de Sheratt. En primer lugar, nuestros lectores reconocerán que se mantiene en la línea argumentativa de nuestro apartado anterior. Los conceptos, que estructuran la experiencia proyectiva del mundo exterior, son una herramienta del ego para garantizar la supervivencia toda vez que permiten un sistema fijo de cosas sobre el cual, y en el cual, el sujeto puede actuar para asegurar su supervivencia. La proyección, diríamos, tiene el carácter instrumental y adaptativo que Adorno ve en los conceptos porque la proyección tiene como base a los conceptos.

En segundo lugar, a nuestro juicio, la idea de Sheratt se apoya también en la tesis freudiana de que el sujeto se forma una consciencia del mundo exterior a partir de las limitaciones que experimenta en sus esfuerzos por satisfacer sus deseos. El desarrollo del ego y de sus mecanismos de regulación se explican, como Espinosa argumentaba, a partir de las resistencias del mundo exterior que impedían la satisfacción inmediata del sujeto. De esta forma, los mecanismos del ego se desarrollan para garantizar que el sujeto pueda satisfacer sus necesidades atendiendo a las condiciones del mundo. Tiene sentido, entonces, pensar que la proyección, como herramienta del ego, defina una experiencia automática del mundo que despliegue la información que el sujeto requiera para asegurar su supervivencia.

Finalmente, la tesis de Sheratt coincide con nuestra argumentación, de la mano de Caruana (1996), de que el ego forma a los objetos según ideales pre establecidos. Lo que

podríamos entender es que, de acuerdo a conceptos, el ego deforma a las cosas al recrearlas, proyectivamente, como objetos que definidos únicamente por unas características o propiedades particulares que los hacen totalmente inteligibles y manipulables.

Con la proyección, los objetos exteriores son convertidos en la consciencia en pura materia para la dominación (Adorno & Horkheimer, 2002). Esto implica que los objetos aparecen como portadores de propiedades o características que pueden ser comprendidas y que los hacen manipulables para cualquier fin. Pero es importante notar que Adorno señala también una suerte de tendencia, de voluntad, de compulsión, si así se quiere, dirigida hacia el dominio de los objetos (Sheratt, 2002). Esta compulsión por controlar es doble, tanto en lo que respecta al control material del objeto como a su dominio conceptual (al hecho, por así decirlo, de que no haya nada del objeto que sea incomprensible, ininteligible, inexplicable). Así las cosas, la experiencia proyectiva de un objeto es concomitante o está imbricada con la compulsión por controlarlo. Este es precisamente el carácter problemático que Adorno lee en la proyección inconsciente: al petrificarse como comportamiento reflejo, como actividad inconsciente y automática, la proyección conlleva a que la experiencia del sujeto se *empobrezca*, en el sentido de que el mundo percibido se aparece ante él, por así expresarnos, solo como mera materia para ser clasificada y controlada (Adorno & Horkheimer, 2002).

En síntesis, la experiencia del mundo a través del ego empobrece a la experiencia de dos formas. En primer lugar, mediante la experiencia proyectiva, el ego forma un sistema de cosas en donde los objetos son únicamente experimentados como portadores de ciertas propiedades que los hacen inteligibles y manipulables. En segundo lugar, y siempre concomitante a esta forma anterior de empobrecimiento de la experiencia, porque a través

del ego los objetos son experimentados bajo la compulsión de dominarlos, es decir, son experimentados como objetos que pueden ser dominados, utilizados para cualquier fin. Como se ve, estas dos formas de empobrecimiento están estrechamente relacionadas; si aquí las hemos dividido es, nuevamente, con fines puramente expositivos.

Ahora discutiremos el concepto de experiencias miméticas y su importancia como un tipo de experiencia que se opone y distingue de la proyección o, en un sentido más general, de la experiencia del mundo a partir del ego, en, al menos, tres formas. Con ello prepararemos el camino para nuestro siguiente capítulo.

La mimesis y las experiencias miméticas

La consolidación de la proyección como única vía de experiencia del mundo tiene en su base, siguiendo a algunos estudiosos de la obra de Adorno, la imposición del ego sobre otros impulsos que podrían definir, también, otras experiencias del mundo externo. Sheratt (2002) resalta, por ejemplo, la represión del impulso del placer, el id. Pero otras autoras, como Feely (2015), afirman la represión de un impulso que Adorno denominó como el impulso mimético. Adorno acusa la represión tanto del id (Adorno, 2002a) como del impulso mimético (Adorno, 2002b; Adorno, 2004) en distintas obras y en distintos contextos- ya refiriéndose a la experiencia del mundo exterior, de la experiencia estética (Adorno, 2002b) o de la experiencia de un cuerpo sufriente (Adorno, 2004), por mencionar algunos ejemplos-, mas no hemos encontrado ninguna delimitación clara entre el impulso del id y el impulso mimético. Por el contrario, a veces parece haber una superposición entre el impulso de placer y el impulso mimético en Adorno. Si son lo mismo o si son impulsos distintos no ha de preocuparnos, en todo caso: creemos que la ambigüedad que Adorno mantiene respecto a esa pregunta es intencional y obedece a un rechazo de

caracterizaciones basadas en identidades fijas y estables del dominio de “lo inconsciente”; un dominio, justamente, cuyas significaciones e identidades son todo menos fijas y estables en tanto que dependen y se han conformado por cuenta de procesos sociales de represión y por cuenta de trabajos teóricos y discursivos.

En este trabajo, nos centraremos en el impulso mimético, pues ha sido el impulso que estudiosos de la obra de Adorno- por ejemplo, Feely (2015) o Walschots (2011)- han relacionado con una experiencia importante en la filosofía de nuestro filósofo, denominada *addendum* moral, y que estudiaremos en nuestro siguiente capítulo.

Pues bien, nuestro filósofo recurre al impulso mimético en diversos frentes; especialmente, para nuestros intereses, en su estética (Huysen, 2000; Padiison, 2010) y su filosofía moral (Caruana, 1996; Walschots, 2011; Feely, 2015; Hulatt, 2015b). A pesar de ello, según ha sido reconocido por varios autores y varias autoras, el impulso mimético es un concepto escurridizo, de imposible fijación conceptual en la filosofía de Adorno (Huysen, 2000; Feely, 2015; Soler, 2016). En otras palabras, Adorno no ofrece definición explícita alguna del impulso mimético que nos pueda servir para entenderlo unívocamente, ni hay caracterizaciones que nos den una idea precisa suya (Soler, 2016). Pero no por ello es imposible hablar de él. En sus diversos contextos de aparición, el impulso mimético aparece caracterizado como una suerte de ajuste, de afinidad, de *identificación*, que no es ni conceptual ni voluntaria, con un objeto exterior (Caruana, 1996; Walschots, 2011; Peters, 2013; Hulatt, 2014; Feely, 2015). Acudiendo a Padiison (2010), encontramos que “la mimesis (...) puede ser entendida como un modo de comportamiento pre-racional, o aún no racionalizado, con una afinidad hacia la recreación corporal y sensorial, no conceptual [,] de procesos cognitivos [traducción propia]” (p. 136). Otras caracterizaciones del impulso

mimético lo muestran como un “ajuste involuntario con algo extramental [traducción propia]” (Adorno en Feely, 2015, p. 34) o como la afinidad *no conceptual* entre el sujeto y un algo externo *que no ha sido conceptualmente mediado* (Adorno, 2002b).

Así, resaltan de estas caracterizaciones varios elementos. La mimesis es una forma de comportamiento que no es racional ni voluntaria y que, además, tiene un carácter espontáneo (Feely, 2015). Podría pensarse que hay una cierta afinidad entre la mimesis y la idea de las pulsiones desiderativas en el pensamiento de Freud. En ambos casos se nos habla de impulsos que actúan caóticamente, fijándose a uno y otro objeto sin ningún orden, sin mediación ni de la voluntad ni del pensamiento consciente del sujeto. Esto ayudaría a entender que Padisson caracterice a la mimesis como un comportamiento pre racional- o aún no racionalizado-. Por lo demás, no pretendemos decir que la mimesis pueda ser identificada con las pulsiones, como si Adorno solo renombrara ese concepto de Freud. Al proponer entender la mimesis a la luz de las pulsiones desiderativas queremos señalar, más bien, cómo ambos conceptos resaltan modos de comportamiento no racionalizados, no voluntarios, no conceptualizados, inmediatos, que rompen con la idea de que el sujeto tiene como centro o esencia una actividad racional, idéntica y pensante

Igualmente, pensar que la mimesis se puede entender a partir de la idea de las pulsiones desiderativas nos conduce a una consideración que estudiamos en nuestras aproximaciones al concepto del ego. Si hay una diferenciación entre el ego y la mimesis, esta diferenciación no debe entenderse como si se tratara de una cuestión de naturalezas distintas. Es decir, no hay nada así como una esencia, propiedad o característica estable y universal que sea definatoria de la mimesis y que, en consecuencia, la haga distinta del ego. Si Adorno afirma una diferencia lo hace, a nuestro entender, en un sentido similar en el que

plantea una diferencia entre lo irracional y lo racional. Como hemos visto al iniciar este capítulo, esta diferencia no es esencial- lo racional y lo irracional no tienen algo así como naturalezas distintas-, sino que es discursiva y fenoménica. La mimesis se opone al ego, en la filosofía de Adorno, en un sentido histórico. Primero, como una experiencia o modo de comportamiento que corresponde a lo no racional en un sentido discursivo, es decir, gracias a la manera en la que en la tradición se han creado y definido los dominios de lo racional y lo irracional- el primero como lo controlado, lo estable, lo regido por leyes, y el segundo como lo espontáneo, lo caótico, lo incontrolado-. Segundo, la mimesis se opone a la proyección como experiencia o modo de comportamiento que, en procesos históricos y sociales, ha sido reprimido y castigado como algo opuesto a los comportamientos racionales.

Sobre este segundo punto, en la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer plantean, por ejemplo, que “[l]a civilización desplazó a la adaptación orgánica a la otredad, el comportamiento mimético propiamente, primero, en la fase de la magia, con la manipulación organizada de la mimesis y, finalmente, en la fase histórica, con la praxis racional, el trabajo [traducción propia]” (2002, p. 148). Más adelante, ambos filósofos expresan que

La severidad con la cual, a lo largo de los siglos, los gobernantes han prevenido a sus propios sucesores y a sus súbditos de recaer en el comportamiento mimético (...) es la condición de la civilización. La educación social e individual refuerzan al comportamiento objetivador requerido por el trabajo y previene que las personas se sumerjan nuevamente en la marea de la naturaleza circundante (...). El ego ha sido forjado mediante su endurecimiento ante este tipo de comportamiento (...). La

adaptación corpórea a la naturaleza es reemplazada por el reconocimiento en un concepto, la subsunción de las diferencias bajo la identidad [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 148-149).

Así, la mimesis es castigada y reprimida, como opuesta al tipo de comportamiento requerido por el trabajo y al ego mismo. El ego se endurece, se solidifica- por usar la expresión de Feely (2015)- contra el comportamiento mimético, que es aquí caracterizado como una forma de adaptación corporal, orgánica, a la otredad. Sin embargo, el ego y la mimesis no son esencialmente distintos: lo que los distingue, lo que produce un ego diferenciado de la mimesis, son condiciones sociales que definen lo admisible y no lo inadmisibles en el comportamiento. Llama la atención el énfasis que el anterior apartado hace sobre el trabajo: la definición del comportamiento admisible parece hacerse, según Adorno, en función del trabajo, de lo que se requiere para el funcionamiento de modos concretos de producción. En otra obra, Adorno relacionará esta idea con la emergencia del capitalismo, por cuyo mandato de producción competitiva el trabajador no puede “permitirse ser distraído por alguna interferencia de los instintos [traducción propia]” (Adorno, 2002a, p. 72), por lo cual debe primar “el control del ego sobre el id [traducción propia]” (Adorno, 2002a, p. 74). Nuestro énfasis, en todo caso, no está en las condiciones que terminan en la delimitación del ego de la mimesis. Buscábamos simplemente afirmar que dicha diferencia no obedece a distinciones esenciales entre el ego y la mimesis.

En suma, la mimesis encierra varios sentidos. Se puede entender como comportamiento espontáneo, involuntario y no racionalizado, que deriva en una recreación corporal y no conceptual de lo extramental. Pero la mimesis puede ser también entendida como un impulso, como una fuerza subjetiva, por lo demás susceptible de ser reprimida.

Por último, la mimesis refiere a una identificación, a un ajuste, a una adaptación corpórea entre un sujeto y lo exterior. Todos estos sentidos son concomitantes a la mimesis; si podemos pensar en ese concepto es mediante aproximaciones, como si todas estas caracterizaciones fueran constelaciones que giran en torno a una oscuridad irremediable, inasimilable. Así hemos entendido, por lo menos, que otros autores, como Feely (2015) o Soler (2016), se han aproximado a la mimesis.

Centrémonos ahora en la experiencia mimética. Retomando a Padišson (2010), la experiencia mimética podría entenderse como la recreación corporal, sin mediación de lo conceptual ni de la voluntad, de lo exterior, de lo “extramental”, por cuenta de un proceso de adaptación o identificación con ello. Es clave notar que, en este contexto, la recreación no referiría, como en el caso de la proyección, al dar unidad sintética a los datos sensoriales. La recreación mimética tiene un carácter distinto y define un tipo de experiencia radicalmente diferente a la proyectiva, es decir, a la definida por el ego. Particularmente, en este trabajo hemos concretado tres formas, no exhaustivas, en las que la experiencia mimética podría diferenciarse de la experiencia proyectiva.

La primera diferencia es que, en la recreación mimética, el sujeto no da ningún tipo de unidad sintética a los datos sensibles, a las huellas que las cosas dejan en sus sentidos. Adorno plantea, en esa línea, que en la mimesis el sujeto *se hace como el objeto*, en oposición a lo que sucede con la proyección, en la que *el objeto es deformado según el sujeto* (Adorno, 2002b; Adorno & Horkheimer, 2002). Como revisábamos de la mano de otros autores (Caruana, 1996; Hulatt, 2015b; Sheratt, 2002), la deformación de los objetos acontece como mecanismo del ego y tiene que ver, primero, con el hecho de que los datos sensoriales son dotados de unidad sintética de forma tal que los objetos, en su aparecer, son

percibidos como portadores de propiedades que los hacen manipulables e inteligibles; y, segundo, con el hecho de que los objetos, bajo la proyección, aparecen como materia para ser dominada. Con la mimesis, no hay deformación del objeto en el sentido de que los datos sensibles no están mediados por el ego de ninguna de las dos formas anteriores. En otras palabras, la mimesis supone una experiencia del mundo externo que no ha sido dotada de unidad sintética y en la que los objetos no son experimentados como materia de dominio. De esta forma, la posibilidad que abre la mimesis es la de experimentar a los objetos sin la compulsión de control del ego y de una manera que es distinta, a veces incluso como si fuera una oposición, de la experiencia a través del ego (Feely, 2015).

Segundo, en la experiencia mimética, el sujeto se abre al objeto, se abandona a él, se deja arrastrar por la marea de los datos sensibles. Siguiendo nuestro párrafo anterior, la experiencia mimética, en toda su plenitud, transgrede la compulsión a controlar del ego. Esa compulsión de dominio, dirigida tanto al propio cuerpo como a lo exterior en función de la supervivencia, es anulada con la experiencia mimética (Adorno, 2002b). El sujeto es arrebatado, embriagado, al modo de los navegantes de Odiseo que pierden el control sobre sí en el risco de las sirenas y que son discutidos por nuestro filósofo en su *Dialéctica de la Ilustración*. Aún más, en la experiencia mimética deja de haber una diferenciación entre lo que el sujeto experimenta como suyo y lo que es externo a él; la distancia entre objeto y sujeto colapsa. El sujeto no experimenta a lo externo como algo otro-de-sí: al contrario, lo que experimenta es una suerte de conmoción en el propio cuerpo y un instante de pérdida de sí. Así descrita es, por supuesto, difícil encerrar a esta experiencia en palabras. Solo cuando veamos algunas instancias particulares de experiencias miméticas esta idea será algo más claro. Por ahora, lo que diremos es que, si pudiéramos caracterizar brevemente a la

experiencia mimética, acudiríamos al estado anterior al desarrollo del ego que el psicoanálisis, siguiendo a Espinosa (2015), caracterizaba como consciencia oceánica, y que hemos visto anteriormente, en donde había una indiferenciación entre la experiencia de lo propio y de lo externo.

Por último, siguiendo tanto a Padišon (2010) como a Hulatt (2015b), las experiencias miméticas tienen un fuerte carácter somático. Esto no significa que las experiencias miméticas sean solo sensaciones corporales. Al contrario, las experiencias miméticas se sitúan en el límite entre lo corporal y lo mental: es decir, no pueden ser conceptualizadas en su totalidad ni como un evento puramente corporal ni como un evento puramente mental. Las experiencias miméticas acontecen tanto como una experiencia somática como, también, una modificación “en la cognición”, es decir, en la manera en la que se tiene experiencia consciente de un objeto (Hulatt, 2015b). Así, Hulatt escribe que “la cognición no puede ser del todo identificada con procesos mentales abstractos, sino que está (...) parcialmente constituida por anuncios materiales del cuerpo [traducción propia]” (2015b, p. 465).

Ahora bien, pensamos que, descritas de esta forma, de manera abstracta, sin recurrir a su especificidad, las experiencias miméticas resultan difíciles de caracterizar. De ahí que proponemos a nuestros lectores considerar, anticipadamente, al *addendum* moral, que es entendido por nosotros y otros autores como una experiencia mimética (Walschots, 2011; Hulatt, 2014; Feely, 2015). No nos demoraremos en definirla ni caracterizarla en este momento, pues lo haremos luego. Solo recurriremos a uno de los ejemplos en los que Adorno discute sobre el *addendum* para, así, facilitar nuestra explicación sobre las experiencias miméticas como experiencias limítrofes entre lo mental y lo somático. Pues

bien, Adorno plantea el caso de un cuerpo animal torturado: un caballo, atado a un carruaje, que es lacerado a látigos en medio de una calle (Walschots, 2011). Un espectador que entonces presencia la escena recrea miméticamente al cuerpo que sufre: experimenta una sensación visceral de rechazo supremamente intensa- y, acaso, la necesidad corporal de arrojarse a quien golpea al caballo para detenerlo como si se tratara de su propio cuerpo- al tiempo que se desmorona, con la misma inmediatez con la que emerge la repulsión somática, cualquier experiencia o percepción del caballo como animal que puede ser dominado.

Así, como intentamos recalcar en el anterior ejemplo- al que en todo caso volveremos con más detalle en nuestro siguiente capítulo-, la experiencia mimética se sitúa entre los límites de la somatización y de la cognición; convulsiona al cuerpo, lo trastoca, lo afecta, tanto como a la manera misma en la que se experimenta un objeto. En el ejemplo anterior, la experiencia del *addendum* moral implica una negación, un rechazo, a la experiencia del animal y de su cuerpo como objetos de dominio sobre los cuales se puede ejercer control violento. En última instancia, la experiencia mimética del animal se opone a su experiencia proyectiva, en donde, como hemos visto, los objetos externos son reducidos a materia de dominio.

Con todo, las experiencias miméticas se diferencian de las proyectivas en tres sentidos. En primer lugar, porque son una experiencia no mediada por el ego, sino por el impulso mimético. Esto significa que las experiencias miméticas son distintas de las proyectivas, toda vez que no están constituidas por la síntesis de la multiplicidad sensorial bajo un concepto. Más aún, las experiencias miméticas no son el resultado de los mecanismos de supervivencia del ego y no implican, por tanto, la compulsión de dominar

que está a la base de las experiencias proyectivas. En segundo lugar, las experiencias miméticas se diferencian de las proyectivas porque la experiencia de un objeto como otro-de-sí se desdibuja para el sujeto. Finalmente, las experiencias miméticas no pueden conceptualizarse ni como eventos exclusivamente mentales o corporales, sino que tiene lugar somáticamente, es decir, en la frontera de ambos conceptos de mente y cuerpo, acontecen tanto como manifestación corpórea como reconfiguración de la cognición, según hemos visto con el ejemplo del *addendum* moral.

Con esto dicho, procedemos a cerrar este capítulo y continuaremos, ahora, con nuestro capítulo siguiente, en donde exploraremos al *addendum* moral con mayor profundidad y lo relacionaremos con el concepto de la autoreflexión crítica.

Capítulo 2

Tras haber estudiado los quiebres que Adorno llevó a cabo con respecto de la dicotomía entre la mente y el cuerpo y, a la luz de ciertas aproximaciones a Freud, la idea de la razón como fuerza adaptativa, cerramos nuestro primer capítulo discutiendo acerca de dos formas distintas y opuestas de experimentar al mundo: una proyectiva, como mecanismo de supervivencia, y otra mimética. Entre otras cosas, notamos cómo el primer tipo de experiencia estaba determinado por la voluntad de supervivencia y cómo, en consecuencia, derivaba en una experiencia empobrecida del mundo. Dijimos, además, que las experiencias miméticas podían desmentir y contradecir a las experiencias proyectivas y, en ese marco, introdujimos al concepto de *addendum* moral.

El capítulo presente tiene por eje a la relación entre el *addendum* moral y la auto reflexión crítica. Veremos que el *addendum* moral es, para Adorno, crucial para las posibilidades de la auto reflexión crítica. Para llegar a ello, sin embargo, debemos recorrer un largo camino. En primer lugar, estudiaremos al concepto del *addendum*. Adorno discutió al *addendum* en un contexto particular, en una referencia a Kant, y al *addendum* moral en otro contexto. En esta primera parte, estudiaremos al *addendum* en su referencia a Kant porque ciertos elementos de ese contexto vuelven a aparecer y dan sentido al *addendum* moral. En segundo lugar estudiaremos al *addendum* moral en su contexto propio; lo caracterizaremos y lo relacionaremos con una noción de reflexión crítica que, a nuestro juicio y el de otros estudiosos de este tema, sostiene Adorno. Finalmente, buscaremos entender al *addendum* moral como una experiencia mimética y discutiremos las implicaciones que se siguen de ello.

El *addendum*³

Siguiendo a Walschots (2011) y Feely (2015), el *addendum* aparece principalmente en dos contextos en la obra de Adorno: primero, en el diálogo con Kant a propósito de la acción libre; y, segundo, en las reflexiones morales y políticas de nuestro filósofo sobre y a partir de la experiencia de Auschwitz. Lo que el *addendum* pueda tener de común y de distinto en ambos contextos, a decir verdad, no parece haber sido aclarado por Adorno. De acuerdo con Feely (2015), por ejemplo, “es incierta la conexión que el impulso libre [el *addendum* en el contexto de la libertad] mantiene con el impulso moral [el *addendum* en el contexto moral], si es que Adorno afirma que esa conexión de hecho exista [traducción propia]” (p. 52). Peters (2013), por su parte, sostiene una posición similar al afirmar que “Adorno no presenta explícitamente sus caracterizaciones del *addendum* en los contextos de la libertad y la epistemología⁴ con referencias al *addendum moral* [traducción propia]” (p. 1239), aunque reconoce que hay elementos que recurren en las tres caracterizaciones. Nosotros ya tendremos tiempo de ver algunos de ellos.

³ Convendrían algunas aclaraciones sobre el *addendum*. Tal y como habíamos indicado al abrir este capítulo, el término alemán para el *addendum* es *Das Hinzutretende*. La traducción del término al castellano, según aparece en la traducción de la Dialéctica negativa por Ripalda (en 1984) y Alfredo Muñoz (en 2005), es *lo añadido*. Al inglés, de acuerdo con la revisión hecha por Walschots (2011), el término ha sido traducido como *el factor adicional* (*the additional factor*), *lo suplementario* (*the supplementary*) y, como es traducido en las obras de Adorno y en la casi totalidad de la literatura secundaria en ese idioma revisadas para este trabajo, el *addendum*. Lo que todas las traducciones buscan retener del término alemán es la idea de algo que se añade y que suplementa a la razón. En lo que viene, nosotros trocaremos al término *Das Hinzutretende* por *addendum*. Esto obedece a que la traducción por *lo añadido* puede tener la consecuencia indeseable de hacer parecer al *addendum* como una simple añadidura, algo enteramente secundario a la razón, cuando no lo es. El término *addendum*, en cambio, retiene la idea de la añadidura sin simplificarla como un elemento secundario y, por otra parte, resalta, más que la traducción a *lo añadido*, el carácter de sustantivo que tiene el término alemán.

⁴ Como se ve, Peters (2013) ha introducido un tercer contexto, además de los que hemos reconocido en Walschots y Feely: uno epistemológico. También Hulatt (2015b) hablará del *addendum* en ese contexto. Sin embargo, como hemos estado discutiendo, y como ya veremos con más fuerza al abordar al *addendum moral*, hablar de un contexto epistemológico y de uno moral como dos contextos separados es, hasta cierto punto, trazar un límite artificial, erigir una división forzada que la filosofía de Adorno parece querer hacer más bien porosa.

Por efectos de tiempo y espacio, y para evitar desviarnos del objetivo de este trabajo, no enfocaremos este capítulo en una detallada discusión de los distintos contextos de aparición del *addendum*. Sin embargo, para comprender mejor al *addendum* moral, que es el que nos interesa, empezaremos con un breve paso por las reflexiones acerca del *addendum* en el contexto de la libertad, pues allí es donde primero encontramos la idea del *addendum* como un impulso corporal tan constitutivo de la acción libre como del pensamiento. Esta idea, como pronto sabremos, recurre en el contexto moral y se configura como un pilar central para las reflexiones sobre el *addendum* moral y su relación con el pensamiento crítico. Procedamos, pues, a estas cuestiones.

El *addendum* en la praxis

En el contexto de la libertad, el *addendum* es, a grandes rasgos, caracterizado por Adorno (2004) como un *impulso corporal* arcaico, espontáneo, cuya existencia es previa a la formación del ego. Como Feely (2015) ayuda a aclarar, el *addendum* se manifiesta como un impulso físico que arroja al sujeto a la acción; como una suerte de galvanizador de la acción *espontánea*, cuyo inicio y realización exceden y se diferencian de la pura determinación racional.

Adorno introduce al impulso corporal del *addendum* en el contexto de la libertad en diálogo con Kant, en quien encuentra una intuición importante acerca de lo que constituye a la acción libre a la vez que un marco conceptual que debilita la fuerza de tal intuición. En efecto, como veremos pronto, Adorno procura desanclar esta importante intuición de Kant de la tradición en la que descansa y en la que se mantiene la división entre el cuerpo y la mente. Sigamos esta discusión. Si se recuerda, para Kant,

[l]a racionalidad es constitutiva de la libertad porque permite la auto determinación del sujeto. En otras palabras, la autonomía es la capacidad de un individuo para aplicarse [a sí mismo] leyes racionales auto determinadas. El sujeto es libre cuando actúa de acuerdo con los principios que él o ella se ha impuesto, puesto que en tanto que legislador el sujeto no está sujeto *a las leyes de la naturaleza* [traducción propia; énfasis mío] (Holma & Huhtala, 2014, p. 375).

En efecto, para Kant, la acción libre implica, gracias a la racionalidad, la *superación* de las leyes deterministas que gobiernan a la naturaleza y que ejercen su poder sobre el cuerpo- el cuerpo, esto es, concebido por filosofía; el cuerpo que, con Descartes, se vuelve pura materia ahistórica, dada, muerta, idéntica a cualquier otra materia y regida por las mismas leyes-. Para Adorno, el problema de la posibilidad de la acción libre que ocupa a Kant emerge porque el ser humano se ve inmerso en un sistema de leyes deterministas que gobiernan su cuerpo o, mejor dicho, lo que en el discurso filosófico constituía a la corporalidad- los afectos, las emociones, los impulsos, las necesidades, los instintos- y en donde, entonces, no parecería ser posible acción alguna que no estuviera ya determinada por otras causas anteriores. Así, Adorno (2004) escribe sobre la tercera antinomia que:

Kant debe buscar desesperadamente algo que la exposición de su sistema previene. Lo que le ayuda es que la razón puede intervenir en contra del automatismo causal tanto de la naturaleza física como psicológica, que puede crear un nuevo nexo [traducción propia] (p. 289).

En efecto, la razón, para Kant, puede crear nuevos nexos en la medida en que, en virtud de ella, el ser humano puede determinarse a sí mismo, a su acción, con independencia de las leyes que rigen su corporalidad. La razón actúa con espontaneidad,

como causa que no está temporal ni necesariamente determinada con anterioridad por otras causas. En ese orden de ideas, la razón figura, para Kant, como antitética de las leyes deterministas de la naturaleza que, en su sistema, gobiernan a lo corporal. Por tanto, la acción libre es necesariamente diferenciada y puesta en oposición con la acción que es emprendida por cuenta de aquello que es situado en el dominio de lo corporal, como los impulsos, pues ahí no cabría la espontaneidad.

Ciertamente, Adorno reconoce el valor de la equiparación de Kant entre la acción libre y la espontaneidad, pero rechaza que la razón sea la única condición de posibilidad de la espontaneidad. Lo que Adorno rechaza y problematiza de la idea kantiana de la acción libre como la acción determinada por la razón es que, primero, asume como dados, naturales e ahistóricos a los dominios de lo mental y lo corporal- que, como hemos visto, para nuestro filósofo resultan de procesos sociales, históricos y teóricos- y, segundo, que en virtud de la equiparación entre lo corporal con lo determinado por leyes mecánicas y lo racional con la posibilidad de trascender dichas leyes, legitima la primacía de lo racional sobre lo corporal.

Ahora bien, ¿qué podría ser problemático de esta legitimación de la primacía de lo racional sobre lo corporal? En principio, podría pensarse que el problema de Adorno con la postura de Kant- y, en general, con otras propuestas que rechazan a “lo corporal” como constitutivo de la libertad- no necesariamente es la identidad entre la razón y la acción libre, sino la exclusión de las otras fuerzas subjetivas, situadas en el dominio de lo corporal, que dicha equiparación implica. Siguiendo a Feely, (2015), Adorno veía en estas posturas la legitimación del ejercicio del control del ego sobre los impulsos que también actúan como fuerzas subjetivas y cuya represión tiene consecuencias políticas y sociales. Efectivamente,

con Freud afirmará nuestro filósofo que la represión de los impulsos corporales distintos del ego deriva en diversas formas de malestar, como las neurosis, y en la consecuente búsqueda inconsciente del individuo por liberarse de ese malestar acudiendo a la violencia, que se convierte en forma enfermiza de liberación de lo que ha sido suprimido (Cook, 2001; Gunster, 2000). Así, la represión de lo corporal en nombre de la libertad, por ejemplo, acaba degenerando en manifestaciones de violencia. Más aún, como veremos cuando hablemos del *addendum* en el contexto moral, la represión de los impulsos que se diferencian del ego está estrechamente relacionada con la capacidad trágica de torturar a otro ser vivo. Seymour (2000), de hecho, propone que el antisemitismo tiene sus orígenes, desde el punto de vista de Adorno, en la represión de lo corporal; tesis esta que es sostenida por otros comentaristas (Verdeja, 2009; Gunster, 2000) y cuya exposición, lamentablemente, excede el propósito del presente escrito.

En todo caso, lo importante es que, para Adorno, la acción libre no se puede entender ni plantear desde la dicotomía entre lo corporal y mental, lo irracional y lo racional, y mucho menos desde su equiparación kantiana con lo segundo. Adorno coincide con Kant en que la razón debe estar a la base de la acción libre-de lo contrario, afirma, esta devendría puro reflejo (Walschots, 2011)-, pero afirma también la existencia de un momento corporal:

La verdadera praxis, la totalidad de los actos que satisfarían la idea de la libertad, en efecto requiere de una *consciencia teórica total* (...). Pero la práctica también requiere *de algo más*, algo físico que la consciencia no agota, algo dirigido a la razón y cualitativamente distinto de ella. Los dos momentos no son de ninguna forma experimentados separadamente; pero el análisis filosófico ha confeccionado

al fenómeno de tal forma que luego, en el lenguaje filosófico, no puede ser puesto distinto a como si algo distinto *se añadiera a la racionalidad* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p. 229).

Este fragmento tiene varias ideas sobre las que conviene hacer una pausa. Primero, debemos notar que Adorno introduce el fragmento hablando de la *verdadera praxis*, los actos que satisfacen la idea de la libertad: ¿significa eso que existe algo así como una acción no verdadera? En efecto: para Adorno, la acción libre no puede serlo verdaderamente si implica la represión o negación de las fuerzas subjetivas que se constituyen como una otredad del ego. ¿Qué podría dar cuenta de esta posición? ¿Qué explica la distinción entre una praxis verdadera y una praxis falsa, una acción verdaderamente libre y un simulacro suyo? A nuestro juicio, estas preguntas pueden ser abordadas desde la teorización del cuerpo y la mente que hemos presentado en el primer capítulo. Dijimos entonces que lo corporal y lo mental eran productos sociales, históricos y teóricos; igualmente dijimos, en esa misma línea, que Adorno no afirma la naturalización ahistórica de la categoría de lo reprimido, de “lo corporal reprimido”. Por el contrario, las fuerzas subjetivas son reprimidas como consecuencia de procesos históricos y sociales- como las formas cambiantes de la producción y del trabajo o la educación-, que van definiendo lo que es permitido y lo que debe ser reprimido. De esta manera, la acción que, como sucede con Kant, perpetúe la negación de las fuerzas subjetivas rechazadas no podría ser verdaderamente libre porque no significaría ruptura alguna con las lógicas y dinámicas históricas y sociales que previamente definieron aquello que debía ser reprimido, excluido de la acción, del comportamiento aceptable, del sujeto admisible. En este caso, la acción

acaba siendo barrera para su propio objetivo, es decir, para “la liberación de toda mentalidad estrecha⁵ [traducción propia]” (Adorno, Pickford & Goehr, 1998b, p.262-263).

La acción libre, entonces, solo podría serlo *verdaderamente* en la medida en que acogiera aquellas fuerzas subjetivas reprimidas: en que se opusiera, por tanto, a los procesos, lógicas y dinámicas de represión que definen sobre las fuerzas subjetivas. Por lo demás, esta lectura nuestra de la distinción entre la acción verdaderamente libre y la no libre supone que la una y la otra son, también, categorías con un carácter histórico. No hablamos, entonces, de una acción *verdaderamente* libre en el sentido de una acción que, por alguna propiedad o característica intrínseca, sea “libre” por esencia en todo tiempo, todo lugar, todo contexto. La acción es verdaderamente libre cuando implica un quiebre con formas de represión de “lo corporal” situadas en un tiempo y en un lugar específicos.

Segundo, Adorno señala que la distinción entre la racionalidad y el elemento físico que se añade a ella es una distinción *que procede del lenguaje filosófico*, de las formas en la que lo racional y lo físico han sido conceptualizados tradicionalmente, y que llevan a pensar que la racionalidad y lo físico interceden en la acción libre como dos cosas distintas. Más aún, la idea de una jerarquía entre la racionalidad y lo físico, en donde la primera es lo esencial para la acción libre y lo segundo es un añadido, también es consecuencia de las formas en las que se ha pensado al cuerpo y la mente en la tradición filosófica. En la conceptualización que Adorno propone de la acción libre, estas nociones son desarticuladas y se desmoronan. La acción libre requiere tanto de la teoría- lo que Adorno denomina como consciencia teórica- como del elemento corporal. Sobre este punto, Adorno acude a

⁵ Al igual que “la mentalidad de lo eternamente igual”, este es otro nombre de Adorno para la mentalidad, que ya sabemos dominadora, que busca la identidad entre lo racional y lo real y, en la arista que ahora exploramos, la identidad entre la acción y lo racional.

Hamlet, a quien lee como analogía del sujeto paralizado por la reflexividad, para ejemplificar la unión entre el momento teórico y el corporal (Walschots, 2011; Feely, 2015). Hamlet, que desea asesinar a Claudio, es incapaz de hacerlo cuando tiene la oportunidad porque busca determinar, únicamente mediante su reflexión, si debe o no hacerlo. En virtud de ello, Hamlet se encuentra paralizado. Y solo es hasta unas escenas más adelante que se *arroja* al asesinato de Claudio: no lo decide ni encuentra razones para hacerlo, sino que simplemente se arroja en un momento de pura impulsividad (Walschots, 2011; Feely, 2015). Para Adorno, el momento de la impulsividad es lo único que arranca al individuo de su parálisis reflexiva. Más aún, Adorno comenta que la crisis de la *praxis*- el hecho de que, a pesar de toda reflexión, no se está seguro sobre lo que se debe hacer- es consecuencia de la pérdida del *addendum*, con lo cual la acción acaba enredada en las infinitudes de la justificación racional (Adorno, Pickford & Goehr, 1998b).

Finalmente, conviene detenernos en lo que Adorno denomina en su pasaje como consciencia teórica. Como planteamos antes al discutir el rechazo de Adorno a la noción de acción libre de Kant, la acción libre debe oponerse a los procesos de represión. En efecto, como se lee en la *Dialéctica Negativa*, Adorno plantea que “en esta era de represión social (...) [l]a libertad se hace concreta en las formas cambiantes de la represión, como resistencia a la represión [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p. 265). La libertad, pues, no es independiente de los contextos sociales e históricos en los que tiene lugar, sino que, al contrario, sus manifestaciones, conceptuales y prácticas, están siempre determinadas y motivadas por esos contextos (Feely, 2015). Las formas de la libertad, en otras palabras, son históricas, cambiantes. Pero para que la acción pueda tener lugar como forma de resistencia a formas cambiantes de represión, se requiere de una suerte de

consciencia teórica, sobre los procesos y las formas en las que acontece la represión en un momento dado.

La pregunta que aquí cabría hacerse es si la consciencia teórica se entiende como el conocimiento de alguna realidad objetiva. ¿Debe el sujeto ver detrás del teatro de sombras que esconde, tras de sí, los mecanismos que dan forma a su represión? ¿Debe el sujeto actuar como el filósofo de Platón que escapa de la cueva de sombras y cambia su discurso y su acción, ahora adecuados a una realidad conocida? Ciertamente, podría pensarse en una acción informada y estructurada por el conocimiento de alguna realidad de dominación. Pero no estamos seguros de que nuestro filósofo acoja esta idea en su concepto de la consciencia teórica. Como nuestro capítulo primero se ha esforzado en mostrar, Adorno rechaza los supuestos, operantes en la idea de una realidad social objetiva susceptible de ser conocida, de la existencia de realidad estable, primero, y de conceptos y sistemas de pensamiento que recogen y reflejan a esa realidad tal y como es. No sería entonces coherente que nuestro filósofo afirmara la posibilidad de conocerla.

Esto no significa que todo esfuerzo conceptual por comprender un periodo, una era, sus formas de represión, sea inválido. Solo significa, más bien, que esfuerzos tales están necesariamente limitados; que no hay leyes fijas, realidades escondidas por conocer ni conceptos que las capturen fielmente. La consciencia teórica, de cierto, requiere de un ejercicio conceptual. Pero este ejercicio conceptual no puede ser asumido como un ejercicio de descubrimiento de alguna verdad que luego permita definir alguna forma de acción política consecuente. Más aún, este ejercicio teórico, reflexivo, no puede ser entendido tampoco en la oposición de la mente y del cuerpo. La consciencia teórica no es *solo* un momento reflexivo, conceptual; un ejercicio *puramente* teórico, de la razón pura, sin

cuerpo. La consciencia teórica encierra también un momento corporal- un momento sin el cual *no habría* consciencia teórica. En efecto, la consciencia teórica está profundamente implicada, como iremos hilando en este y en el capítulo siguiente, con las experiencias miméticas. En este marco, justamente, se inscribe el *addendum* moral y su relación con la auto reflexión crítica, como ya veremos. Pero continuemos, por ahora, con algunas otras disquisiciones.

El *addendum* en el contexto moral

En el contexto moral, el *addendum* retiene algunas de sus caracterizaciones en el contexto de la libertad, que ya iremos señalando, pero aparecen algunas diferencias importantes. Particularmente, en cuanto a lo distinto, el *addendum* moral aparece caracterizado más bien como una sensación corporal fortísima, intensísima, visceral, de *shock*, que *tiene dimensiones epistémicas*. Esto último es una caracterización que no aparece para el *addendum* en el contexto de la acción libre (Peters, 2013; Feely, 2015), y ha sugerido a varios estudiosos de la obra de Adorno que el *addendum* moral podría ser interpretado, a diferencia del *addendum* en el contexto de la acción libre, como una experiencia mimética (Peters, 2013; Feely, 2015; Hulatt, 2015b). Nosotros compartimos esta idea: ya la comentaremos.

Por ahora, escribiremos dos pasajes centrales a propósito del *addendum* moral y solo a continuación procederemos a comentarlos, con el fin de abordarlos de la forma más simple y clara posible. El primer pasaje lee así:

Ningún hombre debería ser torturado; no debería haber campos de concentración (...). *Estas líneas son verdaderas en tanto que impulso*, en tanto que reacción a las

noticias de que la tortura está sucediendo en alguna parte. *Ellas no deben ser racionalizadas; en tanto que principio abstracto caerían prontamente en las malas infinitudes de la derivación y la validez.* Nosotros criticamos a la moralidad criticando la extensión de la lógica de la consistencia a la conducta humana; aquí es donde la lógica estridente de la consistencia se convierte en un órgano de la no libertad. El impulso-puro terror físico, y un sentido de solidaridad con lo que Brecht denominó “cuerpos torturables”- *es inmanente a la conducta moral y sería negado en el intento de una implacable racionalización* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p. 285-286).

Por su parte, el segundo pasaje, no menos estremecedor que el primero, afirma que:

[u]n nuevo imperativo categórico ha sido impuesto por Hitler *sobre la humanidad no libre: dirigir sus pensamientos y acciones para que Auschwitz nunca sea repetido, para que nunca algo similar vuelva a suceder.* Cuando buscamos razones para él, este imperativo es tan refractario como el que Kant promulgó alguna vez. Tratarlo discursivamente sería un ultraje, pues el nuevo imperativo nos da una sensación corporal del *addendum* moral -corporal, porque es ahora el aborrecimiento práctico de la insufrible agonía a la que los individuos son expuestos (...). *Es únicamente en este motivo materialista sin barnizar que sobrevive la moral* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p. 365).

Como vemos, ambos pasajes son ricos en temas cuyo tratamiento debe ser reposado y detallado. En general, podemos distinguir tres temas centrales: primero, una caracterización del *addendum* moral como un impulso somático fuerte; segundo, la imposición, por cuenta del *addendum* moral, de un nuevo imperativo sobre una humanidad

no libre; y, finalmente, el carácter inmanente del *addendum* en la acción moral. Nos concentraremos en el primero y en el segundo tema, pues en el contexto del nuevo imperativo categórico hablaremos del *addendum* moral y su relación con el pensamiento crítico. Por ende, muy a nuestro pesar, no dedicaremos líneas al tercer tema, conscientes de que ese silencio viene al costo de renunciar a las explicaciones acerca del carácter inmanente del *addendum* en la moral⁶. En lo que sigue abordaremos cada uno de esos temas detalladamente.

El nuevo imperativo categórico: pensamiento crítico y resistencia

Empecemos con lo más directo: la caracterización del *addendum*. En el primer pasaje, Adorno caracteriza al *addendum* moral como una *sensación de puro terror físico* y, a la vez, *de solidaridad* experimentado como reacción ante la presencia o las noticias de tortura. En el segundo pasaje, por otra parte, Adorno nos dice que el *addendum* moral está marcado por el aborrecimiento, somáticamente manifestado de forma muy intensa, de la agonía por la que están pasando los cuerpos que sufren. Peters (2013) nos ayuda a complementar esta caracterización del *addendum* moral al decirnos que este “tiene una naturaleza altamente desagradable y chocante” y que es, además, “una reacción biológica incontrolable ante el sufrimiento de creaturas vulnerables [traducción propia]” (p. 1241-1242). El *addendum* moral, entonces, es una reacción visceral incontrolada y supremamente fuerte de rechazo o aborrecimiento, que emerge ante la tortura o las noticias de tortura, y que implica también tanto a la compasión que se experimenta frente a la agonía de otro como a una suerte de saber moral, de noción de que el sufrimiento no debe

⁶ Pero el lector interesado en la filosofía moral de Adorno puede revisar sus *Problemas de la filosofía moral* y, en cuanto a sus agudos comentaristas, acudir a Peters (2013), Gerhardt (2006), Walschots (2011) y Feely (2015).

ser, de que las cosas han de cambiar. Precisamente aquí se muestra la dimensión somática del *addendum* moral: en que acontece bajo la forma de las reacciones corporales y bajo la forma de reconfiguraciones en el pensamiento, en las formas de concebir al cuerpo sufriente y a la violencia que se ejerce sobre él.

Además de estas caracterizaciones, en los pasajes se habla de un nuevo imperativo categórico, que se impone a una humanidad que no es libre, por cuenta del *addendum* moral. Sin embargo, como bien señala Feely (2015), en el reconocimiento de Adorno de que aún queda la posibilidad de orientar los pensamientos y las acciones para evitar que Auschwitz, o algo similar, suceda de nuevo, Adorno afirma aún la posibilidad de la libertad.

Este es el primer puente que conecta al *addendum* moral con nuestras anteriores reflexiones sobre la libertad. Pues la humanidad puede asumir el imperativo del *addendum* moral únicamente en su resistencia a las formas concretas de represión: solo en esa medida es que aún podría ser libre, siguiendo a Feely (2015). Pero para ello, como hemos planteado, se requiere de una consciencia teórica, que no podemos entender ya solo como un momento puramente reflexivo, teórico y conceptual, pues ella misma encierra un momento corporal. Podríamos entonces decir lo siguiente: que la posibilidad de la resistencia requiera de la consciencia teórica significa que requiere de una forma particular de reflexión que encierra ella misma un momento corporal.

Pues bien, ¿qué nos dice, entonces, Adorno acerca de esta reflexión? ¿Y qué relación tiene esta con el *addendum* moral? Consideremos, en primer lugar, el siguiente pasaje de *Dialéctica negativa*:

Todo dolor y toda negatividad, las fuerzas motrices del pensamiento dialéctico, asumen la (...) a veces irreconocible forma de lo físico (...). Es la supervivencia del elemento somático, en el conocimiento, lo que como inquietud pone al conocimiento en movimiento (...). *La capacidad del aspecto corporal es la única fuente de cualquier esperanza que la mente pueda tener. La más pequeña huella de sufrimiento sin sentido en el mundo empírico desmiente toda la filosofía de la identidad (...).* El momento físico dice a nuestro conocimiento que el sufrimiento no debería ser, que las cosas deberían ser distintas (...). De ahí la convergencia de lo específicamente materialista con lo crítico, con el cambio social en práctica [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p. 202-203).

Pese a que no hay mención explícita del *addendum* moral, creemos que Adorno hace referencia a él en este pasaje. Fundamos esta certeza en que el pasaje nos habla de un elemento somático, un momento corporal, que aparece ante el sufrimiento del otro y que tiene la capacidad de revelar el saber moral de que las cosas deberían ser de otro modo. Como se recordará, estas son las mismas caracterizaciones que ya hemos planteado acerca del *addendum* moral.

El pasaje indica al elemento corporal como fuerza motriz del pensamiento dialéctico, como inquietud que lo pone en marcha. Sobre esto, no deja de llamar la atención la afirmación de que dicho momento corporal es la única esperanza que resta a la mente. Por último, el pasaje señala la convergencia entre lo corporal y lo crítico: el momento físico del *addendum* moral habla, dice, afirma, que el sufrimiento no debería ser, y que las cosas deberían ser distintas. Esta es precisamente la razón por la cual la consciencia teórica encierra en sí un momento corporal; la razón por la cual, sin este momento, la consciencia

teórica no podría ser, tal y como Adorno la entiende. La consciencia teórica no es el reconocimiento de un estado de cosas perverso, problemático, violento, al que se llega en virtud de un ejercicio o un conocimiento puramente conceptual y teórico de las formas de represión que constituyen o explican a ese erróneo estado de cosas. Lo que, en primera instancia, revela la perversión del estado de las cosas es el momento corporal del *addendum* moral. Es de este modo que la consciencia teórica nace del cuerpo que se resiente ante el sufrimiento de otro cuerpo: lo que se revela es que ese sufrimiento no debería tener lugar y que aquello que lo provoca ha de cambiar. La inmediatez de ese conocimiento, de ese saber moral- tal es la categoría que utiliza Adorno- inicia, provoca, galvaniza a la reflexión crítica, al pensamiento dialéctico. De ahí el inicio del fragmento: “[t]odo dolor y toda negatividad, las fuerzas motrices del pensamiento dialéctico, asumen la (...) irreconocible forma de lo físico (...). Es la supervivencia del elemento somático, en el conocimiento, lo que como inquietud pone al conocimiento en movimiento” [traducción propia] (Adorno, 2004, p. 202).

Debemos preguntarnos ahora por el pensamiento dialéctico al que Adorno hace referencia en el pasaje. ¿Qué clase de pensamiento dialéctico es el que el momento corporal pone en marcha? O, más bien, ¿por cuenta de qué es este un pensamiento dialéctico? Acudiendo a Verdeja (2009), este pensamiento es dialéctico de dos maneras. Primero, porque es puesto en movimiento por aquello que discursivamente es su “otro”, esto es, por un elemento corporal que, aquí, no es sino el *addendum* moral. Precisemos esta idea. Según vimos en nuestro capítulo primero, para Adorno el cuerpo se configura como lo otro de la razón y del pensamiento tanto discursivamente como también en el dominio de la experiencia. En efecto, planteamos en su momento que lo que se experimenta como la

razón, como el pensamiento consciente, como lo irracional y lo inconsciente- así como los mismos términos en los que se abstraen esas experiencias y son articuladas discursivamente- es un producto histórico y social. La categoría del pensamiento dialéctico en Adorno, a nuestros ojos, necesariamente es entonces también histórica. Lo “otro” del pensamiento que lo pone en marcha, y que coincide con el cuerpo, no es un otro esencial sino uno definido, determinado, histórico, creado por distintos procesos.

En segundo lugar, el carácter dialéctico del pensamiento del que Adorno nos habla viene dado porque, por así expresarnos, retorna sobre el *indicio de la no identidad* que el momento corporal ha revelado acerca de un objeto- en este caso, un ser sufriente-y, así, se asienta sobre y se mueve en la tensión entre dos formas de experiencia: una, en la cual el objeto es experimentado en su identidad conceptual y, otra, en donde se revela su excedente o no adecuación con respecto de esa identidad. Lo que tiene lugar con el *addendum* moral es una fractura, una refutación, de la identidad que se imprime por cuenta de la proyección del ego. A continuación, procederemos sobre esta idea, al discutir acerca de las tres refutaciones del *addendum* moral sobre el ego. Pero, como quizá nuestros lectores puedan intuir, en esta caracterización del pensamiento dialéctico se perfila ya la noción de las experiencias miméticas, que no son sino experiencias de un objeto externo que no están mediadas por la identidad que se imprime con la proyección como forma de experiencia y que, como discutíamos en nuestro anterior capítulo, contradicen o se diferencian de la experiencia proyectiva. El pensamiento dialéctico, entonces, es dialéctico porque se pone en marcha, retoma y gira en torno a las fracturas de la identidad proyectiva que tienen lugar con el *addendum* moral.

El momento corporal, entonces, inicia un tipo de pensamiento- por así decirlo- que se sostiene sobre la tensión entre la identidad y la no identidad. En el pasaje hay un asomo de esa idea: “[l]a más pequeña huella de sufrimiento sin sentido en el mundo empírico *desmiente toda la filosofía de la identidad*” [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p. 203). Como veníamos diciendo, el pensamiento dialéctico es puesto en movimiento porque el *addendum* moral desmiente la identidad bajo la cual ha sido subsumido el otro cuerpo, el cuerpo agonizante cuyo sufrimiento resiente al cuerpo del observador. ¿Cómo entendemos, pues, que el *addendum* moral desmienta a la identidad bajo la cual ha sido subsumido el cuerpo sufriente esto?

En *Mínima Moralia* encontramos las bases de una respuesta genial a nuestra pregunta. En un pasaje que no da lugar a la indiferencia del lector, Adorno escribe que

[l]a posibilidad de los pogromos está ya decidida desde el momento en el que la mirada de un animal fatalmente herido se posa sobre un ser humano. La voluntad con la que él [ese ser humano] repele esa mirada- ‘*después de todo, solo es un animal*’- reaparece irresistiblemente en crueldades cometidas contra seres humanos, *en las que los perpetradores deben reafirmarse a sí mismos de que ‘solo es un animal’*, porque nunca pueden creérselo del todo (...) lo que no es visto como humano y aun así lo es, es convertido en una cosa, *para que sus movimientos no puedan refutar a la mirada maniaca* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2005, p. 105).

Centrémonos en el conjuro con el que el torturador reafirma y fundamenta su crueldad: *esto solo es un animal*. Tanto en la violencia dirigida hacia los animales no humanos como en la dirigida hacia los humanos opera ese conjuro, leemos con Adorno. El

cuerpo sufriente es *convertido en una cosa*: ni sus *movimientos* ni su *sufrimiento* podrán ya *refutar* a la mirada maniaca del torturador. De este modo, el pasaje refiere, primero, al campo de la experiencia. En él tiene lugar un desplazamiento: una suerte de alejamiento, de desconexión con respecto del otro cuerpo, toda vez que la experiencia del cuerpo sufriente se convierte en la experiencia de una mera cosa. Pero esta experiencia de un cuerpo que *no es visto sino como cosa* está mediada, antecedida, fundada en una voluntad, una voluntad que ha decidido repeler la mirada del cuerpo sufriente: la mirada desesperada y el gesto-los gestos- de agonía del cuerpo. Solo entonces es posible que la violencia contra ese cuerpo pueda tener lugar y que no haya ninguna suerte de refutación dirigida contra la mirada maniaca.

¿En qué consiste la cosificación de la que habla Adorno? ¿Y qué relación tiene con el pensamiento de la identidad que, en este caso, no puede ser refutado, pero que sí era desmentido en los anteriores pasajes con la experiencia del *addendum* moral? Ya en la *Dialéctica de la Ilustración* comentaba Adorno la conexión entre la imposición de identidades, la cosificación y el ejercicio del tormento sobre otros cuerpos. La racionalidad Ilustrada, cuya expresión es la ciencia moderna, así lo revela: “[u]n átomo es machacado no como un representante sino como un espécimen de la materia, y el conejo sufriendo los tormentos del laboratorio es visto no como un representante sino, equivocadamente, como un mero ejemplar” [traducción propia] (Adorno & Horkhemier, 2002, p. 7). Aquí, la categoría de representante se entiende en el contexto de los rituales de sacrificio y magia, que Adorno comenta antes del pasaje que hemos citado. No nos centraremos en este punto sino para notar que, en el representante, que en el contexto del ritual es la víctima del sacrificio, opera una tensión entre la identidad y la no identidad:

Aunque la cierva que era ofrecida por la hija, el cordero por el hijo primogénito, necesariamente tenía características propias, ya representaba a un género⁷ [genus] (...). Pero la santidad del *hic et nunc*, el carácter único de la víctima que coincide con su estatus de representante, la distingue radicalmente, la hace no intercambiable incluso en el intercambio [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 6-7).

Había entre la víctima- la cierva o el cordero- una relación de identidad con aquello que representaba- la hija o el hijo-, pero no por ello *cualquier* cierva o cordero podría fungir como representante: por más que la víctima perteneciera a una especie, no todo miembro de esa especie podía constituirse como víctima. El representante no era el mero ejemplar que será el conejo del laboratorio, sometido ahora a una racionalidad que lo hace fungible con cualquier otro conejo y que reduce su cuerpo a pura materia común.

El punto central sobre el que Adorno busca hacer énfasis al señalar la diferencia entre el representante y el ejemplar es la experiencia que subyace a las prácticas de dominación en el ritual y en el laboratorio: “[l]a magia como la ciencia se interesa en los fines, pero los persigue mediante la mimesis, no mediante una distancia creciente con respecto del objeto” [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 7). La posibilidad del mero ejemplar, es decir, la experiencia de un ser como ejemplar, como mera repetición material de cualquier otro miembro de su especie, como cuerpo sustituible por otro, depende de un cierto distanciamiento con respecto del objeto; distanciamiento, por lo demás, que no tiene lugar en la mimesis.

⁷ Se refiere al género como categoría taxonómica.

Este distanciamiento no es sino el distanciamiento que, como planteamos en nuestro primer capítulo, tiene lugar con el desarrollo del ego. La experiencia de un ser como la repetición material de cualquier otro ser solo es posible en la medida en que el ego opere sobre lo múltiple sensible y produzca un mundo estable cuyos objetos despliegan las mismas cualidades y propiedades universales que los hacen inteligibles, manipulables, y, también, que los homogeniza. El sujeto experiencia a esos seres como algo otro de sí que, en virtud de su despliegue de propiedades comunes a todas las cosas, acaban siendo intercambiables por otros como simples repeticiones de la misma materialidad. Si se quiere, este es otro de los sentidos en los que podría entenderse el empobrecimiento de la experiencia por cuenta del ego: la disolución de las cualidades particulares de un ser en el pensamiento; la imposibilidad de experimentar a un ser en su no identidad con respecto de las propiedades que lo hacen identificable con todo el sistema de cosas que proyecta el ego.

A nuestro juicio, el sentido de la cosificación habría de ser buscado en este empobrecimiento. Los seres son convertidos en cosas en el pensamiento porque solo se experimentan como ejemplares materiales, es decir, instancias de una materialidad que despliega las mismas propiedades universales que cualquier otro ser. El cuerpo sobre el que recae la violencia es solo eso: un ejemplar, una repetición, una instancia material más en donde se concreta algo más universal. El conejo torturado en el laboratorio, el caballo golpeado hasta la muerte que al día siguiente será reemplazado por otro caballo, los animales del matadero: todos son, simplemente, ejemplares, repeticiones unos del otro. El conjuro del torturador- *esto solo es un animal*- manifiesta lo que buscamos decir. *Esto solo es un animal*: el ser que sufre ante mí es igual a cualquier otro, es lo mismo que cualquier cosa, es solo un cuerpo repetido.

Entonces, volviendo a nuestro principio, nos podemos hacer de nuevo la siguiente pregunta: ¿qué refuta o desmiente el *addendum* moral? Si acudimos a Hulatt (2015b), el *addendum* moral refutaría a la racionalidad de dominio que legitima ciertas prácticas represivas por medio de las cuales se lleva a cabo el violento dominio sobre un ser particular al mostrarlas como excesivas, desbordadas, intolerables. Lo que el *addendum* moral comunica a la consciencia, plantea Hulatt (2015b), es que el sufrimiento y la violencia que resultan de esas prácticas *no debe ser*, que las cosas deberían ser distintas, que la práctica ha de acabar (Hulatt, 2015b). Acudiendo a Bernstein, a quien Hulatt (2015b) rescata, la sensación del *addendum* moral revelaría que las demandas de la razón dominadora, que se materializan en un conjunto de prácticas violentas y represivas, se han vuelto contra la vida misma, y que en ese sentido constituyen un estado erróneo de cosas.

Así, la interpretación que este autor propone acerca de la refutación que tiene lugar con el *addendum* moral podría leerse de esta manera: el *addendum* moral refutaría a la racionalidad dominadora porque, como experiencia de aborrecimiento ante el sufrimiento del cuerpo sufriente, revelaría el carácter intolerable de las prácticas violentas que se estructuran a partir de la racionalidad instrumental y dominadora. Nosotros asentimos a esta interpretación, pero nos permitimos agregar algo más que complementa esta idea preliminar de la refutación por cuenta del *addendum* moral. A nuestro juicio, el *addendum* moral desmiente la cosificación bajo la cual se ha subsumido al ser sufriente porque fractura la identidad que el ego ha impuesto entre su cuerpo- ahora vivo, agonizante- y cualquier otra materialidad. El *addendum* moral tiene lugar como reacción a los gestos de cuerpo sufriente: ese cuerpo contorsionado, su mirada suplicante, sus miembros que se retuercen en su lucha por la vida, el chillido que protesta. Esos gestos, pareciera ser- como así lo

indica la voluntad del torturador de apartar su mirada de la del animal sufriente- revelan un cuerpo intolerablemente presente, un cuerpo que penetra en la consciencia de quien lo ve o quien lo hace sufrir y se revela fuera de la inercia y repetitividad que antes definía su experiencia como ejemplar.

Esta intolerable presencia viva del otro cuerpo en la consciencia podría leerse, a nuestro modo ver las cosas, como la experiencia de ese cuerpo sin el distanciamiento entre el sujeto y el objeto que se da con el desarrollo del ego. El *addendum* moral tiene lugar porque el otro cuerpo es mimetizado (Walschots, 2011; Feely, 2015; Hulatt, 2014); el sujeto no lo experimenta como otro cuerpo, como cuerpo lejano, sino como algo súbitamente propio, algo que le remueve visceralmente, que le estremece el propio cuerpo. El *addendum* moral desdibuja la frontera que permitía atestiguar el sufrimiento de otro cuerpo como algo ajeno: de repente, es el propio cuerpo el que se inunda de gestos y conmociones viscerales de rechazo al sufrimiento.

Por lo demás, podríamos pensar que la experiencia del *addendum* moral tendría implicaciones más profundas que la refutación de la cosificación. En efecto, el *addendum* moral parece también dirigirse contra la misma voluntad de dominio que es concomitante a la experiencia a través del ego. En las caracterizaciones que hicimos previamente vimos que al *addendum* moral son concomitantes el sentimiento de compasión por el ser sufriente y el aborrecimiento inmediato y visceral de su sufrimiento. Con el *addendum* moral, entonces, parece haber también un quiebre, aunque quizá solo momentáneo, *in situ*, de la compulsión de control que se impone con el ego, tanto sobre sí mismo como sobre el ser sufriente. Podría decirse que tiene lugar un modo de experiencia distinto: en vez de la compulsión por controlar, tiene lugar la necesidad inmediata de dar fin al sufrimiento del

otro cuerpo por cuenta de la compasión y el aborrecimiento. El ejemplo del caballo que citamos en el primer capítulo, de la mano de Walschots (2011), así parecería mostrarlo. El caminante que se percata de que un caballo está siendo sometido al tormento del látigo siente, súbitamente, que ya no lo puede tolerar; como si algo en sí se quebrara, se arroja de inmediato sobre quien golpea al caballo para detenerlo, para terminar con su tormento.

De esta forma, podríamos hablar de tres refutaciones al ego que tienen lugar por cuenta del *addendum* moral. En primer lugar, por cuenta suya se hacen intolerables las prácticas violentas que tienen lugar como demanda de la razón dominadora; el *addendum* moral refutaría a esta racionalidad al revelar el insoportable exceso de sus demandas. En segundo lugar, el *addendum* moral refuta a la identidad en virtud de la cual los seres son cosificados y experimentados como meros ejemplares, además de que fractura las fronteras que alejaban al sufrimiento del otro cuerpo del estremecimiento del propio cuerpo. Finalmente, el *addendum* moral refuta, también, a la compulsión de control del ego: se constituye como un modo de experiencia marcado por el aborrecimiento y la compasión y no por la voluntad de dominación.

Ahora bien, esta lectura del *addendum* moral indicaría, como hemos planteado anteriormente, que el *addendum* moral tiene, para Adorno, el carácter de una experiencia mimética. Este indicio sería corroborado por otra de las caracterizaciones que Adorno (2004) hace del *addendum* moral, en donde lo presenta como “el rudimento de una fase en la que el dualismo de lo extramental y lo intramental no estaba del todo consolidado (...)” [traducción propia] (p. 228). Esta breve caracterización nos parece supremamente iluminadora. La referencia al estado o fase en donde no había diferenciación entre lo intramental y lo extramental remite inmediatamente, en nuestra lectura del pasaje, al estado

oceánico que discutimos en nuestro capítulo anterior. Como rudimento de esta fase, el *addendum* moral es un vestigio, la permanencia de la posibilidad de ese estado de indiferenciación. Si se interpreta como una experiencia mimética, la caracterización del *addendum* moral podría entenderse porque, como discutimos ahora y en el anterior capítulo, las experiencias miméticas colapsan la distancia entre el sujeto y el objeto- anulan la distancia del pensamiento con respecto del objeto- y, en esa medida, implican una suerte de momentáneo retorno o de momentánea actualización de un estado de la consciencia en donde no hay diferenciación entre lo propio y lo otro, lo interno y lo externo. Como apenas hace poco discutíamos, esta momentánea indiferenciación se ve en el estremecimiento del propio cuerpo por cuenta de los gestos de sufrimiento del otro cuerpo: en lo que, como lo denominamos, era la intolerable presencia del otro cuerpo sobre la consciencia. Esta lectura del *addendum* moral como experiencia mimética es compartida por Walschots (2011), Hulatt (2014) y Feely (2015), quienes coinciden en afirmar que el *addendum* moral resulta de la identificación mimética con un cuerpo sufriente. Así, por ejemplo, afirma Hulatt (2014) que el *addendum* moral es una “respuesta mimética al sufrimiento corporal” (p. 688).

Por otra parte, leer al *addendum* moral como experiencia mimética no solo ayuda a entender la manera en la que refutaría a la experiencia del ego, sino también la forma en la que el desarrollo del ego, bajo ciertas circunstancias, podría acabar impidiendo a la experiencia del *addendum* moral. En efecto, por cuenta de la represión del ego sobre los impulsos miméticos podría perderse la experiencia del *addendum* moral (Walschots, 2011; Peters, 2013; Hulatt, 2014; Feely, 2015). En palabras de Feely (2015): “la estricta demarcación del ego de aquello que es distinto de él impide al sujeto ser capaz de mantener

el tipo de relación con lo externo que le permitiría la experiencia corporal del *addendum* moral [traducción propia]” (p. 55). Esta represión por cuenta de un ego que, en su desarrollo, se demarca de lo mimético se va consolidando en múltiples momentos a lo largo de la historia biográfica de cada sujeto. Tal y como lo hemos hecho en nuestro primer capítulo, no desarrollaremos acá una teoría de la represión en Adorno. Solo nos limitaremos a señalar, nuevamente, dos de las instancias en la que las condiciones externas del mundo- no solo el mundo físico, sino también el mundo social, por así decirlo- llevan a la represión de lo mimético: la educación en la niñez, como señala Adorno (2005) en su *Mínima Moralia*; y la represión que el ritmo y la exigencia de la productividad imponen sobre el trabajador moderno (Adorno, 2002a; Adorno & Horkheimer, 2002). Son las exigencias que recaen sobre los sujetos en cuanto a modos de comportamientos socialmente aceptables, modos de conducir el cuerpo, modos de experimentar placer y, en suma, un amplísimo espectro de instancias, lo que explica los procesos en los que lo mimético va siendo reprimido. A esta cuestión nos hemos referido más extensamente en nuestro capítulo primero, por lo que no nos detendremos aquí en lo que a ella respecta.

En síntesis, el *addendum* moral, en tanto que experiencia mimética, desmiente a la experiencia a través del ego que legitima, funda y estructura a las prácticas violentas de dominación. El carácter crítico del *addendum* moral viene dado por la refutación, en los tres sentidos que discutimos arriba, que le son concomitantes.

El *addendum* moral y la auto reflexión crítica

Ahora nos queda discutir la manera en la que el *addendum* moral se relaciona con el tipo de reflexión que conformaría a una cierta consciencia teórica de las formas de represión y que, además, respondería al imperativo de no repetir Auschwitz. Por lo demás,

ya veníamos aproximándonos a esta pregunta. Habíamos dicho que el *addendum* moral formaba a la consciencia teórica toda vez que revelaba el estado erróneo de cosas, en una suerte de saber moral. Además, planteamos que el *addendum* moral ponía en marcha a un tipo de pensamiento particular, que Adorno denomina como pensamiento dialéctico. Como vimos de la mano de Verdeja (2009), el carácter dialéctico de este pensamiento se explica, primero, porque es iniciado por un “otro” de lo mental- el momento corporal del *addendum* moral- y, segundo, porque retoma y se sostiene sobre la divergencia entre la experiencia proyectiva y la experiencia mimética de los seres y cuerpos sufrientes. Precisamente, con lo que acabamos de proponer acerca de los sentidos en los que el *addendum* desmiente al ego es que se entiende la divergencia entre las experiencias proyectivas y las experiencias miméticas de los seres que sufren por cuenta de las prácticas violentas a las que son sometidos.

Adorno discute la auto reflexión que, para él, asume la forma de una suerte de categoría moral después de los horrores de Auschwitz en el siguiente fragmento. Este lee así:

Diría que el elemento de la auto reflexión se ha convertido hoy en día en el verdadero heredero de lo que antes eran las categorías morales. Esto significa que si hoy hay algo así (...) como la distinción entre una vida buena y una errática, *seguramente lo encontraríamos lo más rápidamente al preguntarnos si una persona está golpeando ciegamente a otras personas- mientras clama que el grupo al que pertenece es el único positivo, y los demás grupos deben ser negados- o si al reflexionar acerca de nuestras limitaciones podemos aprender a hacer justicia a aquellos que son diferentes, y descubrir que la verdadera injusticia está en el*

preciso momento en el que nos colocamos en lo correcto y a los demás en lo incorrecto. Por tanto, abstenerse de la auto afirmación (...) O por ponerlo de otra manera, debemos tener una consciencia, pero no insistir en nuestra consciencia [traducción propia; énfasis mío] (Adorno en Peters, 2013, p. 1247).

Lo primero que resalta es que Adorno relaciona la auto reflexión de la que hablamos con la pregunta por la violencia que se ejerce sobre otros. La reflexión ha de girar sobre la pregunta por la legitimidad, el sentido, la razón de ser de la violencia que otros- pero también uno mismo- ejercen sobre un grupo que es visto como el que debe ser negado. Esta es una violencia que se funda sobre la distinción entre quienes están en lo correcto y quienes no lo están, entre quienes deben existir y quienes no.

Adorno pone al mecanismo de la proyección automática del ego a la base de esta violencia. Discutiendo al antisemitismo en su *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer plantean que

El antisemitismo está basado en la proyección falsa. Esta es el reverso de la mimesis genuina y tiene profundas afinidades con lo reprimido; de hecho, esto mismo [la proyección falsa] podría ser la característica del comportamiento patológico en el que aquello [lo reprimido] se manifiesta. [traducción propia; énfasis mío] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 154).

La proyección falsa a la que hace referencia el pasaje es la proyección que deviene mecanismo inconsciente, que se consolida como vía automática y única de la experiencia. Se diferencia de la proyección controlada, que estudiaremos en el siguiente capítulo, porque no incorpora al comportamiento mimético: es la férrea proyección del ego sin más. A decir

verdad, no hay nada nuevo en la relación entre la proyección automática y la violencia. Al discutir a la violencia maniaca que se ejercía sobre un animal discurrimos acerca de la relación entre la proyección, la cosificación y la violencia. Uno podría pensar que la lógica del ejemplar se manifiesta en la tenacidad con la que se persigue al grupo de gentes de que deben ser negadas: la víctima individual, perteneciente a ese grupo, es tan solo una instancia particular de algo más universal que no puede ser tolerado, un ejemplar más de lo que debe ser exterminado. Por lo demás, como ha sido reconocido por numerosos comentaristas de la obra de Adorno, cuando hay grupos sociales o seres humanos cuyas prácticas, existencias o costumbres los hacen incomprensibles, imposibles de fijar en identidades estables, Adorno señala a la violencia como reacción de la racionalidad dominante ante eso que le es ininteligible⁸; hay, ciertamente, una relación entre la violencia política y la racionalidad dominante en el pensamiento de Adorno (Caruana, 1996; Wheeler, 2001; Sheratt, 2002; Villa, 2007). Es cuando los seres humanos, por cuenta de diversas razones que aquí no discutiremos, se resisten a la compulsión de dominación de la racionalidad controladora que reciben, como reacción de esa racionalidad, una violencia que puede ser inusitada.

De ahí el lugar clave que asume el *addendum* moral en la autoreflexión en torno a la violencia. Contra la insistencia del perpetuador de la violencia y contra la indiferencia de quien es testigo de ella se erige el *addendum* moral como experiencia que hace intolerable a esa violencia, que refuta a la racionalidad dominante sobre la que se funda y que desmiente a la cosificación de los cuerpos sufrientes. El *addendum* moral pone en marcha a

⁸ Al respecto, nuestros lectores pueden remitirse al capítulo de la Dialéctica de la Ilustración que se denomina “Elementos del antisemitismo”.

la reflexión sobre la violencia porque revela como inaceptable, inadmisible, a esa violencia; porque es la experiencia, crítica contra el ego, que refuta la identidad según la cual quienes son perseguidos son meros ejemplares a exterminar; y porque revela el estado erróneo de cosas, la necesidad de que el sufrimiento se detenga. Es solo porque el testigo de la violencia en la calle o el perpetrador de la violencia en el pogromo experimentan súbitamente al cuerpo sufriente en una insoportable cercanía con el propio cuerpo, en un aborrecimiento por su sufrimiento y una compasión inmediata, que puede tener lugar la pregunta y la reflexión por el sentido de la violencia.

Es así, entonces, como el *addendum* moral pone en marcha a la autoreflexión crítica, al tipo de reflexión que constituye una consciencia teórica acerca del estado de cosas y que podría orientar a la humanidad para no repetir Auschwitz. Podemos seguir caracterizando un poco a esta autoreflexión crítica con otros elementos del pasaje que hemos citado más arriba a propósito de ella. Particularmente, llama la atención la reiteración de Adorno sobre el punto de la no auto afirmación: la idea de que, si bien se debe tener una consciencia, no se debe insistir en ella. Esto nos da luces acerca de la autoreflexión crítica, que debe también reconocerse en su fragilidad. Efectivamente, para Adorno, la autoreflexión crítica anda sobre pies de barro: como Cook (2006) señala, nuestro filósofo llamaba a una suerte de prudencia del individuo crítico acerca de sus reflexiones por el hecho de que su pensamiento necesariamente debía pasar por un momento conceptual. Para Adorno, en otras palabras, la autoreflexión crítica implica inevitablemente un momento conceptual que, inevitablemente, recae en las pretensiones de dominio que guían a la racionalidad conceptual, además de estar mediado por las fuerzas históricas, sociales y culturales detrás de los conceptos (Cook, 2006). Insistir en esta consciencia, reafirmarla al margen de los

demás, en ese sentido, supondría caer nuevamente en la voluntad de dominio que en un principio fundamentó a la violencia cometida contra lo distinto; y, segundo, dar por ahistóricas e inmutables a las conceptualizaciones que son en realidad mediadas.

Todavía más, merced a las limitaciones que el momento conceptual implica para la reflexión crítica, Adorno es dolorosamente consciente de la imposibilidad de detectar y resistir a la totalidad de las formas de represión. Por lo tanto, Adorno afirma que “[hay] incontables momentos en los que incluso las personas conscientes capaces de criticar a la totalidad, hacen cosas y asumen actitudes que ciegamente ayudan a mantener a lo universal aun cuando su consciencia se oponga a ello [traducción propia]” (Adorno en Cook, 2006, p. 303).

Ahora bien, a decir verdad, la relación entre el *addendum* moral y la auto reflexión crítica pareciera depender de dos momentos. El primero de ellos es el momento del shock, en el que el sujeto es conmocionado por la experiencia del *addendum* moral, mientras que el segundo podría ser entendido como el de la responsabilidad con respecto de esa experiencia. En efecto, desde nuestro punto de vista, Adorno llama a una suerte de responsabilidad, de compromiso, con la experiencia del *addendum* moral; instiga a tomar la decisión de asumir la experiencia de refutación dirigida contra la racionalidad dominante y de reflexionar, a partir de ella, acerca de las distintas formas intolerables de la violencia. Consideremos el siguiente fragmento:

Si un golpe de inmerecida suerte ha conservado la composición mental de algunos individuos no del todo ajustada a las normas prevalecientes (...) es responsabilidad de estos individuos hacer el esfuerzo moral y, por así decir, representativo de decir

lo que aquellos para quienes hablan no pueden ver o, para hacer justicia a la realidad, no se permitirían ver [traducción propia] (Adorno, 2004, p. 41).

Para Adorno, la posibilidad de experimentar al *addendum* moral no está garantizada, sino que depende del azar. Aunque, hablando más precisamente, la experiencia del *addendum* moral no es segura porque depende de la capacidad de mimetizar (Feely, 2015). Pero esta capacidad ha de ser protegida, toda vez que el individuo moderno es susceptible de perderla⁹. En nuestro capítulo siguiente, particularmente, estudiaremos la forma en la que la cultura industrial afecta a la capacidad mimética hasta atrofiarla, aunque esta es solo una de las muchas instancias en las cuales se podría perder la capacidad mimética desde la filosofía de Adorno: hemos mencionado en el transcurso de esta investigación al trabajo y a la educación como otras dos de estas instancias. La posibilidad de retener la capacidad de mimesis es azarosa porque depende de los azares de vida del individuo; está condicionada por sus experiencias, su exposición mayor o menor a mecanismos de represión. De ahí que quienes aún pueden experimentar al *addendum* moral parecen estar llamados por Adorno a asumirlo como una responsabilidad: deben hacer el esfuerzo de pensar a partir de él para decir lo que otros no pueden ver.

De esa forma, bajo nuestra interpretación, la auto reflexión crítica parecería doblemente frágil: primero, porque depende de la posibilidad, a su vez dependiente del azar, de la experiencia del *addendum* moral; segundo, porque también dependería de la responsabilidad con la que el individuo moderno asumiera al *addendum* moral y pensara a

⁹ En mínima moralía, por ejemplo, Adorno explica que los niños manifiestan siempre la capacidad mimética, como se ve cuando se pierden a sí mismos jugando imitar a animales. Ciertamente, hay mucho acerca de la mimesis y la educación que Adorno tiene por decir, y las formas en las que esta se ha configurado como un mecanismo represor de aquella. Por desgracia, este tema supera los límites de esta tesis.

partir de él. En consecuencia, según creemos, la auto reflexión crítica se hace posible mediante el *addendum* moral, pero su realización, es decir, el hecho de que el sujeto asuma la responsabilidad de pensar a partir de él, permanece siempre como una opción.

Mas, como hemos mencionado, esta responsabilidad con el *addendum* moral es interpretación nuestra. Hulatt (2014), por ejemplo, afirma que los impulsos corporales tienen, para Adorno, una influencia directa, automática sobre la cognición. Por ello, Hulatt (2014) asevera que el *addendum* moral emerge como un impulso que automáticamente re direcciona la forma en la que el individuo percibe las estructuras sociales que le rodean. El *addendum* moral comunica que “la visible preponderancia del poder social sobre el individuo, la absoluta negación del individuo por parte de esa estructura, es una amenaza presente para nosotros [traducción propia]” (Hulatt, 2014, p. 689). El individuo, entonces, se siente amenazado por sus estructuras sociales y busca cambiarlas; el cambio en su forma de relacionarse cognitivamente con dichas estructuras tiene lugar de manera inmediata para garantizar la supervivencia. Para Hulatt (2014), el *addendum* moral es una respuesta puramente egoísta, en la que “el estrés egoísta es la única supervivencia de la moral pues, mediante nuestro miedo a la hostilidad que las estructuras sociales muestran contra la vida, buscamos seguridad mutua en la remoción de esas estructuras [traducción propia]” (Hulatt, 2014, p. 689).

Reconocemos el valor en esta interpretación de Hulatt en cuanto a que explica la relación directa entre la sensación del *addendum* moral y la puesta en marcha del pensamiento crítico: el *addendum* moral causa el re direccionamiento inmediato y automático de la razón para alterar las estructuras que atentan contra la supervivencia del individuo. Hulatt propone, así, una relación determinista, casi que causal entre el *addendum*

moral y el re direccionamiento del pensamiento. Nosotros nos oponemos a esta lectura por ser demasiado mecánica: por no reconocer que la filosofía de Adorno es supremamente crítica de los intentos por establecer relaciones estables e irrevocables de causalidad o determinación.

Lo cierto, en todo caso, es que el *addendum* moral es una experiencia crucial para el tipo de reflexión que permitiría acoger al nuevo imperativo categórico que se impone sobre la humanidad no libre. Esta reflexión, no debemos olvidarlo, es puesta en marcha por un momento corporal- que no es sino el *addendum* moral mismo-, gira en torno a la violencia que ejercida sobre otros sujetos y se sostiene a partir de la tensión entre lo mimético y lo conceptual.

Con estas reflexiones hemos quedado ad portas de nuestro capítulo final. Sabemos que el *addendum* moral es crucial para la auto reflexión crítica. No obstante, bajo la lectura del *addendum* moral como experiencia mimética, hemos planteado que la represión del ego sobre lo mimético puede impedir la experiencia del *addendum* moral. Pues bien, ahora desplazaremos nuestra mirada al arte y a la industria cultural. Ante las formas y exigencias de represión sobre lo mimético, Adorno ve en el arte un refugio para defenderlo: una línea de defensa de la capacidad mimética (Wheeler, 2001). Al arte se opone la industria cultural que, en cambio, atrofia a esa capacidad (Adorno, 2005). Ya exploraremos estas ideas. Mas ya pueden anticipar nuestros lectores que si la industria cultural tiene algún efecto sobre la auto reflexión crítica es, por así decirlo, por vía de la atrofia de la capacidad mimética que se requiere para experimentar al *addendum* moral.

Capítulo 3

En el capítulo anterior estudiamos al *addendum* moral y su relación con la auto reflexión crítica. Caracterizamos al *addendum* moral como una experiencia intensa y visceral de *shock* causada por la noticia o el atestiguamiento de la agonía de otro cuerpo, de la violencia y la tortura ejercidas sobre él. Por cuenta de esta experiencia tenía lugar una refutación- entendida en tres sentidos- de las experiencias proyectivas de cosificación del ego, de la racionalidad dominadora y de las prácticas de violencia ejercidas sobre el cuerpo sufriente. En virtud de esta refutación, el *addendum* moral podía dar marcha a la auto reflexión crítica. Advertimos, por último, que la posibilidad del *addendum* moral, leído como una experiencia mimética, residía en la capacidad de la mimesis, que se veía amenazada por múltiples instancias de la represión que actúan sobre los sujetos en su historia biográfica.

En este capítulo centraremos nuestra atención en el arte y en la industria cultural. Empezaremos hablando de esta última discutiendo la tesis de la estandarización de sus productos y de los modos de consumo que ponen en marcha según Adorno. A continuación, nos apartaremos de los productos de la industria cultural y nos desplazaremos hacia las obras de arte. En ese momento, abordaremos el concepto de *experiencia estética* y de pensarlo en su relación con la capacidad mimética, es decir, la capacidad de experimentar y pensar miméticamente. A partir de ello sabremos que la experiencia estética resuena con el pensamiento crítico, toda vez que requiere de la mediación entre un entendimiento conceptual y uno mimético (Adorno, 2002b). Por último, aún a la luz del arte, veremos que la experiencia estética revela la agencia represiva del ego y se dirige contra ella. En este

punto retornaremos sobre la industria cultural y sobre la forma en la que define unos modos de experiencia, basados en la anticipación y la gratificación, que atrofian a la capacidad mimética. Con ello propondremos, finalmente, una forma de entender cómo podría la industria cultural atrofiar las posibilidades de la reflexión crítica. Con eso dicho, empecemos.

La industria cultural

En los borradores de la *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer utilizaron, antes que la expresión de industria cultural, la de cultura de masas (Adorno & Rabinbach, 1975). La razón por la que luego optaron ambos filósofos por la expresión de industria cultural nos permite empezar a situarnos en lo que la *Kulturindustrie* significa para Adorno. En *La industria cultural reconsiderada* se lee, al respecto, que

Cambiamos la expresión [“cultura de masas”] por “industria cultural” para excluir desde el principio la interpretación agradable para quienes la defienden: que esta es algo así como una cultura que emerge espontáneamente de las masas mismas, la forma contemporánea del arte popular. De esto último, la industria cultural debe ser diferenciada al extremo [traducción propia] (Adorno & Rabinbach, 1975, p. 12).

Así, la industria cultural surge como término que opone a una cierta cultura nacida espontáneamente de las masas de otro tipo de cultura. Por el pasaje, podría inferirse que lo que diferenciaría, al menos en primera instancia, a la cultura industrial de la espontánea cultura de las masas- y aquí omitiremos alguna posible problematización de esta idea y de estos lenguajes-es su carencia de espontaneidad. Precisamente, esta inferencia es varias veces confirmada y reiterada por Adorno, quien asegura que los productos de la industria

cultural carecen de espontaneidad en tanto que son producidos masivamente para el consumo, como si fueran una mercancía más (Adorno & Rabinbach, 1975; Adorno & Horkheimer, 2002). De esta forma, con el término de cultura industrial Adorno pareciera querer señalar una forma de creación de la cultura que obedece a la lógica de la producción, el consumo y la ganancia que rige la producción de cualquier otra mercancía bajo el sistema capitalista. Consideremos el pasaje siguiente:

La industria cultural fusiona a lo viejo y a lo familiar en una nueva cualidad. En todas sus ramas, los productos que son creados para el consumo de las masas, y que en buena medida determinan la naturaleza de ese consumo, *son producidos más o menos de acuerdo a un plan* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno & Rabinbach, 1975, p. 12).

En efecto, al ser creados y concebidos solo como objetos de consumo masivo, los productos de la industria cultural han de seguir ciertas fórmulas y esquemas, al modo de los carros, los televisores y, realmente, cualquier otra mercancía producida masivamente, que permita satisfacer al mayor número de personas al menor costo posible y mediante un proceso de producción acelerado. En consecuencia, los productos culturales exhiben la misma estandarización que las mercancías de consumo a gran escala. De hecho, es esta estandarización de los mencionados productos lo que Adorno señala como un rasgo característico y definitorio de aquellos de la industria cultural (Adorno & Rabinbach, 1975).

En consecuencia, es importante que explicitemos dos ideas que el término de *estandarización* encierra. Estas ideas nos permiten empezar a enlazar a la industria cultural con ciertas formas de recepción, de consumo, de experiencia de sus productos, por parte de los espectadores, que Adorno rechaza y condena. En primer lugar, Adorno plantea la

existencia de una suerte de *fórmula* bajo la cual todos los productos de la industria cultural son creados. Esta fórmula, que es recurrente en las películas, las canciones, las telenovelas, radionovelas y demás ramas de la industria cultural (Adorno & Horkheimer, 2002), debería entenderse de dos formas. Primero, como una suerte de mandato que debe cumplir todo producto cultural: fin que estos persiguen y que consiste en *la primacía del efecto sobre el espectador*; es decir, en la creación de un producto que *suscite excitaciones o impresiones previamente definidas* sobre el espectador. El producto debe conseguir que el espectador ría, se espante, llore, se asombre, cuando así se quiera que suceda (Adorno, 1985; Adorno, 2002b; Adorno & Horkheimer, 2002), pues solo así conseguirá el producto entretener o divertir al espectador y, de esa forma, asegurar el consumo en otras ocasiones (Adorno & Horkheimer, 2002).

La segunda forma en la que habría de entenderse la idea de la fórmula es como referencia al conjunto de técnicas y modos de producción estandarizados mediante las cuales se fabrican los productos de la industria cultural para afectar al espectador de la forma deseada. Entendida de esta segunda manera, la fórmula haría entonces referencia, por ejemplo, a la incorporación de los efectos especiales en el cine para asombrar al espectador, al uso de una música particular en las escenas de las telenovelas o las películas para infundir ciertas emociones particulares sobre el espectador o la confección de secciones pegadizas y memorables, por sus ritmillos y tonalidades, en las canciones (Adorno & Horkheimer, 2002).

La noción de la fórmula, entendida tanto como mandato y como forma estandarizada de producción, llevó a Adorno (2002b) a catalogar a los productos de la industria cultural como meros *protocolos de excitaciones*. Esta idea conjuga los dos

sentidos que acabamos de explicitar acerca de la fórmula. Con ella, Adorno busca señalar que los productos culturales son fabricados como una colección de *momentos aislados* que pretenden suscitar, cada uno, una impresión particular y diferente sobre el espectador, siempre haciendo uso de técnicas estandarizadas (Adorno, 2002b; Adorno & Horkheimer, 2002). En otras palabras, Adorno busca dar cuenta de que, con la industria cultural, se crean productos en donde el todo no tiene nada que ver con las partes: los elementos particulares de cada segmento, más bien, responden ante todo al propósito de imprimir una emoción particular y previamente definida sobre el espectador y no ya a los otros elementos y otros fragmentos que componen la totalidad del producto.

Quizá una comparación con el arte nos ayude a elucidar mejor esta idea de los productos culturales como colecciones de excitaciones y fragmentos aislados. De acuerdo con Adorno, la estructura de una obra de arte implica tanto la disposición de sus elementos- es decir, la forma en que se ordenan sus variados elementos constituyentes- como su determinación conjunta: esto es, su interacción, su tensión, su complemento, su interdependencia (Witkin, 2004). Los elementos constituyentes de una obra de arte responden, cada uno, a los demás. En ese sentido, Adorno afirma que “[l]as obras de arte están vivas en tanto que hablan de una forma que es negada a los objetos naturales y a los sujetos que las crean. *Ellas hablan en virtud de la comunicación de todo lo que es particular en ellas* [traducción propia; énfasis mío]” (2002b, p. 5). En cambio, en los productos culturales cada elemento constituyente es ordenado con miras al efecto sobre el espectador; con miras a inducir en él reacciones esperadas en un momento determinado (Adorno & Horkheimer, 2002). Adorno no ve ningún tipo de relación de coherencia, es

decir, de determinación mutua o de interdependencia, en los elementos constituyentes de los productos culturales:

Los productos de la cultura popular¹⁰ [ver nota al pie] son construidos a partir de elementos formados ahistóricamente en concordancia con sus efectos predeterminados sobre la conciencia de quien recibe (...). En una obra del llamado arte popular o de masas no puede haber distinción semejante [entre las partes y el todo] porque el todo no es el resultado de la interacción entre elementos sino el marco rígido que es tan indiferente a sus elementos constituyentes como estos con respecto de los otros [traducción propia] (Witkin, 2004, p. 43-44).

Así, por ejemplo, las canciones *hit* están compuestas por momentos aislados: por paquetes monádicos que encierran secuencias musicales y tonos que han sido ya determinados desde antes, no a partir de los otros, para que cada momento de la canción imprima unos estímulos determinados sobre el espectador y, de esa forma, este reaccione como se espera que lo haga. La misma lógica opera en el cine y la televisión, las otras ramas que, junto a la música, son las más características de la industria cultural (Adorno, 1991). Por ello, por el hecho de que el esquema bajo el cual se crean los productos culturales sea, solamente, la organización de momentos monádicos, de partes constituyentes que son preconcebidas y luego ordenadas en una relación apenas de coincidencia con el propósito de imprimir un efecto planeado y determinado desde antes de

¹⁰ El lenguaje de Witkin aquí es desafortunado, pues omite el hecho de que Adorno y Horkheimer, como hemos señalado, habían decidido apartar el término de cultura de masas o popular del de la industria cultural. Sin embargo, también es verdad que la elección de ese término por parte de Witkin puede estar motivada por la pretensión de traer el lenguaje de Adorno a términos más comunes para su lector moderno. En todo caso, es mejor no mezclar a la cultura de masas con la cultural industrial.

la misma organización, es que Adorno habla de ellos como si fueran protocolos de excitaciones que suscitan reacciones aisladas a estímulos aislados¹¹ (Adorno, 2002b).

Con todo, podemos entonces sintetizar la primera idea o el primer sentido que encierra la noción de la estandarización de los productos de la industria cultural. Esta consiste en que cada uno de ellos es producido bajo la misma fórmula- bajo el mandato de suscitar efectos determinados sobre el espectador- y mediante la incorporación de técnicas estandarizadas con las que se busca atender a ese mandato. La fórmula es doble, como decíamos: es el mandato y las herramientas que se crean con el fin de atenderlo y que definen la manera en la que se producen los productos de la industria cultural. Como consecuencia de este primer sentido de la estandarización, Adorno plantea que los productos culturales son protocolos de excitaciones, es decir, colecciones de momentos aislados que persiguen, cada uno, un efecto definido sobre el espectador (Adorno, 2002b; Adorno & Horkheimer, 2002).

La segunda idea que recoge la tesis de la estandarización es la de la repetición, la familiaridad y la predictibilidad de sus esquemas y contenidos. En cada película y programa televisivo diferente, afirman Adorno y Horkheimer (2002), el espectador puede, desde el inicio, anticipar el desenlace de la historia y el destino de los personajes- por ejemplo, quién será castigado, recompensado o perdonado-. Lo mismo sucede para los programas

¹¹ Un juego de oposiciones que es notorio entre el arte y la industria cultural es el siguiente: para la primera, el todo viene dado por las relaciones espontáneas e interdependientes de los elementos particulares. Para la segunda, por el contrario, es la idea del todo y la racionalidad instrumental- manifiesta en el producto creado para tener un efecto sobre el espectador- lo que determina y, además, aísla a los elementos particulares. Por eso, Adorno ve en la obra de arte un complejo espacio para la utopía: pues, así como en la obra de arte, la sociedad utópica- ya imposible- habría de emerger como resultado de las diversas relaciones entre los individuos, en lugar de que estas fueran administradas y determinadas, clausuradas e impuestas, de antemano, incluso antes del nacimiento de sus individuos.

radiales, las historias cortas y las novelas, que siguen el mismo esquema de la película (Adorno & Horkheimer, 2002). Y para la música, el oyente “puede siempre adivinar la continuación después del primer compás de una canción *hit* y es gratificado cuando sucede [traducción propia]” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 99). En efecto:

No resta nada que los consumidores puedan clasificar, pues la clasificación ya ha sido apropiada por el esquematismo de la producción (...). No solo las canciones *hit*, las estrellas, las radionovelas, *se conforman a tipos que recurren cíclicamente como invariantes rígidas, pero el contenido específico de la producción, el aparente elemento variable, es él mismo derivado de esos tipos*. Los detalles se vuelven intercambiables. La corta secuencia de intervalos que ha probado ser pegajosa en una canción, la desgracia temporal del héroe que el asume como un “buen deporte”, las saludables cachetadas que la heroína recibe de la fuerte mano del héroe masculino (...) son, como todos los detalles, clichés hechos a la mano, dispuestos a ser usados aquí y allá *como deseados* (...) [traducción propia; énfasis mío] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 98).

Hay entonces varias ideas. En primer lugar, Adorno hace referencia a unos “tipos” invariables en los productos culturales, que distingue del contenido específico de la producción, el aparente elemento variable. Los tipos refieren, sobre todo, a la estructura de los productos. Por ejemplo, la manera en la que una canción o pieza musical de la industria cultural está ordenada. El *jazz*- un género muy fuertemente criticado por Adorno (Thompson, 2010)- resulta ilustrativo, desde la lectura de nuestro filósofo, como la combinación entre un contenido variable, rebelde, gracias a que incorpora momentos de improvisación, y una estructura que siempre permanece igual: una estructura que define en

qué momento o sección de la pieza tendrá lugar la improvisación, y una improvisación que siempre tiene lugar como síncopa sobre un ritmo que se mantiene constante. Así, Adorno escribe que “[n]o obstante la certidumbre que existe al respecto de los elementos africanos en el jazz, no es menos cierto que todo lo rebelde en él ha sido desde el principio integrado a un esquema estricto (...)” [traducción propia] (Adorno en Thompson, 2010, p. 43), a lo que se agrega luego que “[e]n todas estas síncopas (...) el ritmo fundamental es rigurosamente mantenido; lo marca una y otra vez el bombo de la batería” [traducción propia] (Adorno en Thompson, 2010, p. 44). Sucede lo mismo con las películas, que persiguen una narrativa siempre repetida independientemente del contenido: la introducción, el problema, el obstáculo aparentemente insalvable y el desenlace esperado.

Además de una estructura invariable, Adorno lee en los productos culturales la incorporación de unas formas de asociación, de relación, de agrupación de los estímulos que conforman al contenido de los productos culturales. Por eso es que el contenido es solo aparentemente variable. En cada producto, ciertos estímulos anteceden a otros; ciertos estímulos se relacionan con otros como siguiendo unas leyes invariables. Es precisamente por esto que los oyentes de una canción *hit*, como leía uno de nuestros pasajes anteriores, puede anticipar las tonalidades venideras sin necesidad de haber escuchado antes la canción: es porque en tantas otras canciones ha escuchado secuencias de tonalidades similares que ha aprendido a asociarlas inmediatamente, es decir, sin necesidad de ninguna clase de mediación. También es por esto que en las comedias televisadas el espectador puede saber, segundos antes, el momento en que tendrá lugar un chiste. En suma, el espectador empieza entonces a relacionarse con el producto mediante las estandarizadas leyes de la asociación (Adorno & Horkheimer, 2002), que va aprendiendo conforme

experiencia los productos culturales, y en virtud de ello puede anticipar la llegada de ciertos estímulos a partir de las señales, de los estímulos previos que el producto le va ofreciendo, pues las secuencias de estímulos en los productos culturales obedecen siempre al mismo patrón.

Así, la segunda idea que encierra la tesis de la estandarización en la industria cultural podría pensarse como la incorporación de esquemas y secuencias de estímulos que son esquemáticas; que son repetitivas, eternamente recurrentes, por no ir más lejos. Por lo demás, es importante notar que las reacciones que se espera que el producto genere sobre el espectador están implicadas, profundamente, con la familiaridad de los estímulos mediante los cuales se busca provocarlas. En ese sentido, las dos ideas que encierra la tesis de la estandarización no son ajenas. Todo lo contrario. Adorno y Horkheimer (2002) advierten, por ejemplo, sobre la gratificación que el espectador siente ante la llegada de las secuencias musicales familiares que son *anticipadas* por él cuando escucha una canción. Esta idea, pero trasladada a otras ramas de la industria cultural- las telenovelas, el cine, las novelas policiacas- vuelve a aparecer en otras obras de Adorno (1991). Dicho de otra forma, los estímulos mediante los cuales se pretende inducir al espectador a reacciones esperadas son ya familiares para él, y es en virtud de esa familiaridad que, en buena medida, son aceptados y disfrutados. La industria cultural define las anticipaciones que lleva a cabo el espectador mediante asociaciones invariables en sus productos, y es así como este aprende a esperar la llegada de ciertos estímulos tras la aparición de otros. Y el producto, a su vez, le cumple al espectador, le gratifica, toda vez que le ofrece los estímulos que ha anticipado y que le son ya familiares, porque han aparecido antes en cualquier otro producto cultural.

Por lo demás, Adorno no busca solo llamar la atención sobre la manera en la que el entretenimiento que ofrece la industria cultural descansa en buena medida en la familiaridad de los estímulos mediante los cuales pretende excitar de una forma u otra al espectador. Lo que nuestro filósofo busca explicitar es que el acto de anticipar la llegada de lo familiar es central o definitorio en el entretenimiento que se recibe de los productos culturales. No en vano hace Adorno un paralelo entre la industria cultural- sobre todo las ramas del cine y la música (particularmente, el jazz)- y los actos de variedades:

Es el 'acto de variedades', cuyas técnicas son claramente recordadas por el jazz y la película como las dos formas más características de la industria cultural, lo que provee el modelo aquí (...). Lo que realmente constituye al acto de la variedad, lo que impacta a cualquier niño que ve a semejante performance por primera vez, es el hecho de que en cada ocasión algo sucede y nada sucede al mismo tiempo. Todo acto de la variedad, especialmente el del payaso y el del acróbata, es realmente una especie de espera [traducción propia] (Adorno, 1991, p. 60).

En la espera, en la anticipación, transcurre buena parte de la experiencia ante los productos culturales, cuya satisfacción última reside en la eventual llegada de lo familiar. Este mecanismo de esperar lo familiar y ser gratificado por ello es tan central en la recepción de los productos culturales que Adorno escribe, por ejemplo, en "Sobre el carácter de fetiche en la música y la regresión en la escucha", que "[l]a familiaridad de la pieza es un sustituto de la calidad que se le adscribe. Gustar es casi la misma cosa que reconocer [traducción propia]" (Adorno, 1985, p. 271).

Ahora bien, hemos de notar cómo, hasta cierto punto, la industria cultural halla en el espectador una cierta complicidad. Pues el espectador al cual apela la industria cultural es

el espectador que demanda de sus productos un entretenimiento sin esfuerzo (Adorno & Horkheimer, 2002). La sentencia de que gustar es casi lo mismo que reconocer -que vimos algo más arriba- tiene sentido solo en la medida en que el espectador se abandone a los productos culturales y, en una actitud de profunda pasividad, haga que su recepción de ellos- en palabras de Gunster (2000)- se reduzca a un mero registro de los estímulos que le ofrecen. Por lo demás, Adorno concibe esta pasividad del espectador como consecuencia de una resignación desesperanzada. En efecto, a sus ojos, los consumidores de los productos culturales están tan agobiados que, por el escape momentáneo que la industria cultural ofrece, aceptan cualquier producto que les sea presentado:

La frase, el mundo busca ser engañado, se ha vuelto más cierta de lo que nunca se esperó. Las gentes no solo están, como dice el dicho, cazando el anzuelo; si [la industria cultural] les garantiza incluso la más transitoria gratificación, ellos desean un engaño que es, de todas formas, transparente a ellos. Fuerzan sus ojos a cerrar y expresan aprobación, en una especie de aborrecimiento propio, a cualquier cosa que se les presente, plenamente conscientes del propósito por el cual ello es manufacturado. Sin admitirlo sienten que sus vidas serían completamente intolerables en el primer momento en que dejaran de aferrarse a las satisfacciones que en realidad no lo son [traducción propia] (Adorno & Rabinbach, 1975, p. 16).

Y para encontrar satisfacción en los productos de la industria cultural, los espectadores agobiados deben abandonarse al producto y aquello que les ofrece:

Esa es la incurable enfermedad del entretenimiento. La diversión se congela en el aburrimiento pues, para ser entretenimiento, no debe costar esfuerzo alguno y por ende se mueve estrictamente a lo largo de los bien usados ritmos de la asociación. El

espectador no debe necesitar pensamientos propios: el producto le prescribe sus reacciones, no mediante coherencia alguna (...) sino mediante señales [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 109).

La complicidad o abandono del espectador ante las obras de arte está relacionada con la vida humana dividida, bajo una razón instrumental, en tiempo de trabajo y tiempo de ocio. Este último momento ha sido reducido al descanso y a la reposición de fuerzas que requiere el trabajador para el día siguiente (Adorno, 2002a). La industria cultural y sus consumidores se adaptan, ambos, a esta lógica del descanso: estos se abandonan a aquella, y su experiencia queda reducida el registro de estímulos, a los bien usados ritmos de la asociación (Adorno & Horkheimer, 2002).

Con esto, hemos cubierto nuestra primera sección. Pero antes de dar el paso a nuestro primer excursus conviene que recapitemos. La industria cultural funciona como cualquier industria dedicada a la producción de mercancías para el consumo masivo. Sus productos, fabricados en serie para satisfacer al mayor número de personas, están marcados por la estandarización. Por un lado, todo producto cultural es fabricado con miras a estimular, mediante distintas técnicas- músicas, efectos especiales, etc.- al espectador de unas formas deseadas. Bajo este propósito, los productos culturales devienen secuencias de excitaciones, colecciones de momentos y estímulos aislados que no responden unos a otros sino al objetivo de excitar al espectador. Por otro lado, los estímulos que ofrecen los productos culturales y la forma en que esos estímulos son ordenados en un producto son eternamente familiares. Finalmente, en virtud de esta familiaridad, y a pesar de todo, estos estímulos son disfrutados por los espectadores, cuya experiencia abandonada en los

productos culturales se reduce a la espera de los estímulos familiares y a su gratificante llegada.

Ahora que hemos delineado las ideas básicas sobre la industria cultural, procedamos a nuestro apartado siguiente.

Los dos modos de experiencia: la experiencia estética y el entretenimiento

En este apartado estudiaremos dos experiencias que pueden tener lugar ante las obras de arte o los productos culturales que son, en principio, opuestas: el entretenimiento y lo que Adorno denominó como experiencia estética. En efecto, veremos que a ellas subyacen dos comportamientos distintos: el mimético y el proyectivo. En nuestro primer excursus revisaremos a la experiencia estética y su relación con la mimesis, así como la importancia que Adorno veía en esta experiencia dada su capacidad para revelar agencias represoras. A continuación, en nuestro segundo excursus, revisaremos a la experiencia del entretenimiento y a su relación con la proyección. Nuestro propósito es comprender a cada tipo de experiencia con una profundidad adecuada. Nos interesa, sobre todo, hacer explícita la importancia que la experiencia estética tiene para Adorno y las consecuencias que se podrían desprender, desde su filosofía, cuando la forma de experiencia primaria de las obras de arte y los productos culturales pasa a ser el entretenimiento. En el fondo, se trata aquí, como ya planteábamos, de formas de experiencias que depende de la mimesis o de la proyección. Invitamos a nuestros lectores a tener esta última idea en mente a medida que avanzamos por estos excursus, cuya lectura podría ser algo laberíntica.

La experiencia ante la obra de arte: mimesis y temblor

Empezaremos estudiando, en este apartado, a la experiencia ante las obras de arte y su relación con la mimesis. Así, partamos de esta idea central, aunque difícil: Adorno (2002b) asevera que la obra de arte solo *es* en tanto que proceso de *llegar a ser*. La obra de arte no es un objeto cerrado con el que el espectador se relaciona mediante una escucha o mirada distantes; al contrario, la obra es, ella misma, el proceso mediante el cual se constituye ante el espectador; proceso que acontece, y vuelve siempre a acontecer, en virtud de los elementos de la obra y de su interacción con el espectador implicado. Adorno afirma:

[q]ue la experiencia de las obras de arte es adecuada solo como experiencia plena es algo más que una afirmación acerca de la relación entre el observador con lo observado (...). La experiencia estética se vuelve experiencia plena solo en virtud de su objeto, en ese instante en el que las obras mismas se hacen animadas bajo su mirada [la del observador] [traducción propia] (Adorno, 2002b, p. 175-176).

La experiencia estética, en tanto que *experiencia plena*-ya tendremos ocasión de volver a esta expresión- es mucho más que la relación distante entre el observador y lo observado, principalmente porque esa distinción se desdibuja en el proceso de constitución de la obra bajo la mirada del espectador. Para Adorno, el espectador se extingue, en un sentido muy particular, en la obra de arte; y solo es en virtud de esa *extinción* que la obra se constituye. Consideremos el pasaje siguiente:

Antes de la administración total, el sujeto que veía, escuchaba o leía una obra se perdía a sí mismo, se olvidaba a sí mismo, se extinguía a sí mismo en la obra de arte. *La identificación llevada a cabo por el sujeto era idealmente no la de hacer a la obra de arte como él, sino la de hacerse a sí mismo como la obra de arte*. Esta

identificación constituía a la sublimación estética [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2002b, p. 17).

El espectador que se extingue en la obra lo hace mediante su *identificación con ella*, mediante el proceso de *hacerse como ella*. Esta identificación es la mimesis que el espectador establece con la obra de arte (Adorno, 2002b). Precisamente, es en virtud de la mimesis que se quiebra la distancia entre el espectador como sujeto estable y la obra como objeto cerrado. Pues la experiencia mimética, como señalábamos en nuestro primer capítulo, supone una distorsión en la experiencia fundada en la distancia entre uno y otro: el mundo exterior y el mundo interior del sujeto colapsan, se hacen indistinguibles, se confunden en un estado oceánico. Es solo a través de la experiencia mimética que hay una revelación íntima de la constitución de un objeto, por más que dicha revelación no sea conceptual sino que tenga la forma de un momento corporal.

La obra se constituye entonces como algo más que un mero objeto con el que el espectador se relaciona distantemente en virtud de la experiencia mimética de la obra. Acudamos ahora a Paddison, quien nos ayuda a pensar en la mimesis con la obra sirviéndose del ejemplo de la música, el tipo de arte que Adorno siempre reconoció como el de mayor fuerza mimética, tanto en su creación como recepción (Witkin, 2004; Goebel, 2008; Paddison, 2010). Acerca de la mimesis, Paddison dice que

la mimesis puede ser entendida como una forma de seguir de cerca al movimiento de una obra musical [,] *tanto como una identificación con él como una recreación del proceso en la medida en que se desenvuelve*- esto es decir, de su forma, de su estructura. Esto es tanto una adaptación somática al movimiento de la música como, *en el caso de lo que Adorno llama entendimiento mimético (mimetisches Verstehen),*

un proceso cognitivo de recreación como experiencia, en el sentido de Benjamin de *Erfahrung* como la experiencia del desenvolvimiento momento a momento de una pieza a la luz de lo que ya ha sucedido y de lo que sucederá. *Verstehen* asume el sentido de entendimiento interpretativo, y como *mimetisches Verstehen* es el impulso parcialmente espontáneo y mimético que dirige a la ejecución de la música tanto como a su recepción como experiencia (...) [traducción propia; énfasis mío] (Paddison, 2010, p. 141).

En el caso de la música¹², la mimesis consiste tanto en la identificación del espectador con el movimiento de la música como en la recreación somática de ese movimiento, esto es, la recreación somática del desenvolvimiento de la música. Esta mimesis se entiende como un “seguir de cerca” a la obra, como una suerte de cercanía con la obra. Pero es una cercanía que no se sigue necesariamente de un entendimiento discursivo previo de la obra; más bien, esta cercanía es espontánea, somática, dirigida por los impulsos miméticos. Podríamos pensar que esa espontaneidad de lo mimético es precisamente lo que determina, en parte, el desenvolvimiento de la obra: la manera en la que acontece *con* el espectador. El desenvolvimiento de la obra, entendido como experiencia, no es el acontecer siempre igual de una secuencia ya ordenada de sonidos. Así entendida, la obra no es, en realidad, ninguna; pues, como obra de arte, solo es en tanto que

¹² Por el enfoque y el interés de esta investigación no podemos profundizar en los motivos que llevaron a nuestro filósofo a concebir a la música como el arte que mejor se abre a la mimesis del espectador (Witkin, 2004; Goebel, 2008; Paddison, 2010). Sin embargo, al revisar lo que hemos dicho acerca del entendimiento mimético, una posible razón salta a la vista: en la música, por sobre el cine o la pintura, la interacción procesual y dinámica de lo múltiple es más patente. Con todo, debemos notar que la noción de entendimiento mimético no es meramente musical, sino que atraviesa a otras formas de arte y, además, a su proceso de creación y de recepción (Adorno, 2002b). Por tanto, que el entendimiento mimético sea la recreación sensorial de un proceso cognitivo no conceptual que informa acerca de la estructura de una obra de arte, acerca de las interacciones entre sus diversos elementos particulares, trasciende a lo meramente musical.

proceso de llegar a ser, como hemos dicho. Así, la obra- en este caso, la música- no acontece ante el espectador como una secuencia distante de estímulos que se escuchan pasar y que, si el espectador decidiera volver a escuchar, le sonarían igual. Al contrario. Escucha y obra, podríamos decir, no son del todo distintos: la manera en la que el espectador escucha a la música, la manera en la que esta termina desenvolviéndose, depende de la contingencia juguetona, azarosa, espontánea, de los impulsos miméticos. Por supuesto, la obra tiene una estructura; la obra propone unos sonidos, unas tonalidades, una intensidad, un ritmo: pero la manera en que todo ello es *experimentado*, momento a momento, a la luz de lo anterior y de lo que viene¹³, depende de la contingencia de lo mimético. Desde este punto de vista, la experiencia de la obra, con esta espontaneidad y contingencia de lo mimético, se distingue de la experiencia programada y anticipada de los productos culturales, que son recibidos como secuencias de momentos aislados.

Por lo demás, esta idea de la mimesis con la obra no termina por agotar el sentido de lo que, en el pasaje de Paddison, aparece como el entendimiento mimético. Ciertamente, el entendimiento mimético requiere de la cercanía con la obra, en el sentido en que lo hemos venido discutiendo, pero no es suficiente. En el pasaje, Paddison hace referencia al entendimiento mimético como *Erfahrung*, como experiencia del desenvolvimiento. Dijimos que el desenvolvimiento dependía de la mimesis; omitimos, sin embargo, que también depende del juicio activo del espectador. En otras palabras: el entendimiento mimético

¹³ En ese sentido, el entendimiento mimético parecería romper con la propia experiencia de una temporalidad lineal y dividida en el pasado, el presente y el futuro. Consideremos, al respecto, esta cita: “[l]a división tripartita tiene el propósito de liberar al momento presente del poder del momento pasado al borrar a este más allá de la frontera de lo irrevocable y colocarlo, como conocimiento utilizable, al servicio del presente. La necesidad de recuperar al pasado como algo vivo, en vez de utilizarlo como el material del progreso, ha sido satisfecho únicamente por el arte” [traducción propia] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 25).

como *Erfahrung*, como experiencia plena del desenvolvimiento la obra, solo es posible cuando el espectador la experiencia miméticamente y, a la vez, la intenta penetrar con juicios. Consideremos, al respecto, el pasaje siguiente:

Sin juzgar, las obras de arte señalan- como con su dedo- a su contenido sin hacerse de este modo discursivos. La reacción espontánea del recipiente es la mimesis de la inmediatez de este gesto. En él, sin embargo, las obras no se agotan (...). La experiencia plena [*Erfahrung*], que culmina en el juicio de la obra sin juicio, demanda una decisión y, por extensión, al concepto [traducción propia] (Adorno, 2002b, p. 245).

El entendimiento mimético como experiencia plena de la obra de arte es la mimesis y el concepto: es el desenvolvimiento experienciado de cerca, momento a momento, determinado siempre contingentemente por los gestos de la obra -que señala no discursiva, sino miméticamente, algo al espectador- y por el juicio del espectador activo, que decide así sobre la obra: intenta imponerle un sentido a sus elementos, a su estructura, a su temporalidad, a su movimiento. La potencia de la experiencia plena es que contiene en su núcleo al diálogo y la tensión entre la mimesis y el concepto. Lo mimético guía y, simultáneamente, transgrede a lo conceptual al informar sobre lo no idéntico del objeto, aquello que insiste en escapar al concepto que busca asimilarlo. La mimesis con la obra guía a su entendimiento conceptual- que busca darle un sentido- tanto como lo contradice, pues siempre, en su espontaneidad y contingencia, revela la contingencia de toda comprensión de la obra, de toda interpretación fundada en sentidos estables otorgados a sus elementos. Es la espontaneidad de la mimesis lo que hace siempre posible que el desenvolvimiento de la obra sea siempre distinto, que ninguna interpretación sobre ella

pueda mantenerse, que la unidad identidad asignada a sus elementos por parte del espectador se convierta en un hormiguero.

En suma, la complejidad de la experiencia de la obra de arte pone de manifiesto la imposibilidad de subsumir una obra de arte en cualquier esquema de comprensión fijo. Todo sentido que pueda imponer el entendimiento conceptual a la obra es desmentido por el entendimiento mimético, que lo revela en su contingencia. Esta experiencia de la obra es la experiencia de algo vivo y, como tal, es la experimentación de los límites de la propia razón que halla en la obra un agua imposible de contener con fronteras conceptuales.

Aún más, la experiencia estética, para Adorno, es central para superar al empobrecimiento de la experiencia que discutimos en nuestro primer capítulo. En efecto, a propósito de esto, Gadesha afirma que “[l]a proyección controlada (...) es hecha consciente en la producción y en la experiencia de un objeto en la dimensión de la experiencia estética [traducción propia]” (2004, p. 112). Precisamente, la proyección controlada es, contrario al tipo de proyección rígido e inconsciente que estudiamos en el primer capítulo, un tipo de proyección que incorpora a la mediación mimética a la experiencia de lo exterior; una mediación que aparece bajo el concepto de *reflejar al objeto*. En efecto, discutiendo acerca de la proyección controlada, Adorno y Horkheimer (2002) escriben que

Para reflejar a la cosa como es, el sujeto debe devolverle más de lo que recibe de ella (...). Solo la mediación, en la que el insignificante dato sensible eleva al pensamiento a la más alta producción de la que es posible, y en la que el pensamiento se entrega sin reserva a la impresión que recibe; solo la mediación puede superar el aislamiento que apresa a la naturaleza entera [traducción propia; énfasis mío] (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 155-156).

Al reflejar al objeto, el sujeto se entrega sin reservas a un dato sensible insignificante, y por cuenta de este dato tiene lugar el proceso de la mediación. A nuestro juicio, reflejar al objeto supone *recrearlo* conscientemente- con toda la consciencia, como también exige la obra de arte- al experienciarlo miméticamente e intentar comprenderlo, asimilarlo conceptualmente. Esta es la mediación, en donde los anuncios miméticos fracturan la identidad estable que es creada por cuenta del mecanismo de la proyección y en donde mediante el pensamiento se busca asimilar, comprender, hacer inteligible nuevamente al objeto mediante otras categorías, otros conceptos. Por eso es que, creemos entender, el sujeto devuelve al objeto más de lo que recibe de él: porque su experiencia inmediata de ese objeto, que es la experiencia proyectiva, es desmentida por la mimesis, y solo en la reconfiguración- mediada por el pensamiento- de los modos de comprensión puede el sujeto volver a hacer inteligible al objeto, volver a pensarlo, volver a subsumirlo bajo alguna identidad o categoría, acaso más amplia ahora. Bajo esta perspectiva, uno podría pensar que la proyección controlada implicaría también lo que tiene lugar con el desenvolvimiento de las obras de arte: que ninguna cosa podría ser la misma dos veces, que toda identidad y comprensión suya encerrarían un grado de contingencia en virtud de la espontaneidad de lo mimético; que no podría haber cosa, ni sistema de cosas, realmente estables. Así las cosas, el arte es central para el pensamiento de Adorno porque por medio de él pueden tener lugar modos de experiencia- como la experiencia estética- que luego pueden ser trasladados a otros dominios de la experiencia.

Finalmente, la experiencia plena de la obra tiene lugar central en la teoría estética de Adorno porque nuestro filósofo propone una relación entre ella y una noción particular de sublimación estética. Pues esta, en efecto, es una sublimación que no refiere a la descarga

de deseos o emociones inconscientes que han sido reprimidos. Más bien, la sublimación de la que Adorno habla consiste, en principio, en lo que él denominó como el momento de la conmoción o del shock. Empecemos por el siguiente pasaje:

El *shock* causado por las obras de arte importantes no es empleado para despertar emociones personales reprimidas. Al contrario, el *shock* es el momento en el que los recipientes se olvidan de sí mismos y desaparecen en la obra; *es el momento de ser conmovido*. Los recipientes pierden su suelo; la posibilidad de la verdad, encarnada en la imagen estética, se hace tangible. La inmediatez, en su sentido más pleno, de la relación con las obras de arte es una función de la mediación, de la experiencia de comprensión y penetración (...); esta toma forma en la fracción de un instante, y para esto toda la consciencia es requerida, no estímulos y reacciones aisladas. *La experiencia del arte (...) es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2002b, p. 244-245).

Desentrañemos estas líneas. El momento del *shock* ocurre cuando la cercanía y la distancia entre el espectador y la obra colapsan: el espectador desaparece del todo en la obra; la objetividad irrumpe en su la consciencia. ¿Qué quiere decir esto? No hace mucho escribíamos que, en el proceso de constitución de la obra, ni esta ni el sujeto permanecen como polos opuestos y rígidos. Lo que recorta esta distancia es la mimesis, porque en la experiencia mimética no hay diferenciación entre un mundo interior y un mundo exterior. Por cuenta de la mimesis, el espectador experimenta la irrupción de la objetividad de la obra: deja de ser espectador, observador lejano de la obra como un objeto otro de sí, y, en cambio, se extingue todo en su desenvolvimiento momento a momento. La inmediatez de la obra, la absoluta cercanía, solo se alcanza por la mediación: por la experiencia de penetrar y

comprender su desenvolvimiento, de irlo determinando a cada momento, de irse perdiendo en ese proceso. El momento del *shock*, que tiene lugar tan solo en la fracción de un instante, acontece cuando un espectador es arrebatado en y por el desenvolvimiento de la obra, para lo cual requiere de *toda la consciencia*, porque el desenvolvimiento exige a lo mimético y a lo conceptual. Cuando sobreviene el *shock*, el espectador desaparece en la obra tanto como los navegantes en el mar atiborrado de canciones de sirenas.

El *shock*, por tanto, es la experiencia de la fugaz pérdida de sí en la obra. Adorno lee en esta experiencia una posibilidad concreta, de un alcance enorme en su filosofía. En efecto:

[e]l temblor (...) no provee ninguna satisfacción particular para el Yo [el ego]; no guarda ninguna similitud con el deseo. Más bien, es un memento de la liquidación del Yo, que, sacudido, percibe su propia limitación y finitud (...). Por unos momentos el Yo se hace consciente, en términos reales, *de la posibilidad de dejar a la auto preservación alejarse*, aunque en realidad no tiene éxito en realizar esta posibilidad [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2002b, p. 245).

La importancia del momento del temblor radica, pues, en esto: en la consciencia de la posibilidad de abandonar a la autopreservación. Pensemos en esta idea. Es por cuenta de la auto preservación que se desarrolla el ego y los mecanismos de control que impiden la experiencia de la indistinción, de la cercanía plena, de la pérdida de sí en un objeto. Pero en el shock, el sujeto desaparece- o arriesga desaparecer- en ese estado oceánico de indistinción absoluta entre sí y lo exterior. El *shock* no revierte la historia de la subjetividad- no termina con el sujeto que se ha constituido en su delimitación con lo exterior y con lo que, luego, se le aparece como propio de sí que es irracional- pero revela

la posibilidad de ese estado, de la experiencia de la indistinción, del arrebató de lo que fue definido como irracional sobre lo que fue definido como racional.

De ahí que, como ya veremos en el siguiente pasaje, el *shock* sea entendido por Adorno como una experiencia crítica contra el ego. Pero debemos enfatizar que este ego no debe ser entendido como una fuerza subjetiva puramente biológica y ahistórica, sino como fuerza que es moldeada por contextos y procesos sociales e históricos que la determinan al delimitar aquello que ha de ser reprimido y aquello que puede ser permitido; contextos y procesos sociales e históricos, en suma, que concretan las condiciones de lo exterior que definen la manera en la que el ego se desarrolla como agente regulador. En otras palabras, la experiencia del arte es crítica contra un ego localizado, situado históricamente. Con todo, afirma Adorno que

[e]n su inmediatez el temblor siente a lo potencial como si fuera actual. Para el sujeto, esto transforma al arte en lo que es en sí, *la voz histórica de la naturaleza reprimida, en última instancia crítica con el principio del Yo, ese agente interno de represión*. Esta experiencia subjetiva [*Erfahrung*] dirigida contra el Yo es un elemento de la verdad objetiva del arte [traducción propia; énfasis propio] (Adorno, 2002b, p. 245-246).

Podría plantearse una suerte de paralelo entre la experiencia del *shock* y la experiencia del *addendum* moral. En el caso del segundo, la experiencia de un cuerpo sufriente desmiente su experiencia únicamente como materia de dominio. La experiencia del *addendum* se opone así a la racionalidad dominadora del ego y las prácticas de dominio que se fundan sobre ella. Aún más, esta contradicción abre la posibilidad de la reflexión crítica en el sentido en que la hemos entendido en el anterior capítulo. En el caso del arte

vuelve a tener lugar una experiencia que se dirige contra el ego como agente de represión: la experiencia del arte hace al Yo consciente de su propia agencia represiva. En ese sentido, podría verse en el arte, y particularmente en la experiencia estética, la posibilidad de erosionar y fisurar aquello que, como bien nos decía Feely (2015), es impedimento de la experiencia del *addendum* moral: la solidez del ego, es decir, su imposición represora como único impulso mediante el cual se experiencia la realidad. El arte, en tanto último refugio del impulso mimético (Adorno, 2002b), significa entonces la posibilidad de erosionar el rígido control del ego como experiencia única de la realidad: tanto al hacerlo consciente de su propia agencia represiva como, según vimos anteriormente, al hacerlo consciente de la posibilidad de alejar la auto preservación. Por lo tanto, podemos pensar en el arte como en la última línea de resistencia de la consciencia en donde lo mimético aún pueda emerger como fundamento de una experiencia distinta, de no dominancia, con los objetos externos y los impulsos propios. Ante la obra de arte, el sujeto puede defender, ante la sociedad que le exige la represión de sus impulsos miméticos y *ante sí mismo*, la posibilidad de las experiencias miméticas.

Creemos que con esto basta por ahora; detengamos aquí nuestra investigación sobre la experiencia estética ante la obra de arte. Esto será solo momentáneamente, pues pronto volveremos a ella. Ahora debemos indagar acerca de la experiencia ante los productos culturales y la *mimesis regresiva* que subyace a ella.

La experiencia ante los productos culturales: el entretenimiento y la atrofia de la mimesis

En este apartado discutiremos a la experiencia del entretenimiento y su relación con la proyección y la atrofia de la capacidad mimética. Para empezar, debemos recordar que el

entretenimiento que ofrecen los productos de la industria cultural se sostiene sobre el juego entre las anticipaciones del espectador y la correspondencia del producto. En otras palabras: el espectador, que ha aprendido a asociar estímulos de una determinada manera por cuenta de la estandarización de la industria cultural, anticipa la llegada de ciertos estímulos a partir de las señales que recibe del producto y se gratifica cuando, eventualmente, reconoce la presencia de esos estímulos anticipados en el producto. Así descrito, lo reconocemos, pareciera una extraña interacción. Por ello conviene siempre tener en mente los ejemplos de Adorno: acaso el más claro es la manera en la que los oyentes de una canción pop pueden anticipar, incluso sin haber escuchado antes la canción, cuál será su estructura- cuándo tendrá lugar el *climax*, cuándo se aproxima el coro, etc.- y cuáles tonalidades específicas siguen a las tonalidades que van apareciendo en cada instante.

Consideremos ahora los siguientes dos pasajes sobre la industria cultural. El primero, tomado de *Minima Moralia*, lee que:

La industria cultural está orientada hacia la regresión de los impulsos miméticos, hacia la manipulación de los impulsos reprimidos de copiar. *Su método consiste en anticipar la imitación que el espectador hace de ella, creando la impresión de que el acuerdo que busca crear [entre ella y los espectadores] ya existe (...)* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2005, p. 201).

A su vez, el segundo pasaje, en esta ocasión extraído de *Teoría estética*, sostiene que:

El consumidor arbitrariamente proyecta sus impulsos- remanentes miméticos-sobre sea lo que sea que se le presente. Antes de la administración total, el sujeto que veía,

escuchaba o leía una obra se perdía a sí mismo, se olvidaba a sí mismo, se extinguía a sí mismo en la obra de arte. *La identificación llevada a cabo por el sujeto era idealmente no la de hacer a la obra de arte como él, sino la de hacerse a sí mismo como la obra de arte.* Esta identificación constituía a la sublimación estética (...).

Como *tábula rasa* de proyecciones subjetivas, sin embargo, la obra de arte es desposeída de sus dimensiones cualitativas (...). *Lo que las obras de arte reificadas ya no pueden decir es reemplazado por el recipiente con el eco estandarizado de sí mismo, al cual escucha. Este mecanismo es puesto en marcha y explotado por la industria cultural* [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2002b, p. 17).

El primer pasaje refiere al método de la industria cultural. Esta anticipa la *identificación* que el espectador hará del producto y, en virtud de ello, crea la impresión de que ya existe un acuerdo entre ambos. Cabría entonces preguntarse por la manera en la que la industria cultural puede anticipar a la identificación del espectador con sus productos. El segundo pasaje, al respecto, es iluminador. Lo que nos dice es que hay dos formas distintas en las que la identificación puede tener lugar: bien bajo la forma de *hacerse a sí mismo como la obra de arte* o bien bajo la forma de *hacer a la obra como sí mismo*. O bien el espectador se hace a sí mismo como la obra de arte o bien hace a la obra de arte como él. La primera forma de identificación es la mediación mimética que discutimos con el concepto de la experiencia estética; nuestros lectores reconocerán que, de hecho, hemos citado al mismo pasaje antes. Pero la segunda forma de identificación es distinta y opuesta. En ella, el espectador deja de mimetizar a “lo que sea que se le presente”- obra o producto- y, en cambio, lo convierte en una *tábula rasa* sobre la que se proyecta y que solo le

devuelve un eco estandarizado de sí mismo. Y esta segunda forma de identificación tiene lugar por cuenta de la industria cultural.

La cuestión acá es que si la industria cultural puede anticipar a la identificación entre el espectador y sus productos es porque esa identificación es una consecuencia misma de la industria cultural. Lo que hace la industria cultural es poner en marcha y explotar un mecanismo que define una nueva forma de identificación entre el espectador y “lo que sea que se le presente”: una identificación que tiene lugar únicamente como acuerdo o coincidencia entre lo que el espectador proyecta sobre la obra o el producto y lo que recibe de ellos. Por eso es que la industria cultural puede anticiparse a la identificación entre el espectador y sus productos: porque lo que aquel proyecta es lo mismo que estos terminan por ofrecerle, en virtud de las anticipaciones que el espectador aprende a hacer sobre los productos estandarizados conforme los consume. Y es por esto, también, que la industria cultural puede apropiarse del arte. La voz de las obras acaba siendo reemplazada por el *eco estandarizado* del espectador porque este solo las experiencia, ahora, a partir de las relaciones de estímulos que le dan placer y que ha aprendido a hacer por cuenta de los productos culturales. En otras palabras, el espectador se relaciona con la obra de arte al modo en que se relaciona con los productos culturales: esperando entretenimiento de ellas, buscando anticiparlas, y esperando reconocer en ellas lo que le resulta placentero. La identificación con las obras de arte que tiene lugar *del mismo modo* que con los productos culturales se da únicamente por el acuerdo, apenas coincidencial, entre algunos elementos de la obra de arte y los gustos y las anticipaciones aprendidas por el espectador gracias a la estandarización de los productos culturales.

En última instancia, el mecanismo que permite a la industria cultural definir un modo de relación particular entre los espectadores y sus productos o las obras de arte es el de la anticipación gratificante. Ni Adorno ni otros comentaristas utilizan este concepto; lo hemos acogido para retener las dos ideas centrales del mecanismo de la industria cultural, al que por lo demás nos hemos estado aproximando a lo largo de todo este capítulo. Pues este mecanismo descansa en dos pilares: primero, las anticipaciones estandarizadas de los espectadores- estandarizadas porque son aprendidas a partir del consumo de los productos culturales, que definen la manera en la que los espectadores empezarán a asociar los distintos estímulos de los productos- y, segundo, la gratificación y el placer que genera el reconocimiento de que dichas anticipaciones coinciden con lo que el producto estandarizado ofrece. Como hemos estudiado en la primera sección de este capítulo, el espectador pasivo se entrega a los productos culturales y rápidamente aprende las leyes asociativas de los estímulos que estos le ofrecen y que se repiten en cada producto cultural por cuenta de la fórmula y de la producción masiva. Por cuenta de ello, “[l]a única actividad que resta al pensamiento es la apreciación de lo familiar” [traducción propia] (Gunster, 2000, p. 55). El espectador se relaciona con el producto cultural no implicándose en su desenvolvimiento momento a momento, sino anticipando mediante asociaciones inmediatas ese desenvolvimiento como algo que ya conoce, que ante sus ojos siempre tiene lugar bajo las mismas leyes asociativas que determinan el desenvolvimiento de todos los otros productos culturales.

Ahora bien, podría pensarse que el entendimiento mimético no es necesariamente imposible ante los productos culturales, aunque habría que indagar mucho más en esta idea. Por ejemplo, en su *Teoría estética*, Adorno escribe que “[e]n última instancia, incluso los

tapetes, los ornamentos (...) esperan su interpretación” (2002b, p. 128). Es cierto que Adorno concibe que la estructura de los productos culturales determina, en buena medida, su recepción (Adorno & Rabinbach, 1975; Adorno & Horkheimer, 2002) y que, en ese sentido, la experiencia de reconocimiento y asociación ante los productos culturales ya viene en buena parte determinada por su esquema. Sin embargo, como cualquier otro objeto, los productos culturales también se abren a la mimesis. Lo que en última instancia acaba determinando el tipo de experiencia ante los productos culturales- si de reconocimiento o, más bien, mimética- es la actitud del espectador, el grado en que se implique con el producto cultural. Bien puede recibirlos pasivamente, esperando ser entretenido sin esfuerzo alguno, o bien podría buscar penetrarlos, interpretarlos activamente. Siempre reside en el sujeto la posibilidad de interpretarlos miméticamente, abriendo nuevos horizontes de sentido incluso en lo más estandarizado. Para futuras investigaciones habrá de quedar, pues, una interrogante en este sentido: si Adorno concebiría alguna suerte de resistencia en una recepción de los productos culturales que involucre su entendimiento conceptual y mimético. Más aún, en vista de que los productos culturales pueden ser, a pesar de todo, interpretados, habría que preguntarse si la crítica a la industria cultural de Adorno es, en buena medida, también una crítica al espectador pasivo, que decide abandonarse a los estímulos que le son ofrecidos en cada producto cultural sin mayor esfuerzo que el del reconocimiento y registro de lo que le es familiar.

Discutamos ahora un último tema, que tiene que ver con la manera en la que la industria cultural podría atrofiar a la capacidad mimética, entendida por nosotros como la capacidad de experimentar y pensar miméticamente y que, como hemos visto en nuestro

anterior capítulo, es necesaria para la experiencia del *addendum* moral y la auto reflexión crítica.

Al respecto, diremos que los sujetos pierden la capacidad de experimentar y pensar miméticamente porque la industria cultural pone en marcha y explota una forma de experiencia que hace imposible a la experiencia estética, en donde podría cultivarse a la capacidad mimética. Lo que termina por abrir un abismo entre las formas de la experiencia que define la industria cultural y la experiencia estética es el mecanismo de la anticipación gratificante. En virtud de este mecanismo, que es puesto en marcha y explotado por la industria cultural, los espectadores pasivos aprenden a relacionarse con lo que sea que se les presente- obras de arte o productos de la industria- anticipando por cuenta de asociaciones automatizadas y aprendidas entre los estímulos que reciben. Aún más, los espectadores pasivos permanecen en esa pasividad, porque les es gratificante: lo único que exige el placer que ofrecen los productos culturales es poder reconocer lo que ya es familiar. La experiencia estética de una obra se hace imposible bajo este mecanismo porque, en ella, el espectador debe estar implicado consciente, plena, conceptual y miméticamente en cada asociación que determina el posible desenvolvimiento de la obra. Y solo en la medida en la que tenga lugar esta implicación es que el sujeto puede aprender a experimentar y pensar miméticamente. Pero lo que el mecanismo de la industria cultural consolida, en cambio, es la asociación inmediata, inconsciente, automática- y, no podemos dejar de recalcarlo, gratificante- entre los estímulos del producto, en vez de requerir del espectador la mediación activa y plena sobre esas asociaciones. En suma, la experiencia estética requiere de la *mediación*, mientras que el mecanismo de la industria cultural está fundado en la *inmediación-inmediatez* de la experiencia.

Debemos notar una similitud entre el modo de experiencia que define la industria cultural por cuenta de su mecanismo y la proyección automática que discutimos al iniciar este trabajo. En ambos casos, las leyes o las reglas que determinan la manera en la que lo múltiple de lo sensible es “asociado”- y ya discutiremos este término- operan mecánica, inconsciente e inmediatamente. En la experiencia proyectiva automática, lo exterior es recreado inmediatamente, es decir, a partir de categorías que dotan de unidad sintética a lo múltiple sensible de una forma específica en un mecanismo inconsciente. Análogamente, por cuenta del mecanismo de la industria cultural, el espectador lleva a cabo asociaciones inmediatas y automáticas entre los múltiples estímulos que suscita el producto y los que espera que vendrán. La “asociación”, ciertamente, es distinta en ambos; las leyes que rigen las relaciones estables entre los estímulos de los productos culturales no podría ser comparadas, en principio, a las categorías que dotan de unidad sintética a lo múltiple sensorial; aún más, frente al producto cultural las asociaciones se hacen entre los estímulos presentes y los anticipados, mientras que en la proyección automática pareciera que la unidad se impone sobre los estímulos que colman a los sentidos en el instante. En cualquier caso, lo que aquí buscamos, más que señalar similitudes y diferencias entre la experiencia proyectiva y la experiencia de las anticipaciones gratificantes, es indicar un posible nuevo tema de identificación, que explore más a fondo esa suerte de analogía que planteamos entre ambas.

Ahora podemos condensar nuestra argumentación en un párrafo. La industria cultural pone en marcha y explota el mecanismo de la anticipación gratificante, según le hemos denominado, y atrofia a la capacidad mimética- a la capacidad de pensar y experiencia miméticamente- al consolidar, por cuenta de sus productos, una forma de

experiencia definida por la asociación inmediata, inconsciente y automática de los estímulos que el espectador recibe, ya de un producto, ya de una obra. Ese mecanismo impide que tengan lugar los modos de experiencia- particularmente hablamos de la experiencia estética- que son necesarias para que los sujetos puedan retener y cultivar su capacidad mimética. Así, la industria cultural está profundamente implicada en la pérdida de lo que, de la mano de otros autores, vimos que era condición necesaria para la experiencia del *addendum* moral y del tipo de auto reflexión crítica que pone en marcha: la capacidad mimética.

Esto nos lleva a hacer dos últimas consideraciones antes de cerrar este capítulo. Si acá hemos querido mostrar que el mecanismo de la anticipación gratificante que pone en marcha y explota la industria cultural afecta la capacidad mimética, no hemos buscado decir, con esta propuesta, que este sea el único mecanismo en el que lo haga ni que no haya otras instancias, además de la experiencia estética, en donde el sujeto pueda cultivar dicha capacidad. Nuestra propuesta debe ser, necesariamente, complementada con otras reflexiones y proposiciones acerca de los diversos tiempos, modos y variadas dimensiones en las que un sujeto podría defender su capacidad mimética. Así, por ejemplo, aquí nos hemos enfocado únicamente en el sujeto *como espectador* de los productos de la industria cultural o las obras de arte. Pero creemos que otra instancia en la que la capacidad mimética puede ser cultivada, sin que necesariamente tenga lugar la experiencia estética tal y como la hemos discutido en este capítulo, es en la creación del arte. *Como espectador*, el sujeto cultiva su capacidad mimética en la dimensión de la experiencia estética; *como creador*, acaso la dimensión sea otra.

En esa línea, nuestra propuesta no consiste en afirmar que la industria cultural atrofia a la capacidad mimética porque hace imposible a la experiencia estética entendida como *la única* forma en la que el arte puede constituirse como un dominio para aprender a experimentar y pensar miméticamente. Tampoco queremos decir que la experiencia estética sea imposible ante los productos culturales: incluso estos aguardan su interpretación, como hemos señalado. La manera en la que el arte o los mismos productos de la industria cultural pueden o no constituirse como dominios en los que se cultiva y defiende a la capacidad mimética es un tema que, indudablemente, no terminará por agotarse. Nosotros hemos propuesto que la industria cultural define un modo de experiencia que hace imposible a la experiencia estética, una de las instancias en las que, en tanto que espectadores en el tiempo de ocio, los sujetos pueden aprender a experimentar y pensar miméticamente, con las consecuencias que, como ya hemos señalado, eso tiene sobre el *addendum* moral y la autoreflexión crítica.

De igual manera, no debería entenderse de nuestra propuesta que la industria cultural es el único mecanismo que atrofia la capacidad mimética. Esa atrofia también tiene lugar en el momento del trabajo y de la educación, como hemos señalado en otros apartados. Si la industria cultural se presta para atrofiar a la capacidad mimética es porque pone en marcha un mecanismo que impide que en el momento del ocio, cuando el sujeto podría llevar acabo rupturas con las represiones que se le imponen en el momento del trabajo o la educación, tengan lugar los modos de experiencia que se requieren para cultivar la capacidad mimética.

Conclusiones

En este trabajo quisimos investigar una de las maneras en las que la industria cultural afecta a la reflexión crítica desde la teoría del filósofo alemán Theodor Adorno. Para ello, dividimos nuestro estudio en tres partes, cuyas líneas fundamentales recogeremos ahora.

En nuestro primer capítulo presentamos el quiebre de Adorno con respecto de la delimitación y diferenciación del cuerpo y la mente como dos dominios o geografías distintas y opuestas. A partir de este quiebre, y retomando algunas nociones del ego y la *psyche* del psicoanálisis de Freud, interpretamos la idea de que la razón es una fuerza orientada a la supervivencia. Vimos entonces que esta idea estructuraba una particular resignificación de la Ilustración y fundaba la distinción- y, en buena medida, oposición- entre dos formas distintas de experiencia. La primera, de carácter proyectivo, se caracteriza por un empobrecimiento de la experiencia, toda vez que el sujeto se relaciona con lo exterior experienciándolo como materia de dominación y como un ordenado sistema de cosas que despliegan propiedades que las hacen manipulables e inteligibles. Dijimos, además, que a esta experiencia proyectiva era concomitante una voluntad de dominación sobre lo exterior. Por su parte, en cuanto a la segunda clase de experiencias, las experiencias miméticas, vimos que en ellas colapsaba la distancia entre el sujeto y el objeto, entre el pensamiento y el mundo externo- en una suerte de actualización del estado oceánico del que hablaba de Freud-; que no había concomitancia alguna con la voluntad de dominación y que había un fuerte elemento somático, siempre entendiendo a lo somático en su dimensión corporal y cognitiva.

En nuestro segundo capítulo estudiamos al *addendum* moral y su relación con la autoreflexión crítica. Sobre el primero dijimos que podía ser entendido como una experiencia mimética, de fuertes manifestaciones somáticas, que tiene lugar ante las noticias o la presencia de un cuerpo sufriente, sometido a prácticas violentas. Vimos que la importancia del *addendum* moral radicaba en que desmentía en tres al ego: a la experiencia proyectiva del cuerpo sufriente como cosa, a la voluntad de dominación y a las prácticas de la racionalidad dominadoras. Precisamente por esto vinculamos al *addendum* moral con la autoreflexión crítica, entendida como la reflexión sobre la violencia que se ejerce sobre otros cuerpos y sujetos, porque es por cuenta de esta experiencia que la violencia se hace intolerable y que el sujeto asume la consciencia del estado erróneo de cosas. Finalmente, cerramos el capítulo especificando que el *addendum* moral, en tanto que experiencia mimética, depende de la conservación de la capacidad para la mimesis.

En nuestro tercer y último capítulo empezamos por estudiar a la industria cultural. Dijimos que se caracterizaba por la producción masiva de formas culturales destinadas al consumo masivo y que tenía ciertas consecuencias: particularmente, la estandarización de los productos culturales y la recurrencia de estímulos familiares o conocidos en cada uno de ellos. Además, vimos cómo estas características median el consumo de los productos de la industria cultural y en el gusto que se tiene por ellos; si gustan, afirmamos con Adorno, es en virtud de su familiaridad. A continuación, pasamos a estudiar a la experiencia estética como la experiencia del desenvolvimiento de una obra de arte, en donde el sujeto participa mimética y conceptualmente, y al momento del *shock*. Dijimos que la experiencia estética se configura como dimensión en la que el sujeto aprende a experimentar y pensar miméticamente. Además, dijimos que la experiencia estética es reveladora de las agencias

represivas del propio ego en tanto que experiencia en donde el sujeto se siente al borde de un arrebató mimético. A este tipo de experiencia opusimos al modo de experiencia que define, pone en marcha y explota la industria cultural, en el cual el espectador anticipa automática, inconsciente e inmediatamente a los estímulos que recibirá del producto a partir de las señales que recibe de él y se gratifica en la medida en que reconoce el acuerdo entre sus anticipaciones y el producto. Entonces defendimos que este modo de experiencia atrofiaba a la capacidad mimética, toda vez que hacía imposible a y se diferenciaba absolutamente de la experiencia estética y de los procesos de mediación mimética y conceptual, entendidos como modos de experiencia que permiten al sujeto cultivar su capacidad mimética.

Así las cosas, en este trabajo presentamos y defendimos la idea de que la industria cultural afecta a la autoreflexión crítica en la medida en que impide que tengan lugar los modos de experiencia- aquí estudiamos, específicamente, a la experiencia estética-, en los que el sujeto cultiva su capacidad mimética, que es la condición sin la cual no puede tener lugar ni el *addendum* moral ni, por tanto, la autoreflexión crítica que este pone en marcha.

En ese sentido, nuestro filósofo llama la atención sobre la manera en la que la experiencia de los objetos que forman nuestro tejido cultural- sean obras de arte o productos de la industria- moldea nuestra experiencia de otros objetos, de otros seres, de nosotros mismos. La lectura de Adorno nos invita a pensar que en la esfera de la cultura, en nuestro tiempo, se crean y consolidan distintas formas de experiencia, de relacionarse con lo otro de nosotros y con nosotros, y que estas formas de experiencias tienen una incidencia social y política. Igualmente, podría pensarse que Adorno nos señala también cómo en la cultura pueden emerger espacios de libertad. En efecto, habría una cierta libertad allí en

donde la cultura participa en la creación de nuevas formas de experiencia o en la trasgresión de otras, ya impuestas y solidificadas.

Quisiéramos ahora, antes de dar fin a nuestro trabajo, explorar algunas ideas cuya investigación futura merece la pena. La primera de ellas tiene que ver con la mimesis ante las obras de arte. Cuando hablamos de las obras de arte lo hicimos siempre en términos generales, sin hacer distinciones entre la diversidad de formas: música, pintura, escultura, literatura, teatro, etc. Pero creemos que una investigación que estudie instancias particulares de la mimesis ante distintas formas de arte podría encontrar un fecundísimo campo para el pensamiento y para el estudio de la filosofía de nuestro Adorno, particularmente si ese estudio se mantiene en la línea de establecer relaciones entre la experiencia de objetos culturales y la posibilidad del *addendum* moral.

Como vimos en nuestro último capítulo- aunque de forma muy rápida-, Adorno considera a la música como el tipo de arte que, tanto para el compositor como para el oyente que la sigue cuidadosamente, se presta más para la mimesis. Acudiendo a Padisson (2010), dijimos que la mimesis se constituía aquí como recreación somática del desenvolvimiento de la pieza, como una sensación, una manifestación somática, que informaba acerca de la estructura de la pieza. Hasta cierto punto, se entiende que la música presenta un movimiento, que se desenvuelva frente al espectador, toda vez que es un arte dinámico. Sin embargo, no es del todo claro que la mimesis ante otros tipos de arte- por ejemplo, la literatura o pintura- sea igual que ante la música, porque el dinamismo, por así decir, en estos tipos de arte es distinto. Y mucho menos se puede determinar si la mimesis ante el teatro, en donde interactúan cuerpos que deben, ellos mismos, mimetizar algo, sea igual a la de la música.

Como ya anticipamos, el interés por la mimesis ante otras formas de arte no fue explorado de forma explícita por Adorno ni ha sido explorado por sus principales exégetas. Sin embargo, creemos que desarrollar ese interés ayudaría a comprender algo más de esta relación entre arte y mimesis, en parte porque creemos que podría haber una relación particular entre el *addendum* moral y la manera en que acontece la mimesis en formas particulares de arte. Para ver esto, centrémonos en la literatura.

Empecemos con un fragmento. En su *Teoría estética*, hablando de Kafka, Adorno hace mención del “miedo real que generan obras como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria*, ese shock y esa repugnancia que sacude al cuerpo [traducción propia]” (Adorno, 2002b, p. 12). Lo primero que nos llama la atención del pasaje es que ambas obras de Kafka giran en torno al cuerpo: ya sea el cuerpo metamorfoseado de Gregorio Samsa o el cuerpo que es torturado por una máquina terrible en *La colonia penitenciaria*. De igual forma, nos parece llamativo que Adorno haga referencia a un miedo real y, en particular, al shock y repugnancia que afectan al cuerpo del lector. Esto es llamativo porque, como vimos en el tercer capítulo, el shock ante el arte es consecuencia de su mimesis, lo cual refuerza que, en efecto, sí es posible la mimesis ante la literatura; además, nos llama la atención el sentimiento de repugnancia, de rechazo, que es experimentado ante las novelas, pues recuerda un poco al *addendum* moral experimentado ante el cuerpo sufriente.

¿Podría haber alguna relación entre la mimesis ante la literatura y el *addendum* moral? Creemos que sí. En efecto, caracterizando a esta experiencia en el segundo capítulo, leímos que: “[n]ingún hombre debería ser torturado; no debería haber campos de concentración (...). Estas líneas son verdaderas en tanto que impulso, *en tanto que reacción*

a las noticias de que la tortura está sucediendo en alguna parte” [traducción propia; énfasis mío] (Adorno, 2004, p.285). Es decir, la noticia, el relato, la referencia a la tortura provoca al *addendum* moral, tanto como las ficciones de Kafka provocan el shock y la repugnancia en el cuerpo del lector. No es, pues, necesaria la experiencia directa del cuerpo para que acontezca la experiencia estética o el *addendum* moral, dos experiencias que son resultado de la mimesis. Esto solo significa, a nuestro modo de ver, que es posible que exista una relación mimética con los cuerpos imaginados o recordados, y no solo con los cuerpos vivos, que se posan ante nuestros ojos.

Teniendo esto en cuenta, consideremos las siguientes líneas de *La dialéctica de la Ilustración*, en donde Adorno y Horkheimer (2002) escriben que

[l]a división tripartita tiene el propósito de liberar al momento presente del poder del momento pasado al borrar a este más allá de la frontera de lo irrevocable y colocarlo, como conocimiento utilizable, al servicio del presente. La necesidad de recuperar al pasado como algo vivo, en vez de utilizarlo como el material del progreso, ha sido satisfecho únicamente por el arte [traducción propia] (p. 25).

Entonces, el arte permite esta experiencia del pasado como algo vivo, como algo con peso, con realidad propia, y no solo como conocimiento para el presente. Tenemos la intuición de que acaso en estas líneas, y ciertamente en otras que aún deben ser descubiertas, está la clave para comprender la posibilidad de la mimesis en la literatura o ante el cuerpo torturado imaginado, recordado. Más aún, se nos antoja pensar que la literatura puede ser un espacio de aprendizaje de mimesis con lo ausente, con lo imaginado y lo recordado. Y quizá este aprendizaje sea necesario para que el *addendum* moral, también, pueda sentirse ante las noticias de la tortura. Tenemos la intuición de que

estudiando la mimesis que acontece con la literatura podremos entender mejor la posibilidad del *addendum* moral ante las noticias de tortura, porque en el fondo parece subyacer una mimesis con el recuerdo o la imaginación de un cuerpo, de un otro. En una palabra, lo que proponemos investigar es esta relación- y si existe, por supuesto- entre el *addendum* moral que se experimenta ante la noticia de la tortura y la mimesis que tiene lugar al leer una obra literaria.

Una investigación sobre este tema nos ayudaría a comprender mejor a esa experiencia y a su relación íntima con la experiencia estética, a la vez que nos permitiría desentrañar la relación profunda que Adorno concebía entre el arte y la política, tal y como hemos mostrado en este trabajo. Por último, podríamos contribuir al estudio del aprendizaje moral a través del arte, acaso encontrando que la literatura se configura como un espacio para una suerte de aprendizaje moral. Esta sería una investigación interesante, toda vez que, desde Adorno, el aprendizaje moral podría venir dado por el aprendizaje de la capacidad de mimetizar- y, particularmente, mimetizar a lo ausente- y no de virtudes o valores morales. No podemos sino intuir los posibles hallazgos de esta investigación, pero debemos dejarla consignada por todo lo que promete.

La segunda idea que quisiéramos proponer para futuras investigaciones tiene que ver con el momento del trabajo. En esta investigación hicimos múltiples referencias a lo que Adorno denominó como el momento del trabajo y a la manera en la que, en él, se encuentran ciertos mecanismos mediante los cuales, para nuestro filósofo, el ego se impone sobre los impulsos miméticos, reprimiéndolos. Esto se ve en *La dialéctica de la Ilustración*,

cuando Adorno traza un paralelo entre el trabajador moderno¹⁴ y los navegantes de Odiseo. Al igual que estos, los trabajadores modernos “deben mirar al frente con una concentración alerta e ignorar cualquier cosa que yazca al lado” y su “necesidad de distraerse debe ser estrictamente sublimada con esfuerzos redoblados [traducción propia]” (Adorno & Horkheimer, 2002, p. 26). En efecto, el trabajador moderno debe ser lo más productivo posible, y para ello ha de reprimir aquellos otros impulsos, sin sentido ni propósito, cuya atención y gratificación entorpecería su capacidad productiva. En otras palabras, la lógica del trabajo demanda al trabajador “no permitirse ser distraído por alguna interferencia de los instintos [traducción propia]” (Adorno, 2002a, p. 72).

Siguiendo a Adorno, Sheratt (2002) sostiene que en el momento del trabajo existe una tensión entre los impulsos de juego, de placer, de mimesis, y el impulso del ego, en donde este ha de suprimir aquellos con el fin de satisfacer las demandas de productividad. Esta lectura de Sheratt es muy valiosa, puesto que rescata la dimensión psicoanalítica de la teoría de Adorno al retomar el motivo de la lucha o tensión entre distintos impulsos. Más aún, la lectura de Sheratt es valiosa toda vez que encaja en la narrativa de Adorno acerca de la supervivencia. En efecto, nuestro filósofo afirma que quienes se integran a los modos de producción capitalistas han de ser eficientes en su producción, y que esta eficiencia, como hemos leído, supone la represión de los impulsos improductivos. El ego, pues, ha de dominar sobre los demás impulsos, porque de ello depende, hasta cierto punto, la misma

¹⁴ Habría que mencionar dos cosas. En primer lugar, Adorno parece estar hablando del trabajador que es oprimido, de acuerdo con la lectura marxista, pese a que no lo diga explícitamente. En segundo lugar, Adorno no especifica, en este fragmento, si piensa en algún ámbito de trabajo particular. Será en otro libro en donde se referirá en términos muy generales al trabajo de las oficinas y las industrias (Adorno, 2002).

supervivencia del individuo moderno: perder el trabajo, desde la mirada de Adorno, es ser excluido, marginalizado, condenado.

Con todo, podemos aventurarnos a pensar que en el trabajo opera algo distinto o adicional a la lucha entre impulsos que Sheratt propone. En efecto, en *La dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer (2002) afirman que “[l]a eliminación de las cualidades, su conversión a funciones, *es transferida por modos racionalizados de trabajo a la capacidad humana de la experiencia*, que tiende a revertirse a esa de los anfibios” [traducción propia; énfasis mío] (p. 28). Los modos racionalizados del trabajo- y habría que mirar en detalle qué podría significar esto, porque pareciera que la crítica de Adorno, entonces, no es a cualquier forma de trabajo- conducen a esta reversión de la capacidad humana de la experiencia, en donde quedan eliminadas las cualidades.

Así, Adorno nos invita a pensar que los modos racionalizados de trabajo tienen mucho que ver con la regresión de la experiencia, con la imposibilidad de experimentar miméticamente. Por lo demás, esto encaja en la narrativa que hemos presentado en el primer capítulo, cuando afirmamos que la racionalidad dominante que es objeto de crítica de Adorno tiene un carácter universal porque es adoptada por cada sujeto, que la asimila y reproduce (Adorno, 2008). Al poner nuestra mirada sobre el momento del trabajo, acaso podamos comprender mejor los procesos mediante los cuales esa racionalidad dominante se transfiere, se impone a cada sujeto, y su relación con la regresión mimética.

En suma, tanto el estudio del momento del trabajo como el estudio de las instancias particulares de la mimesis son sumamente provocadores. Preguntarse, con Adorno, acerca del momento del trabajo, de la regresión o el cultivo de la mimesis, de la imposición del ego, resulta, a fin de cuentas, aproximarse a un esfuerzo titánico por intentar comprender

las condiciones que llevaron a que el proyecto ilustrado, con la libertad que prometía, deviniera en las calamidades de los últimos siglos. Es, en una palabra, hacer justicia a una voz que no quiso sino llamar a la reflexión y la acción para evitar los horrores que hubo de atestiguar. Así pues, dejamos en mano de nuestros lectores las preguntas y reflexiones que nos ha suscitado Adorno y que, esperamos, sean recogidas en otros diálogos con nuestro filósofo, pues este diálogo nuestro termina aquí.

Referencias

Adorno, T. (1985). On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening. En A. Arato & E. Gebhardt (Eds.). *The essential Frankfurt School reader* (pp.270-299). Nueva York: Continuum.

Adorno, T. (1991). The schema of mass culture. En J. M. Bernstein (Ed.). *The Culture Industry. Selected essays on maas culture* (pp. 53-84). Londres: Routledge.

Adorno, T. (2002a). *The stars down to earth and other essays of the irrational in culture*. Londres: Routledge

Adorno, T. (2002b). *Aesthetic theory*. Londres: Continuum.

Adorno, T. (2004). *Negative dialectics*. Londres: Routledge.

Adorno, T. (2005). *Minima Moralia. Reflections from damaged life*. Londres: Verso.

Adorno, T. (2008). *History and freedom. Lectures 1964-1965*. New Hampshire: Polity Press.

Adorno, T. & Rabinbach, A. (1975). Culture industry reconsidered. *New German Critique*, 6, pp. 12-19. doi:10.2307/487650

Adorno, T., Pickford, H., & Goehr, L. (1998a). Education After Auschwitz. En *Critical Models: Interventions and Catchwords* (pp. 191-204). New York: Columbia University Press. doi:10.7312/ador13504.22

Adorno, T., Pickford, H., & Goehr, L. (1998b). Marginalia to Theory and Praxis. En *Critical Models: Interventions and Catchwords* (pp. 259-278). New York: Columbia University Press. doi:10.7312/ador13504.26

Adorno, T. & Horkheimer, M. (2002). *Dialectics of Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

Caruana, J. (1996). Mourning and Mimesis: The Freudian Ethics of Adorno. *Canadian Journal of psychoanalysis*, 4 (1), 89-108

Cook, D. (2001). Adorno on Mass Societies. *Journal of Social Philosophy*, 32 (1), 35-52. doi:10.1111/0047-2786.00077

Cook, D. (2006). Nature becoming conscious of itself. Adorno on self-reflection. *Philosophy today*, 50(3), 296-306. doi: [10.5840/philtoday200650341](https://doi.org/10.5840/philtoday200650341)

Espinosa, M. (2015). El papel del principio del placer y del principio de la realidad en la formación de la subjetividad racional. *ENDOXA: Series filosóficas*, 36, pp. 195-212. Recuperado el 15 de enero de 2020 de http://revistas.uned.es/index.php/endoxa/article/view/14438/pdf_59

Feely, J. (2015). *Adorno and Freedom* (Tesis doctoral, University College London, Londres, Inglaterra). Recuperado de: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1471542/>

Gadesha, S. (2004). Leaving Home: On Adorno and Heidegger. En T. Hunn (Ed.), *The Cambridge Companion to Adorno* (pp. 101-128). Cambridge: Cambridge University Press.

Gerhardt, C. (2006). The Ethics of Animals in Adorno and Kafka. *New German Critique*, (97), 159-178. Recuperado el 4 de diciembre de 2020 de www.jstor.org/stable/27669159

Goebel, E. (2008). On Being Shaken: Theodor W. Adorno on Sublimation. *Cultural Critique*, (70), 158-176. Recuperado el 3 de noviembre, 2017 de www.jstor.org/stable/25475491

Gunster, S. (2000). Revisiting the Culture Industry Thesis: Mass Culture and the Commodity Form. *Cultural Critique*, 45, 40-70. doi:10.2307/1354367

Holma, K. & Huhtala, H.M. (2014). Non-idealizing the Theory of Autonomy: Theodor W. Adorno's Psychological and Political Critique of Immanuel Kant. En M, Moses (Ed.). *Philosophy of Education* (pp. 373-381). Illinois: Philosophy of Education Society.

Hulatt, O. (2014). Normative Impulsivity: Adorno on Ethics and the Body. *International Journal of Philosophical Studies*, 22 (5), 676-695. doi:10.1080/09672559.2014.913654

Hulatt, O. (2015a). Adorno, Interpretation, and the Body. *International Journal of Philosophical Studies*, 23 (1), 42-58. doi: 10.1080/09672559.2014.940367

Hulatt, O. (2015b). Sub-Abstract Bodies: The Epistemic and Ethical Role of the Body-Mind Relationship in Adorno's Philosophy. *International Journal of Philosophical Studies*, 23 (4), 460-478. doi: 10.1080/09672559.2014.986181

Huyssen, A. (2000). Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno. *New German Critique*, (81), 65-82. doi:10.2307/488546

Paddison, M. (2010). Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. *Music Analysis*, 29(1/3), 126-148. Recuperado el 9 de diciembre, 2017 de www.jstor.org/stable/41289724

Peters, M. (2013). 'The Zone of the Carcass and the Knacker' - On Adorno's Concern with the Suffering Body. *European Journal of Philosophy*, 24 (4), 1239-1258. doi: 10.1111/ejop.12048

Russell, D. (2010). Social hierarchy and the reduction of experience in Adorno's critical theory. *Journal of power*, 3 (1), 111-126. doi: 10.1080/17540291003630403

Seymour, D. (2000) Adorno and Horkheimer "Enlightenment and Antisemitism. *Journal of Jewish Studies*, 51 (2), 297-312

Sherratt, Y. (2002). *Adorno's Positive dialectic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sherrat, Y. (2004). Adorno's Concept of The Self: A Marriage of Freud and Hegelian Marxism. *Revue Internationale De Philosophie*, 227, 101-117. Recuperado el 19 de enero de 2018 de: <https://www.cairn-int.info/journal-revue-internationale-de-philosophie-2004-1-page-101.htm>

Soler, G. (2016). Adorno (mimesis) Derrida. *Oxímora Revista Internacional de Estética y Política*, 9, 53-72. Recuperado el 13 de diciembre, 2017 de: <https://revistes.ub.edu/index.php/oximora/article/viewFile/16867/19895>

Thompson, M. (2010). Th. W. Adorno Defended against His Critics, and Admirers: A Defense of the Critique of Jazz. *International Review of the Aesthetics and Sociology of*

Music, 41(1), 37-49. Recuperado el 10 de diciembre, 2017 de www.jstor.org/stable/27822862.

Verdeja, E. (2009). Adorno's Mimesis and its Limitations for Critical Social Thought. *European Journal of Political Theory*, 8(4), 493-511. doi: 10.1177/1474885109337995

Villa, D. (2007). Genealogies of Total Domination: Arendt, Adorno and Auschwitz. *New German Critique*, 34 (100), 1-45. doi: 10.1215/0094033X-2006-017

Walschots, M. (2011). *Adorno's "Addendum" to Practical Reason* (Tesis de maestría, University of Windsor, Windsor, Canadá). Recuperado de: <https://scholar.uwindsor.ca/etd/20/>

Wheeler, B. (2001). Antisemitism as Distorted Politics: Adorno on the Public Sphere. *Jewish Social Studies*, 7(2), 114-148. Recuperado el 9 de diciembre, 2017 de www.jstor.org/stable/4467604

Whitebook, J. (2004). Weighty objects. En T. Hunn. (Ed.). *The Cambridge Companion to Adorno* (pp. 51-78). Cambridge: Cambridge University Press.

Witkin, R. (2004). *Adorno on popular culture*. Nueva York: Routledge.

