BAJO EL VOLCÁN · AÑO 8, NÚM. 15 (NOVIEMBRE 2026 – ABRIL 2027): 183–196 · ISSN 2954-4300
Pensamiento crítico · DOI: https://doi.org/10.32399/ICSYH.bvbuap.2954-4300.2026.8.15.874

PENSAMIENTO CRÍTICO

Arte y utopía: el carácter crítico del arte en la estética de Theodor W. Adorno

Art and utopia: The critical nature of art in Theodor W. Adorno's aesthetics

Enrique Tonathiu Garrido de Anda
Universidad de Guadalajara, México
ORCID: https://orcid.org/0009-0005-8635-0785
enriquegarrido.udg@gmail.com

Recibido: 11/11/2025
Aceptado: 21/07/2026

RESUMEN

Este artículo examina en profundidad el carácter crítico del arte en la teoría estética de Theodor W. Adorno. Dicho potencial radica en la capacidad del arte para revelar las contradicciones sociales y expresar lo «no-idéntico», aquello que la razón instrumental suprime y homogeniza. Para lograrlo, el arte debe operar bajo un «doble carácter»: mantener su autonomía frente a los dictados del mercado y la sociedad, sin dejar de ser un «hecho social» que se relaciona críticamente con ella. Esta capacidad crítica no se agota, sin embargo, en el contenido temático de las obras, sino que se juega fundamentalmente en su dimensión formal: el impulso mimético –la expresión del sufrimiento objetivo– requiere de un momento constructivo y técnico que Adorno identifica con la racionalidad formal. Frente a las lecturas que enfatizan los aspectos extraestéticos en detrimento de la forma, el artículo reivindica la centralidad de la construcción artística como vehículo de la crítica. A través de esta negatividad, el arte sugiere utópicamente que un mundo

Texto publicado en acceso abierto bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Los autores conservan los derechos de autor.

diferente es posible, convirtiéndose así en una forma de praxis social que fomenta la conciencia crítica necesaria para la transformación.

Palabras clave: No-identidad, mimesis, memoria, razón instrumental, praxis.

ABSTRACT

This article examines in depth the critical character of art in Theodor W. Adorno's aesthetic theory. This critical potential lies in art's capacity to reveal social contradictions and to express the «non-identical», that which is suppressed and homogenized by instrumental reason. To achieve this, art must operate under a «dual character»: it must maintain its autonomy against the dictates of the market and society, while simultaneously remaining a «social fact» that engages critically with reality. This critical capacity, however, is not exhausted in the thematic content of artworks; it is fundamentally played out in their formal dimension. The mimetic impulse –the expression of objective suffering– requires a constructive and technical moment that Adorno identifies with formal rationality. Against readings that emphasize extra-aesthetic aspects at the expense of form, this article reclaims the centrality of artistic construction as the vehicle of critique. Through this negativity, art utopically suggests that a different world is possible, thus becoming a form of social praxis that fosters the critical consciousness necessary for transformation.

Keywords: Non-identity, mimesis, memory, instrumental reason, praxis.

Introducción

En *Teoría estética* (1970), Theodor W. Adorno atribuye al arte un potencial crítico que constituye, quizás, el rasgo más distintivo de su pensamiento en torno al fenómeno artístico. Dicho potencial radica, en términos generales, en la capacidad que poseen las obras de arte para señalar la identidad no realizada entre razón y realidad y sugerir, desde esta brecha negativa, la posibilidad de una transformación radical del estado de cosas. No obstante, este potencial no es inherente a las obras por el simple hecho de participar en lo que históricamente denominamos «arte», sino que su despliegue depende fundamentalmente de la convergencia de condiciones específicas dentro de la producción artística. Entre éstas se encuentran los impulsos miméticos del sujeto como motor de la expresión estética; la autonomía de las formas artísticas, siempre en tensión con lo que les es socialmente heterónomo; y, no menos importante, el compromiso con el sufrimiento objetivo, las ruinas de la historia que el arte está llamado a preservar.

No obstante, esta concepción del arte crítico no ha estado exenta de controversias. Autores como Peter Bürger, en su *Teoría de la vanguardia* (1974), han cuestionado a Adorno argumentando que su defensa de la autonomía artística impide comprender el verdadero alcance de la vanguardia. Para Bürger, la vanguardia no fue simplemente un

cambio en el tipo de obra, sino un ataque radical contra la institución del arte en su totalidad, con el objetivo de devolver el arte a la praxis vital (Bürger, 2000, p. 157). Adorno, al insistir en la autonomía como condición de la crítica, pierde de vista este ataque a la institución que tanto insistía en la separación de lo estético y lo político y, con ello, neutraliza el impulso transformador que caracterizó a los movimientos de vanguardia. Frente a esta lectura, el presente artículo sostiene que el compromiso adorniano no debe entenderse como una negación de la praxis, sino como una redefinición de la misma: el arte crítico opera a través de la formación de conciencia y la resistencia simbólica –procesos más sutiles, pero no por ello menos políticos–. En Adorno, el efecto político del arte no es la intervención directa, sino la capacidad de mantener viva la memoria del sufrimiento y la utopía, condiciones necesarias para que cualquier transformación social sea posible.

Para dar cuenta de este carácter crítico y sus condiciones de posibilidad, el artículo recorrerá un conjunto de nociones fundamentales. En primer lugar, se abordará la dialéctica del doble carácter del arte –su tensión constitutiva entre autonomía y *fait social*–, para mostrar cómo esta relación paradójica es, precisamente, lo que le permite al arte ejercer su función crítica sin disolverse en la mera reproducción de lo existente. A continuación, se explorará el papel de la mimesis como impulso prerreflexivo que permite al arte captar y expresar el sufrimiento objetivo, así como su vínculo con la memoria y el compromiso. Finalmente, se examinará la dimensión utópica del arte, entendida como la promesa negativa que emerge del recuerdo y la denuncia del sufrimiento a través de las formas artísticas.

Dialéctica del doble carácter: autonomía y fait social

Para comprender el «carácter crítico del arte» en la estética adorniana, resulta indispensable examinar la postura de Adorno frente a la autonomía artística. En términos generales, Adorno parte del marco kantiano, que define la autonomía como la capacidad del individuo para determinarse por sí mismo, al margen de fuerzas externas a la razón (Hernández López, 2024, p. 25). Frente a ella, la heteronomía designa la sujeción de la voluntad a instancias ajenas –mandatos religiosos, preceptos sociales, intereses utilitarios o fines instrumentales– que impiden la autodeterminación racional (Rosental y Iudin, 1965, pp. 160-161). No obstante, como se verá, Adorno no se limita a reproducir esta distinción al hablar sobre arte, sino que la somete a una revisión dialéctica: la autonomía artística, por más que aspire a liberarse de toda determinación externa, se encuentra inevitablemente mediada por la sociedad que la condiciona. Esta tensión irresuelta entre autonomía y heteronomía –entre la voluntad de autodeterminación y la

ineludible sujeción a lo social– constituye el punto de partida para comprender el peculiar estatuto del arte en la modernidad.

Adorno defendió la autonomía de la expresión artística frente a sus usos propagandísticos y comerciales, pero cuestionó la posibilidad de una autonomía absoluta. De hecho, fue un acérrimo opositor de los teóricos y artistas que defendieron el principio de *l'art pour l'art* –cuyos fundamentos suelen remontarse a las tesis kantianas sobre el juicio desinteresado, aunque persiste el debate sobre si esto convierte a Kant en un defensor de la autonomía artística en sentido estricto (Moreno, 2005)–. Esta postura del «arte por el arte» proclamaba una autodeterminación absoluta del arte y el artista frente a cualquier instancia externa, lo que Benjamin definió como una «teología del arte»: la idea de un arte puro que rechaza no sólo cualquier función social, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo (Benjamin, 2003, p. 50). En otras palabras, estos teóricos aspiraban a una creación artística completamente emancipada de influencias externas o intereses ajenos –políticos y sociales– en aras de un arte justificado por sí mismo.

No obstante, pese a las pretensiones autonomistas de los teóricos de los siglos XIX y XX, Adorno considera esta postura insostenible para la práctica artística, especialmente en la era del capitalismo avanzado y los Estados totalitarios. Si bien históricamente –y particularmente desde la Ilustración– el concepto de arte ha estado vinculado a las categorías de autonomía y libertad, dicha autonomía nunca ha alcanzado una realización plena. Aunque constituye un componente esencial del arte –tanto en su determinación histórica como condición de posibilidad para un arte crítico–, su forma absoluta resulta inalcanzable en una sociedad que no ha logrado emanciparse completamente. Como señala Adorno, «La libertad absoluta en el arte –es decir, en algo particular– entra en contradicción con la situación perenne de falta de libertad en el todo» (2004, p. 9). La imposibilidad de una autonomía plena no representa, pues, un fracaso del arte, sino un síntoma de la falta de libertad estructural de la sociedad que lo produce.

En el siglo XVIII, la fuerza subversiva de la Revolución francesa otorgó al arte un grado incipiente de independencia al liberarlo del yugo del clero y la nobleza. Sin embargo, esta libertad nunca fue absoluta; se vio acompañada por el ascenso de la clase burguesa y su creciente dominio. Como advierte Adorno, la libertad artística se gestó en el seno del dominio que la generalizó: cuanto más se liberaba el arte de fines externos, más se organizaba a imagen del dominio (Adorno, 2004, p. 31). La aparente emancipación del arte encubrió, así, una nueva forma de subordinación: en su búsqueda de autonomía, el arte quedó atrapado en la lógica del mercado y los intereses de clase, transformándose en una mercancía moldeada por la búsqueda de beneficio. La producción artística permanece, pues, inevitablemente condicionada por las estructuras sociales: «si antes de

la Revolución Francesa los artistas eran lacayos, hoy son *entertainers*» (Adorno, 2004, p. 334).

En el marco de los Estados totalitarios, la producción artística se encuentra igualmente sometida, aunque bajo una lógica distinta: ya no se trata del yugo de la nobleza, pero sí de la subordinación al programa político del Estado. Tampoco puede hablarse aquí de libertad artística, pues el ideal de humanidad que fundamenta la autonomía ilustrada es socavado por la inhumanidad de estos sistemas:

> La autonomía que el arte obtuvo tras desprenderse de su función cultural se nutría de la idea de humanidad, por lo que tambaleó en la medida en que la sociedad dejó de ser humana. En el arte desaparecieron, como consecuencia de su propia ley de movimiento, los elementos provenientes de ese ideal de humanidad. (Adorno, 2004, p. 9)

El arte del siglo xx se encontraba, así, atrapado en una nueva forma de servidumbre, gobernada por aquellos que perpetuaron el dominio que la abolición de las monarquías pretendía erradicar. La antigua sumisión explícita devino en otra forma de dependencia, encubierta por la retórica de la libertad creativa, pero igualmente condicionada por los intereses del poder político y económico.

No obstante, Adorno no sucumbe al pesimismo. Por más que el arte esté condicionado por las estructuras sociales, aún conserva un resto de aquella libertad prometida por la Ilustración. Esta libertad, aunque fragmentaria, se manifiesta en su capacidad para resistir a la razón identificadora mediante una expresión objetiva del sufrimiento y lo no-idéntico. Ciertamente, una libertad auténtica –tanto individual como artística– sólo sería viable en una sociedad plenamente emancipada; sin embargo, el arte puede, al menos de manera momentánea, quebrar la sujeción al todo social para adoptar una postura crítica que consiste en expresar todo aquello que el sistema reprime e ignora.

Ahora bien, el acto de «decir no» a la razón identificadora tampoco implica una separación absoluta de la sociedad. Este espacio de libertad sólo se constituye dialécticamente: el arte resiste al sistema precisamente porque mantiene una conexión esencial con aquello que critica. Como señala Adorno, «El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él» (2004, p. 16). Aunque las formas artísticas logran distanciarse de la simple reproducción de la realidad empírica –y gracias a esa distancia el arte puede escapar a la imposición de identidad–, esta separación no implica una independencia absoluta de los procesos extraestéticos. Es precisamente esta dialéctica entre autonomía y heteronomía lo que permite a Adorno definir el arte como un *fait social*:

> El arte no es social solo por el modo de su producción ni por el origen social de su contenido. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo (2004, p. 298)

Sin esa autonomía, el arte pierde su capacidad de oposición crítica y se convierte en un instrumento dócil de manipulación, particularmente vulnerable a la instrumentalización ideológica en contextos de dominación totalitaria.

Adorno aborda este último fenómeno recuperando la idea de la estetización de la política formulada por Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936). Benjamin observa cómo los regímenes totalitarios transfiguran fenómenos antiestéticos –como la guerra– en experiencias que simulan ofrecer placer estético, presentándolos como deseables y gloriosos. En el manifiesto futurista de Marinetti la guerra es celebrada como una expresión de belleza por su capacidad de afirmar el dominio humano sobre la técnica, mecanizar el cuerpo y dar lugar a nuevas arquitecturas (Benjamin, 2003, p. 97). Este uso perverso de la estética culmina, según Benjamin, en una exaltación de la autodestrucción: «La autoenajenación del ser humano ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden» (Benjamin, 2003, p. 99). La estetización de la política banaliza la violencia y la convierte en un espectáculo seductor, normalizando aquello que una sociedad racional debería rechazar de antemano.

Adorno no limita su crítica, sin embargo, a los regímenes fascistas: la instrumentalización del arte también se manifiesta en los Estados socialistas, donde el arte es a menudo reducido a un medio propagandístico. Ejemplo de ello es el arte producido en la Unión Soviética bajo la influencia del realismo socialista, que promovía una representación artística de la realidad destinada a reforzar los ideales del Partido Comunista y movilizar a las masas proletarias. Pero, para Adorno, el arte se vuelve verdaderamente político por su alineación con el sufrimiento objetivo del mundo administrado, no con fines partidistas:

> Que socialmente la escultura de un minero diga más a priori que una escultura sin héroes proletarios solo se sigue creyendo donde (como sucede en las democracias populares) el arte es incluido en la realidad en tanto que factor operante para «formar opinión» y es subsumido bajo los fines de la realidad para incrementar la producción. (Adorno, 2004, p. 304)

Al someterse a los ideales del partido, el arte renuncia a su autonomía y se reduce a una función ideológica. Lo que debería considerarse social en el arte –insiste Adorno– no es su toma de posición manifiesta, sino su «movimiento inmanente contra la sociedad» (2004, p. 300). El auténtico contenido social del arte no reside, pues, en la representación fiel de la realidad, sino en la forma de su contenido, capaz de reflejar las contradic-

ciones internas de la sociedad sin convertirse en una mera reproducción empírica de éstas.

El arte, a través de su propio lenguaje, expresa una verdad objetiva que trasciende la subjetividad del artista: la historia de la sociedad sedimentada en las formas artísticas. A esto se refiere Adorno cuando habla del «contenido de verdad» de las obras. Esta verdad, sin embargo, no se revela de manera inmediata. Las obras poseen un carácter enigmático que exige ser descifrado a través de la interpretación, en contra de todo intuicionismo estético que pretenda captarlas inmediatamente. Como advierte Adorno, «lo que se puede intuir está mediado por la estructura de la obra, y frente a ésta, mediada a su vez por la estructura de la sociedad» (2004, p. 138). La totalidad social se inscribe en la obra de manera intrínseca, independientemente de las intenciones del artista: «el sujeto humano individual que interviene en cada caso es apenas algo más que un valor límite, algo mínimo que la obra de arte necesita para cristalizar» (Adorno, 2004, p. 224).

No obstante, que la sociedad participe en la obra de arte al margen de las intenciones del artista no vuelve irrelevante el papel del sujeto en su configuración. Las contradicciones sociales, el sufrimiento y lo no-idéntico se manifiestan en las obras gracias a la integración de los impulsos miméticos del sujeto, una mediación subjetiva y pre-reflexiva que, paradójicamente, es parte esencial de su objetividad (Adorno, 2004, p. 63).

Mimesis y compromiso

Si la dialéctica entre autonomía y *fait social* define las condiciones externas del arte crítico, la mimesis constituye su motor interno. Con este concepto, Adorno no se refiere a la clásica imitación de la naturaleza, sino a un impulso prerreflexivo de asimilación con lo viviente: un reconocimiento de que el ser humano no es una entidad separada de la naturaleza, sino que participa plenamente de ella (Hernández López, 2022, p. 191). Como señala Marta Tafalla –en cuya lectura nos apoyaremos para explorar la relación entre arte y memoria–, la mimesis es la naturaleza interna del ser humano y su afinidad con la naturaleza exterior: un impulso espontáneo, anterior a la razón, por el cual el individuo responde a la naturaleza reconociéndose como parte de ella (2003, p. 132).

En tal sentido, la mimesis tiene también implicaciones éticas y epistemológicas. De ella procede la sensibilidad hacia el sufrimiento y hacia la naturaleza violentada (Tafalla, 2003, p. 136); su dimensión más decisiva es, por tanto, su capacidad para reconocer el sufrimiento de la naturaleza como objetividad histórica. En el arte, los impulsos miméticos del sujeto hablan a través de las formas artísticas. Incluso cuando lo expresado parece remitir a emociones subjetivas, éstas son simultáneamente impersonales: reflejan procesos históricos y contradicciones sociales que han dejado su huella en la subjetivi-

dad (Adorno, 2004, p. 153). Por ende, al ser compartidas socialmente, las emociones expresadas a través del arte adquieren un carácter colectivo que refuerza su objetividad.

Pero el impulso mimético, por sí solo, no basta; requiere de un momento constructivo que Adorno identifica con la racionalidad técnica y formal. Una obra de arte es tanto más auténtica cuanto más se adecua a sus exigencias objetivas inmanentes, mas esta adecuación sólo es posible gracias al trabajo creativo del artista, quien, mediante el uso de formas históricamente determinadas, articula dichas exigencias. Este proceso combina la fantasía, entendida como la capacidad de encontrar soluciones innovadoras dentro de la obra (Adorno, 2004, p. 233), con la técnica, que implica ajustarse a las necesidades objetivas de la obra para expresar su contenido de verdad (Adorno, 2004, p. 268). Asimismo, la mediación técnica encuentra su concreción en la forma artística, entendida como la lógica inmanente que organiza los elementos de la obra y les otorga coherencia y sentido (Adorno, 2004, p. 194).

Esta dialéctica entre impulso mimético y momento constructivo encuentra una de sus expresiones más representativas en la música de Arnold Schönberg. El dodecafonismo es un arquetipo de música crítica porque registra y expresa, en el lenguaje sonoro, las tensiones y traumas de una época, aquello que Adorno define como la verdad objetiva. La «nueva música» –dice Adorno refiriéndose a la música atonal iniciada por Schönberg– no busca fingir pasiones idealizadas, sino exponer emociones crudas, profundamente arraigadas en la experiencia histórica: shocks y traumas (Adorno, 2003, p. 43). Este rechazo a la apariencia de unidad y reconciliación se extiende a otras obras de arte modernas: la pintura de Paul Klee y Picasso, o la literatura de Franz Kafka y Samuel Beckett. Todas comparten la capacidad de objetivar las contradicciones sociales y desmontar la ilusión burguesa de reconciliación entre razón y realidad. Adorno interpreta esta ruptura con la tradición como la encarnación del «coeficiente de fricción de la armonía» (2004, p. 151): la expresión de la tensión irresoluble entre la armonía idealizada y el caos de lo real.

La centralidad de la forma en la teoría adorniana permite matizar ciertas lecturas que tienden a enfatizar los elementos extraestéticos –la mimesis, la memoria, la utopía– en detrimento de la dimensión formal y constructiva. Tafalla, por ejemplo, aunque hace hincapié en la forma durante su explicación de la relación entre arte y memoria, ofrece ejemplos de arte crítico –novelas como *Si esto es un hombre* de Primo Levi, *Kolymá* de Varlam Shalamov, o *Prisionera de Stalin y Hitler* de Margarete Buber-Neumann– que relatan explícitamente experiencias individuales en contextos totalitarios (Tafalla, 2003, pp. 278-282), pero no analiza cómo opera la forma en la constitución de ese testimonio crítico. Desde la perspectiva adorniana, sin embargo, la eficacia crítica del arte no reside únicamente en lo que dice, sino en cómo lo dice: en la lógica interna de su construcción,

en las tensiones entre sus elementos, en su capacidad para negar la apariencia de totalidad que la sociedad proyecta.

Para Adorno, este es el «momento de compromiso» en el arte, que no implica un posicionamiento político explícito. Consiste, más bien, en la capacidad de la obra para resistir las estructuras opresivas desde su autonomía estética. Así, el momento de praxis en el arte crítico se distingue de la acción política directa e inmediata porque el arte no transforma la sociedad a través de intervenciones visibles, sino mediante procesos más sutiles y mediaciones complejas:

> La relación dialéctica del arte con la praxis es la relación de su efecto social. Es cuestionable que las obras de arte intervengan políticamente: cuando lo hacen, suele ser algo periférico para ellas; si aspiran a ello, a menudo quedan por debajo de su concepto. Su verdadero efecto social está muy mediado, es la participación en el espíritu que contribuye a la transformación de la sociedad a través de procesos subterráneos, y esa participación solo se logra mediante su objetivación. El efecto de las obras de arte radica en el recuerdo que provocan mediante su mera existencia, más que en la respuesta directa de una praxis manifiesta a una praxis latente; su autonomía se ha distanciado significativamente de la inmediatez de la praxis. (p. 319)

El impacto social del arte reside en su capacidad para formar conciencias críticas a través de la revelación de contradicciones y la evocación del sufrimiento histórico. El arte comprometido, aunque en apariencia ambiguo en su efecto político inmediato, promueve la formación de una conciencia crítica, condición indispensable para cualquier transformación social significativa. Y es precisamente esta capacidad para evocar el recuerdo del sufrimiento y mantener viva la memoria histórica lo que abre el horizonte utópico del arte.

Memoria y utopía

El arte auténtico no sólo denuncia las injusticias del presente; también evoca el sufrimiento del pasado y mantiene viva la posibilidad de un futuro diferente. Se trata de una forma de resistencia contra el olvido histórico, que es el causante de que la historia avance en una dialéctica de progreso y barbarie (Tafalla, 2003, p. 221). Al borrar de la memoria las injusticias y tragedias pasadas, el olvido allana el camino para que las desgracias se repitan: impide la reflexión crítica sobre la posibilidad de que las cosas pudieran haber sido de otra manera y bloquea la acción transformadora. «Quien desconoce su historia, el proceso por el que ha llegado a ser lo que es, se convierte en cosa, se detiene, se petrifica y enfría» (Tafalla, 2003, p. 228). Suprimir el recuerdo del sufri-

miento pasado o tomarlo como algo superado no vence el sufrimiento; al contrario, crea las condiciones para su retorno amplificado, ahora bajo el disfraz de una falsa paz social.

Pero esa frialdad y amnesia forzada encuentran su contrapunto en el arte crítico, que, al nutrirse de la mimesis y la memoria, reinscribe en la conciencia colectiva las fracturas de un mundo que se cree racional. Al evocar la catástrofe –Auschwitz como símbolo central de la barbarie en Adorno–, la obra de arte se convierte en un recordatorio permanente de lo no-idéntico: inscribe las atrocidades del pasado y la posibilidad de evitarlas. Al expresar el dolor a través de formas artísticas, el sufrimiento trasciende la individualidad y se transforma en un testimonio compartido que mantiene viva la memoria colectiva como resistencia frente al dominio. Reavivar la memoria a través del arte es, también, resucitar el anhelo de que las cosas puedan ser distintas, transformando ese recuerdo en una promesa de lo que aún no existe, pero podría llegar a ser (Adorno, 2004, p. 180). En el arte se evoca no sólo lo acontecido, sino también las posibilidades históricamente negadas: un cambio real en las estructuras sociales y la esperanza de un mundo distinto, reconciliado con la razón, al que Adorno identificará con el término de «utopía».

La utopía representa el horizonte hacia el que se orienta la crítica, y el anhelo de utopía es un elemento implícito en el contenido de verdad de las obras de arte. Sin embargo, no se manifiesta como una representación afirmativa de un mundo mejor, por dos razones. Primero, porque toda utopía positiva degeneraría en consuelo ilusorio: cualquier formulación de lo que aún no existe permanecería atrapada en los marcos conceptuales de lo fáctico, produciendo imágenes desfiguradas de lo real (Graf, 2022, p. 216). Segundo, porque presentar lo no-existente como ya realizado implicaría una reconciliación prematura, que impediría verla como una tarea histórica en lugar de algo ya consumado. Esta crítica lleva a Adorno a confrontar a Hegel, cuya filosofía asume que la realidad coincide con la realización de la idea absoluta, anulando así toda praxis transformadora (2004, p. 51).

Lo utópico es conjurado en el arte a través de su negatividad; se manifiesta como la denuncia simbólica de lo que no debería seguir siendo. Para comprender este *modus operandi*, es fundamental retomar la noción adorniana de la «prohibición de las imágenes». Esta noción teológica –que Adorno retoma de la tradición judía y su negativa a representar la divinidad– aplica igualmente a la utopía: toda representación positiva de la utopía constituiría una falsificación, equivalente a tomar lo finito por infinito y la mentira por verdad (Adorno y Horkheimer, 1998, p. 77). Adorno sostiene, así, que la utopía sólo puede expresarse a través de la representación de la catástrofe:

> En tanto que criptograma, lo nuevo es la imagen del ocaso; solo mediante su negatividad absoluta, el arte dice lo indecible, la utopía. [...] En la imagen de la catástrofe

> (que no es una copia, sino las claves de su potencial) reaparece el rasgo mágico de los tiempos más remotos del arte bajo el hechizo total; como si el arte quisiera evitar la catástrofe conjurando su imagen. (Adorno, 2004, p. 51)

La fuerza crítica del arte reside, pues, en la dialéctica entre lo existente y lo ausente: la utopía se insinúa sólo como recuerdo y posibilidad, un vestigio de lo no cumplido que encuentra su expresión en la negatividad y el recuerdo del sufrimiento.

Es importante aclarar que la apropiación de conceptos teológicos en Adorno –como la «prohibición de las imágenes», la «redención» o la «reconciliación»– no constituye un retorno a la metafísica. Estos términos tienen la finalidad de captar la negatividad de la realidad constituida –esa imagen del infierno terrenal que Adorno encuentra en la obra de Kafka– y la posibilidad de que exista algo completamente otro frente a ella (Zamora, 2004, p. 283). Se trata de mostrar el abismo entre el mundo actual y lo que podría ser si se transformaran las condiciones que lo convierten en la «imagen invertida de una vida redimida» (Zamora, 2004, p. 280). En este sentido, investigadores como Antonio Zamora y Stephanie Graf han identificado esta operación como una «apropiación materialista de la teología» o «teología inversa»: un recurso crítico de extrañamiento que, adoptando la perspectiva de lo divino artificialmente construida, devela el carácter inhumano de las condiciones de vida existentes (Graf, 2022, p. 230).

A la luz de este marco, el aforismo final de *Minima moralia* (1951) adquiere su pleno sentido: Adorno propone contemplar el mundo desde el punto de vista de la redención, pues sólo bajo esta perspectiva la realidad no aparece reconciliada, sino trastocada y enajenada, mostrando sus grietas y desgarros (2001, p. 250). Si la utopía es esa «felicidad prometida» que sólo puede expresarse mediante la negación crítica de lo existente, esta crítica sólo adquiere sentido a la luz de la redención: en la creencia de un mundo posible donde el sufrimiento y la injusticia no sean la experiencia cotidiana. Como explica Graf, la perspectiva de la redención es indispensable para reconocer el carácter dañado de la vida humana y comprender el escándalo del sufrimiento actual (2022, p. 231). Así, es necesario conservar la esperanza en la reconciliación entre razón y realidad –aun cuando esta reconciliación no pueda preverse– como parámetro crítico para contrastar lo existente con lo que podría ser y evidenciar la necesidad de transformación.

Es precisamente en este punto donde el arte alcanza su mayor sentido crítico: en su capacidad para contrastar lo existente con lo que aún no es a través de su negatividad. Al representar el sufrimiento y lo no-idéntico, desenmascara las fracturas de lo real e inyecta en las conciencias el recuerdo de que su transformación es realizable. Como precisa Tafalla, la crítica artística no consiste sólo en desvelar la injusticia, sino en sugerir, desde su negatividad, un horizonte todavía no alcanzado (2003, p. 123). El arte auténtico permite observar el mundo a través de sus alternativas históricamente negadas: es

«criptograma» de lo irreconciliado, pero también una declaración insistente de que este mundo no es el único posible.

Conclusiones

A partir del recorrido, es posible señalar tres contribuciones específicas que este artículo ofrece al debate sobre la estética adorniana. Primero, contra las lecturas que ven en *Teoría estética* un abandono de la praxis en favor de la autonomía, hemos mostrado que el compromiso adorniano es real y sustancial, aunque no se manifieste en términos de intervención partidista o activismo directo. Consiste en un compromiso con la verdad objetiva del sufrimiento, que encuentra su expresión en la forma artística y en la capacidad de la obra para mantener viva la memoria de lo no-idéntico. Segundo, y frente a interpretaciones que enfatizan exclusivamente los aspectos extraestéticos, hemos integrado la dimensión formal como un elemento central del carácter crítico del arte, mostrando que la crítica no se agota en el contenido temático, sino que se juega en la lógica interna de la obra. Tercero, hemos reivindicado la dialéctica autonomía-heteronomía no como una contradicción irresoluble, sino como la condición misma de posibilidad del arte crítico: sólo en la tensión entre su independencia y su anclaje social puede el arte revelar las fracturas del sistema y sugerir, negativamente, un horizonte de transformación.

Estos tres aportes, aunque modestos, pretenden contribuir a una mejor comprensión de la *Teoría estética* y de su vigencia para pensar el arte en el presente. En pleno siglo XXI, donde lo referente al arte sigue sin ser tan evidente, las ideas de Adorno ofrecen un marco teórico sólido para abordar los problemas estéticos actuales. El enfoque dialéctico-materialista, que integra la mediación del arte por la historia y la sociedad, permite mejorar significativamente nuestra comprensión del fenómeno artístico. Una reflexión estética que ignore estas mediaciones resulta reduccionista y sesgada. La teoría crítica de Adorno proporciona herramientas conceptuales para explorar las tensiones y contradicciones que siguen marcando tanto al arte como a la sociedad, para valorar críticamente las dinámicas del mundo del arte y para pensar en nuevas formas que resistan la producción alienante del capitalismo.

Sin embargo, la estética contemporánea enfrenta desafíos inéditos que reclaman nuevas reflexiones. Las industrias culturales se han extendido hasta abarcar plataformas digitales y formatos que Adorno nunca hubiera podido prever. En este nuevo panorama –donde la masificación digital del arte, propiciada por redes sociales, inteligencia artificial y otras tecnologías emergentes, ha redefinido los procesos de creación, circulación y recepción– es necesario analizar cómo estas transformaciones influyen en la experiencia

artística y en su relación con la sociedad. Aunque Adorno ofrece un entramado conceptual amplio, este marco no parece suficiente: las transformaciones tecnológicas imponen problemas que exceden su alcance. Por ello, se vuelve indispensable elaborar reflexiones que, sin perder su enfoque crítico, dialoguen con los nuevos avances y ofrezcan una valoración más adecuada de su impacto sobre el arte.

De lo que se trata, en definitiva, es de encontrar formas mediante las cuales el arte pueda preservar ese potencial crítico que Adorno le atribuye, una forma de praxis indispensable para nuestra época. Vivimos en un contexto histórico que, al igual que el siglo XX, está marcado por la persistencia de la inhumanidad e irracionalidad: alienación sistemática, devastación ambiental y social, el ascenso de líderes autoritarios que encarnan el ideal de dominación, y un sufrimiento absurdo y cruel, perpetuado por una racionalidad instrumental que antepone la acumulación de capital a la vida en la Tierra. En este escenario tan atroz, el arte crítico sigue representando una necesidad impostergable. Todavía necesitamos un arte que, fiel a su misión de preservar la memoria histórica, conjure el sufrimiento del pasado para evitar su repetición y recordarnos que la reconciliación entre razón y realidad es una aspiración lejana, pero siempre deseable. Tal es, quizás, el punto más importante de la estética adorniana: la convicción de que, incluso en un mundo determinado por el sufrimiento y la opresión, donde la libertad y la autonomía parecen imposibles, el arte se mantiene como un espacio para la crítica y un refugio para el recuerdo de la utopía. Porque, después de todo, el arte no sólo es testimonio de lo que ha sido; también es promesa de lo que podría ser.

Referencias

Adorno, T. (2001). *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Taurus.

Adorno, T. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.

Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal.

Adorno, T., & Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Ítaca.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia.* Península.

Graf, S. (2022). *Como el papel secante con la tinta. La teología inversa de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. Gedisa.

Hernández, D. (2022). *Elementos de filosofía moral negativa: violencia, vulnerabilidad y diferencia.* Universidad de Guadalajara.

Hernández, D. (2024). Sujeto y subjetividad en la teoría crítica de Theodor W. Adorno. *Bajo el Volcán. Revista del Posgrado de Sociología, buap, 6*(10), 17-46.

Moreno, I. (2005). Kant y la autonomía del arte. *Actio, 6*, 1-7. <http://actio.fhuce.edu.uy/index.php/numeros-anteriores/11-numero-06>.

Rosental, M. & Iudin, P. (1965). *Diccionario filosófico*. Pueblos Unidos.

Tafalla, M. (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria.* Herder.

Zamora, J. (2004). *Th. W. Adorno: Pensar contra la barbarie*. Trotta.