

**EL ARTE COMO PROMESA DE FELICIDAD QUE SE ROMPE. EL POTENCIAL
UTÓPICO DEL ARTE EN EL PENSAMIENTO DE TH. W. ADORNO
ART AS A PROMISE OF HAPPINESS THAT BREAKS. THE UTOPIAN POTENTIAL
OF ART IN THE THOUGHT OF TH. W. ADORNO**

CARLOS FEDERICO MITIDIERI
(Conicet, Universidad del Salvador)

Resumen

Este trabajo se propone analizar el potencial utópico del arte en el pensamiento adorniano. En ese sentido se da cuenta de la defensa que hace Adorno del arte autónomo, de vanguardia, frente al arte comprometido, a la industria cultural y al realismo socialista, así como a la concepción *del arte por arte*. Adorno critica las teorías que intenten darle al arte un para-qué, un para-otro. Tanto las teorías del compromiso como la Industria de la cultura, por diferentes razones, ponen al arte al servicio de otra cosa, niegan su autonomía. También el realismo socialista.

En cambio, el arte autónomo por el sólo hecho de ser inútil cuestiona el principio del intercambio total y con eso ya está criticando el mundo social existente. Por medio de su negatividad, las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su real inexistencia. Así es como el arte autónomo se relaciona con la utopía y “encarna la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente se ejerce sobre lo humano.” Por medio de sus procedimientos formales, por su racionalidad propia, el arte podría ser promesa de corrección al desvío de una racionalidad que devino irracional. En ese sentido es crítica del mundo existente y promesa de lo que podríamos ser. La obra de arte es el particular concreto privilegiado donde encontrar aquello que se resiste a la dominación del concepto, aquello no idéntico que busca escapar al anhelo de identidad del pensar cosificador. De ahí su importancia para la teoría crítica.

Palabras clave: Teoría crítica; Estética; Utopía; No Identidad; Negatividad.

Abstract

This paper aims to analyze the utopian potential of art in the Adornian thought. In this sense it presents Adorno's defense of autonomous, avant-garde art, against compromised art, cultural industry and socialist realism, as well as the conception of art through art. Adorno criticizes theories that try to give art a purpose. Both, theories of commitment and culture industry, for different reasons, put art at the service of something else, deny its autonomy. Also socialist realism.

On the other hand, the autonomous art, by the mere fact of being useless, questions the principle of the total exchange and by doing that it already criticizes the existing social world. Through their negativity, works of art, as they are there, postulate the existence of the non-existent and come into conflict with their real non-existence. This is how autonomous art relates to utopia and "embodies the resistance against the unspeakable pressure that is merely exerted on the human." By its formal procedures, by its own rationality, art could be a promise of correction to the deviation of a rationality that became irrational. In that sense, it is critical of the existing world and promise of what we could be. The work of art is the privileged particular concrete where to find that which resists the domination of the concept, that not identical that seeks to escape the desire for identity of the reifying thinking. Hence its importance for critical theory.

Key Words: Critical Theory; Aesthetics; Utopia; No Identity; Negativity.

Este trabajo se propone analizar el potencial utópico del arte en el pensamiento adorniano. En ese sentido se da cuenta de la defensa que hace Adorno del arte autónomo, de vanguardia, frente al arte comprometido, a la industria cultural y al realismo socialista, así como a la concepción *del arte por arte*.

Adorno critica las teorías que intenten darle al arte un para-qué, un para-otro. Tanto las teorías del compromiso como la Industria de la cultura, por diferentes razones, ponen al arte al servicio de otra cosa, niegan su autonomía. También el realismo socialista.

En cambio, el arte autónomo por el sólo hecho de ser inútil cuestiona el principio del intercambio total y con eso ya está criticando el mundo social existente. Por medio de su negatividad, las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su real inexistencia. Así es como el arte autónomo se relaciona con la utopía y “encarna la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano.”¹

Por medio de sus procedimientos formales, por su racionalidad propia, el arte podría ser promesa de corrección al desvío de una racionalidad que devino irracional. En ese sentido es crítica del mundo existente y promesa de lo que podríamos ser.

El carácter doble del arte

Para empezar, tendremos que reconocer el carácter doble del arte. Por un lado, es autónomo y pertenece a su esfera propia. Por otro, es un hecho social. Ahora bien, estas dos dimensiones del arte, lejos de ser contradictorias, pueden pensarse como simultáneas y hasta complementarias. En este sentido, toda obra de arte puede ser entendida como el lugar del conflicto entre ambos impulsos. El arte está mediado por la sociedad y, aunque pugne por hacer prevalecer su ley formal

1 ADORNO, T. W. (2003b). El artista como lugarteniente. En T. W. Adorno, *Notas sobre literatura, Obra completa 11* (págs. 111-125). Madrid: Akal, p. 121.

inmanente, nunca logrará escindirse de manera total. Como así tampoco se limitará a ser un mero reflejo de la sociedad existente (o, si lo fuera, entonces ya no sería arte).

“Si el arte es percibido de una manera estrictamente estética, no es percibido de una manera estéticamente correcta. Sólo donde también se siente lo otro del arte como una de las primeras capas de la experiencia del arte, se puede sublimar al arte, disolver la implicación material sin que el ser-para-sí del arte se vuelva indiferente. El arte es para sí y no lo es; pierde su autonomía sin lo heterogéneo a él.”²

De modo que, si bien podemos decir que la de Adorno es una teoría de la autonomía estética, que considerará al arte en su especificidad, éste no deja de tener también un carácter social y responde al proceso de separación de esferas, propio de la modernización que la hizo posible.

Esa separación, esa distancia del arte con respecto a lo social, implica la necesidad de una mediación. Y sólo por medio de ésta el arte consigue su función crítica. Para mantenerse en su esfera propia y no ser integrado por el mundo empírico, el arte crea otro mundo, separado, con una legalidad propia, que se contrapone al mundo social existente y lo niega. Así es como la función social del arte, lejos de ser incompatible con su autonomía, es posible justamente por ella³.

“No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo con su ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad del intercambio total: en ella, todo es solo para otro. Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada.”⁴

Esta asocialidad del arte, y su inutilidad en un mundo en el que *todo es solo para otro*, le dan al arte su función social. “El arte critica a la sociedad mediante su mera existencia”⁵. Esta es la crítica que el arte puede hacer al mundo administrado, ya que el arte imagina un mundo otro, de espaldas a la realidad social y a su dinámica que se pretende única. Y sólo lo consigue manteniendo su autonomía.

2 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 16.

3 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 297.

4 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 298.

5 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 298.

De ahí que Adorno critique a las teorías que intenten darle al arte un para-qué, un para-otro. Tanto las teorías del compromiso como la Industria de la cultura, por diferentes razones, ponen al arte al servicio de otra cosa, niegan su autonomía. También el realismo socialista.

El arte autónomo contrasta con el arte comprometido pero también con el arte por el arte⁶. La autonomía estética no es la independencia del arte respecto de la sociedad.

Las teorías del compromiso apuestan a que haya una influencia directa del arte sobre la sociedad, apuestan a transformar la sociedad poniendo al arte al servicio de una ideología, instrumentalizándolo. Así, por más supuestamente emancipadora que pueda ser esa ideología, por el solo hecho de poner al arte al servicio de lo otro de sí, de hacerlo heterónimo, lo depotencian en su función crítica. Si el arte es para-otro entonces, al menos en eso, tiene mucho más que ver con el mundo administrado de la lógica medio-fines que el arte autónomo.

En cambio, el arte autónomo, el arte de vanguardia, por el sólo hecho de ser inútiles cuestionan ese principio y con eso ya están criticando el mundo social existente. Por eso “las obras de arte son los lugartenientes de las cosas ya no desfiguradas por el intercambio”⁷.

De ahí, entonces, su apuesta por el arte de vanguardia, por el arte avanzado, y de ahí su enconada polémica con Lukács y su defensa del realismo socialista, que pretende ser reflejo de la realidad, como si aquello que aparece de manera directa a la empírea no estuviera ya deformado en un mundo alienado. Y como si el realismo, de manera inmediata, pudiera dar cuenta de la verdad social. Como si no fuera necesario, para el arte, expresar su contenido por la mediación de la forma.

“Lukács no puede dejar de reconocer que estéticamente la verdad social vive sólo en obras de arte configuradas de un modo autónomo, pero esta autonomía trae consigo hoy en la obra singular todo lo que no se tolera, lo que hoy como ayer cae bajo la condena de la doctrina comunista ordinaria. La

6 ADORNO, T. W. (2003a). Compromiso. En T. W. Adorno, *Notas sobre literatura, Obra Completa, 11* (págs. 393-414). Madrid: Akal, p. 394.

7 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 300.

esperanza puesta en que medios estéticos anticuados, inadecuados desde el punto de vista estético, se justifiquen porque en otro sistema social aparecen distintos, es decir, en tanto son considerados *ab extra*, prescindiendo de su lógica inmanente, es mera superstición.”⁸

La industria de la cultura también será criticada en este sentido por Adorno, ya que también buscará darle un para qué al arte. En este caso, lo buscará poner dentro de lo agradable, lo placentero, aquello que genera goce. Y, por medio de la instrumentalización de ese goce, buscará controlar la sociedad, dominar lo heterogéneo, poner en un lugar no problemático todo lo que pretenda ser diferente. El arte, así, dejaría de ser oposición a la sociedad, perdería su negatividad, y quedaría relegado como un bien de consumo más, neutralizado en su potencial crítico.

Lejos de aceptar que el goce sea algo esencial al arte, Adorno sostendrá que las zonas de la obra de arte socialmente críticas son aquellas donde se hace daño, donde se causa sufrimiento, es decir, aquellas en que la obra de arte arranca al consumidor de la comodidad de lo estandarizado.

De modo que tanto la industria cultural, como las teorías del compromiso, buscarían eliminar la relación dialéctica entre arte y sociedad, conciliar esas esferas distanciadas, e integrar lo disruptivo del arte con lo homogeneizante del mundo administrado. Eso es justamente lo que hay que impedir. El arte para sostenerse en una función crítica, debe mantener una negatividad radical. Para eso es fundamental la mediación formal.

“Si el arte se opone a la empiria mediante el momento de la forma (y la mediación de forma y contenido no se puede entender sin esta distinción), la mediación hay que buscarla de una manera hasta cierto punto general en que la forma estética es contenido sedimentado”⁹

Es decir, que los antagonismos no resueltos de la realidad van a aparecer en las obras de arte, pero en la inmanencia de su forma. Así es como aparece el

8 ADORNO, T. W. (2002). Lukács y el equívoco del realismo. En A. V.V., *Realismo, ¿mito, doctrina o tendencia histórica?* (págs. 25-50). Buenos Aires: Lunaria, p. 36.

9 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 14.

contenido social en las obras de arte, en sus estructuras formales y no en su contenido manifiesto. Mientras que el tratamiento de objetos abiertamente sociales es, para Adorno, “superficial y engañoso”¹⁰.

La mediación es por la forma estética. Por un lado, no hay ningún contenido que aparezca en el arte sin la mediación de la forma; pero, por otro lado, la forma misma es expresión de un contenido social.

Adorno le niega al arte toda posibilidad de comunicación como condición de mantener su autonomía. Las obras de arte no comunican algo ya dado. No tienen un mensaje que transmitir. No toman un contenido ya preformado y se limitan a comunicarlo. No es esa la relación entre arte y verdad. La relación con la verdad habrá que buscarla también en la mediación formal, por medio de la cual las obras expresan “un gesto sin palabras”. Y ese gesto las hace aparecer como “cicatrices sociales”. La expresión es el fermento social de su figura autónoma.¹¹

En otras palabras, “la comunicación de las obras de arte con lo exterior, con el mundo, ante el que se cierran por suerte o por desgracia, sucede mediante no-comunicación: en esto se revelan quebradas”¹².

Las obras de arte no tienen un sentido transparente. De hecho, la esencia social del arte le está oculta al arte mismo y tiene que ser recuperada por la interpretación. Una interpretación que nunca quedará cerrada, dado el carácter negativo del arte, y que incesantemente deberá recomenzar, en su incesante búsqueda de un sentido irrecuperable en un mundo fragmentario.

Gracias a su autonomía y por medio de la expresión, el arte puede ser entendido como una forma de resistencia al mundo administrado. “El arte se mantiene vivo gracias a su fuerza de resistencia social; si no se cosifica, se convierte en mercancía. Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo

10 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 303.

11 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 314.

12 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 14.

muy mediato, la resistencia en la cual el desarrollo social se reproduce gracias al desarrollo intraestético sin ser imitado.”¹³

El arte conforma una resistencia a la sociedad, justamente, porque hay mediación. Sin esa mediación se convierte en mercancía, es tragado, deglutido por la sociedad.

Por medio de su negatividad, las obras de arte, al estar ahí, postulan la existencia de lo no existente y entran en conflicto con su real inexistencia. Así, el arte autónomo se relaciona con la utopía y “encarna la resistencia contra la indecible presión que lo que meramente es ejerce sobre lo humano. Representa lo que algún día podríamos ser.”¹⁴

Utopía

No se trata de resolver la aporía arte-sociedad en una síntesis afirmativa de alguna clase de utopía positiva, porque el mundo administrado la integraría tarde o temprano; lo importante es sostener lo existente en el arte como no existente en el mundo empírico. Esto sólo ya es suficientemente caótico para la conciencia dominante, que quiere nada se aparte de lo ya establecido. Pero no deja de ser un débil carácter utópico en el pensamiento adorniano, dado que “aún tolerado, el arte encarna en el mundo administrado lo que no se deja organizar y lo que la organización total oprime.”¹⁵

El arte tiene este potencial utópico sólo en sociedades donde los individuos singulares no pueden liberarse de las relaciones totalitarias de intercambio. Pero no puede, por sí solo, iniciar ninguna transformación real. Si hubiera transformación, ésta debería llevarla a cabo la política. De ahí que esta utopía que presenta el arte aparezca como una utopía quebrada, una “promesa de felicidad que se rompe”¹⁶.

13 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 299.

14 ADORNO, T. W. (2003b). El artista como lugarteniente. En T. W. Adorno, *Notas sobre literatura, Obra completa 11* (págs. 111-125). Madrid: Akal, p. 121.

15 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 310.

16 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 184.

El sentido en el cual podemos hablar del potencial utópico del arte se entiende más acabadamente si reponemos el trasfondo en el que está pensando Adorno: la dialéctica de la racionalidad y sus consecuencias en el mundo administrado.

El mundo administrado

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer muestran cómo, aunque la promesa de la Ilustración había sido liberar al hombre por medio de la racionalización del mundo, esta racionalización se invierte drásticamente y termina produciendo la irracionalidad.

Es decir, que la situación irracional y opresiva del mundo actual, del mundo administrado y totalitario, es consecuencia de la racionalización. El problema está en el desvío de la racionalización misma y en la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual. El concepto, que se rige por el principio de identidad, que iguala lo igual con lo desigual eliminando lo no idéntico, se termina independizando, dando lugar a la *razón instrumental*. Esta razón pasa así a ser un instrumento para el dominio de la Naturaleza y de los otros hombres, por el hombre. Por medio de ella todo se volvió calculable, el número se convirtió en el canon de la Ilustración y la unidad en su lema. La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente, hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a magnitudes abstractas y todo lo que no puede ser reducido a lo uno será considerado apariencia¹⁷.

Es decir que, por medio del pensamiento identitario, que borra cualquier diferencia, y por la primacía del sujeto, esto es, por el saber técnico y calculador, instrumental, el hombre, después de dominar la Naturaleza toda, se vuelve esclavo de sí mismo y pierde la libertad. El instrumento creado por el hombre se autonomiza y deja de ser un medio para pasar a ser un fin en sí mismo. Y, como consecuencia de esta inversión dialéctica, la racionalidad deviene irracional.

“Los hombres pagan el acrecentamiento de su poder con la enajenación de aquello sobre lo cual lo ejercen. La Ilustración se relaciona con las cosas como

17 ADORNO, T. W., & Horkheimer, M. (2013). *Dialéctica de la Ilustración, Obra completa 3*. (J. C. Mielke, Trad.) Madrid: Akal, p. 23.

el dictador con los hombres [...] los conoce en la medida en que puede manipularlos [...] De ese modo, el *en sí* de las cosas se convierte en *para él*. En la transformación se revela siempre la esencia de las cosas como lo mismo, como sustrato de dominio.”¹⁸

Negatividad y utopía

Es en este contexto en que la racionalidad devino irracional, en donde el arte tiene un potencial utópico. El arte autónomo, y la dialéctica negativa, son formas de racionalidad, pero son formas de racionalidad que no se someten al principio de identidad y que pueden pensar desde la primacía del objeto. Son formas de pensamiento que se resisten a ser integradas, que insisten en lo particular concreto y en aquello que, en el particular concreto, no se deja disolver por el concepto. Pero no son, de ninguna manera, una caída en el irracionalismo. El proyecto adornoiano buscará, por tanto, salvar a la racionalidad por la racionalidad misma, buscará más racionalidad y no menos.

“el arte se rebela contra este tipo de racionalidad que por culpa de la relación fin-medios olvida los fines y fetichiza los medios como fines. Esa irracionalidad en el principio de razón es desenmascarada por la irracionalidad del arte, confesada y al mismo tiempo racional en sus procedimientos.”¹⁹

¿Por qué podemos decir que es racional el arte? Porque pone un orden en sus elementos, los ordena en constelaciones de acuerdo a su ley formal inmanente, por sus procedimientos. Cada obra de arte tiene su propia ley formal, cada obra de arte es una constelación de elementos, cada obra de arte es *una mónada sin ventanas*.

En el caso de un poema, cada palabra se independiza del habla que comunica. Por cada palabra dice más que lo que dice. En el marco de las constelaciones, los elementos se hallan en movimiento. La obra de arte es enigma y

18 ADORNO, T. W., & Horkheimer, M. (2013). *Dialéctica de la Ilustración, Obra completa 3*. (J. C. Mielke, Trad.) Madrid: Akal, p. 25.

19 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 65.

debe ser descifrada. Por eso, a pesar de que debe ser interpretada, toda obra es abierta y ninguna interpretación es la última, ninguna clausura su sentido.

Así, por su negatividad, que no se deja integrar, y por su permanecer ante el objeto, ante el material, que impone sus propias condiciones, a las que el artista se debe adaptar como a *obligaciones*, la experiencia estética es una experiencia de no identidad.

“Mejor que nadie sabe él [Valéry] que de su obra al artista sólo le «pertenece» lo mínimo; que en verdad el proceso de la producción artística, y por tanto también el despliegue de la verdad contenida en la obra de arte, tiene la rigurosa forma de una legalidad forzada por el asunto, y que frente a ésta la tan cacareada libertad creadora del artista carece de peso. En esto coincide con otro artista de su generación, igual de consecuente, también igual de incómodo, Arnold Schönberg, que en su último libro, *Style and Idea*, todavía desarrolla que la gran música consiste en el cumplimiento de «*obligations*», de obligaciones, que el compositor, por así decir, contrae con la primera nota”²⁰

Por eso dice Adorno que el arte es mimético, porque las obras de arte imitan el comportamiento al asemejarse a las cosas, al seguir las *obligaciones* que contrajo con su material. Y el comportamiento mimético es lo contrario a la racionalidad instrumental, a la racionalidad dominadora del principio de identidad. Las obras de arte, por medio de la mimesis, deben acomodarse a su objeto y no tratar de dominarlo. Es por medio de los procedimientos técnicos, por medio del *oficio*, que lo colectivo entra en la obra. Esto se podría ilustrar bellamente en algunos poemas de Alejandra Pizarnik. En el célebre poema 23 del *Árbol de Diana*, dice:

*una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos.*

20 ADORNO, T. W. (2003b). El artista como lugarteniente. En T. W. Adorno, *Notas sobre literatura, Obra completa 11* (págs. 111-125). Madrid: Akal.

Así, la rebelión del arte consistiría en detenerse ante la rosa, en la paciencia frente al objeto, para acomodarse a él y poder dar cuenta de su particularidad concreta. Sería una rebelión frente a un mundo regido por una racionalidad instrumental que sólo conoce lo que es para él, lo que puede dominar y manipular. En este caso se buscaría lo contrario, darle la primacía al objeto por sobre el sujeto, quedarse mirando una rosa hasta pulverizarse los ojos. Y esta mirada puede ser una visión otra del mundo, una visión desde la alcantarilla, desde lo más bajo, lo más olvidado, lo más oprimido. Sólo mirando desde lo más frágil, lo no integrado, lo negativo, lo que se resiste a ser idéntico, el arte podría ser fiel a la tesis adorniana según la cual *el todo es lo no verdadero*.²¹

Conclusiones

La obra de arte es el particular concreto privilegiado donde encontrar aquello que se resiste a la dominación del concepto, aquello no idéntico que busca escapar al anhelo de identidad del pensar cosificador. De ahí su importancia para la teoría crítica. Es en este punto donde podemos pensar la relación entre arte y sociedad de una manera dialéctica y mediada. La relación vital del pensamiento de Adorno con lo político reside más en la forma que en el contenido de sus ideas²², más en la apuesta por la negatividad de lo que se resiste a ser integrado (obra de arte autónoma, teoría crítica), que en la propuesta afirmativa de los presabidos caminos hacia la salvación. De ahí que asevere no tener “ningún miedo a la torre de marfil”²³, confiado en que “el momento utópico es más fuerte cuanto menos se objetualiza como utopía (esto es otra forma de regresión) y sabotea la realización de la utopía. El pensamiento abierto remite más allá de sí mismo. Siendo un comportamiento, una figura de la praxis, es

21 ADORNO, T. W. (1998). *Minima Moralia*. Madrid: Taurus, p. 48.

22 Ver: JAMESON, F. (2010). *Marxismo tardío*. Buenos Aires: FCE, p. 338.

23 Ver: ADORNO, T. W. (2010). “Ningún miedo a la torre de marfil”. Una conversación con Der Spiegel. En T. W. Adorno, *Miscelánea I. Obra completa, 20/1* (J. C. Mielke, Trad., págs. 409-415). Madrid: Akal.

más afín a la praxis transformadora que un comportamiento que obedece a la praxis.”²⁴.

Racionalidad y mimesis han de converger para salvar a la racionalidad de su irracionalidad. El arte y la filosofía son utopía en su oposición al mundo administrado, regido por la racionalidad instrumental. Pero no por oponerse a la racionalidad instrumental dejan de ser racionales. La crítica que Adorno propone es una crítica por una mayor racionalidad, no una alabanza del irracionalismo. El arte avanzado, por medio de sus procedimientos formales, por su racionalidad propia, podría ser promesa de una corrección al desvío de una racionalidad que devino irracional. Y eso sólo lo logra por su negatividad radical. En ese sentido, arte autónomo y teoría crítica son impugnación del mundo existente y promesa, rota, de lo que podríamos ser.

“Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente. De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo.”²⁵

24 ADORNO, T. W. (2009). *Crítica de la cultura y sociedad II*, Obra completa, 10/2. (J. N. Pérez, Trad.) Madrid: Akal, p. 711.

25 ADORNO, T. W. (2011b). *Teoría estética*. Madrid: Akal, p. 51.