

Theodor Adorno con(tra) Jacques Lacan. Ideas en torno al encuentro de dos estéticas

Theodor Adorno with (and against) Jacques Lacan: A Reflection on the Meeting of Two Aesthetics

Alejandro Valenzuela A.

Universidad de Chile

Este artículo constituye un esfuerzo por establecer algunos puntos de contacto entre las reflexiones sobre arte y estética presentes en las obras de Jacques Lacan y Theodor Adorno. Mientras que en el caso del primero la exploración se limita principalmente a los seminarios VII y XI, en el de Adorno se considera un arco bibliográfico más amplio: sus “dos dialécticas” –la de los años cuarenta y la de 1966– y su *Teoría estética* de 1970, póstuma. Medularmente, el análisis aborda el lugar de lo irrepresentable en la constitución de toda obra de arte.

Palabras clave: Estética, pérdida, mirada.

This article comprises an effort to establish some points of similarity between the reflections on aesthetics and art present in Jacques Lacan and Theodor Adorno's work. While in the first case the study accounts only for his 7th and 11th seminars, the second takes into account a wider bibliographic sphere; namely his “two dialectics” –the one from the forties and the one from 1966– and his *Aesthetic Theory*, published posthumously in 1970. Fundamentally, the article analyses the role of what eludes representation in the constitution of any work of art.

Keywords: Aesthetics, Loss, Gaze.

...esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.
Jorge Luis Borges.

He titulado este escrito con una doble preposición no porque desee plantear que entre Adorno y Lacan haya existido alguna vez una relación imaginaria de identificación y agresión, algo así como la concomitancia de un "con" y un "contra" en la que estuviese representada la anfibología de su encuentro. Quisiera más bien que esta doble preposición fuese leída como la marca de una duda, de una vacilación que sitúo en primer lugar en el punto desde donde intento construir un diálogo. De cualquier manera, haciendo uso del título de un volumen publicado hace un par de años sobre el pensamiento de Lacan, quisiera proponer la posibilidad de leer a ambos autores como "interlocutores mudos", como forjadores de dos estéticas que, yendo por carriles separados, acabaron tomando contacto en ciertos puntos fundamentales. Lo que el lector encontrará en estas páginas será, por consiguiente, la exploración del "con".

En el *Seminario XI*, Lacan recupera una famosa anécdota de la Antigüedad relatada por Plinio el Viejo, que, a mi juicio, tiene la virtud de ejemplificar con claridad algunos de los elementos centrales de la "estética lacaniana". La anécdota en cuestión es un agón estético protagonizado por Zeuxis y Parrasio, dos artistas de la Grecia clásica que compiten entre sí para demostrar la superioridad de sus respectivas obras. Zeuxis, en principio, parece llevar la delantera: las uvas que pinta sobre el lienzo son tan reales que los pájaros se acercan para arrancarlas. Parrasio, sin embargo, demuestra ser mejor aún al engañar no solo a los pájaros, sino que también a Zeuxis, quien parado ante el velo que Parrasio pinta sobre un muro le pide que lo quite para así poder ver la pintura tras él. "[Un] triunfo, sobre el ojo, de la mirada" (110), comenta Lacan. Para este, lo ejemplar de la anécdota reside precisamente en el hecho de que el ojo haya sido engañado, de que *lo que se ve nunca es lo que se desea ver*. Sin este engaño, sin este momento en que el acto de ver se separa en dos, no existe obra de arte. Lo que a Lacan le interesa de esta fractura en la experiencia, facilitada por el encuentro entre el cuadro y el espectador, es el modo en que ella permite montar un contrapunto en relación con lo que ocurre en el campo de la percepción, donde la identidad del sujeto es, por el contrario, afirmada en cada una de sus representaciones de la realidad por efecto de la ilusión reflexiva de que el acto de ver siempre equivale a "verse a uno mismo en el proceso de ver".

Ahora bien, no basta con señalar que el triunfo del cuadro pasa simplemente por la interrupción de esta relación autorreflexiva del ojo, por el engaño al que es sometido frente a una representación capaz de confundirse con la realidad –no es un asunto, diríase, de verosimilitud. Más bien, la atracción ejercida por el cuadro, aquella singular captura –evidente en el caso de Zeuxis– para la cual Lacan reserva el término latino *fascinum*, que significa tanto "fascinación" como "hechizo", opera en el nivel de un "signo" en relación con el que el deseo del espectador queda prendado. Esta captura del deseo está además directamente asociada al hecho de que, ante un cuadro, el sujeto trascendental –esto es, quien organiza las representaciones del mundo a partir de lo que Lacan llama el "punto geometral"– es forzado a

“deponer sus armas”, a renunciar al privilegio de ser el punto de perspectiva a partir del que el espacio es reticulado. No se trata tanto de que el espectador “vea” de manera activa, al modo de una representación, sino de que algo le es “mostrado”. En otras palabras, a diferencia de la percepción, donde la realidad se mueve *con* el sujeto mismo, en el cuadro no existe este movimiento acompasado pues el punto de perspectiva ya está incluido en él. En este sentido, lejos de prolongar el desplazamiento focal del sujeto, el cuadro genera una detención, una suerte de suspenso o de golpe que convierte por un momento al espectador en “habitante del cuadro” (Vinciguerra 159) y lo somete a la mirada que este pone en juego –una mirada que habitualmente la representación elide. Así, la contemplación de un cuadro equivale a la experiencia de algo que se “imprime” en el espectador, de algo que se le viene encima como una verdad que no ha podido ser juzgada u organizada.

Ante una obra de arte, al espectador le es dado a ver un espacio modelado a partir del deseo del artista, un espacio en que se asiste a la “aventura de un deseo” en busca de aquello que lo causa, de un fundamento que garantice para este la satisfacción última. Sin embargo, puesto que para Lacan no existe modo alguno de que el sujeto pueda tomar contacto con aquella falta en el origen, que lo determina como sujeto deseante y que es estrictamente correlativa a su surgimiento, la cosa última hacia la que apunta el deseo solo puede aparecer en la obra como “otra cosa” y nunca como una visión directa. Esta relación antinómica entre el sujeto y su causa, es la que gatilla aquel proceso en la obra que Lacan denomina “sublimación”, y que este define como la elevación de un objeto a la dignidad de la cosa. Esa “otra cosa”, de pronto encumbrada, opera en relación con la cosa como un modo de “limitarla, presentificarla y ausentificarla” (Lacan *Seminario VII* 174), como una veladura y como un índice de su más allá absoluto. El arte renueva la dignidad de los objetos al hacerlos emerger “iluminados” por lo real, pero al mismo tiempo los distancia estéticamente del punto de origen de aquella iluminación, un punto en que la representación artística simplemente se descompondría. Así, la imitación en la obra no depende en absoluto de que el objeto sea “verosímil”, idéntico a su referente, sino de que se haga de él Otra Cosa. Este objeto causa del deseo que no entra en la obra, pero que obliga a que todo en ella gire en relación con su ausencia es la “mirada”, que en el álgebra lacaniana equivale a un *objeto a* –esto es, a un objeto al que no resulta posible dar una existencia positiva al interior del cuadro, pero que justamente por esa razón ocupa el lugar de la causa de todos los elementos presentes en él–. Según Lacan, este sería el hecho que llevó a Platón a condenar el arte: “El cuadro no rivaliza con la apariencia, rivaliza con lo que Platón, más allá de la apariencia, designa como Idea. Porque el cuadro es esa apariencia que dice ser lo que da la apariencia, Platón se subleva contra la pintura [...] Esa otra cosa es el *a* minúscula, a cuyo alrededor se libra un combate cuya alma es el *trompe-l’oeil*” (*Seminario XI* 119). En otras palabras, si bien no puede descorrerse el velo de Parrasio, ha de reconocerse que este, al generar un más-allá-de-sí que es su causa, irrumpe en el campo del espectador y lo obliga a mantener abierto el deseo del otro. Lo central aquí, a mi juicio, es la aparición de un registro que Didi-Huberman denomina “ineluctable”, y que no es sino una modalidad ontológica de lo visible en la cual “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder” (17). Si toda obra de arte nos

enfrenta a esta pérdida ineluctable es porque en ella se pone en juego un objeto que no entra en la representación, pero que obliga a que todo el resto de los elementos aparezca como marcado por su falta.

Ahora bien, si toda obra de arte, según hemos visto, se constituye en torno a la exploración de esta división entre el ojo y la mirada, no podríamos en ningún caso negarle la entrada al diálogo a la estética dialéctico-materialista de Adorno, por cuanto en ella también se cumple con la idea de que la obra de arte se constituye por medio de una tensión interna, de una suerte de impotencia de los elementos formales en relación con el lugar hacia el que miran. Según apunta Adorno, "el arte solo da con lo no hecho, con la verdad, mediante el hacer, mediante la producción de obras especiales, elaboradas por completo de manera específica, nunca mirándolo de manera inmediata. Las obras de arte están en tensión extrema con su contenido de verdad. Aunque ese contenido, que no es conceptual, solo aparece en lo hecho, niega lo hecho" (*Teoría estética* 179). Al igual que para Lacan, lo que está en juego en la obra para Adorno no es una apariencia capaz de suplantar la realidad, sino la producción de una composición significativa atravesada por el deseo de alcanzar una verdad no hecha, extrasignificante. Bajo la perspectiva adorniana, una obra es siempre un producto de la negatividad del espíritu (o, en un sentido análogo, de la Ilustración en tanto dominio racional de la realidad), un resultado del poder que la "forma" o los "conceptos" ejercen en la negación de lo material-crudo para su posterior integración en un registro de pensamiento/cultura regulado y comunicable. Esto, por cierto, equivale a lo que hace un momento expusimos como el poderío del punto de visión o de la perspectiva geométrica, la que, como sabemos, está a la base de la constitución subjetiva de un campo representacional no marcado internamente por la falta (Idealismo).

La particularidad del arte, sin embargo, está en que este rechaza el triunfo del espíritu, esto es, la transformación del orden simbólico (Lacan) en una segunda naturaleza, para ensayar una aproximación crítica a esa "primera negación" de la cosa en el símbolo mediante una "negación de la negación", de la que en ningún caso podría decirse que resulte una nueva positividad; muy por el contrario, la función de la "negación de la negación" es, para Adorno, mostrar el fracaso de la primera negación/integración, la incapacidad del espíritu para dominar del todo la realidad sin dejar atrás un resto, una mancha que dé cuenta de la incompletud de la operación y por tanto también de la falsa identidad o plenitud que la objetivación del espíritu supone. En la obra de Adorno no hay concepto o mediación reflexiva que no sea al mismo tiempo la prolongación de los primeros gestos de terror realizados por el sujeto ante lo que él denomina Naturaleza, un punto de referencia preontológico que ocupa en su teoría el lugar de un absoluto traumático y amenazante, de una totalidad indiferenciada de la cual el sujeto se separa para poder constituirse autónomamente. La instauración del concepto, sin embargo, lograda a cambio de una supresión del encuentro inmediato con el absoluto, implica necesariamente un empobrecimiento de la experiencia, una pérdida de la dimensión *real* de los objetos. En este sentido, la Ilustración, ejemplarmente encarnada por la filosofía crítica de Kant, es el punto oracular en que se vuelve evidente que si bien no hay ningún ser en el mundo que no pueda ser penetrado por el conocimiento, nada de lo que el conocimiento

penetra pertenece al registro del ser. La identidad de todo con todo, basada en la supresión de la diferencia inmediata e irreductible de cada objeto, genera, en opinión de Adorno, que ningún objeto sea idéntico a sí mismo. Pero al mismo tiempo siempre hay *algo* de esa diferencia que perdura, que habita al interior del concepto en su irreductible inmediatez material, y para lo cual Adorno ocupa el término "sensación": "Las sensaciones, la materia kantiana sin la cual las formas no se podrían siquiera representar, que en consecuencia son también por su parte condiciones de posibilidad del conocimiento, tienen el carácter de lo efímero. Lo no-conceptual, inalienable del concepto, desmiente el ser-en-sí de este y lo cambia" (*Dialéctica...* 135).

Esta posición de "interioridad externa" que la sensación ocupa en relación con los conceptos –"interioridad" en la medida en que todo concepto presupone un *algo*, un fondo real regulado por él, y "externa" en cuanto causa o fundamento a-conceptual imposible de integrar–, es lo que en parte explica el lugar privilegiado que Adorno le asigna a la estética, que en un sentido preciso no es sino el estudio de las "sensaciones", de aquel sustrato concreto de la experiencia que es a la vez resto y causa de la operación del concepto. Según creo, lo que hace un momento referí como "negación de la negación" está fuertemente emparentado con este trozo *real* que escinde internamente al concepto y que este constantemente reprime para garantizar su consistencia. Forzosamente hemos de reconocer que la formalización que el sujeto ejerce para constituir lo simbólico cuenta siempre con un revés *real*, un punto de no cierre o de fracaso inherente a su propia actividad. Es por esta razón, dice Slavoj Žižek, que lo real debe ser entendido como el punto en que la oposición externa entre lo simbólico y la realidad se inscribe al interior de lo simbólico ("Hegel versus..." 15). En consecuencia, al emplear el término "sensación" Adorno pareciera referirse a un resto de experiencia indiferenciada, absolutamente material y primaria, que pone bajo amenaza la estabilidad del sujeto y de sus representaciones –en este punto, por cierto, el eco dionisiaco en Adorno se escucha con claridad. "Lo que en el objeto excede las determinaciones de este impuestas por el pensamiento –dice Adorno– no vuelve al sujeto sino como algo inmediato; a su vez el sujeto no es menos sujeto que cuando se siente totalmente seguro de sí mismo, en la experiencia primaria. Lo más subjetivo de todo, lo inmediatamente dado, escapa a su intervención" (*Dialéctica...* 47). Esta paradójica desposesión del sujeto en el punto más subjetivo de todos, en el punto irreductible en que solo existe *su* propia sensación, pareciera estar en relación con aquello que Lacan concibe como lo que en el sujeto es "más que el sujeto", y que se establece en este como una negatividad estricta, como un núcleo íntimo en la subjetividad que resulta imposible de dialectizar. Dicho de otra manera, se trata de la falta que en el origen lo determina, y que precisamente porque no puede no faltar se constituye como la causa misma de su deseo.

A mi juicio, hay todo un eje de la teoría estética de Adorno que se desprende de esta pérdida de lo absoluto gatillada por la separación del sujeto. Para Adorno, el arte es el único lugar donde el sujeto puede evitar la imitación de lo "siempre ya existente", de aquel narcisismo del espíritu que lleva a que este encuentre en la realidad solo lo que sus categorías formales ponen de antemano en ella –lo que Hegel, a fin de cuentas, llamaba "la identidad de la identidad y la no identidad". Esto, por cierto, es lo que al comienzo aludimos

como la ilusión de "verse en el proceso de ver", una suerte de clausura subjetiva en la que la obra de arte, de algún modo, irrumpe. En opinión de Adorno, la obra de arte es una ilusión estética por medio de la cual el sujeto experimenta el terror de lo nuevo, de lo radicalmente otro, que no es sino el momento en que este se encuentra con un particular en el que, inesperadamente, resplandece la totalidad. "As an expression of totality –señala Adorno–, art claims the dignity of the absolute" (*Dialectic of Enlightenment* 14). Más allá de la coincidencia entre esta fórmula y la de Lacan –ambas, por cierto, de raíz kantiana–, lo que sobre todo quisiera destacar es el modo en que la obra pone en jaque el dominio del sujeto, aquella especularidad imaginaria que lo lleva a afirmarse en cada una de sus representaciones de la realidad, para introducir un elemento habitualmente elidido. "Lo terrible mira desde la belleza misma..." (*Teoría estética* 76) –anota Adorno–.

Paradójicamente, la obra de arte triunfa solo cuando consigue que su espíritu se sitúe en un punto de tensión respecto de sí que le permita arder por efecto de la proximidad de una verdad que nunca podrá ser objeto de una contemplación directa. Por el contrario, una obra que fuera solo espíritu o ley formal, o que consiguiera una suerte de totalidad imaginaria o una plena coincidencia consigo misma, acabaría por consumirse. El arte más radical o formal, dice Adorno, suele decorar los muros de los hoteles de moda. Dialécticamente, la victoria de una obra reside precisamente en su fracaso, en el hecho de que el espíritu sea capaz de poner en evidencia su descalce respecto de sí, una no coincidencia ineluctable dentro de él mismo. "Las obras de arte llegan a ser tales en la producción del *más*; producen su propia trascendencia, no son su escenario, y de este modo quedan separadas de la trascendencia" (Adorno *Teoría...* 110). Ese *plus* de trascendencia, que cuenta con la extraña propiedad de ser a la vez un producto interno de la obra y un objeto (imposible) del cual esta se separa, es el punto en que finalmente se juega el modo de aparecer de la imagen en el arte. Lo bello, en consecuencia, es también una barrera ante la verdad, pero una barrera que no nos engaña respecto del deseo porque no dice ser aquella trascendencia que su acción genera. La imagen estética, como dice Borges, no puede, en último término, ser más que una inminencia: la promesa de una revelación cuya no llegada es lo que mantiene al arte con vida.

Enero de 2015