

Catarsis y Estremecimiento: Claves para entender una crítica de la identidad en la experiencia musical y su politización. Perspectivas para el problema de la utilización del arte en Aristóteles desde la crítica de la catarsis de Theodor Adorno.

GONZALO CÁCERES MORA

Resumen

Este trabajo expone el concepto de *Catarsis* en Aristóteles, teniendo presente la utilización que hace el Estagirita de la música en la *Política*, para luego contrastarlo con el concepto de *Estremecimiento* que Theodor W. Adorno trata en su obra póstuma *Teoría Estética*. Se puede señalar que el concepto del filósofo de la Escuela de Frankfurt está en íntima relación con el concepto aristotélico en la medida que parte desde la crítica a la catarsis para luego superar en el concepto de estremecimiento la visión utilitarista de la música en Aristóteles.

Palabras clave: Catarsis - Estremecimiento - Música - Política - Estética

Catharsis and Shudder: Keys to understanding a critique of identity in the musical experience and its politicization. Perspectives for the problem of the use of art in Aristotle from the criticism of the catharsis of Theodor Adorno.

Abstract

This work exposes the concept of *Catharsis* in Aristotle, keeping in mind the Stagirite's use of music in *Politics*, and then contrasts it with the concept of *Shudder* that Theodor W. Adorno treats in his posthumous work *Aesthetic Theory*. It can be pointed out that the concept of the philosopher of the Frankfurt School is closely

related to the Aristotelian concept insofar as it starts from the critique to the catharsis and then overcome in the concept of shudder the utilitarian view of music in Aristotle.

Keywords: Catharsis - Shudder - Music - Politics - Aesthetics

Catarsis y Estremecimiento: Claves para entender una crítica de la identidad en la experiencia musical y su politización. Perspectivas para el problema de la utilización del arte en Aristóteles desde la crítica de la catarsis de Theodor Adorno.*

GONZALO CÁCERES MORA

Introducción

El motivo de este ensayo es exponer el tratamiento que hace Aristóteles de la música en la *Política*, para comprender aspectos fundamentales de la visión del Estagirita en la utilización de la música: a saber, como conocimiento y prudente goce estético del hombre político y libre, como para el esparcimiento del vulgo: la barbarie que necesita del juego y la liberación de las pasiones para soportar los sufrimientos del trabajo. El concepto de *Catarsis* (κάθαρσις), como la generación en el espectador del sentimiento de *temor* y *compasión* y la consiguiente purificación de estos estados anímicos en el contexto de la tragedia, puede ser llevado de manera amplia al campo de la música, ya que esta tiene en sí la capacidad de imitar sentimientos morales, como sus contrarios. Así, llevando el concepto aristotélico de catarsis desde su funcionalidad política en su

* Texto ampliado de la ponencia presentada por el autor el 06 de octubre de 2016 en el V Congreso Internacional de Estudios Griegos, organizado en conjunto por el Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile y el Centro de Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

carácter estético de determinación de los sentimientos morales y las pasiones a las relaciones sociales de identidad en la lógica de lo general a lo particular, podremos ensayar la hipótesis de la manipulación del arte en Aristóteles, en la medida que podemos entender una estetización de la política¹ a partir de la producción de medios de identificación artísticos para la petrificación de un marco político-social establecido; la proliferación estética de una ideología de la dominación.

La crítica de la catarsis en la estética de Theodor Adorno, puede ser entendida y expandirse en estos términos a la utilización de la música como medio de alienación. El consumo de mercancías musicales en el capitalismo tardío, funciona en términos similares a la utilización del arte en la política aristotélica. La relación de identidad que experimenta el individuo enajenado a través de la ilusión de inmediatez del consumo, que sólo permite la relación del individuo aniquilado con su economía instintiva a la vez que lo cierra a la experiencia con la exterioridad, hace emerger la imposibilidad política en el individuo de masas, ya que la utilización que hace de los productos de la *Industria Cultural* -concepto que determina el imaginario de las relaciones de intercambio de las mercancías culturales en el contexto del capitalismo tardío²- solo le permiten cerrarse sobre sí en la identificación con una sociedad que se propone metafísicamente en la imposibilidad de la diferencia. El concepto de estremecimiento (*Erschütterung*) surge en la estética de Adorno, a raíz de esta imposibilidad de diferencia del vacío en que la industria cultural deja a los individuos alienados, como posibilidad de la obra de arte de ingresar a la conciencia subjetiva como objetividad. El estremecimiento sería el comportamiento estético que corregiría “a la falsa conciencia, que entre tanto se las da de totalidad” (Adorno 2004, 436), en su carácter *desidentificado*, que hace dar cuenta al yo de su falsedad, en cuanto sujeto social, en el momento indicial en que la subjetividad se encuentra con la obra de arte y su objetividad para experimentar la catástrofe en que se ha convertido la sociedad. Desde este momento crítico, podemos ver el germen del individuo expuesto al estremecimiento como la posibilidad de experimentar su ser político en la distanciamiento entre individuo y sociedad en la relación con la

¹ Aquí se notará de manera insoslayable la referencia al ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus (1989).

² Para revisar el concepto de Industria Cultural, véase el capítulo dedicado a este tema en la obra escrita por Adorno en conjunto con Max Horkheimer *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal (2007).

obra de arte, como un momento de anterioridad de estos modos de producción de subjetividad en el capitalismo tardío.

Música, estratificación y *Catarsis* en Aristóteles

El temor y la piedad no son afectos políticos.

JACQUES RANCIÈRE

La utilización política de la música en Aristóteles -desde el punto de vista privilegiado del legislador- podemos comprenderla en sus distintas utilidades, ya sea educativa, purificadora (catártica) o recreativa, pero el lineamiento a seguir en nuestro caso tiene que ver con el hecho de ser indicador de estratos en tanto imitación directa de los sentimientos morales y sus contrarios, estados emotivos que identifican a sus usuarios en la medida que son propensos a los movimientos que su propia naturaleza identifica con la música que escuchan. Dicho de otra manera, la música tiene una funcionalidad restringida dependiendo del tipo social al que se pertenezca dentro de la ciudad-estado. Definiéndolos en dos especies, describe de esta manera estos tipos fundamentales: “los libres e ilustrados, y otros, groseros y mercenarios” (Aristóteles 1997, 211). De este modo, habrá una naturaleza a la cual responder, dependiendo de la función que se cumpla en la sociedad, identidad sabida como insustituible en tanto que naturaleza. También podemos establecer el principio colaborador que es la duplicidad de la música como sentimiento moral, ya que funciona en la identificación de la sensibilidad y el comportamiento moral a continuar haciendo lo que se debe de hacer como engranaje de la sociedad. A este respecto nos dice:

La música (...) es evidentemente una imitación directa de los sentimientos morales. Cada vez que las armonías varían, las impresiones de los oyentes mudan a la par que cada una de ellas y las siguen en sus modificaciones. (Aristóteles 1997, 206)

Aristóteles reconoce el poder que obra a través de la música en los individuos, por eso su importancia en la construcción de la ciudad ideal. Así, la manera singular y directa en la cual opera la música en su carácter imitativo de las pasiones y virtudes humanas, nos lleva a través de un cierto estado estético general. Pertinente a este enunciado es el siguiente dictamen: “porque todos, sin excepción, se ven arrastrados por la música a la compasión, al terror y al entusiasmo.” (Aristóteles 1997, 211). Es en este aspecto donde la música genera un

estado de purgación o purificación moral que nos llevará a ensayar la catarsis aristotélica desde la perspectiva de la escucha musical y su identificación del individuo con el Estado.

Es sabido que el concepto o noción de catarsis en Aristóteles no es definido en sentido estricto -conocida es la hipótesis de que su exposición estaría en el Libro II de la *Poética*, al cual no tenemos acceso y se encuentra perdido-, y sólo se describe sucintamente en la célebre definición de la tragedia en el capítulo seis de la *Poética*. Se nos dice de la tragedia que es “una imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (aderezos) en las distintas partes, actuando las partes y no mediante relato, y que [el final de la cita es lo que nos interesa] *mediante compasión y temor llevan a cabo la purgación (Kátharsis) de tales afecciones.*” (1449b). Es evidente en el texto la secuencia que lleva de las afecciones a la purgación de estas a través de la catarsis. Para nuestros fines, y tal como lo señala en la *Retórica*, debemos dar las definiciones de Aristóteles del temor y la compasión. Nos dirá del temor que es “cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, por ejemplo que uno vaya a ser injusto o tardo, sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones, y éstos, cuando no parecen lejanos, sino tan próximos como si estuvieran a punto de suceder”. (1386a). Y la compasión la definirá como “cierta pena por un mal manifiesto, destructivo y penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecerlo y que lo puede padecer alguno de los suyos, y esto cuando se muestre cercano”. (1386a). De este modo podemos ensayar una relación entre imitación, catarsis e identidad en la música, en el sentido de ser una relación que el individuo tiene entre *sí mismo y lo otro* en cuanto puede reconocer, en el caso de la música, de manera directa, el acaecimiento de una afección que es en sí misma posibilidad de acaecimiento, en tanto que afección inmediata, de una acción que es particular y general.

Es esta forma de identidad y la imposibilidad de la diferencia en el modo de utilización de ficciones con fines políticos -dicho correctamente, con fines de despolitización- lo que se puede entender en el caso de la música de manera radical por su naturaleza inmediata, como la presencia de una modalidad de existencia que predispone al individuo a estructurarse por la forma establecida del Estado. La crítica a la *Catarsis* de Adorno se puede entender por este hecho fundamental

en el cual el marco inamovible del estado coacciona tanto como coopta a los individuos en la insoslayable alienación con su mundo, anterior a su existencia. Podemos señalar a raíz de esto dos elementos claros por los cuales Adorno va a ejercer su crítica a la catarsis: la imposibilidad de exteriorización en la connivencia del arte con la opresión, y la imposibilidad política del individuo, que vaciado estéticamente no opone resistencia. Podemos señalar dos citas donde podemos ver claramente esto. Adorno nos señala:

Ciertamente, la purificación de los afectos en la Poética de Aristóteles ya no se adhiere sin tapujos a los intereses de dominio, pero los salvaguarda cuando su ideal de sublimación encarga al arte, en vez de la satisfacción física de los instintos y las necesidades del público instaurar la apariencia estética como sustituto de la satisfacción: la catarsis es una acción contra los afectos en connivencia de la opresión. (Adorno 2004, 298)

Y para adentrarnos en el hecho concreto de la politización del individuo a través del arte -como antítesis-, del ser político que es el individuo como posibilidad en la experimentación del comportamiento estético -ya adentrándonos en la exposición del concepto de estremecimiento-, nos dice:

El arte necesita subjetivamente la exteriorización (...). Pero la exteriorización es práctica en la medida en que define a quien experimenta el arte y sale de sí mismo como ζῶον πολιτικόν [*zōon politikón*] igual que el arte es objetivamente praxis en tanto que formación de la conciencia; el arte sólo llega a ser esto *si no engaña a nadie* (Adorno 2004, 321).

La escucha musical: *Industria Cultural y Estremecimiento* en la estética de Adorno

La sociedad antecede al sujeto.
THEODOR ADORNO

Es sabida la relación que tiene Adorno con la música; es quizás el filósofo de la música que tuvo de una manera más intensa la idea misma de música como la radicalización de un pensamiento que sólo se deja enunciar en la medida que no se puede atrapar en la forma petrificada del concepto del lenguaje denotativo. El despliegue de la negatividad, o bien el alcance crítico que emerge en la materialidad de los recursos que se relacionan en la música (las categorías de altura, intensidad, timbre y duración, por dar ejemplo de los elementos canónicos que se reflexionan en la praxis musical), llegan en términos de la autonomía

del material, a desenvolverse en el territorio de la disonancia. La relación que tiene Adorno con la Segunda Escuela de Viena, da cuenta de aquella propuesta crítica del material, y desde este punto de vista podemos entender la experiencia estética del estremecimiento como el recurso disonante que abre al sujeto a la diferencia en un Estado donde la consciencia está cooptada por la falsa consciencia³.

Antes de ingresar al concepto que nos atañe debemos hacer un breve recorrido por las tipologías de la escucha descritas por Adorno en el marco de la industria cultural. En este sentido tomaremos un recorrido más menos similar al hecho con la relación de música y catarsis en Aristóteles. Esto para señalar la principal diferencia que elaboramos en un comienzo: al interior del concepto de estremecimiento, pensado en la obra de arte, existe un potencial de diferencia en su carácter social y autónomo que radica al interior de las condiciones de producción social que están predeterminadas por la *Industria Cultural*. Dicho de otro modo: la posibilidad de progreso, en términos dialécticos, reside en el carácter ideológico de la sociedad de la cual el arte es parte y quiere escapar.

La pregunta por las tipologías de la escucha en una sociedad capitalizada es pertinente por el hecho de que podemos encontrar distintos tipos de comportamientos en la escucha musical. La condición de posibilidad de la escucha estaría siempre mediada por el dispositivo cultural al cual se pertenece dentro de la gama de productos culturales que están dispuestos al consumo. La gran dicotomía propuesta por Adorno en términos de escucha es por un lado la estructural, que en su atención puede dilucidar en la unidad conformada sus distintos elementos, digamos una escucha que es consciente de todos los procedimientos técnicos en función de lo presente, pasado y futuro de la obra en su temporalidad, y una escucha atravesada por el consumo cultural -a su vez atravesado por la fetichización provocada por el alzamiento de la obra como producto valorado en su carácter de mercancía, funcional a los procedimientos del olvido, o siendo justo con la jerga adorniana, en la que se anuncia la aniquilación del individuo-, donde los comportamientos devendrían en el culto al estímulo, a la entretención, a la búsqueda de la emocionalidad perdida

³ Introducimos de manera sucinta la relación de la disonancia con el concepto de *Estremecimiento* y la referencia a la Segunda Escuela de Viena. Por razones de pertinencia a la temática en cuestión, esta relación sería motivo para la realización de otro trabajo.

por los sufrimientos del trabajo⁴ (aquí podemos hacer una directa relación en uno de los usos que propone Aristóteles para la música).

La actualidad de las tipologías desarrolladas en el texto *Tipos de comportamiento musical* (Adorno 2009, 177-199) sigue siendo -sin tratar de llevarlas a ser un modelador del “hoy” a partir de la actualidad que tenían a mediados del siglo XX- un registro de una instancia epocal que en la era de la digitalización y del mundo globalizado no ha sido superada, teniendo en cuenta el problema del consumo y su consecuente alienación como la rúbrica de las sociedades capitalizadas. Hacer una lectura que se enfoque en los polos de la escucha estructural y la escucha entretenida -directamente relacionada a la escucha como consumo- tendrá para nuestros efectos un mayor rendimiento con el fin de establecer -desde la crítica adorniana- aquella polaridad en una disposición hacia la obra de arte autónoma y el producto cultural fetichizado en cuanto a adecuación e inadecuación de lo escuchado a partir de “la cosa en sí, es decir, de la música misma” (Adorno 2009, 179). En nuestro caso el trabajo se enfocaría en el problema de la escucha como estructura de sentido y consumo. Las tipologías que hemos escogido sirven para establecer los ejes problemáticos de la escucha estructural, el contenido afectivo de la obra y el consumo de estímulos.

La escucha estructural propia del experto funcionaría a partir de una relación plena de sentido con la obra desde una particular lógica técnica que hace comprender en todo momento el material musical objetivo. Esta particular comprensión del entramado de sentido en la exigencia técnica, nos plantea a la vez el proceso de escucha como una autorremisión a la obra musical como una operación de discernimiento de las relaciones que están puestas en juego en la técnica musical. Así, podríamos pensar que la escucha del experto encuentra en la técnica musical la exigencia del sentido. Pero en sí esta escucha es una operación estrictamente especializada, y no se hace cargo del problema del sentido de la obra de arte desde su concepción moderna. Lo que está construyendo Adorno es un tipo de escucha, no una relación reflexiva con la obra de arte; “Una conciencia musical adecuada no implica, ni

⁴ Esta dicotomía que se vería en el primer caso en las tipologías del oyente experto y el buen oyente, y en el segundo en las del consumidor cultural, el oyente emocional, el oyente estático musical, el fanático del jazz, el oyente entretenido, y el tipo indiferente, no musical o antimusical, señalarían los diversos tipos de comportamientos estratificados en una sociedad capitalizada según el texto de Adorno al cual aludimos.

siquiera de manera inmediata, una conciencia artística adecuada por excelencia.” (Adorno 2009, 196).

Un segundo punto problemático que podemos visibilizar es a partir del tipo del oyente emocional, y este se referiría al contenido afectivo de la música (que en cierto sentido puede presentar una dicotomía con la escucha estructural). Este tipo presentaría una distanciamiento con el objeto. Esta distancia de lo objetivo de la música por la necesidad de sentir lo que es reprimido en el individuo mismo, no el contenido afectivo de la obra, nos profiere un canal de comprensión de la alienación de la conciencia de los individuos, de una ruptura entre el sujeto y el objeto, de *la imposibilidad del ingreso del objeto en la subjetividad*. Aquello que acontece es una falsa relación del sujeto con la obra; no acontece la obra en el individuo, sino es su propia emocionalidad reprimida que se vuelve -como proyección- sobre sí para conformar la cosificación de la conciencia. (“En algunas ocasiones desearían utilizar la música como recipiente en que derramar las propias emociones (...)”) (Adorno 2009, 185).

Haciendo un encadenamiento con una escucha adecuada a partir del contenido afectivo de la música en contraposición con la escucha del oyente emocional, debemos señalar la imposibilidad de una escucha musical adecuada sin un contenido afectivo: “la escucha adecuada es también impensable sin un contenido afectivo. Sólo que, en este caso, el contenido es la cosa misma y la energía psíquica es absorbida en la concentración sobre ella, mientras que para el oyente emocional la música es un medio al servicio de los fines de su propia economía instintiva.” (Adorno 2009, 186). El problema adorniano de la experiencia en la escucha musical se nos muestra a la luz de una síntesis que sustraiga el contenido afectivo a partir de la cosa misma.

El tercer eje problemático sería el consumo de estímulos a partir de la tipología del oyente entretenido, directamente relacionado con el consumidor cultural, que se verían finalmente diferenciados por la mercancía que consumen; en un caso la música ligera -o *popular music*- propiamente tal y en el segundo la música elevada reducida a la forma del consumo alienado: “El tipo entretenido está preparado en el del consumidor cultural en virtud de la carencia de una relación específica con el objeto; la música no es para él un entramado de sentido, sino una fuente de estímulos.” (Adorno 2009, 192). En estos tipos de escucha -entretenida y/o de consumo cultural- es donde Adorno hace emerger con mayor complejidad la relación ideológica que atraviesa la

escucha entretenida con respecto a la industria cultural. Aquí la forma del consumo tomaría la forma de la ideología de manera indisociable en el estado de la producción:

El tipo del oyente entretenido es aquel por el que se gradúa la industria cultural, ya sea porque ésta, por su propia ideología, se adecue a él, o porque la industria lo genere y saque a luz. Quizá esté erróneamente planteada la pregunta por la prioridad: ambos son una función de la situación de una sociedad en la cual producción y consumo están entrelazados. (Adorno 2009, 191).

El consumo como proceso de escucha que no se desprende de su carácter ideológico -a la vez invisibilizado por la relación entre producción y consumo- es el *sucedáneo experiencial de lo no experimentado*. El escuchar entretenido cierra al individuo en su propio proceso de vaciamiento desde su conciencia cosificada, que no puede acceder a lo objetivo. Es particularmente lúcida la comparación que hace Adorno entre adicciones socialmente permitidas -el alcohol y el cigarrillo- y consumo de música de entretenimiento, e incluso podríamos determinar el consumo -en toda su amplitud en los procesos de producción- como una particular forma de adicción que atraviesa a la totalidad social.

Podemos dar cuenta ya de la condición de posibilidad de la escucha como consecuencia de la configuración de un dispositivo cultural estratificado. La industria cultural determina la relación del individuo con el mundo, más allá de las categorías de música ligera o música seria. El consumo cultural y su insaciable adicción por el estímulo imposibilitan el ingreso de la objetividad de la obra en la subjetividad. Desde esta perspectiva, consumir el último producto musical mercantilizado es similar al consumo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven en la configuración de una escucha alienada (Adorno señala esta igualación en varias ocasiones en sus textos sobre música). Así la vuelta al problema del ingreso de la obra en la conciencia subjetiva tomará un giro crítico en la distinción -a partir de la inmediatez- de la posibilidad de la obra de arte de fracturar este cierre; nos referimos al instante del estremecimiento formulado por Adorno como un potencial de diferencia y salida de una determinación del yo con respecto a su falsa conciencia, que a su vez está confabulada por la industria cultural.

El concepto de *Estremecimiento*, en Adorno, se podría definir como la experimentación individual de la catástrofe como forma de distanciamiento en la obra de arte para dilucidar estéticamente en lo que se ha convertido la existencia en el mundo capitalizado. La estratificación

que opera en el sujeto a partir de la sociedad, que debilitaría al yo, sería revelado en toda su falsedad a partir del instante del estremecimiento:

La conmoción por las obras significativas no emplea a éstas como desencadenantes de emociones propias, reprimidas. Pertenece al instante en que el receptor se olvida de sí mismo y desaparece en la obra: al instante del estremecimiento. El receptor pierde el suelo bajo sus pies; la posibilidad de la verdad que se encarna en la imagen estética se hace presente. Esa inmediatez en la relación con las obras es función con la mediación, de la experiencia penetrante y amplia; ésta se condensa en el instante, y para eso se necesita toda la consciencia, no estímulos y reacciones puntuales. La experiencia del arte, de su verdad o falsedad, es más que una vivencia subjetiva: es la irrupción de la objetividad en la consciencia subjetiva. Mediante esa experiencia, la objetividad es mediada donde la reacción subjetiva es más intensa. (Adorno 2004, 322-323).

El individuo socialmente estratificado, es conducido en su debilitamiento a un cierre subjetivo, lo que desencadenaría una relación de su propia represión con respecto a su emocionalidad. La tensión como objetividad en la estructura de la obra que no se desprende de su carácter afectivo, generaría una apertura en la consciencia subjetiva para experimentar en la distanciamiento de lo estratificado que es el yo socialmente, y así ver expuesto en la tensión, en lo que se ha volcado la sociedad; la catástrofe del intercambio como un mundo que opera en su clausura, que es la existencia post-histórica de un vacío epocal perpetuo y homogéneo. No podemos dejar de considerar lo que le haría la industria cultural a los individuos, ya que es en este sentido en el que se puede entender el desplazamiento de la reflexión de la experiencia estética de la obra de arte hacia su tensión máxima:

El estremecimiento, que esta contrapuesto rotundamente al concepto habitual de vivencia, no es una satisfacción particular del yo, no se parece al placer. Más bien, es una advertencia de la liquidación del yo, que estremecido comprende su propia limitación y finitud. Esta experiencia es contraria al debilitamiento del yo que la industria cultural lleva a cabo. Para ella, la idea de estremecimiento sería una estupidez fútil; ésta parece ser la motivación más interna de la desartificación del arte. Para ver un poco más allá de la prisión que el yo es, el yo no necesita la dispersión, sino la tensión máxima; esto preserva de la regresión al estremecimiento, que por lo demás es un comportamiento involuntario. (Adorno 2004, 323-324).

El entendimiento del momento del estremecimiento sin duda postula una forma de experiencia estética displacentera. La tensión en el

individuo es necesaria para dilucidar la prisión del yo. En este sentido el arte significativo se determinaría negativamente en la experiencia para dar paso a la consciencia del advenimiento de la liquidación del yo, un indicio:

La experiencia subjetiva contra el yo es un momento de la verdad objetiva del arte. Por el contrario, quien experimenta las obras de arte refiriéndolas a sí mismo no las experimenta; lo que en este caso se considera vivencia es un sucedáneo cultural. Incluso de él se hacen ideas demasiado simples. Los productos de la industria cultural, más planos y estandarizados de lo que jamás serán sus aficionados, siempre obstaculizarán esa identificación a la que tienden. La pregunta de qué les hace la industria cultural a los seres humanos probablemente sea demasiado ingenua; el efecto de la industria cultural es mucho menos específico de lo que sugiere la forma de la pregunta. El tiempo vacío es llenado con lo vacío, ni siquiera produce una falsa consciencia, sólo deja con esfuerzo tal cual a lo que ya existía. (Adorno 2004, 324).

El momento del estremecimiento responde a un comportamiento estético que sin duda va más allá de una instancia epocal o histórica de la humanidad (sí podemos identificar al estremecimiento a un momento de verdad objetiva -por ejemplo- en la historia de la música occidental, sin que su existencia estética sea agotada o clausurada). Su proposición radical es planteada -desde la interpretación de Adorno- para pensar una posibilidad de apertura a la diferencia, que se ve imposibilitada por los productos de la industria cultural, que en la ilusión de inmediatez que ejercen sobre el individuo aniquilado, generan una forma falsa de identificación que coopta a la facultad mimética cualitativa en la relación fetichizada que tiene el individuo con las mercancías que consume, que es la forma represiva de la mimesis y constituye a la consciencia cosificada para dejarla capturada y sin lugar a un distanciamiento: “El comportamiento estético es el correctivo no debilitado de la consciencia cosificada que entre tanto se las da de totalidad” (Adorno 2004, 436). En un mundo que opera en la clausura del lugar de la diferencia, el arte debiera poner críticamente el momento de negatividad para mostrar la verdad de la falsedad del consumo, que es el gesto totalizador de la vida deshumanizada.

Conclusiones

Podemos puntualizar las relaciones tentativas que se pueden hacer a partir de nuestra exposición:

- La forma de estratificación de la escucha tanto en Aristóteles como en la interpretación que hace Adorno de la escucha en el contexto de la

denominada industria cultural son similares, y sus efectos sociales son, a saber: la perpetuación de una forma determinada del Estado social.

- El concepto de catarsis en Aristóteles puede ser entendido como la elaboración de un ordenamiento de los individuos en la identificación de ciertos estados anímicos, la consecuente purificación de estos, para la concatenación de una forma de estado inmóvil que se sustenta y soporta en una ideología de la dominación.
- El concepto de estremecimiento es una posibilidad de salir de la falsa consciencia en la cual el yo habita en su relación cotidiana con las ficciones que provee la industria cultural. Esto es posibilitado por la misma necesidad de la obra de arte de constituirse diferencialmente con respecto a sus condiciones de producción: su potencia diferencial surge al interior de la ideología en la medida que se distancia de esta.

Finalmente, lo que intentamos mostrar en la exposición de estos conceptos es la propuesta de una utilización del arte que sedimenta a la sociedad y los individuos en una relación de identidad sin poder formar el doble pliegue que tiene toda obra de arte desde la perspectiva moderna: a saber, el hecho que funciona al interior de la sociedad como un potencial diferenciador, siendo un hecho social a la vez que autónomo. En el caso del proyecto político de Aristóteles, se puede señalar que está implícita la música como un factor que puede servir a la sociedad para perpetuar su movimiento circular, en donde no existe espacio para la transformación de ella. Ni siquiera está pensada en los aspectos por los cuales hoy creemos tener en el proyecto de la “libertad individual” que nos permite consumir las mercancías culturales que se nos ofrezcan (como si en ese valor de consumo existiera algo así como la libertad...). Es en este sentido que la exigencia crítica de Adorno a la obra de arte como la posibilidad del distanciamiento de la ideología emerge como una condición de que la obra de arte, la institución arte, o la proliferación de producciones musicales que podemos determinar en el mundo actual como una especie de eclecticismo musical globalizado -la proliferación de una multiplicidad de fusiones de estilos, en donde la rúbrica es la cosificación por antonomasia-, pueda retomar su coeficiente crítico y generar la instancia de la posibilidad de emancipación, en un mundo donde todas las alternativas de cambio y reconciliación se han derrumbado o bien diluido en el cinismo, el olvido y la despolitización de las sociedades humanas.

Bibliografía

- ADORNO, THEODOR W. (2004) *Teoría Estética. Obra completa, 7*. Madrid: Akal.
- _____, (2009) *Disonancias. Introducción a la sociología de la música. Obra Completa, 14*. Madrid: Akal.
- ARISTÓTELES (1997) *Política*. Traducción de Patricio de Azcárate. Madrid: Espasa Calpe.
- _____, (2007) *Política*. Traducción de Manuela García Valdés. Barcelona: Gredos.
- _____, (1974) *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- _____, (2002) *Retórica*. Traducción de Arturo Ramírez Trejo. México: UNAM.