

**LA POSIBILIDAD DEL ARTE COMO LUGAR DE REFLEXIÓN. LA UBICACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA FILOSOFÍA DE TH. W. ADORNO**

Mateu Cabot

**RESUMEN:** La filosofía de Adorno se mantiene en una muy íntima relación con la reflexión estética, hasta el punto de que su posición teórica parecería, en un primer momento, desembocar en la necesidad de reformular estéticamente sus conceptos fundamentales. En este artículo se ponen en conexión la reflexión estética y la perspectiva crítica de la modernidad de Adorno. Desde esa posición, y centrándonos en el concepto de 'mimesis' (auténtico lugar de la tensión entre pensamiento conceptual y experiencia artística) intentar extraer conclusiones que permitan iluminar fructíferamente las propuestas filosóficas adornianas sin disolverlas en categorías estéticas.

**ABSTRACT:** Adorno's philosophy keep up a tight relation with the aesthetics reflection. This relation seems, in the first place, to lead the necessity to prescribe aesthetically his essentials ideas. In this essay the aesthetics reflection and the critical examination of Adorno's modernness connect. From this attitude, and considering the concept of 'mimesis' like object (authentic place of tension between conceptual thinking and artistic knowledge), we try to extract conclusions to allow illumine fruitfully the Adorno's philosophical propositions without dissolve them in aesthetics categories.

*«Así, en el umbral del mundo moderno, en el tiempo histórico de la Ilustración, la presión combinada de la nueva fundamentación antropológica y racionalista del conocimiento, junto con la creciente autonomía e importancia de las artes, produce como resultado una concepción de la belleza como transgresión de los límites de la razón, como manifestación ideal de todo lo inefable que sale al encuentro de la 'naturaleza humana'».<sup>1</sup>*

I

El proceso de autonomización de la Estética como disciplina conduce desde la idea de Belleza —o de lo bello-en-sí platónico— al tratamiento teórico del objeto artístico, de la obra humana caracterizada como artística. En todo este proceso es posible resaltar

---

<sup>1</sup> J. JIMÉNEZ, *Imágenes del hombre*, Tecnos, Madrid 1992, p. 31.

algunos momentos que pueden dar por sí mismos la óptica con la que interpretar o valorar en su conjunto el acercamiento humano a lo que, ingenuamente en ocasiones, se ha llamado 'arte', sin mayores ni ulteriores reflexiones. De estas posibilidades una de ellas es la relación de la reflexión sobre el arte con la reflexión sobre otros ámbitos. A partir de Kant, punto de partida de la modernidad cultural, esto significa indagar las relaciones entre la esfera de lo bello y la esfera de lo verdadero. Sin entrar en precisiones y matizaciones fundamentales —tales como la génesis y la transformación posterior de la división tripartita de la cultura, la constitución de saberes paradigmáticos que inundan las otras esferas teóricamente autónomas, la confrontación con la esfera de la producción económica y producción técnica, entre otras muchas— puede establecerse este momento como un punto de inflexión de la modernidad en la historia de la reflexión estética. Sin agotarlo ni definirlo, pertenecen a su ámbito, por ejemplo, el hecho de que Baumgarten incluya el concepto de «arte de la razón análoga», introduciéndose con él el ámbito del saber de aquello de lo cual no puede dar cuenta la razón por sí misma, o aquellas producciones que aluden a un lugar de encuentro de la razón con lo no racional, con lo misterioso, con aquello que no se sitúa —tal vez por estar más allá— en el ámbito de la razón teórica que trabaja con conceptos.

Además, la crisis del concepto de belleza asociado al idealismo proyecta dos sombras de duda y desasosiego: la desconfianza, en la estética filosófica, hacia un concepto asociado fuertemente a la metafísica y, consiguientemente, a la «norma estética» y al academicismo; la desconfianza en la razón para ejecutar el programa aparecido con la Ilustración: *aclarar* el mundo, hacerlo transparente a los proyectos del hombre, proyectos encaminados a emanciparlo de cualquier tutela, de cualquier miedo. De ahí proviene en última instancia la irrupción de lo trágico en la filosofía: la conciencia de los límites del hombre y de sus producciones, la asunción radical de la finitud, la constancia de la inconmensurabilidad entre el hombre y el ámbito lejano de su proyecto.

Estas pinceladas, breves y diversas, nos inducen a plantear la reflexión estética desde un enfoque, creemos, ligado substancialmente a la irrupción moderna: al proyecto y posterior crisis de ilustración, de racionalización absoluta de la sociedad y de sus producciones culturales. Y más: al problema que se plantea entonces entre autonomizar las esferas culturales, convirtiendo en paradigma a la del conocimiento científico y dejando a la estética el papel de una bella mudez, o no ejerciendo esta reducción, quedando entonces el problema del papel de la experiencia artística en el camino de acceso a la verdad.

A Theodor W. Adorno cabe verlo en esta situación de encrucijada. Ya en uno de sus primeros escritos afirmó: «quien quiera dedicarse al trabajo filosófico debe renunciar hoy de principio a la pretensión de comprender la totalidad de lo real». Su pretensión en *Dialéctica negativa* de separar razón y razón cosificante, rescatando la primera frente a la segunda, desembocó en un concepto de concepto que le une a Benjamin y que deja a la obra de arte como una posibilidad real de lo que pretendió Hegel y con él todo el Romanticismo: ser un/el acceso a la verdad. Hasta que punto reflexionó Adorno esta posibilidad es lo que pretendemos sondear en este artículo.

En las dos últimas obras mayores de Adorno (*Dialéctica negativa*, *Teoría estética*) subyace el problema de la relación entre el elemento sensible y el elemento conceptual del conocimiento. Esta cuestión se plantea cuando brota la reflexión sobre la necesidad y los límites del concepto en el pensamiento. En una obra el tema es desarrollado en relación a Kant; en la otra introduciendo la problemática del primer romanticismo. Así se

llega a plantear la pregunta fundamental: ¿contiene la obra de arte la imagen de lo no-idéntico? ¿contiene o es un acceso privilegiado a lo no-idéntico? Esta pregunta exige indagar en una idea central en Adorno, la de **mimesis**, tanto conceptual como artística, y en el lugar que ocupa esta idea en la dialéctica negativa.

El punto de fuga de estas preguntas reside en la tensión en la que queda la reflexión tras la crítica de la metafísica realizada en *Dialéctica negativa*: no hay lugar en este mundo para la reconciliación de los dos polos, pero tampoco es real y verdadero caer en uno de ellos, sea la inmediatez del arte, sea la pura conceptualidad del pensamiento. El camino prescrito en aquel lugar será el de la reflexión y no el de la contemplación, presuponiendo ya que la consecuente bipolaridad irreducible de la experiencia debe aceptarse como una consecuencia de la dialéctica de la ilustración.

Gracias a la relación esencial de la reflexión estética con el núcleo de su pensamiento, los textos que, en un sentido amplio, tratan de objetos estéticos ocupan en Adorno no sólo un lugar cuantitativamente importante sino que también en un sentido cualitativo ocupan un lugar privilegiado. Los trabajos estéticos no permanecen al margen de sus trabajos filosóficos o sociológicos, como campos de trabajo autónomos, sino que se encuentran tan ligados que puede afirmarse que «el amplio desarrollo de los planteamientos estéticos forma, por así decirlo, la síntesis teórica del conjunto de la obra».<sup>2</sup> De aquí deriva un problema y una posibilidad. El problema es el de la relación entre los planteamientos y resultados de sus dos obras, DN y TE.<sup>3</sup> No se trata en todo caso de un problema bibliográfico o de huera erudición, sino directamente filosófico: el del destino final de un pensamiento con conceptos más allá de los conceptos, y de su concordancia con un pensamiento estético.<sup>4</sup> Pero, decíamos, también se deriva una posibilidad: iluminar desde la estética algunos pasajes de la propuesta adorniana contenida en DN. A esta posibilidad dedicamos las siguientes páginas. Para ello, y como primer paso, (II) intentaremos contextualizar la reflexión estética de Adorno poniéndola en conexión con su perspectiva crítica de la modernidad; (III) nos centraremos posteriormente en el concepto central de 'mimesis' para escarbar allí en la tensión manifestada entre pensamiento conceptual y experiencia artística; (IV) intentaremos finalmente extraer algunas conclusiones que nos marquen una dirección para pensar fructíferamente las propuestas adornianas.

## II

La estética adorniana debe pensarse siempre en el contexto de una interpretación de la modernidad.<sup>5</sup> Se dice, en efecto, que «la teoría estética de Adorno puede ser vista

<sup>2</sup> H.M. LOHMANN, «Adornos Ästhetik», p. 89, en: W. van REIJEN: *Adorno zur Einführung*, Junius, Hamburg 1987.

<sup>3</sup> En lo que sigue citaremos las obras de Adorno con las siguientes siglas: DA(=Dialéctica de la Ilustración, traduciendo directamente de la versión alemana de Fischer, Ffm 1988), TE(=Teoría estética, citada por la edición de Taurus, Madrid 1971), DN(=Dialéctica negativa, citada por la edición de Taurus, Madrid 1975).

<sup>4</sup> A este problema dedico un trabajo titulado precisamente "La relación entre *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* como problema".

<sup>5</sup> Incluso que «la concepción de la modernidad que ha desarrollado Adorno puede ser vista como centro de su teoría estética». B.LINDNER/W.M.LÜDKE, *Materialien zur ästhetischen Theorie Adornos*, Suhrkamp, Ffm 1980, p. 27.

como explicación sistemática del concepto de modernidad. La circunstancia de que esta sistemática permanece oculta tiene que considerarse más bien como su consecuencia. No sólo la teoría estética y la filosofía se remiten una a otra, más bien forman una inseparable enlace con la teoría social y la filosofía de la historia, también la teoría del conocimiento, porque el arte permanece unido a un concepto de verdad que Adorno ve eclipsado en la 'situación universal de deslumbramiento'. La filosofía de Adorno quiere ser vista como el intento de unir la crítica marxiana de la economía política, para él esencialmente el análisis marxiano de la mercancía, con una crítica de la razón instrumental (y con ello girarla críticamente incluso contra Marx) y anclar ambas en su 'concepción de la naturaleza'. La teoría estética de Adorno, entendida como teoría de la modernidad, tiene aquí su punto sistemático de referencia: ella es la expresión consecuente de esta intención».<sup>6</sup>

La comprensión de la modernidad que se pretende en este ensayo se lleva a término desde una perspectiva ligada al Romanticismo. Como movimiento realizado históricamente adoptó tanto una posición estética como una teórico-política. Cuando adopta esta última forma (Hegel, Marx) desemboca, según Wellmer,<sup>7</sup> en una utopía de la reconciliación que no es más que la contrafigura utópica, racionalizada, de los románticos. Así también en Adorno, pero con la particularidad de que en él se da también la resolución estética que podría superar la aporía de la otra posición. De esta manera encontramos la idea de que el arte moderno es el lugar en el que la forma de racionalidad de la modernidad se pone en cuestión, atravesando este pensamiento toda la estética de la negatividad de Adorno. Por tanto hay que buscar las raíces del giro estético de Adorno en su afinidad con una corriente de la historia europea de la modernidad, la del primer romanticismo: la oposición estética a la fe en el progreso y todo lo que esto significa.<sup>8</sup> Dicha afinidad puede concretarse en: (1) los miembros del *Frühromantik* se encuentran en el cambio de siglo con una situación histórica análoga en algunos puntos con la que se encuentra la teoría crítica de los años treinta; reaccionan como sismógrafos a la experiencia de la revolución fracasada, como triste rememoración de lo que se malogró en 1789; Adorno creía, con Lukács, que el punto culminante del proceso de aparición y universalización del capitalismo se produjo en la primera mitad del XIX; (2) el recurso romántico a un sujeto estético o a un absolutismo estético remite a la conciencia de que el programa racional y moderno de ilustración y revolución fracasará o será falso porque debe hipostasiar una subjetividad poderosa; pero ésta es una hipóstasis que debe agradecer a un concepto de razón, erigido por la filosofía idealista, la fundamental ocultación del hecho de que la obra sintética del sujeto de razón es deudora del resultado del intercam-

<sup>6</sup> *Ibidem.*, 29-30.

<sup>7</sup> A. WELLMER, «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne», en: WELLMER, A.: *Dialektik der Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, pp. 101-102.

<sup>8</sup> Cf. H.M. LOHMANN, «Adornos Ästhetik», op. cit., p. 92; J.HÖRISCH, «Herrscherwort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts», en: B. LINDNER/W.M.LÜDKE, op. cit., p. 400. Jochen Hörisch extenderá la influencia del primer romanticismo hasta el postestructuralismo (p. 408ss.) También R. BUBNER («Adornos Negative Dialektik», en: L. FRIEDEBURG/J. HABERMAS (Hg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Ffm 1983, p. 35) hace referencia a la influencia del primer romanticismo en la obra de Adorno, mediatizado por su absorción en el idealismo y Benjamin.

bio universal de mercancías y de la universalidad del dinero. La pretensión de autonomía y generalidad se reconoce al final en el hecho de que todo se debe a la lógica transubjetiva del intercambio de equivalentes. A esta experiencia es a la que reaccionan tanto los primeros románticos como Adorno. Este programa de oposición no puede desarrollarse en el aire, necesita un medio que no pueda ser recusado fácilmente por la razón dominante y que haga evidentes sus deficiencias. Para unos y para otros el medio es el arte y el concepto medial que permite socavar la razón restringida de forma racionalista es el de 'intuición intelectual'.<sup>9</sup>

Podemos establecer así que a la estética adorniana subyace una idea esencialmente romántica: la obra de arte es el único y último lugar de estancia de un sujeto subversivo, no hipostasiado.<sup>10</sup> A esto añadamos que el arte es para Adorno el lugar en el que se suspendería la separación de sensibilidad y entendimiento, aunque ello comporte consecuencias para la formación del sujeto, pues, como ha afirmado Lohmann, «la condición de la libertad, que Adorno tiene a la vista y que ve realizada en las obras de arte conseguidas, es la admisión en el sujeto de movimientos perturbadores y dispersadores de la identidad».<sup>11</sup>

Vistas las relaciones de afinidad que pueden establecerse y, sobre todo, los nuevos problemas que agregan, consideraremos algunas líneas clave de la estética adorniana con el fin de situarnos en posición de tratar, en la próxima sección, el concepto de mimesis, noción crucial en el momento de analizar la relación entre teoría estética y dialéctica negativa en Adorno.

Podríamos resumir estas líneas clave diciendo: Adorno considera el arte y la obra de arte como un lugar de resistencia ante la cosificación que se ha posado, entendido a partir de *Dialéctica de la ilustración*, sobre la civilización entera; a partir de aquí se entiende la afirmación de la autonomía del arte en su relación dialéctica con la sociedad; igualmente el arte mantiene relación con la verdad, esto es, hay un contenido de verdad en la obra de arte, contenido que no se expresa ni directa ni conceptualmente, sino como enigma, y a la vez mantiene relación con la reconciliación superadora del estado universal de cosificación; y ello en base de la capacidad mimética de la obra de arte. Puede verse que estas son incursiones parciales en la estética adorniana guiadas por el objetivo de esclarecer el complejo teórico formado por el triángulo arte-verdad-reconciliación, complejo que tiene en el concepto de mimesis su clave conceptual; a la vez nos remite directamente a la reflexión planteada en *Dialéctica negativa* en torno al concepto, la verdad y la reconciliación.

<sup>9</sup> La expresión es de Schelling (*Sistema del idealismo trascendental*, 1800); es usada por F. Schlegel («la intuición intelectual es el imperativo categórico de la teoría»); remite a Kant y a la problemática de la cosa en sí, y, según Lohmann (op. cit., p. 94), puede servir para elaborar buena parte de la *Teoría estética* de Adorno.

<sup>10</sup> Adorno figura esta idea en «El artista como lugarteniente», en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona 1973, p. 201: «Lo que Valéry exige al artista, la autolimitación técnica, el sometimiento a la cosa, no tiende a la limitación, sino a la ampliación. El artista portador de la obra de arte no es el individuo que en cada caso la produce, sino que por su trabajo, por su pasiva actitud, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total. Sometiéndose a la necesidad de la obra de arte, el artista elimina de ésta todo lo que pudiera deberse pura y simplemente a la accidentalidad de su individuación. En tal lugartenencia del sujeto social total, de ese hombre entero y sin dividir al que apela la idea de lo bello de Valéry, queda pensada también una situación que extirpe el destino de la ciega soledad individual, una situación en la que finalmente el sujeto total se realice socialmente. El arte que llega a sí mismo en la consecuencia de la concepción de Valéry rebasaría el arte y se consumiría en la vida recta de los hombres».

<sup>11</sup> H.M. LOHMANN, op. cit., p. 95.

La obra de arte puede cerrarse a cualquier incursión de la realidad organizada según las leyes del mercado (lo que se ha llamado «autonomía del arte»). La obra de arte, resistiendo a la integración en la sociedad manipulada y en el pensamiento conceptual, toma partido en favor de la particularidad, de la subjetividad individual destruida por la falsa totalidad. Así tenemos en la obra de arte un correlato del individuo amenazado que debe ser defendido. De este modo se manifiesta el doble papel de la obra de arte: (a) lugar-tiene de una razón que de esta forma se libera de la presión de la racionalidad instrumental, volviéndose a la experiencia estética; (b) medio cognitivo donde se ganan las comprensiones objetivas que puedan dar información sobre la situación social sin sucumbir a la crítica de la razón instrumental.<sup>12</sup>

Sin embargo la autonomía que permite al arte resistir a las reglas y la presión social no es un momento aislado y absoluto pues se da dialécticamente unido al hecho de que la obra de arte es también un *fait social*.<sup>13</sup> En este sentido el carácter social del arte, su autonomía y su capacidad de resistencia se dan de consuno: «El arte es algo social, sobre todo por su oposición a la sociedad, oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo. Al cristalizar como algo peculiar en lugar de aceptar las normas sociales existentes y presentarse como algo 'socialmente provechoso', está criticando la sociedad por su mera existencia» (TE, 296). La pretendida pureza burguesa del arte no es más que un ropaje ideológico que esconde sus raíces sociales: «La pureza del arte burgués, que se ha hipostasiado como reino de la libertad en contraposición a la praxis material, fue pagada desde el principio con la exclusión de la clase inferior, a cuya causa, la verdadera universalidad, el arte sigue siendo fiel precisamente gracias a la libertad respecto a los fines de la falsa universalidad» (DA, 143). La dialéctica de autonomía y compromiso social<sup>14</sup> se mantiene cuando la obra de arte es lugar de aparición del antagonismo social y, por tanto, de lo diferente, en su misma forma. «Los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en las obras de arte como problemas immanentes de su forma. Y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad» (TE, 15); «El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo» (TE, 16).

El poder del mercado de mercancías es disfrazado como carácter social en el sistema capitalista. Por eso Adorno dirá que «los sarcasmos de Marx sobre el precio vergonzoso

<sup>12</sup> Cf. TH. W. ADORNO, «El artista como lugar-tiene», p. 185ss. En esta obra podemos encontrar la formulación más clara del estado de tensión en que vive el arte y de la tarea del artista, a propósito de la obra de Valéry: «Su obra entera es toda ella una protesta contra la mortal tentación de hacerse las cosas fáciles renunciando a la felicidad total y a la verdad entera. Mejor perecer en lo imposible. El arte densamente organizado, articulado sin lagunas y sensualizado precisamente por su fuerza de conciencia, ese arte que busca Valéry, es apenas realizable. Pero ese arte encarna la resistencia contra la presión indecible que el mero ente ejerce sobre lo humano. Ese arte está en representación de aquello que podríamos ser. No atontarse, no dejarse engañar, no colaborar: tales son los modos de comportamiento social que se decantan en la obra de Valéry, la obra que se niega a jugar el juego del falso humanismo, del acuerdo social con la degradación del hombre» (p. 200).

<sup>13</sup> «El doble carácter del arte como autónomo y como *fait social* está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía. En esta relación con lo empírico las obras de arte conservan, neutralizado, tanto lo que en otro tiempo los hombres experimentaron de la existencia como lo que su espíritu expulsó de ella» (TE, 15).

<sup>14</sup> Compromiso social = representación inmediata de su ligazón social. No nos referimos al 'arte comprometido', cuyo resultado puede muy bien no ser dialéctico. Cf. TE, 301: «Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece en el trasfondo, descubrió las esencias de un mundo administrado, la situación de los hombres bajo la maldición de la sociedad con más fidelidad y fuerza que las novelas sobre la corrupción de los *trusts* industriales. En su lenguaje se concreta la afirmación de que la forma es el lugar del contenido social de las obras de arte».

so que Milton recibió por un *Paraíso perdido* que no puede presentarse en el mercado como trabajo socialmente productivo son, en cuanto denuncias, la defensa más fuerte del arte contra su funcionalización burguesa, proseguida con su condena social no dialéctica. Una sociedad liberada estaría más allá de la racionalidad medios-fines de lucro. Todo esto está cifrado en el arte y en ello reside su poder explosivo sociológico» (TE, 298). Frente a la situación en que el arte deviene mercancía entre mercancías, artículo de lujo, Adorno concibe el arte como «finalidad sin fin». Desenterrando las raíces kantianas de esta concepción y criticando lo que se esconde bajo el concepto de «desinterés» (es decir, el goce artístico), da un giro a la tradicional connotación de esta expresión. El arte es lenguaje sin concepto, articulación de materiales o «montaje», en cuya unidad superior no se pierde la disparidad y la tensión de los elementos que la componen (TE, 187).

El producto de la 'socialización' del arte es la industria cultural. La cultura ya no se concibe colectivamente como una articulación institucionalizada de medios de socialización dinámicos. Este espacio se encuentra ya sometido a la administración. La situación moderna es la de la hegemonía de la 'cultura de masas' y de la 'industria cultural' que proveen de productos manipulados y manipuladores de esas mismas masas, escondiendo, simultáneamente, una pretensión ideológica de verdad.<sup>15</sup> En esta situación la obra de arte moderna no apta para el consumo de masas representa un momento de resistencia.<sup>16</sup> Teniendo en cuenta que en el análisis adorniano de la cultura de masas influyen no sólo sus experiencias con la cultura americana, sino también la organización cultural del fascismo alemán, es clara la afirmación de que la industria cultural tiene la tarea del cumplimiento estricto de los objetivos de acción prescritos por la burocracia planificadora política y económica.<sup>17</sup>

Así el artista (subjetividad impulsada por necesidades, espontaneidad reconstructora, elemento de ruptura de patrones establecidos que permite la introducción de lo nuevo) y la obra de arte (como algo completo, objetivo, estéticamente diferenciado de los demás objetos), la relación entre la subjetividad del artista y la objetividad de la obra de arte son

<sup>15</sup> «Esta promesa de la obra de arte -de fundar la verdad a través de la inserción de la figura en las formas socialmente transmitidas- es a la vez necesaria e hipócrita. Tal promesa pone como absoluto las formas reales de lo existente, pretendiendo anticipar su realización en sus derivados estéticos. En este sentido, la pretensión del arte puede hallar una expresión para el sufrimiento sólo al enfrentarse con la tradición que se deposita en el estilo: pero no consiste en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aflora la discrepancia, en el necesario fracaso de la tensión apasionada hacia la identidad» (DA, 138-139).

<sup>16</sup> En este contexto debe inscribirse «Teoría de la pseudocultura» (1959), donde conceptúa la formación o cultura, en el capitalismo desarrollado, como una rama de la misma industria: «la pseudoformación es el espíritu apresado por el carácter de fetiche de la mercancía». Pero esta es, para Adorno, una situación contradictoria, «cultura» (administrada) y «cultura» no tienen apenas que ver una con otra. Ello refuerza el papel de resistencia de la obra de arte: no hay término medio entre la obra de arte y lo cultural.

<sup>17</sup> Un ejemplo típico de esta idea de que el objetivo de la industria cultural es poner la técnica en función para reprimir y sofocar las masas, para colectivizarlas por la vía de llevarlas todas a un patrón. «A la ama de casa la oscuridad del cine -a pesar de los films destinados a integrarla ulteriormente- le concede un asilo donde puede permanecer sentada sin ningún control durante un par de horas, como sucedía antes cuando aún había casas y días de fiesta y se quedaba mirando por la ventana. Los desocupados de los grandes centros encuentran fresco en verano, cálido en invierno, en los locales de temperatura regulada. En ningún otro sentido el hinchado sistema de la industria de las diversiones hace la vida más humana para los hombres. La idea de agotar las posibilidades técnicas dadas, la plena utilización de las capacidades para el consumo estético de masas, pertenece al sistema económico que rechaza la utilización de las capacidades cuando se trata de la supresión del hambre» (DA, 147).

elementos inscritos en el marco de los condicionamientos históricos concretos. Estos son constitutivos de la personalidad del artista y de todo desarrollo estético posible. Por ello, «la historia del arte, aunque es la historia del progreso de su autonomía, no ha podido extirpar este momento de dependencia y no sólo por causa de las cadenas que se han echado sobre el arte» (TE, 17). La relación de la obra con su substrato es una relación dialéctica: «El criterio de las obras de arte es doble: conseguir integrar los diferentes estratos materiales con sus detalles en la ley formal que les es inmanente y conservar en esa misma integración lo que se opone a ella, aunque sea a base de rompimientos» (TE, 17). En este sentido se afirma que «la obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de instituir un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana» (DA, 25).

Para Wellmer la concepción adorniana de la relación del arte con situación social significará «la despedida de un tipo de unidad de sentido para el que en la época del gran arte burgués encontraba tanto la unidad de la obra cerrada como la unidad del yo individual. La ilustración estética revela, así se presenta para Adorno, en la unidad de la obra tradicional tanto como en la unidad del sujeto burgués, lo violento, lo no reflejado y lo aparente: un tipo de unidad, a saber, que sólo era posible al precio de una represión y delimitación de lo disparatado, lo no integrable, lo discreto y lo eliminado. Se trata de la unidad aparente de una totalidad fingida de sentido, siempre análoga aún a la totalidad de sentido de un cosmos creado por Dios. Las formas abiertas del arte moderno son, según Adorno, una respuesta de la conciencia estéticamente emancipada a lo aparencial y violento de semejantes totalidades tradicionales de sentido».<sup>18</sup>

Esta peculiar posición de la obra de arte en el sistema social moderno se complementa con la posición que asume respecto a la verdad. Parte Adorno de que la verdad ya no reside en una práctica colectiva, sino en las contradicciones, en las lagunas del sistema que permiten ver un poco más allá. En *Minima Moralia* se muestra como en el seno de una totalidad reconocida como falsa no puede existir verdad en el sentido positivo del término. Además el camino se planteaba de forma casi paradójica: el pensador dialéctico tiene que situarse fuera de la falsa totalidad y entonces sólo puede hablar en nombre propio y los criterios que emplee para juzgar la realidad necesariamente deberán correr el riesgo de ser exteriores a esa totalidad real.

La cuestión es donde encontrar el punto de apoyo de la palanca con la que abrir el presente. Adorno no descubre en el seno de la sociedad la fuerza crítica capaz de realizar el sujeto total en el curso de la historia: más bien descubre las contradicciones y los aspectos ocultadores de un empeño semejante. Dando un paso más en *Teoría estética* afirma que «el arte está abierto a la verdad, pero no inmediatamente: en este aspecto la verdad es su contenido. El arte es conocimiento por su relación con la verdad; la reconoce al acercarse a ella. Pero como conocimiento no es discursivo, ni su verdad es el reflejo de un objeto» (TE, 367). En todo caso se afirma una relación del arte y de la obra de arte con el conocimiento y la verdad, y en este sentido es deudora de la estética del romanticismo con su fundamental afirmación de que el arte es el lugar de una experiencia de verdad.

La filosofía, conocimiento esencialmente discursivo, se refiere a la verdad; el arte, no siendo discursivo, también lo hace. Así aparece nítidamente la necesidad de precisar el concepto de verdad del arte. Lo que manifiesta el arte no es la «luz de la redención», sino

<sup>18</sup> A. WELLMER, «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne», op. cit., p. 103.

la realidad en la luz de la redención. La verdad de la obra de arte es concreta; la verdad del arte es algo múltiple unido a la concreción de sus obras particulares. Lo que Adorno piensa dialécticamente junto puede dividirse analíticamente en dos momentos: verdad como coincidencia estética de la verdad y como verdad objetiva. En palabras de Wellmer, «la unidad de ambos momentos dice entonces que el arte sólo puede ser conocimiento de la realidad (verdad2) en virtud de la síntesis estética (verdad1) y que, por otra parte, la síntesis estética (verdad1) sólo puede tener resultado cuando a su través es expresada a realidad (verdad2)». <sup>19</sup> En esto -en la misma síntesis estética- reside una fundamental antinomia respecto a la realidad reconciliada y no reconciliada: el arte es fiel a la realidad cuando presenta a ésta como irreconciliada, antagonista, etc. Pero esto sólo es posible en tanto puede aparecer la realidad a la luz de la reconciliación, por la síntesis estética no violenta de lo disperso, a saber, aquella que produce la apariencia de la reconciliación. Esta estructura antinómica del arte «está puesta desde el principio en la separación histórica de imagen y signo, de síntesis no conceptual y conceptual, aunque sólo llega a la autoconciencia con el arte de la modernidad, esto es, bajo las condiciones de una racionalidad instrumental completamente formada». <sup>20</sup> Como conclusión: el arte, según su propia idea, debe volverse contra su propio principio, rebelarse contra la apariencia estética. Esta dialéctica de la apariencia estética y la de la subjetivación y cosificación, son el principio movimiento de la estética adorniana. Estas dialécticas son correlatos de la dialéctica del concepto: por un lado fortalecimiento frente a los nexos naturales de violencia, por otro el precio de la liberación.

Ideas como las anteriores y otras formulaciones acerca de la verdad del arte <sup>21</sup> conducen a preguntarse si se puede hablar de «verdad» del arte en sentido estricto. Wellmer concluyó sobre ello que «'verdad' sólo puede atribuirse metafóricamente al arte. Pero esta atribución metafórica tiene su fundamento en la conexión entre validez estética y el potencial de verdad de la obra de arte». <sup>22</sup> Precisamente este último es el que hay que rescatar de la idea adorniana de la verdad del arte, pues es el lugar donde reside una verdad presentida y perseguida, aunque no totalmente presente. En ese lugar está fundida la perspectiva utópica, la de la reconciliación. En términos de una lectura comunicativa de la estética adorniana, añade: «Así como en el concepto de verdad del arte interfieren las tres dimensiones de la verdad, así están unidas una con otra en la idea de una comunicación sin violencia. Pero lo específico-utópico que conlleva el arte es en todas sus auténticas producciones también ya actual: la superación de la mudez [*Sprachlosigkeit*], la cristalización sensible del sentido disperso en la experiencia. Pero la comunicación sin violencia no significa la superación del arte. La belleza artística no se encuentra para la totalidad de la razón, más bien necesita la razón del arte para su clarificación: sin experiencia estético y su potencial subversivo se volverían ciegos nuestros discursos morales y vacías nuestras interpretaciones del mundo». <sup>23</sup>

<sup>19</sup> A. WELLMER, «Wahrheit, Schein, Versöhnung», op. cit., p. 16.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 16-17.

<sup>21</sup> Como ejemplo: «El ajuste inmanente de las obras de arte y su verdad metaestética convergen con su contenido de verdad» (TE, 368); «La verdad que encierran algunas obras importantes procedentes de una conciencia falsa consiste en el gesto con el que nos están señalando ese estado de conciencia como algo inseparable de ellas, pero no porque tengan limpiamente como contenido una verdad teórica, aunque la pura presentación de una conciencia falsa se transforma irresistiblemente en algo verdadero» (TE, 370).

<sup>22</sup> A. WELLMER, «Wahrheit, Schein, Versöhnung», op. cit., pp. 35-36.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 43.

Parte de ese carácter subversivo o fundamentalmente no-idéntico del arte se encuentra en la inherencia del enigma al arte, inherente hasta el punto de que «todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas; hecho que ha vuelto irritantes desde antiguo sus teorías» (TE, 162). Pero el enigma de la obra de arte no consiste en ser un rompecabezas aún no resuelto o en no tener significación. El carácter enigmático no es externo a la obra de arte sino que «la comprensión del carácter enigmático del arte es en sí misma una categoría problemática» (TE, 163), esto es, pertenece a la misma esencia problemática (y dialéctica) de la obra de arte. Por ello el enigma está más allá de ser un problema hermenéutico o de crítica artística, «el carácter enigmático sobrevive a la interpretación que alcanza una respuesta» ya que «no está localizado en lo que de ellas se experimenta, en la comprensión estética, sino que aparece sólo en el distanciamiento» (TE, 167); expresado de otro modo (inspirado en Eichendorff): «El carácter enigmático es la tormenta como recuerdo, no como presencia viva» (TE, 372). El enigma está inscrito en la obra de arte como aquello heterogéneo e inapreciable más allá de la representación, resistente a la interpretación como intento de conceptualización, esto es, de vaciar su contenido en un esquema conceptual abstracto. La mimesis expresará y ocultará. El carácter de enigma sobreviene en cuanto la obra de arte excede el carácter mimético y se interna en el ámbito donde no puede explicarse, la racionalidad, en la que seguirá manteniendo el aspecto de no-identidad no objetivable por una racionalidad subjetivo-instrumental. «La imagen enigmática del arte es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad» (TE, 170). Por ello en el carácter enigmático se aloja el potencial expresivo del arte, un potencial no reglado y no cosificado. «En última instancia las obras de arte son enigmáticas por su contenido de verdad, no por su composición» (TE, 171). La obra de arte remite, a través de la pregunta por su significado, a la cuestión de su verdad, ante la cual reacciona rehusando la respuesta discursiva, «la última información que proporciona el pensamiento discursivo sigue siendo el tabú sobre la respuesta, aunque el arte, como rebelión mimética contra este tabú, intenta dar respuesta y, como no es discursivo, no lo consigue; por ello es enigmática como el primer amanecer del mundo que cambia pero no desaparece. Todo arte es su sismograma» (TE, 171). En este punto, donde el carácter enigmático roza la discursividad, puede encontrarse el punto de anclaje de la estética, la necesidad de la reflexión filosófica aplicada a/con el arte: «El contenido de verdad de las obras de arte es la solución objetiva del enigma de cada una de ellas. Al tender el enigma hacia la solución, está orientado hacia el contenido de verdad. Pero ésta sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa es lo que justifica la estética» (TE, 171).

La utopía del arte es la reconciliación del espíritu y su objeto: la naturaleza dominada, oprimida. La naturaleza es redimida en el arte por medio de la mimesis. «La mimesis en arte es lo anterior, lo contrario al espíritu y, a la vez, el lugar en que éste se inflama. El espíritu es el principio de construcción de las obras de arte, pero sólo satisface a su propia finalidad cuando brota de lo que hay que construir, de los impulsos miméticos y se funde con ellos en lugar de serles dictado de forma soberana. La forma sólo puede objetivar los impulsos singulares cuando es capaz de seguirlos allá donde ellos quieren ir. Sólo ésta es la *methesis* de la obra de arte en la reconciliación» (TE, 160).

Pero el darse la reconciliación en un universo alienado, fruto de la lógica del dominio, significa que, en esta circunstancia, el arte se hace sensual y antropomorfiza la naturaleza dominada. La sensualidad es la resistencia de lo particular frente a la frialdad y abstracción del racionalismo ascético. El arte es el guardián de lo particular, intenta

influir en la naturaleza adaptándose a ella, imitándola y no empecinándose en dominarla. En esta concepción una de sus nociones importantes es la de belleza natural. En ella Adorno ve la clave de una naturaleza reconciliada, aún-no-existente, que iría más allá de la separación de la vida en el espíritu y su objeto. La obra de arte, como imitación de la belleza natural, sería así la imagen de una naturaleza inocente, liberada de su crudeza, redimida, tanto como imagen de una humanidad reconciliada. «La belleza de la naturaleza es lo distinto de cualquier principio dominante, de cualquier difusa dispersión: es lo más parecido a la reconciliación» (TE, 102).

En *Dialéctica de la ilustración* el dominio intrahumano de la naturaleza tenía por consecuencia que para que el sí-mismo sea debe renunciar el nombre a sí, perder la vida que salva. Lo único que se opone a tan mísero estado es el «rememoración (*Eingedenken*) de la naturaleza en el sujeto». Es desde éste último punto de mira que puede pensarse la ilustración sin dominio. Es por tanto desde este problemático punto desde dónde debe verse el lugar de la obra de arte dentro de la visión de la posible reconciliación. Dicho de otra forma, «la obra de arte es la presencia aparential-sensible de lo ni pensable ni representable -la realidad en el puesto de la reconciliación».<sup>24</sup>

La relación del arte con la reconciliación está mediada por la capacidad mimética de la primera. El arte, en cuanto conducta mimética, se relaciona con el concepto, considerado medio del pensamiento discursivo, pero, nos interesa destacar, la relación es el punto en que ambos ámbitos se topan, solapan o chocan. Puede hablarse de conexión pues el arte, como reconciliación, le debe esta característica a su capacidad mimética, esto es, a su posición respecto a la identidad. Por su especial relación con la identidad pueden las obras de arte sobrepasar la lógica de la identidad: «las obras de arte son la identidad consigo misma liberada de toda constricción de identidad. La afirmación peripatética de que sólo lo igual puede conocer lo igual, afirmación liquidada hasta un valor límite por la racionalidad creciente, separa ese conocimiento en que consiste el arte del conocimiento conceptual: lo que es esencialmente mimético aguarda un comportamiento mimético. Al no imitar las obras de arte nada más que a sí mismas, nadie puede entenderlas más que el que las imita» (TE, 168). Aún más: «El arte es conducta mimética que para su objetivación dispone de una forma muy desarrollada de racionalidad, el dominio de los materiales y de las técnicas. Con esta contradicción responde a la contradicción de la *ratio* misma» (TE, 376).

Los peligros inherentes a esta paradójica posición del arte, entre la mimesis y su reflexión, no se limitan a que, a fuerza de mimesis, el arte quede engullido en la realidad que intenta criticar, sino que a fuerza de reflexionar críticamente llegue a la conceptualización de valores 'positivos' que superen la realidad existente. Pues el arte no sólo se distingue por su criticismo, sino también por su negatividad. Aquí entra en juego la categoría de autonomía del arte, indispensable de su libertad y ésta de su individualidad. Por ello la «industria cultural» no será sino su negación y, en el otro extremo, el 'arte sublime' nos acercará de un modo no instrumental a la naturaleza (del mismo modo que, Adorno dirá en un fragmento extremadamente curioso y certero, el delincuente clásico se acerca miméticamente a la cosa (DA, 268-9)).

El lugar del arte es, una vez más, la tensión entre la particularidad ciega y la universalidad represiva, entre el misticismo irracional y el racionalismo ascético. Así el arte no

<sup>24</sup> A. WELLMER, «Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne», p. 61.

es conceptual pero tampoco es totalmente mimético. En él se contiene un elemento de reflexión del espíritu. En esta tensión entre lo particular y lo universal se trasluce la tensión entre mimesis y pensamiento conceptual: en esta se resuelve el arte y no en la recaída en ninguno de los dos polos. Esta tensión es la que transmite la teoría estética adorniana en todos sus aspectos, algunos de los cuales hemos seguido y ahora recapitulamos. El arte es, en su relación con la sociedad, la expresión de corrientes fundamentales de una determinada sociedad aunque no sea un elemento homogeneizador de la totalidad social. Más bien pretende ser o representar aquello que la totalidad social no es, aquello, por así decirlo, irreal. Pero un irreal que no es sino, por una parte, una expresión de la posibilidad de lo existente de ser otra cosa distinta y, por otra, una visión a contraluz, o bajo otra luz, de lo real existente en el mundo. De aquí su relación con la verdad, no con una verdad que ayuda y aprueba lo existente (que ulteriormente convierte en arte en objeto de consumo), sino que muestra en la forma artística el trabajo de descomposición de lo negativo, que es, en definitiva, la posibilidad de dejar hablar a lo sojuzgado por la totalidad existente, aquello que en *Minima moralia* era la 'vida dañada'. Por transformarse en objeto de consumo el arte no puede dejar de negarse a sí mismo, pero no desapareciendo (y así ayudando a la clausura del dominio), sino manteniendo abierta la posibilidad de la apariencia, de aquello que lo trasciende, de mostrar el 'algo más' que no está en la cosa y que es, por ello mismo, su negación.

### III

La noción de mimesis que ya hemos introducido es absolutamente central no sólo para la teoría estética, sino también para descifrar el punto de fuga de la dialéctica negativa. La ilustración de la ilustración sobre sí misma, tarca del pensamiento después de *Dialéctica de la ilustración*, sólo podía realizarse en el medio del concepto, pero de un concepto vuelto contra su propia tendencia, tal como es llevado a cabo en *Dialéctica negativa*. Precisamente su programa, llevar el concepto más allá de sí mismo a través del concepto, lo que se llama el «sobrepajamiento del concepto», se intenta apoyar en los momentos miméticos del propio concepto. Es fácil ver que este es un ensayo en los mismos límites de la racionalidad. Emerge en él la problemática entera del idealismo, desde la imposibilidad de la 'intuición intelectual' en Kant hasta los programas del primer Romanticismo de superación de la escisión de las facultades y conecta, a su vez, con la concepción más problemática de Adorno: la de la naturaleza, principalmente con su idea de una redención de la misma y una rememoración que reviva el pasado (Cf. DN, 402ss.).

La tensión entre la necesidad de superación del estrechamiento racionalista que produce la abstracción conceptualista y la necesidad de mantenerse en el ámbito del concepto, podría hacer aparecer a la obra de arte como la salida (e incluso la única salida) al mundo de la razón cosificante y cosificada. Esta salida estaría permitida en razón del contenido de verdad que anida en la obra de arte. En favor de esta idea se recuerda que el pensamiento, cuando quiere ser un pensamiento no identificante, se acerca, aunque no puede conseguirlo totalmente, a la estructura mimética del arte. Así, si simplificamos ligeramente esta interpretación de Adorno, el arte (y la obra de arte) es el único modo de obtener conocimiento sin conceptos, dado que estos últimos son medios del pensar instrumental y no pueden substraerse a su influjo. En esta línea se ha interpretado que ya en

*Dialéctica de la ilustración* la percepción estética sufre una interpretación filosófico-histórica que le concede un lugar de privilegio ante los otros modos de conocimiento.

Creo que hay razones suficientes, tanto en la letra como en la intención adorniana, que permiten desechar esta última interpretación y reafirmar la tesis que expusimos al inicio de este escrito: filosofía y arte son dos vías no divergentes, en la que una no es un acceso privilegiado absolutamente sobre el otra, pero en la que la filosofía tiene prioridad *actual* pues el arte necesita de ella. La razón primaria y fundamental es una razón de congruencia del pensamiento adorniano. En *Dialéctica de la ilustración* se introvierte el dominio de la naturaleza, preciso para la autoconservación, en la formación de una estructura perceptiva e intelectual acorde con la lógica del dominio. Las llamadas facultades psíquicas humanas son ya producto del dominio. La parcialización de nuestra relación con el '*mundo*' es igualmente derivada. Por ello ninguna facultad, en sí misma, puede ser un acceso privilegiado, pues está marcada por el estigma del dominio y por recordar, a cada instante, la mutilación del cuerpo, su reducción unilateral a un componente sensitivo y expresivo dentro de la multiplicidad posible. De ello se deriva: no hay posibilidad, por ejemplo, de una intuición intelectual; incluso su teorización es ideológica, pues apunta a un estado de reconciliación impensable en un estado de cosificación. Pero «ideológica» también significa: Adorno no la retira de circulación como un sinsentido, como una imposibilidad absoluta, sino como utopía. En este sentido no hay posibilidad de reconciliación (es impresentable la idea de una reconciliación 'parcial') en el mundo. Los dos caminos son convergentes pues tienden al mismo punto: la verdad. Los dos caminos son, a la vez, paralelos porque el lugar en que se encuentran no está, por decirlo así, en este mundo. Expresado en otros términos: no se *realiza*, usando este verbo en el sentido en que era usado para positivar la utopía marxista de una sociedad sin clases. La redención, a cuya luz adquiere significado la convergencia, se encuentra igualmente en la tensión de lo que ilumina sin que pueda ser divisado el foco de luz. En este contexto adquiere su significado que en el camino sólo quede la resistencia: el pensador solitario es el exilado que lanza la botella al mar con su mensaje. Este mensaje es ya el esfuerzo de ir más allá de sus propios límites. Por eso se habla de constelación de conceptos que lleven el pensamiento discursivo más allá de su constricción racionalista, por eso se habla de la realización mimética de la obra de arte que conduce a un conocimiento sin conceptos. En cada caso se ve «bajo la luz que arroja la idea de la redención», idea que, si no se quiere que deje de serlo, no podría aprehenderse.

Hablando de la relación arte-filosofía Adorno dirá: «como expresión de la totalidad, el arte aspira a la dignidad de lo absoluto. Ello indujo en ciertas ocasiones a la filosofía a concederle la primacía ante el conocimiento conceptual. Según Schelling, el arte comienza allí donde el saber abandona al hombre» (DA, 50).<sup>25</sup> Los momentos miméticos se expresaban tanto en el mismo concepto, como en su organización, la constelación de conceptos. En estos se juntan la racionalidad y la mimesis. Mimesis es aquél modo de comportarse de los seres vivos que se caracteriza por ser sensorialmente receptivo, expresivo y adaptarse sin violencia. En el proceso civilizatorio el comportamiento mimético de los primeros individuos es descalificado, por la racionalidad vuelta instru-

<sup>25</sup> En TE, 106 dirá: «Las obras de arte tienen en común con la filosofía idealista que retrotraen la reconciliación a una identidad con el sujeto; esto es lo que tiene de verdad esa filosofía, explícita en Schelling, que toma el arte como modelo y no al revés».

mental, como un acomodarse sin violencia del sujeto al objeto. La mimesis es, por tanto y en un sentido anónimo al negeiano, *superada* por la racionalidad. Permanece como aquel momento de la experiencia en que el objeto 'habla' por sí mismo. De aquí nace, fundamentalmente con el concepto de constelación, la positividad de una verdad del objeto que se muestra. De aquí nace igualmente el modo específico de conocimiento que Adorno atribuye a la filosofía. Mientras tanto donde se han conservado espiritualmente los modos miméticos de comportamiento es en el arte: «el arte es mimesis espiritualizada, esto es, objetivada y transformada por la racionalidad. Por consiguiente arte y filosofía designan las dos esferas del espíritu en las que éste rompe la costra de la cosificación por el ensambiamiento del momento racional con uno mimético».<sup>36</sup>

Es en este punto donde debe concebirse la conexión de arte y filosofía. Se trata, en todo caso, de una conexión o convergencia, ya que, por la misma estructuración que le da Adorno, no puede darse su fusión o unificación. En esta convergencia cada uno de ellos mantiene sus características y su vía de acceso, aunque su convergencia marca un común punto de fuga concretada en su común referencia a la verdad y la utopía. Por tanto tiene que negarse que el arte sea un acceso privilegiado a lo no idéntico. En su lugar debe restituirse al arte su camino de acceso que corre paralelo al de la filosofía. «En las formas de conocimiento del arte y la filosofía está prefigurada esta conexión reconciliada de lo viviente como el franquear sin violencia el abismo entre intuición y concepto, entre lo particular y lo general, entre la parte y el todo».<sup>37</sup> Es en esta situación de la reconciliación que adquiere verdadero significado la idea del conocimiento: no de un conocimiento según la arquitectura de la metafísica, sino de un verdadero conocimiento tal que, por ejemplo, la distinción entre las facultades deje de ser problemática. Por eso al final de *Minima moralia* Adorno afirmó que «el conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención» (MM, 250).

#### IV

Arte y filosofía se comportan negativamente respecto al mundo constituido según la razón instrumental. Esta es una consecuencia y, a la vez, el fundamento de la concepción adorniana. Convergen en su utopía y en su contenido de verdad. Ambos pretenden salvar el abismo abierto, podríamos decir, en el proceso civilizatorio, una de cuyas formas es el abismo entre intuición y concepto, o sensibilidad y razón. Se puede afirmar que arte y filosofía 'convergen' si se mantiene el significado metafórico de dicha convergencia. Pues no sólo uno y otro proceden desde un campo diferente (el arte desde la intuición, la filosofía desde el concepto) sino que es diferente su mismo proceder (el arte se niega a sí mismo, la filosofía se somete a su propia ilustración). En ambos casos la unidad de los momentos escindidos, esto es, la presencia de una naturaleza/espíritu reconciliado, no puede ser pensada en un mundo no reconciliado sino de forma con-

<sup>36</sup> A. WELLMER, «Wahrheit, Schein, Versöhnung», p. 12. Esto nos lleva de nuevo al tema de la separación de las facultades sensoriales y las del entendimiento. La utopía de Adorno sería su reunificación, pero mientras tanto cada una de ellas tiene una finalidad, una utopía que, fijémonos, está del lado común: concepto que tiende a lo mimético, mimesis que tiende a lo racional.

<sup>37</sup> A. WELLMER, «Wahrheit, Schein, Versöhnung», p. 12.

trafáctica, aporética. Por tanto, la tendencia tanto del pensamiento del concepto como de la intuición, aun tendente al conocimiento y a la verdad, sólo puede pretender realmente media verdad o medio conocimiento; más bien verdad y conocimiento de un fragmento de la totalidad, esto es, verdad y conocimiento de la separación o del estado de escisión de la verdad y del conocimiento. Así en la obra de arte puede aparecer de forma sensible la verdad pero ésta no puede ser pensada como tal por la propia experiencia estética. De forma complementaria el pensamiento no puede poseer una experiencia sensible de su propia experiencia de verdad. Por tanto se trataría de una complementariedad insuficiente entre el conocimiento estético y el discursivo-filosófico.<sup>28</sup>

La vuelta al discurso filosófico, el motivo de no dejarlo aparcado en su insuficiente acceso a la verdad, estriba en que en un primer momento mantiene una superioridad respecto al arte (mientras que éste mantiene a la vez la suya en otro momento: la manifestación sensible de la verdad). Esta superioridad transitoria consiste en que la obra de arte se ve remitida a la razón clarificadora, al esclarecimiento de su contenido de verdad por medio de la interpretación filosófica. Por eso Adorno habla de la necesidad de interpretación de la obra de arte (TE, 162ss), esto es, de la necesidad, por parte de la experiencia estética, de la aclaración filosófica. En el contenido de verdad del arte converge la filosofía con el arte como el otro medio de conocimiento de la misma verdad. «Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico» (TE, 174). En este sentido afirmará que «la comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Hay influencia recíproca entre el desarrollo histórico de las obras por la crítica y el desarrollo filosófico de su contenido de verdad» (TE, 172). Esto no se refiere a la necesidad de comprensión, sino a la crítica, realizada desde el punto de vista de la verdad. Poco después relaciona directamente la verdad (tal como se encuentra en el arte) con la llamada verdad filosófica, esto es, la alcanzada por el pensamiento discursivo: «El contenido de verdad de las obras de arte no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es comensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica» (TE, 175). Refiriéndose a este punto en particular Grenz afirmó que «sólo cuando se lee de este modo es comprensible como Adorno podía expulsar toda la temática estética de la *Dialéctica negativa*. Lo común a un contenido de verdad de filosofía y arte es el de la filosofía dado negativamente como negación determinada del lenguaje conceptual existente, y del arte positivamente como la conciencia de la percepción y el recuerdo inaccesible, desfigurado sin sentido. La estética debe sacar a la luz en detalle el contenido de verdad de la obra de arte, aunque no hacerla presentable, sino en un otro, a saber, ocultar nuevamente el medio conceptual para mediar la situación de la verdad, escondida en la obra de arte, respecto a la documentación del dominio, el espíritu».<sup>29</sup> Este comentario alcanza, a nuestro parecer, el núcleo de la cuestión de la relación entre la tarea crítica del arte y de la filosofía. Permitásenos, a pesar de su extensión, citar el significativo y clari-

<sup>28</sup> Th. W. ADORNO, «Fragment über Musik und Sprache» (1956/57), in *Gesammelte Schriften*, vol. 16, 251ss. En este fragmento Adorno va contra la insuficiencia del mismo lenguaje: el de la música y el lenguaje 'meinende' son las dos mitades de un verdadero lenguaje, la idea del cual es el contenido del nombre divino (252).

<sup>29</sup> Fr. GRENZ, «Zur architektonischen Stellung der Ästhetik in der Philosophie Adornos», en H.L. ARNOLD (Hg.), *Th. W. Adorno, Text+Kritik*, München 1983, p. 120.

ficador pasaje que condensa su interpretación: «En la *Dialéctica negativa* la conceptualidad discursiva de la filosofía es combatida con la ayuda del principio de la discursividad. Del mismo modo en la estética: allí Adorno critica la categoría de verdad de la filosofía con la categoría filosófica de verdad del arte, en tanto que aparece negativamente en la estética. Ambos modos de proceder, el estético y el dialéctico, terminan igualmente negativamente. No concibe ningún otro resultado, como podría ser que la esperanza consistiera sólo en el trabajo concentrado, en tanto no es un resultado y en tanto que la esperanza, de la falta de esperanza que en todas partes afecta a todas las relaciones, no puede inducir a querer la posibilidad de la transformación, callar esta falta de esperanza o incluso falsearla en lo verdadero».<sup>30</sup>

Desde esta perspectiva puede considerarse el lugar de *Dialéctica negativa* respecto a *Teoría estética*. Lo que está en juego es la reconciliación, y ésta solo es alcanzable como una superación de las escisiones planteadas en el proceso civilizatorio. Es en este ámbito que debe cumplirse el proceso de ilustración, incluso sobrepasándose, ilustrándose sobre sí mismo. El espíritu dominador de la naturaleza debe volverse contra sí mismo completando así el proceso de ilustración: «la ilustración de la ilustración sobre sí misma, la 'rememoración de la naturaleza en el sujeto' es sólo posible en el medio del concepto. Naturalmente el presupuesto sería que el concepto se girara contra la tendencia cosificante del pensamiento conceptual, tal como Adorno postula para la filosofía en la *Dialéctica negativa*».<sup>31</sup> En este camino de crítica de la situación existente, de negación de la realidad para mantener abierta la posibilidad de otra realidad inserta en ella, la filosofía tiene que sobrellevar el peso fundamental de la crítica, en el medio de un concepto no constreñido a la identificación. «En el ejercicio de su función crítica, el arte ha de ceder el relevo a la filosofía... El pensamiento debe elucidar el contenido de verdad que la apariencia por sí sola no puede descubrirnos, pues ello equivaldría a perderlo».<sup>32</sup> Adorno expresó diáfamanamente este movimiento entre la tarea del concepto y la apariencia estética: «en su movimiento hacia la verdad, las obras de arte necesitan del concepto, del mismo que, por causa de su verdad, habían alejado» (TE, 177). Así, y ligado a su recepción del núcleo fundamental del romanticismo, la relación de arte y filosofía encuentra su punto de remisión mutua en el contenido de verdad: la experiencia estética necesita del esclarecimiento filosófico para que no se pierda lo que significa, su contenido de verdad, pues el objetivo del arte no es su efecto emocional, sino, a través de sus efectos, el conocimiento.

Manteniéndose en su medio discursivo la filosofía puede mantener abierto el acceso a su contenido de verdad sin necesidad de recurrir al arte. Pero además el medio y el proceder del pensamiento es el propio del que tiene que entrar en relación con lo que le es heterogéneo. Por ello el concepto, no considerado ya red de apropiación de lo concreto real, es el puente sobre el abismo entre el pensamiento y lo que le es heterogéneo. Este es el campo propio de la filosofía: en él imita, sin duda, en el concepto la mimesis del arte, pero en ningún momento puede confundirse con ella. Respecto a este punto fundamental Adorno afirma que «una filosofía que imitase al arte, que aspirara a definirse

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>31</sup> A. WEIJMER, «Wahrheit, Schein, Versöhnung», p. 12.

<sup>32</sup> M. RIUS, *T.W. Adorno. Del sufrimiento a la verdad*, Laia, Barcelona 1984, p. 79.

como obra de arte, se eliminaría a sí misma. Postularía una pretensión de identidad, según la cual su objeto tendría que absorberse en ella; así concedería a su método una supremacía que se acomoda *a priori* lo heterogéneo como un material, mientras que la filosofía se encuentra precisamente en relación temática con lo que le es heterogéneo» (DN, 23). Para reforzar lo dicho seguidamente ofrece otra perspectiva de lo mismo: «La afinidad de la filosofía con el arte no le autoriza a tomar préstamos de éste, y aún menos en forma de intuiciones; quienes las consideran prerrogativas del arte son unos bárbaros» (DN, 23).

Quisiera concluir con un fragmento, de la llamada «Primera introducción» de *Teoría estética*, que condensa el pensamiento adorniano respecto a la remisión de arte y filosofía y el final de la metafísica: «la precariedad en que se halla la estética es íntima: ni desde arriba ni desde bajo puede ser construida, ni a partir de conceptos ni a partir de experiencia no conceptual. De esta difícil alternativa sólo puede librarla esa actitud de la filosofía que no opone polarmente el *factum* y el concepto, sino que convierte a cada uno alternativamente en mediación del otro» (TE, 445). Esa actitud de la filosofía es precisamente la que anima la dialéctica negativa adorniana, que así puede liberar la reflexión sobre el arte, mientras que, a la vez, la estética puede ser el «puerto de refugio de la metafísica».