

Autonomía y Sociedad en la Estética de Theodor Adorno.

Freddy Sosa

El estudio del problema de la autonomía del arte en el pensamiento estético de los últimos cincuenta años está unido al nombre de Theodor W. Adorno, que fue quien impulsó su revisión al considerarlo una categoría fundamental no sólo de la estética sino de toda la filosofía. Adorno postula una autonomía para el arte en el sentido de no-dependencia de cánones pre-establecidos, de determinantes sociales, de condicionamientos políticos, e independiente incluso de la razón misma establecida en conceptos al tiempo que le asigna un papel liberador dentro de la sociedad. El arte auténtico, viene a decir, es libre y debe seguir siéndolo porque su libertad es garantía de libertad para el hombre en una sociedad opresiva y cosificadora.

Como se ve de inmediato, las dos tesis no son una sola; aún más, pueden ser fácilmente vistas como contradictorias: si el arte es libre no puede tener una función social, un papel político o una misión moral prescrita que deba seguir o que tenga que cumplir. ¿Qué entiende Adorno por autonomía del arte y cómo intenta conciliar esta doble postulación?

Comencemos por señalar un hecho importante para lo que nos interesa: el pensamiento estético de Adorno no conforma un subconjunto teórico puesto en armonía con un sistema filosófico más general, como pasa con Hegel o con Kant, en primer lugar porque no hay en Adorno un sistema ni una búsqueda de una visión sistemática y total del mundo¹, y en segundo lugar porque, contra lo habitual, la base formativa de Adorno, que fue alumno en Viena de Alban Berg y fue compositor él mismo, es estética; de hecho, sus primeros trabajos son de crítica musical y de estética², antes de formar parte del Instituto de Investigaciones Sociales³. Allí, en Viena, se unió al grupo de compositores admiradores de Arnold Schönberg (1874-1951) y de su por entonces incipiente “dodecafonismo”, un movimiento éste, inscrito en lo que se llamó “Nueva Música”, que Adorno utilizará toda la vida como ejemplo de vanguardia auténticamente autónoma.

Aunque, como señala Wellmer⁴, el libro de Adorno que recoge sus tesis sobre estética, la *Teoría Estética* (1970), sólo puede ser comprendido cabalmente si se estudia a la luz de un libro anterior, la *Dialéctica de la Ilustración* (1947), escrito en colaboración con Max Horkheimer en su común exilio norteamericano, ha de pensarse que ya en este período vienen apareciendo algunas de las líneas teóricas que encontraremos después en la *Dialéctica de la Ilustración* o en la *Dialéctica Negativa*. Un ejemplo de ello es precisamente su visión crítica de la “Nueva Música”. Adorno interpreta la arquitectura de la música como el desarrollo de tendencias internas inmanentes en la propia música relacionadas con determinadas tendencias sociales⁵.

¹Un eje central del pensamiento adorniano es su oposición a la mentalidad “sistemática” y a toda dialéctica ‘positiva’, lo que se traduce en una filosofía de fragmentos aislados que obliga a quien quiere unirlos, como señala Moravia, “a perseguirla en las investigaciones y en los textos más dispares, hallándola a menudo en donde menos se espera encontrarla” (S. Moravia, *Adorno e la teoría della società*, Florencia, 1974, p.2. Citado por Abbagnano, *Hist. de la Filosofía*, volumen 4, tomo 1º, Hora, Barcelona, 1996, p.156).

² Adorno llegó a Viena desde Francfort en 1925 para estudiar composición con Alban Berg y piano con Steuermann. De este período son sus primeros artículos, “Bela Bartok”, “Drei Opereinakter von Paul Hindemith” (1922). *Kierkegaard. Construcción de lo estético* es de 1933, y la *Filosofía de la nueva música* de 1949.

³ En 1932, con el ensayo “La situación social de la música”, Adorno comenzó a cooperar con el Instituto, que había sido fundado en 1924. Ver Martín Jay, *Adorno*, s. XXI de España, Madrid, 1988, p.19, tr. de Manuel Pascual.

⁴ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor, Madrid, 1993, p. 15. Trad. de José Luis Arántegui.

⁵ Un ejemplo: para celebrar el cumpleaños número 60 de Schönberg escribió el ensayo “Der dialektische Komponist” (1934) en el que, escribe Martín Jay, “Adorno le alaba por su negación del principio burgués de la tonalidad y por desenmascarar sus pretensiones de naturalidad de la misma forma en que el pensamiento dialéctico socavaba el seudonaturalismo de la economía burguesa”. El conjunto de las concepciones y propuestas de la Escuela de Francfort —el grupo de filósofos reunidos en torno al Instituto de Investigaciones Sociales en los años próximos a la llegada del nazismo al poder— ha sido denominado con el término “teoría crítica”: una crítica ideológica de la sociedad industrial vinculada a su

Tras su vuelta a Francfort en 1927, mantuvo toda su vida con Viena y con la *nueva música* una relación que influyó decisivamente en la evolución de su pensamiento. Piénsese solamente en que la construcción musical dodecafónica no es ajena, al menos en cuanto a similitudes formales, al estilo fragmentario, aforístico y en ocasiones lapidario en que se presenta el pensamiento adorniano, un pensamiento que ha sido calificado de “atonal”⁶.

La asistematicidad del pensamiento de Adorno, en todo caso, no es solamente formal. Aunque puede rastrearse una ética en su filosofía y una exhaustiva crítica a la razón conceptual, no hay en rigor una ontología ni una epistemología expuestas de un modo sistemático, lo cual agrega deliberada plurivocidad y hasta ambigüedad a sus ideas y dificulta la tarea de poner la obra de arte en relación con una previsible unidad ontológica a partir de la cual pudiera fundamentarse una determinada legalidad del mundo, aun cuando una parte importante de esa teoría se dirija directamente a defender una visión autónoma del arte. La razón primera de este carácter caleidoscópico o “paratático” de su visión es, como se sabe, su rechazo al totalitarismo, en el que ve el fracaso de la racionalidad ilustrada. Adorno renuncia y denuncia a la totalidad: “*El todo es lo no verdadero*”, escribe al final del parágrafo 29 de *Mínima Moralía*⁷.

El arte, postula Adorno, es autónomo (intentaremos revisar qué entiende Adorno por autonomía; de momento adviértase que es imposible postular esta oración sin incurrir en la totalidad), pero ¿con respecto a qué?, esto es, ¿con respecto a qué unidad?. Si es autónomo con respecto al mundo ¿qué podemos decir que no sea dicho desde el mundo? Y si negamos el mundo como totalidad ¿desde dónde vemos tal autonomía?. El último parágrafo de *Mínima Moralía* dice “*El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica*”⁸. Indudablemente, lejos de ser esa superficie unificada y uniforme que pretende la razón abstracta, el mundo está más bien hecho de grietas, de desgarraduras, de diferencias y de heridas, pero sólo a la luz mesiánica de lo que no es abstracto —“*desde el contacto con los objetos*” y probablemente desde la piedad— puede percibirse una textura tal.

La *Dialéctica de la Ilustración* es un libro deslumbrante y, literalmente, desgarrador, aún más que sus fuentes⁹. La Ilustración, entendida desde la dialéctica positiva hegeliana, esa marcha

modo, y al modo de cada filósofo, con el marxismo. “*La teoría crítica* —escribe Marc Jiménez— *emprende un análisis crítico de la razón instrumental, en la que se mezclan la racionalidad de la tecnología y la del poder, para desmontar los sutiles mecanismos de dominación de este poder*” (Marc Jiménez, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973, pp. 22-23.).

⁶ Martín Jay, *Adorno*, s. XXI de España, Madrid, 1988, p.19, tr. de Manuel Pascual.

⁷ Theodor Adorno, *Minima moralia*, Alfaguara, Madrid, 1987, § 29, p. 48, tr. de Joaquín Chamorro. La *Dialéctica de la Ilustración*, sostiene Gerard Vilar, es un discurso que viene a ser “*un alegato contra las fuerzas que tienden a la liquidación de lo individual y heterogéneo a favor del dominio de lo general y abstracto. La principal víctima de todo este proceso es la naturaleza, incluyendo la naturaleza humana que es reprimida en la subjetividad moderna que persigue la mera autoconservación*”. Fotocopia, sin más datos.

⁸ “*El único modo que aún le queda a la filosofía de responsabilizarse a la vista de la desesperación es intentar ver las cosas tal como aparecen desde la perspectiva de la redención. El conocimiento no tiene otra luz iluminadora del mundo que la que arroja la idea de la redención: todo lo demás se agota en reconstrucciones y se reduce a mera técnica. Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme en el grado en que aparece bajo la luz mesiánica. Situarse en tales perspectivas sin arbitrariedad ni violencia, desde el contacto con los objetos, sólo le es dado al pensamiento. Y es la cosa más sencilla, porque la situación misma incita perentoriamente a tal conocimiento, más aún, porque la negatividad consumada, cuando se la tiene a la vista sin recortes, compone la imagen invertida de lo contrario a ella. Pero esta posición representa también lo absolutamente imposible, puesto que presupone una ubicación fuera del círculo mágico de la existencia, aunque sólo sea en un grado mínimo, cuando todo conocimiento posible, para que adquiera validez no sólo hay que extraerlo primariamente de lo que es, sino que también, y por lo mismo, está afectado por la deformación y la precariedad mismas de las que intenta salir. Cuanto más afanosamente se hermetiza el pensamiento a su ser condicionado en aras de lo incondicionado es cuando más inconsciente y, por ende, fatalmente sucumbe al mundo. Hasta su propia imposibilidad debe asumirla en aras de la posibilidad. Pero frente a la exigencia que de ese modo se impone, la pregunta por la realidad o irrealidad de la redención misma resulta poco menos que indiferente*”. Theodor Adorno, *Minima moralia*, Alfaguara, Madrid, 1987, § 153, p. 48, tr. de Joaquín Chamorro.

⁹ “*En lo que atañe a la «Dialektik der Aufklärung», el carácter extraordinario de este libro nace no sólo de la densidad literaria de su prosa, que se diría atravesada por descargas eléctricas, sino aun más de la*

triumfal de la razón, vino a dar en el nacionalsocialismo y en el estalinismo. Horkheimer y Adorno, dicen en el prólogo, se proponen comprender los mecanismos de esta tragedia, no contra la Ilustración misma, puesto que “no albergamos la menor duda (...) de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado”, sino porque “Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena”¹⁰. Con ese objetivo Horkheimer y Adorno “(...) realizan una contundente crítica de la Ilustración como despliegue de una forma de racionalidad destructiva y opresora”¹¹. La Ilustración, esa confianza en que la victoria de la razón sería también la de la felicidad, pasó, según Horkheimer¹², a establecer relaciones dictatoriales de dominio del hombre ante la naturaleza por la vía del “desencantamiento del mundo”, un desencantamiento que lo unifica todo en la inmanencia, desplazando la mimesis¹³, esto es, según la define en la *Teoría Estética*, “la afinidad no conceptualizable entre lo salido del sujeto y lo que le es lejano”¹⁴.

¿Cuál es, pues, el origen de la razón vista como ilustración? La naturaleza. La historia del hombre es la prolongación de la historia natural. La escisión (*Entzweiung*), entonces, no se da entre la unidad espiritual y la materia sino entre la naturaleza y el hombre. Un tiempo éste, el inmediatamente anterior a la escisión, anterior al mito, animista, mágico y mimético en el que el hombre aparece fundido a la naturaleza. En lo que podemos asumir como una caracterización de lo que Adorno entiende por mimesis, Cabot dice acerca de este tiempo: “Aquest temps primigeni es caracteritza com a premític o animistomàgic. A Dialèctica de la Il·lustració la caracterització es recolza en l’unitat de ésser humà i naturalesa real, com si formassin ambdós un espai comú que ha de ser naturalesa. L’home està fos amb la naturalesa. Simplement es pot subratllar el fet d’estar caracteritzat per la prepotència natural, que no hi ha categories de representació, símbols, i que, així, l’home sols existeix com una categoria sense funció representativa, allò que s’anomena “eco de la naturalesa”. La immediatesa natural no té límits: l’home no gaudeix d’identitat pròpia sinó que està fos amb la totalitat màgica de la naturalesa. Aquesta es la característica de l’animisme.”¹⁵. El mito es, entonces, el nudo de la ruptura de la unidad original —una unidad mimética que vivificaba la pluralidad en lugar de reificarla— y por

extraordinaria osadía de su intento de amalgamar dos tradiciones filosóficas dispares: una que, desde Schopenhauer, conduce a través de Nietzsche hasta Klages, y otra que desde Hegel, pasando por Marx y Weber, conduce hasta el joven Lukács. Ya Lukács había integrado la teoría de la racionalización de Weber en la crítica a la Economía política; la «Dialektik der Aufklärung» se puede entender como el intento de hacer propia, en términos marxistas, la radical crítica a la civilización y a la razón de L. Klages. Así, los diversos estadios de emancipación de la potestad de la Naturaleza y los correspondientes estadios de dominio de una clase (Marx) se conciben al mismo tiempo como estadios de la dialéctica entre subjetivación y objetivación (Klages). Para ello ha de interpretarse la trinidad epistemológica de sujeto, objeto y concepto como una relación de opresión y sometimiento, en la que la instancia opresora se torna a la vez víctima sometida: la opresión ejercida sobre la Naturaleza interna, con sus impulsos anárquicos hacia la felicidad, es el precio a pagar por la formación de un sí mismo unitario, una formación que fue necesaria por mor de la auto-conservación y del dominio de la Naturaleza externa. La idea de que los conceptos son «herramientas ideales» para que un sujeto, concebido en lo esencial como voluntad de autoconservación, se las haya con la realidad y la domine, se retrotrae no ya a Klages, sino a Nietzsche e incluso a Schopenhauer”. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, tr. de José Luis Arántegui, pp.15-16.

¹⁰ Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. Edición, 2001, tr. de Juan José Sánchez, p. 53.

¹¹ Gerard Vilar Fotocopia, sin más datos. p. 153

¹² Juan José Sánchez, introducción a *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. Edición, 2001, p. 13.

¹³ La mimesis es una forma de mantener la identidad a costa de asimilarla a otra: “A l’època mítica, la fase de la qual parlam, posterior a la pura i cega naturalitat però anterior encara a la constitució del subjecte com a tal, adquireix especial rellevància l’actitud mimètica. El tema de la mimesi és capital en Adorno. Hi trobam la cèl·lula originària del que entén per imbricació de raó i domini. Podria dir-se que en l’actitud de mimesi es troba la primera línia de defensa d’l’home davant l’amenaça de la naturalesa. La mimesi apareix com un tipus de relació amb la naturalesa caracteritzat pel fet d’acomodar-se, emmotllar-se, a les seves lleis, sense interferir-hi, no adoptant una actitud agresiva, de dominació, sinó pasiva, acomodaticia, d’adaptació. Malgrat tot, això, que apareixeria com un tipus alternatiu de relació amb la naturalesa, caracteritzat per la acomodació a aquesta i no a l’agressió constant, no és més que l’etapa primera del constant atac instrumental a la naturalesa externa. (...) La resposta mimètica davant el perill al regne biològic refusa el perill assajant una igualació amb la naturalesa, amb la qual cosa, per salvar-se’n, s’entumeix avant aquesta.” Mateu Cabot, *El penós camí de la raó. Theodor Adorno i la crítica de la modernitat*, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 25.

¹⁴ Adorno, *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 77, tr. de Fernando Riaza.

¹⁵ Mateu Cabot, *El penós camí de la raó. Theodor Adorno i la crítica de la modernitat*, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 23.

lo tanto, como acabamos de apuntar, “aconceptualizable”, lo cual hace que el espíritu proceda de una violenta autoescisión de la naturaleza consigo misma¹⁶.

En el afán del hombre de dominar la naturaleza radica, según Horkheimer, la clave de este “eclipse de la razón”¹⁷, lo cual retrotrae la enfermedad de la razón al origen mismo, y la hace coincidir con el mito: también el mito pretende ser explicativo, convirtiendo la explicación en poder, con lo cual “el mito se disuelve en Ilustración y la naturaleza en mera objetividad”¹⁸. Esta racionalidad es vista como conformada por dos vertientes: la racionalidad formal y la racionalidad instrumental¹⁹. La racionalidad formal tiende a producir sistemas unitarios que huyen de las contradicciones y que niegan la pluralidad subsumiéndola en la unanimidad, como hacen la ciencia y la metafísica sistemática, mientras que la instrumental “tiende a la cosificación de todo en tanto convierte en objeto de manipulación y control cualquier elemento de un proceso social o natural. En la técnica, en la economía y en la burocracia estatal se encuentran las manifestaciones más características de esta forma de racionalidad <busca> la utilidad, la eficacia, el dominio de los medios y es ciega e irracional frente a los fines”²⁰. La Dialéctica de la Ilustración denuncia, pues, tanto “las fuerzas que tienden a la liquidación de lo individual y heterogéneo a favor del dominio de lo general y abstracto”²¹ como sus consecuencias: la cultura de masas. Esta doble vertiente del fracaso de la razón es central para intentar entender la autonomía del arte tal como la concibe Adorno.

A nivel formal la Ilustración ha obtenido y obtiene su dominio sobre la naturaleza mediante la reducción del mundo al número. “Lo que no se doblega al criterio del cálculo y la utilidad es sospechoso para la Ilustración(...)el número se convirtió en el canon de la Ilustración(...)La lógica formal ha sido la gran escuela de la unificación (...). Todo lo que no se agota en números, en definitiva en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia”²². La racionalidad formal otorga a la racionalidad instrumental las herramientas —la no contradicción de los estadios puros y unitarios del pensamiento abstracto y la identificación de esa no contradicción con la verdad, la más efectiva de ellas— que hacen posible no sólo el dominio instrumental de la naturaleza sino también el dominio de la naturaleza interna, la del hombre. La razón acaba identificándose con la realidad: tener acceso a la racionalidad matemática es tener el acceso a la verdad, esto es, al poder, “Con lo cual, (...) al menos en los tiempos modernos, se convierte

¹⁶ “L’esperit procedeix d’una autoescissió de la naturalesa amb si mateixa” Mateu Cabot, *El penós camí de la raó. Theodor Adorno i la crítica de la modernitat*, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 24.

¹⁷ Este es, como se sabe, el título de uno de los libros de Horkheimer (1947), presentado en la traducción castellana (Sur, Buenos Aires, 1973, tr. de H. A. Murena) como *Crítica de la Razón Instrumental*.

¹⁸ Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. Edición, 2001, p. 64, tr. de Juan José Sánchez.

¹⁹ “La racionalidad formal se exterioriza en el impulso a producir sistemas, unitarios y sin contradicciones, de acción, explicación y conocimiento. Según Adorno y Horkheimer, esa fuerza de la razón capaz de instaurar unidad y consistencia, a la que se refiere el concepto de racionalidad formal, surge de las condiciones básicas de todo pensamiento conceptual: en la medida en que el pensamiento, el uso del lenguaje, están vinculados a la ley de no contradicción —considerada casi como núcleo de racionalidad necesariamente operante en todas las culturas en cuanto formas de interacción simbólica mediada— ya se instala en todas las realizaciones cognoscitivas y modos de operar de los hombres, desde su mismo comienzo, esa presión que los fuerza a establecer consistencia y orden sistemático en el saber y en el hacer. La razón, encadenada a la ley de no contradicción, ya está encarada desde siempre hacia la racionalización formal y la sistematización del saber y del hacer. ‘Pensar, en el sentido de la ilustración, es producir orden científico y unitario, y deducir conocimientos factuales a partir de principios, ya se interpreten éstos como axiomas arbitrariamente establecidos, ideas innatas, o abstracciones de grado superior... Las leyes lógicas instauran las relaciones más generales en el seno del orden, y lo definen. La unidad se halla en la unanimidad. El principio de contradicción es el sistema in nuce... La razón nada aporta sino la idea de unidad sistemática, el elemento formal de un sólido sistema conceptual’. La difícil tesis de Adorno y Horkheimer es entonces que racionalidad formal, en último término, significa lo mismo que racionalidad instrumental, esto es, una racionalidad “cosificadora” que apunta al control y manipulación de procesos sociales y naturales”. Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, p. 139-140. Trad. de José Luis Arántegui.

²⁰ Gerard Vilar, *Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort*, p. 153, sin más datos.

²¹ Lo espantoso no es tanto que la fábrica de productos de la razón como Volkswagen y el chicle “liquide estúpidamente la metafísica <sin> (...) que estos elementos se conviertan, dentro de la totalidad social, en metafísica”: Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. Edición, 2001, tr. de Juan José Sánchez, p. 55.

²² Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. Edición, 2001, pp. 62-63, tr. de Juan José Sánchez.

en «contenido» central del proceso de racionalización formal una objetivación de la realidad natural y social que se orienta hacia el control técnico y la manipulación. «La ilustración se comporta respecto a las cosas como el dictador respecto a los hombres. Los conoce en la medida en que pueda manipularlos. El hombre de ciencia conoce las cosas en la medida en que pueda hacerlas.»²³.

El arte se convierte también en instrumento del poder. En el capítulo “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en la *Dialéctica de la Ilustración*, se lee “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto —el armazón conceptual fabricado por aquél— comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos. (...) La regresión de las masas consiste hoy en la incapacidad de oír con los propios oídos aquello que no ha sido aún oído, de tocar con las propias manos aquello que aun no ha sido tocado”²⁴. Contra las esperanzas de Benjamin, que confiaba en que la desacralización del arte producto de la reproductibilidad técnica contribuiría al acceso del proletariado a la cultura y produciría un arte nuevo de masas comunitario y no individualístico, la industria cultural es para Adorno un mecanismo de dominación, y el arte, esa dócil reproducción técnica que hace que se convierta en mercancía, herramienta de alienación. El arte de la Ilustración se ha entregado a la ciencia positivista²⁵ y es un arte derrotado que actúa desde su origen mismo como mera mercancía. La música de los medios de comunicación es música “de jabón”²⁶, diseñada por el mercantilismo para adormecer a las amas de casa mientras lavan la ropa y obtener estados de parálisis mental acompañados de una pasiva aceptación de lo existente en los que “Divertirse significa estar de acuerdo”²⁷. La Ilustración, pues, que prometía libertad y felicidad en una sociedad sin clases, había conducido al totalitarismo y a la alienación —Auschwitz²⁸ y jazz, para nombrar dos símbolos—. Para Adorno, en suma, “La industria cultural es la más refinada forma de dominación al servicio de la opresión”²⁹.

¿En qué consiste para Adorno la legalidad del mundo y cuál puede ser la relación de esa legalidad con la racionalidad? La objeción adorniana a la visión numérico-unitaria del mundo es un alegato contra la razón, no contra el mundo mismo. Lo que Adorno propone, incluso cuando habla de redención, no es trascender este mundo hacia otro mundo u otros mundos más o menos absolutos o más o menos ideales, sino trascender la razón tal como nos la ha presentado la Ilustración. No postula por tanto un irracionalismo o un previsible intuicionismo. Su programa contra la razón es, tal como aparece en *Dialéctica Negativa*, ir mediante la razón más allá de la razón por la vía de la compenetración con los objetos hasta alcanzar no la totalidad sino la singularidad, lo no-idéntico³⁰: “Los más diminutos rasgos del mundo podrían

²³ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, p. 142. Trad. de José Luis Arántegui.

²⁴ Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. edición, 2001, pp. 166 y 89, tr. de Juan José Sánchez.

²⁵ “Con el avance de la Ilustración, sólo las auténticas obras de arte han podido sustraerse a la pura imitación de lo que ya existe. La antítesis corriente entre arte y ciencia, que las separa entre sí como ámbitos culturales para convertirlas como tales en administrables, hace que al final, justamente en cuanto opuestas y en virtud de sus propias tendencias, se conviertan la una en la otra. La ciencia, en su interpretación neopositivista, se convierte en esteticismo, en sistema de signos aislados, carente de toda intención capaz de trascender el sistema: en aquel juego, en suma, que los matemáticos hace tiempo declararon ya con orgullo como su actividad. Pero el arte de la reproducción integral se ha entregado, hasta en sus técnicas, en manos de la ciencia positivista. En realidad, dicho arte se convierte una vez más en mundo, en duplicación ideológica, en dócil reproducción. Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. Edición, 2001, p. 72, tr. de Juan José Sánchez.

²⁶ Horkheimer-Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 4ta. edición, 2001, pp. 167, tr. de Juan José Sánchez.

²⁷ Abbagnano, *Hist. de la Filosofía*, volumen 4, tomo 1º, Hora, Barcelona, 1996, p.168.

²⁸ Como ha advertido Mateu Cabot (*El penós camí de la raó. Theodor Adorno i la crítica de la modernitat*, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 83), Auschwitz “s’ha convertit en l’abreviació de la història sencera de la humanitat.”

²⁹ Gerard Vilar, *Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort*, sin datos, p. 155

³⁰ Cabot estudia la condición epistemológica del concepto de la no identidad y lo sitúa dentro de una constelación de la cual forman parte únicamente conceptos límites, esto es, en el filo de la navaja de lo

ser relevantes para lo absoluto, pues la mirada micrológica tritura la corteza de lo individual, irremediabilmente desamparado si se toma como criterio el concepto de orden superior que lo subsume, y hace estallar esa identidad dada, la mentira de que se trataría de un mero ejemplar de aquél. Un pensamiento así es solidario con la metafísica en el instante mismo de su desmoronamiento³¹. La dialéctica negativa lo es, previsiblemente, frente a la positiva: Platón y Hegel, por ejemplo, que anticipan un final que viene a ser, para decirlo con Cabot, un “*moment d’unitat en la contradicció*”, esto es, un final en cuya unidad cese la contradicción y cuya mayor muestra de verdad es su tautológica identidad con el origen. El error del pensamiento tradicional, según Adorno³², es que ha tomado la identidad por su objetivo.

Aparece así una de las encrucijadas más problemáticas en la filosofía de Adorno, de ningún modo ajena a nuestro interés de determinar en qué consiste la autonomía de la obra de arte y con respecto a la legalidad de qué mundo esa autonomía ha de establecerse: su interés de hallar una salida “negativa” al fracaso de la razón (positiva) que le obliga a trascender la unidad conceptual. “*Para Adorno —escribe Wellmer— arte y filosofía designan las dos esferas del espíritu en que éste logra irrumpir a través de la costra de cosificación merced al acoplamiento del elemento racional con el mimético*”³³, un acoplamiento al que Adorno denomina “*espíritu reconciliador*”. El propio concepto de lo no-idéntico puede ser un ejemplo de lo que Adorno entiende por “ir más allá de la razón”: es imposible conceptualizar lo no-idéntico sin negarlo mediante el ejercicio mismo del concepto: “*Lo no idéntico es aquello que la universalidad de los conceptos oculta tan pronto como con nuestro pensamiento tratamos de ordenar la realidad*”³⁴. Como Adorno sostiene en la *Dialéctica Negativa*: “*La utopía del conocimiento sería penetrar con conceptos lo que no es conceptual, sin acomodar esto a aquéllos*”. Esta paradoja, que se corresponde plenamente con el propósito, expuesto en la *Dialéctica Negativa*, de “*ir más allá del concepto mediante el concepto*”, esto es, un “*ilustrar la Ilustración*” como recurso para superar toda dialéctica positiva, puede no ser más que eso: una paradoja. Para no serlo ha de escapar no ya de la razón sino del pensamiento mismo y de su herramienta en sí misma globalizadora: el concepto, lo cual viene a ser ciertamente imposible³⁵, pues cuando esto ocurre, cuando desde el concepto se trasciende el concepto ya se ha dejado de hacer filosofía y se está en la órbita de lo poético. Parafraseando a Wittgenstein habría que decir que para hablar de lo que no se puede hablar hay que hacer poesía. En otras palabras: la estructura del concepto hace que la salida mediante la filosofía sea un fracaso o sea arte.

Adorno, desde luego, no lo veía así. De un lado declarará la autonómica enigmaticidad de las obras de arte (“*Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätse!*”), verdaderas “*mónadas sin ventanas*”³⁶ que “*se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y*

conceptual: “*El no idéntic no pertany totalment ni al conceptual, a l'idèntic, ni a l'absolutament sense concept, el mimètic. Per això es parla de concept-límit, que cobreix un context de sentit però que no és una definició*”. (*El penós camí de la raó. Theodor Adorno i la crítica de la modernitat*, Universitat de les Illes Balears, 1997, p. 127).

³¹ Última frase de *Dialéctica Negativa*. Citada por Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, p. 153, Trad. de José Luis Arántegui.

³² DN, 152. Buscar el dato.

³³ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, p. 151, Trad. de José Luis Arántegui.

³⁴ Albrecht Wellmer, *La unidad coactiva de lo múltiple*, p. 18.

³⁵ “*Lo no idéntico es aquello que la universalidad de los conceptos oculta tan pronto como con nuestro pensamiento tratamos de ordenar la realidad*”. “*<Como declara Adorno en el último párrafo de Mínima Moralía> Ese conocimiento sería lo más fácil porque, por así decirlo, basta un minúsculo tirón para retirar por completo el tenue velo que sigue ocultando el estado de completa negatividad ante los ojos de aquellos que viven en él: una vez que se la tuviese por entero a la vista la negatividad completa se dispararía trocándose en escritura de su opuesto reflejada en un espejo. Pero a la vez ese conocimiento es lo más difícil o, como Adorno dice, lo imposible, porque todo conocimiento permanece incurso en el círculo mágico de lo existente, permanece atrapado, por así decirlo, en las estructuras de la negatividad completa; no tenemos acceso a ningún punto de vista fuera de esa negatividad, a ningún punto de vista que lograra zafarse, siquiera sólo mínimamente, del círculo mágico de lo existente, y desde el que el mundo, sin veladura alguna, se revelase en su completa negatividad. El conocimiento que Adorno exige habría de reconocer al mundo como plexo de obcecación, sin poder escapar, empero, a tal plexo de obcecación. En esta aporía están contenidas todas las aporías de Adorno.*” Albrecht Wellmer, *La unidad coactiva de lo múltiple*, p. 19.

³⁶ “*El hecho de que las obras de arte, como mónadas sin ventanas, tengan una «representación» de lo que no es ellas mismas apenas puede comprenderse si no es por el hecho de que su propia dinámica, su propia historicidad inmanente como dialéctica entre naturaleza y dominio de la naturaleza, pose la misma*

contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica³⁷ y de otro las más de trescientas páginas de la *Teoría Estética* son un esfuerzo o titánico o quijotesco, dramático en todo caso, de abrir tales ventanas para “completar”³⁸ la obra de arte con la luz de la filosofía, confiando en que no haya violencia en la imposible torsión en que tiende a convertirse todo puente conceptual entre las orillas conceptual y no conceptual del conocimiento.

Adviértase que este “completar” es un “iluminar” reivindicado dentro de una dialéctica negativa., lo cual, aunque no nos deja de entrada saber con exactitud en qué consiste, nos permite saber en qué no consiste: no es, desde luego, un “explicar”, un “traducir”, un “reconstruir” o cualquier otro concepto que no vaya “más allá del concepto”; toda autonomía estallaría si en lugar de “iluminar” la obra de arte Adorno hubiera creído que la labor de la filosofía es la de traducir a concepto lo aconceptual. En un sistema como el hegeliano este presunto estallido de la autonomía de la obra podría significar una superación dialéctica hacia la unidad de una absolutidad superior; en el caso de Adorno, en cambio, la ruptura de la autonomía tendría consecuencias definitivas sobre el acto mismo de pensar el mundo puesto que se trata de la salida, la última y en definitiva la única³⁹, si bien negativa, a la pregunta por la validez de la razón, una salida consistente, como hemos visto, en el recurso de no vaciar toda la razón en el barril del concepto. Así, se comprende el valor que la *Teoría Estética* llega a tener no sólo dentro del pensamiento de Adorno, sino en cierto modo para todo pensamiento que, como el de Adorno, presuma o asuma una sinrazón en la razón, para todo el que se pregunte si la lógica en su relación con el mundo no viene a ser, como sospechó Poincaré, una antología de juicios analíticos, esto es, una gigantesca tautología.

La *Teoría Estética* apareció en 1970, un año después de la muerte de Adorno, sin que él pudiera hacer una última revisión. Se trata, sin embargo, de una obra cuyos primeros papeles datan de 1956 y cuya primera versión comenzó en 1961, lo cual indica que la explicación a su carácter fragmentario, que le hace parecer un espejo roto en mil pedazos, no es que se trate de una obra inacabada sino que se ha de achacar a la negativa de Adorno de hacer todos cerrados que coaccionen la individualidad de lo múltiple. De aquí también lo laborioso de su lectura: al no estar construida “positivamente”, esto es, conduciendo un discurso en devenir desde unas premisas hasta unas conclusiones finales, obliga al lector a saltar de un tema a otro como si de un archipiélago de ideas se tratara. Este mero hecho ya lo dice todo sobre la difícil tarea que se propone Adorno: hacer evidente lo no evidente que existe en el arte moderno sin violentar mediante conceptos y categorías forjadas artificialmente la libertad misma del arte. Una tarea amenazada ya de entrada de artificio desde diversos flancos: en primer lugar, porque se trata de una teoría conceptual sobre un hecho aconceptual, el arte, lo que obliga a establecer las condiciones de la precaria conmensurabilidad entre ambos discursos, en segundo lugar porque el carácter ergastular del concepto ha de romper sin violencia —y por tanto a iluminar y a poetizar— la individualidad de la obra, que ya es, según Adorno, una ruptura del mismo discurso conceptual que pretende penetrarla, y en tercer lugar porque es imposible pensar sin totalizar: con respecto al archipiélago cada trozo del cristal roto es una isla, pero con relación a sus palmeras cada isla es una totalidad.

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”⁴⁰, dice la primera frase del libro, convertida en intempestiva introducción. En la frase, escrita en un tono paradójico que pretende torcer el concepto (*es evidente que nada es evidente*), ya se pueden buscar los problemas y las formas que aguardan más adelante. El arte moderno, viene a decir, ya no puede pretender ser visto desde un discurso estético conceptual en el que las obras, cada

esencia que la dialéctica exterior y además se parece a ésta sin imitarla.” Adorno, *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 15, trd. de Fernando Riaza.

³⁷ Adorno, *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 10, trd. de Fernando Riaza.

³⁸ “Es indiscutible que Adorno tomó de Benjamin —y éste de los románticos— la idea de que toda obra de arte es incompleta hasta que la crítica filosófica la ilumina” Gerard Vilar, introducción a *Theodor Adorno, Sobre la Música*, Paidós, Barcelona, 2000, p. 21, tr. de Gerard Vilar.

³⁹ Si se admite la ilegitimidad de una dialéctica, negativa o no, exterior al concepto y al arte sólo restaría como otra salida la teología, tal como lo propuso Benjamin (ver Albrecht Wellmer, *La unidad no coactiva de lo múltiple*, p. 22-23, Universidad de Valencia). Al coincidir en la aconceptualidad, la estética y la mística pueden, no obstante, ser una y la misma salida (“*La experiencia estética es la visión de un mundo a través de la redención*”, *Ibid*, p. 24).

⁴⁰ “Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht”. Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt, Germany, 1998, p.9.

obra, encaje en una categoría fija y totalizante que la englobe, como ocurría o se pretendía que ocurriera, en el Renacimiento o en el Barroco. Cada obra hace estallar la categoría que busca contenerla, hasta el punto de que obliga a establecer su propio discurso, perdiendo en ello toda evidencia conceptual. El discurso conceptual no alcanza ni siquiera a hacer evidente o al menos mínimamente unívoco el derecho a existir del arte en el mundo actual, asediado como está por la vulgaridad técnica⁴¹, que parece subsumirlo y superarlo, y roto por el asco de Auschwitz, un asco tras el cual “*toda la cultura es basura*”⁴². En lo que sigue a la primera frase del libro ya podemos acercarnos a la visión de Adorno de la autonomía de la obra de arte. Su declaración de que la autonomía exigida por el arte se liberó de su función cultural⁴³, al tiempo que los movimientos artísticos se lanzaron al mar de la libertad después de 1910, presenta desde el comienzo uno de los rasgos que definen la autonomía de la obra de arte vista por Adorno: su componente historicista. Adorno vincula la autonomía de la obra de arte a la libertad alcanzada por la obra y sitúa esa libertad en un contexto histórico. Según esto, la ruptura con los condicionamientos culturales que se operó en las vanguardias en estos años (1910 es, como se sabe, el año en que Kandinsky pintó su *Acuarela Abstracta*) “*franqueó la puerta a la infinitud*” y desencadenó un proceso que “*acabó por devorar las mismas categorías en cuyo nombre comenzara*”. Al tiempo que el arte parecía ganar su libertad Europa la perdía (“*Y es que la libertad del arte se había conseguido para el individuo pero entraba en contradicción con la perenne falta de libertad de la totalidad. En ésta, el lugar del arte se ha vuelto incierto*”), y el arte, a la postre, también. Con todo, dice Adorno, “*la autonomía ha quedado como realidad irrevocable*” y ese “*ha quedado*” enmarca la autonomía en un contexto temporal e histórico. De hecho, las obras de arte auténticas son aquellas que “*cargan con el contenido histórico de su tiempo*” en lugar de creer que son ellas las que están asentadas sobre él⁴⁴. Tales obras, inconscientes de sí mismas, son, según la conocida tesis de Hegel, “*la historia de su época*”, con lo cual se convierten en mediaciones de ese conocimiento.

El segundo componente de la concepción de autonomía del arte desde el punto de vista de Adorno es lo que desde otro punto de vista aparece como justamente lo contrario a la historicidad: la absolutividad, la inefabilidad de la obra de arte, su negativa a transcribirse en concepto, su carácter de indescifrable enigma, su capacidad mediadora hacia “*lo otro*”, hacia lo que no es ella, su condición de *manifestación sensible de la Idea*: “*Las obras de arte se salen del mundo empírico y crean otro mundo con esencia propia y contrapuesto al primero, como si este nuevo mundo tuviera consistencia ontológica*”⁴⁵. Como en una inconcebible moneda de una sola cara, en la obra de arte ocurre el desconcertante (des)encuentro de estas dos vertientes, lo histórico y lo metafísico. La *teoría estética* es el relato de ese encuentro⁴⁶.

¿Qué lleva a Adorno a creer que un relato tal es posible, vista la enigmaticidad de la obra de arte y el hecho de que —cuando menos en el arte moderno— *nada en el arte es evidente*? La crítica de Adorno a la razón se dirige contra el desencantamiento del mundo, no contra la razón misma. Adorno no niega la dificultad de hacer compatibles dos discursos cuyas naturalezas

⁴¹ “*Sea porque, a pesar de sus intentos, el arte es incapaz de percibir el giro de la tecnología cada vez más difundida, o porque las fuerzas integradoras de la ideología dominante son excesivamente poderosas, en nuestro tiempo se plantea el problema de la supervivencia del arte*”. Marc Jiménez, *Theodor Adorno. Arte, ideología y teoría del arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973, p. 35.

⁴² «*Toda la cultura después de Auschwitz, incluida la crítica contra ella, es basura*» («*Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll*» lb.; cfr., Ges. Schr., cit., p. 359). Citado por Abbagnano, *Historia de la Filosofía*, volumen 4, tomo 1º, Hora, Barcelona, 1996. p.161.

⁴³ “*Tras haber sacudido su función cultural y haber desechado a los imitadores tardíos de la misma, la autonomía exigida por el arte se alimentó de la idea de humanidad*”. Pero esta idea se desmoronó en la medida en que la sociedad se fue haciendo menos humana. A causa de su misma ley de desarrollo fueron palideciendo sus bases constitutivas, bases que habían ido creciendo a partir del ideal de humanidad. Con todo, la autonomía ha quedado como realidad irrevocable. Las dudas que surgieron y la expresión de esas dudas no pudieron ser allanadas. Fracasaron todos los intentos de solventarlas acudiendo a la función social del arte: la autonomía comienza a mostrar síntomas de ceguera. Y aunque esta ceguera ha sido siempre propia del arte, sin embargo en la época de su emancipación ensombrece todo lo demás, no sabemos si por causa de la pérdida ingenuidad o a pesar de ella” Adorno, *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983, pp. 9-10, trd. de Fernando Riaza.

⁴⁴ Adorno, *Teoría Estética*, Orbis, Barcelona, 1983, p. 241, trd. de Fernando Riaza.

⁴⁵ lb. p. 10.

⁴⁶ Su tarea, dice Vicente Gómez, “*no es explicar lo incomprendible, una tarea tautológica en su imposibilidad, sino precisamente comprender su insuficiencia como teoría filosófica tradicional del arte*”. Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor Adorno*, Frónesis, Universitat de Valencia, Madrid, 1998, p. 87.

aparecen de suyo como incompatibles —admite la imposibilidad de transcribir a concepto, de “entender”⁴⁷ la obra de arte— pero sostiene que ello no significa que la estética deba asumirse las obras de arte como objetos ajenos a la razón. Las obras de arte, dice, no son conceptuales ni judicativas, pero son lógicas⁴⁸. La reflexión no sólo es posible sino obligante, so riesgo de abandonar el arte en manos de la industria cultural⁴⁹. El doble carácter de las obras, dice, “como autónomo y como fait social está en comunicación sin abandonar la zona de su autonomía”⁵⁰. Su relación con el mundo no es accidental, trivial ni deleznable: los problemas inmanentes de su forma conservan lo que los hombres experimentaron de la existencia de una manera tan esencial que no mienten y “no disimulan la literalidad de cuanto habla desde ellas”. El arte pierde su esteticidad si se le separa del mundo, como pretende la tesis del arte por el arte: “Si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente. (...) El arte es para sí y no lo es, pierde su autonomía si pierde lo que le es heterogéneo”⁵¹. La historia del progreso de la autonomía del arte, la historia del arte en definitiva, no ha podido extirpar esa esencial dependencia, y no a causa de otras dependencias menos esenciales que como cadenas se han echado sobre el arte. Es como si la obra fuera un imán y lo que no es ella un campo de limaduras de hierro, atadas en torno a lo específicamente estético de la obra “por medio del principio (...) por el que el Espíritu ha ordenado al mundo mismo”⁵².

Esa especie de subterránea comunidad no consciente, no conceptual, entre el arte y la vida, ese estremecimiento⁵³ que el arte es, no es producto de la inexplicable “espiritualidad” del artista o de cualquier otra situación que obligue a efectuar malabarismos intuitivos: simplemente es histórico. Es un temblor producido por el espíritu de las obras, por el vaciamiento de ese espíritu en las cosas, y ese espíritu de las obras no es otra cosa que la negación original del espíritu que domina a la naturaleza: “el irresistible movimiento del espíritu hacia lo que se ha separado de él habla en el arte en favor de lo que se había perdido en el principio”⁵⁴. Estamos, pues, en el terreno de la mimesis, esa especie de pangea, de patria de todos epistemológica, anterior al pecado original de la Ilustración. El reconocimiento de la existencia de tal lugar común primigenio evita incurrir en la paradoja de explicar la multiplicidad mediante la unidad, al tiempo que hace del devenir un acontecimiento histórico y abre una hendidura por la que se puede vislumbrar lo aconceptual. Así, el intento de establecer puentes entre ambas orillas del discurso queda legitimado por la existencia de un pasado común cuyo resplandor inicial es aun perceptible en las obras de arte verdaderas, un resplandor vinculable a la racionalidad.

¿Cómo se da en la obra de arte una racionalidad tal?. “El deber de las obras de llegar a ser idénticas a sí mismas, la tensión por la tensión por la que llegan al sustrato de su pacto inmanente, la idea tradicional en fin de la homeostasis a la que han de llegar se apoyan en el principio de la consecuencia lógica: tal es el aspecto racional de las obras de arte”⁵⁵(*), una racionalidad que se extrae, añade Adorno, sin concepto ni juicio, y que las convierte a las obras de arte en análogas⁵⁶ en su particular unidad a la lógica de la experiencia, aunque, por otra parte, el hecho de que reflejen el poder y el dominio de la realidad empírica es más que una analogía⁵⁷. Las obras de arte son conocimiento. No hay en ellas nada que no haya salido del

⁴⁷ “La estética no ha de entender las obras de arte como objetos hermenéuticos; tendría que entender más bien, en el estado actual, su imposibilidad de ser entendidas” TE, 159.

⁴⁸ TE, 182.

⁴⁹ Vicente Gómez cree que para Adorno “La teoría puede pensar el arte moderno en su concreción: pero aún más, debe pensarlo. Blanco fundamental de la crítica en Teoría Estética es el irracionalismo en estética, el abandono de la tarea de mediar conceptualmente lo concreto. Apartar al arte de toda reflexión, relegándolo así al ámbito de lo simplemente irracional, significa para Adorno sancionar su socialización y explotación por parte de la industria de la cultura. Mostrar la participación del arte en el concepto y en la racionalidad es por ello una de las tareas primordiales de la obra póstuma. La reflexión no deberá considerarse como un añadido extrínseco al objeto, sino como una reflexión realizada por el objeto mismo”. Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor Adorno*, Frónesis, Universitat de Valencia, Madrid, 1998, p. 85.

⁵⁰ TE, 15

⁵¹ Ídem.

⁵² Íbid, p. 18

⁵³ “El arte es la herencia del estremecimiento” (TE, 159)

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ TE, 182

⁵⁶ TE, 182

⁵⁷ TE, 186

mundo⁵⁸. Así, las categorías de la obra de arte están ligadas al mundo tanto por lo que tienen en común con él como por lo que, negativamente, critican: la racionalidad domineadora de la naturaleza. ¿Cómo hacen esto? : “*Revocando la violencia propia de la racionalidad, haciendo que se emancipe de lo que, por lo empírico, piensa que es su imprescindible material*”⁵⁹, esto es, conduciendo hasta una cierta racionalidad mimética⁶⁰ cuya historicidad remite a un tiempo posterior al de la naturaleza pero anterior al de la ilustrada racionalidad conceptual. En una autonomía así la obra no sigue la legalidad del mundo, porque es previa a esa legalidad, pero no está escindida del mundo, como lo demuestra el hecho de que se niegue a ser parte de lo dominado por la razón conceptual y a denunciar tal opresión(**). La autonomía misma sería utopía si el arte estuviera escindido del mundo: “*Si el arte no tuviera relación alguna con la lógica y la causalidad, tampoco la tendría con lo que respecto a él es lo otro y marcharía así por los vacíos del a priori; si, al contrario, las tomase a la letra, se doblegaría a su dominio*”⁶¹.

La autonomía del arte aparece a la vista de Adorno como garantía de libertad en medio de la quiebra de la cultura, construida, como escribió al final de la Dialéctica Negativa, “*con excrementos de perro*”. Declarar el fracaso absoluto del arte y de la cultura en el naufragio de la razón equivalía a un absurdo apocalipsis cultural y epistemológico en el que Adorno no incurrió, pese a su innegable radicalismo. Pero salvar el arte para que, salvado, salvara la cultura, corría el riesgo de incurrir en una visión “comprometida” e instrumental del arte difícilmente desmarcable de la abyección del arte mercantilizado del capitalismo o de la perversión del realismo socialista. Entre ambos absurdos, es su concepción de lo que debe ser la autonomía del arte lo que le permite confiar en el potencial contestatario y revolucionario del arte sin envilecerlo. Así, desde la base de esa concepción, se permite descreer, por una parte, del arte comprometido y en general de toda misión salvadora del arte por la vía del iluminismo, y por otra, pero al mismo tiempo, de la cultura de masas nacida del capitalismo⁶².

La autonomía del arte no explica solamente su libertad frente al intento de dominio de la razón totalizante y por lo tanto frente a la industria cultural; también explica que no se pueda hacer de esa libertad un objetivo que convierta al arte en instrumento social. Si la pura estetización del arte por el arte ignora la historicidad de la obra de arte, la exigencia a la obra de un manifiesto compromiso social violenta su autonomía. Con esto, Adorno se enfrenta a la tendencia brechtiana de utilizar el arte como herramienta deliberada de cambio social que debería ampliar la conciencia del proletariado, impeliéndole así a la lucha de clases; un criterio defendido por la intelectualidad de izquierda, que se veía a sí misma como vanguardia social y que sentía obligada a provocar un compromiso de la cultura y del arte contra los que pretendían un arte “concebido como un lujo cultural por los neutrales”.

Adorno dedica al compromiso en el arte un sitio en el último capítulo de la *Teoría Estética*. El concepto de compromiso, dice allí, no debe ser tomado de un modo fundamentalista, porque si se convierte en instrumento de evaluación se regresa al mismo control dominante contra el

⁵⁸ “*Aunque hay algo de verdad en la tesis de Schopenhauer de que el arte es «el mundo por segunda vez», sin embargo ese mundo está lleno de los elementos del primero, de acuerdo con las descripciones judías del estado mesiánico: todo como en el estado actual, pero un poquito diferente. Sólo que este mundo por segunda vez sustenta una tendencia negativa contra el primero y representa más bien la destrucción de cuanto se refleja en las sensaciones acostumbradas, es como la reunión de los diseminados rasgos de la existencia para convertirlos hacia el sentido. Nada hay en el arte, aun el más sublime, que no proceda del mundo; nada tampoco que no haya sido transfigurado. Las categorías estéticas se determinan todas ellas tanto por su relación con el mundo como por su separación de él. Y el arte es conocimiento en los dos sentidos; no sólo por la vuelta en él de lo mundano y sus categorías, por su ligazón con lo que en otros dominios se llama objeto del conocimiento, sino también, y más quizá, por ser una crítica tendencial de la ratio que domina la naturaleza, cuyas pautas fijas pone en movimiento mediante las modificaciones que en ellas introduce.*” TE, 185-186.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ver TE 76: “*Mimesis y racionalidad*”.

⁶¹ TE, 185.

⁶² “*Si por un lado Adorno somete a una severísima crítica al arte de masas, denunciando su mercantilización y su papel de conservación del sistema de dominio, por otro lado él pone de nuevo, precisamente en el arte, gran parte de las esperanzas en un futuro redimido. Severo crítico de la cultura, él verá siempre en la negación de la cultura y del arte el peligro de liquidar un residuo, aunque contradictorio, de resistencia en el interior de la omnipotencia del sistema: en la cultura, aunque comprometida por su generación tecnocrática y por su degradación a industria cultural, aunque culpable de no haber conseguido evitar Auschwitz, se ocultan impulsos críticos e instancias utópicas demasiado importantes para que nos podamos liberar de ella apresuradamente*”. C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno, linee di origine e di sviluppo del pensiero*, (1903-1949), Florencia, 1979. ps, 221-222, citado por ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía*, volumen 4, tomo 1º, Hora, Barcelona, Turín, 1996, p.171.

que el compromiso pretende luchar⁶³. Si se lo toma así, “al pie de la letra”, “reaparece aquel momento del control dominante respecto a las obras de arte, al que ellas ya se oponían antes de cualquier compromiso controlable”⁶⁴. El efecto de las obras de arte sobre la sociedad no reside “en que se pongan a arengar”. Con frecuencia, el “compromiso”, dice, no es sino la máscara que oculta una falta de talento. Incluso es posible dudar de que las obras de arte tengan eficacia política⁶⁵. No es este tipo de compromiso lo que le dio calidad al teatro brechtiano⁶⁶. Que existen la injusticia y la opresión o que los ricos la pasan mejor que los pobres es algo que no se aprende mediante una obra de teatro. Si de lo que se trata es de proclamarlo, las teorías ya lo hacen de modo más riguroso. En el caso de Brecht, estas tesis, que los espectadores ya conocían antes de entrar al teatro, “se hicieron constitutivas, dieron a sus dramas una calidad antiilusoria y colaboraron a la destrucción de la unidad del sentido. Esto es lo que les da <a los dramas> su calidad, y no el compromiso, aunque esa calidad es parte del compromiso (...). La eficacia de las obras de arte no es la praxis, pero ésta se oculta en su mismo contenido de verdad”⁶⁷.

Es el contenido de verdad y no el falso compromiso lo que permite que la obra tenga un efecto estético sobre la sociedad. No hay en *Werther* un mensaje social determinado, pero “Al configurar Goethe el choque entre la sociedad y los sentimientos de quien se sabe no amado hasta llegar a la propia aniquilación, protestó eficazmente contra la endurecida pequeña burguesía sin nombrarla”. El arte es social porque se opone a la sociedad, una oposición que adquiere sólo cuando se hace autónomo⁶⁸: “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, como en efecto le reprochan los puritanos de cualquier confesión”⁶⁹. La autonomía del arte apunta en una dirección negativa hacia la sociedad.

Todo lo que sea estéticamente puro que se halle estructurado por su propia ley inmanente está haciendo una crítica muda de una sociedad de intercambios⁷⁰. Así, el arte se separa de la alienación de la industria cultural por el acto mismo de la denuncia de esa alienación⁷¹ al tiempo que consigue Adorno que la negatividad implícita en el concepto de autonomía pase a ser una negatividad social sin que la autonomía sufra aparentemente menoscabo por ello, ni siquiera por el hecho de servir de vehículo a las ideologías. El contenido de verdad está ligado

⁶³ No supone un izar banderas teóricas o estéticas ilustrando una idea o adoctrinando en una dirección política: “Se trata de un grado de reflexión más elevado que el que se produce en la mera tendencia, pues no sólo se trata de mejorar ciertos estados defectuosos, aunque el comprometido simpatice fácilmente con las medidas que a ello se encaminan, sino de algo más, a saber, del cambio de las circunstancias que hacen posible esos estados sin contentarse con su brillante propuesta. Por eso el compromiso se inclina hacia la categoría estética de lo esencia” (TE 321)

⁶⁴ TE, 321.

⁶⁵ “(...) la eficacia política de las obras llamadas comprometidas es muy incierta” (TE, 304)

⁶⁶ “Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste ni imite a aquél. La modernidad radical salvaguarda la inmanencia del arte, pero al precio de su vaciamiento y superación, porque sólo permite que penetre en ella la sociedad de manera oscurecida y como en sueños, con los que desde siempre se ha comparado a la obra de arte. Nada de lo social en arte es inmediato ni aun cuando lo pretenda. Brecht, aun estando socialmente comprometido, tuvo que distanciarse pronto de la realidad social a la que se dirigían sus obras para poder hacer de su actitud una expresión artística. Necesitó sutilezas jesuíticas para que lo que escribía se camuflase como realismo socialista y pudiera así evitar la Inquisición. La música revela los secretos del arte. La sociedad, sus movimientos y sus contradicciones aparecen en ella sólo en forma de sombras y desde allí hablan, pero necesitan ser identificadas. Esto mismo sucede en todo arte. Y cuando parece que está retratando a la sociedad, entonces se convierte en un como-si” TE 296-297

⁶⁷ TE 322.

⁶⁸ ¿Cómo se reconoce una obra autónoma? : porque su sociabilidad consiste en que se opone y denuncia la sociedad en el hecho mismo de que no es su mero correlato, pero, tendiendo al círculo, esta oposición sólo ocurre cuando la obra es autónoma.

⁶⁹ TE 296.

⁷⁰ TE 296.

⁷¹ Lo cual supone, evidentemente, un riesgo. Tomar por arte “legítimo” o “verdadero” sólo a aquel que demuestre su capacidad de denuncia por la vía de no dejarse seducir por la industria cultural puede convertir al mercado del arte, aleatorio, accidental, artificioso y superfluo, en tribunal que resuelva sobre lo que es arte y lo que no. Se corre el riesgo de reducir las vanguardias a un puñado de movimientos desenchajados del consumo mediático.

a la autenticidad y “cada obra auténtica está proponiendo la solución a su insoluble enigma”⁷². “Las obras de arte, por mucha que sea la plenitud con que se presenten, son sólo torsos; es en ellas un hecho que su significado no es su esencia, como si ese significado estuviera bloqueado”⁷³. Por un lado, pues, Adorno critica mordazmente el arte que alimenta a las masas en la medida en que denuncia su mercantilización y su labor de mantener un estado de dominio político y por otro deposita en el arte la esperanza de un futuro desalienado, propio, libre y auténtico⁷⁴. La idea de vanguardia de Adorno está vinculada a esta concepción purista y exclusivista de lo que considera arte autónomo. Lo que tienen en común y los convierte en arietes de la esperanza a Schönberg, Beckett y Kafka es su desesperanza desde su condición autónoma⁷⁵. Los mundos obtusos de Kafka y los muros cerrados de Beckett apuntan en dirección a la salida, pero lo hacen en un lenguaje que la sociedad capitalista no consigue decodificar y apropiarse porque es indecodificable. Cuando no lo es, la obra se convierte en consumo, se desnaturaliza y se convierte en positiva, esto es, en sostén del orden social. La autonomía de las obras auténticas no reside en su argumento o en su mensaje: ni la música de Schönberg ni ninguna música en general posee una relación con la realidad que haga creer que copia objetos sonoros. Su capacidad mimética está más bien vinculada a la técnica⁷⁶ y al uso del “material”: “El ‘material’ mismo es espíritu sedimentado, algo socialmente preformado a través de la conciencia de los hombres”⁷⁷.

El contenido de verdad está ligado a la autenticidad y “cada obra auténtica está proponiendo la solución a su insoluble enigma”⁷⁸. La autonomía de la obra, esa irreductibilidad o inaprensibilidad de la obra que Adorno propone como esencial negatividad, queda salvaguardada por su carácter enigmático. La obra no es lo que vemos, oímos y después ponemos en concepto. Su historicidad es irreductible a concepto. Hay, pues, un doble juego de la obra de arte que consiste en poder dar cuenta (negativa) de la racionalidad conceptual sin la constricción de esa racionalidad, esto es, desde su autónoma condición de enigma: “el arte autónomo es un trozo de inmortalidad”⁷⁹, “Las obras de arte, por mucha que sea la plenitud con que se presenten, son sólo torsos; es en ellas un hecho que su significado no es su esencia, como si ese significado estuviera bloqueado”⁸⁰.

Aunque no son las obras para Adorno misterios trascendentes que señalen autonomías absolutas sino más bien “algo quebrado” que propone soluciones, que sugiere, que impele a la pregunta por el absoluto ante la que la obra reacciona evitando el discurso —“(…) intenta dar respuesta y, como no es discursivo, no lo consigue; por ello es enigmática (...)”⁸¹—, el carácter social de la obra no mitiga su condición de enigma. “Todas las obras de arte, y el arte mismo, son enigmas”⁸². La obra no entrega respuestas lógicas a preguntas lógicas. La obra enmudece cuando se le pregunta por qué hace aparecer como real algo que no lo es o cuáles son sus objetivos⁸³. “Las obras dicen algo al tiempo que lo ocultan”⁸⁴. Sólo el contenido de verdad queda

⁷² TE 170.

⁷³ TE 170.

⁷⁴ “Junto a la conciencia crítica de una filosofía intransigentemente negativa, el arte representa, quizás la última trinchera en medio de la barbarie invasora” C. Pettazzi, *Th. Wiesengrund Adorno, linee di origine e di sviluppo del pensiero*, (1903-1949), Florencia, 1979. ps, 221-222, citado por ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía*, volumen 4, tomo 1º, Hora, Barcelona, Turín, 1996, p.171.

⁷⁵ “Contra Benjamín, Adorno sostuvo que sólo en el desarrollo interno de la técnica artística dentro de las obras de arte autónomas hay un potencial genuinamente emancipatorio, lo que llevó a defender esas formas de arte más herméticas y deshumanizadas de las vanguardias como la música de Berg o las novelas de Kafka” Gerard Vilar, *Para una estética de la producción: las concepciones de la Escuela de Francfort*. Fotocopia, sin más datos, p.156

⁷⁶ En lo que toca a la técnica, “El enigma de las obras de arte toma figura determinada en la técnica, que es racional, pero no conceptual. Gracias a ella es posible hacer juicios en esa zona en la que no existen los juicios.” (TE 280).

⁷⁷ *Filosofía de la nueva música*, p.45.

⁷⁸ TE 170.

⁷⁹ TE, 186. La paradoja no deja de ser ilustrativa. Un “trozo de eternidad” equivale a un “la eternidad ha muerto”.

⁸⁰ TE 170.

⁸¹ TE 171

⁸² TE 162

⁸³ TE 162.

⁸⁴ “Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.” Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt, Germany, 1998, p.182. Como ocurre con algunas iluminaciones, la obra de arte sólo se puede “ver” desde adentro. Una vez se ha salido de ella, enmudece.

tras el vano esfuerzo de encontrar la clave; es “la solución objetiva del enigma de cada una de ellas”⁸⁵. No otro es el objeto de la crítica⁸⁶.

La obra, ese enigma, está ahí, al alcance de la sensibilidad, y lo que en ella hay de contenido de verdad también ocurre de un modo sensible. Pero justamente su carácter no discursivo es lo que impide convertir en enigma en concepto, en totalidad. Lo que se puede percibir es sólo “*figuras refractadas de la verdad*”⁸⁷. Hacer de ellas una totalidad obligaría a una reconciliación entre el enigma y el concepto. Si alguien pudiera “entrar” en la obra con el firme propósito de extraer de ella toda su verdad para presentar esa verdad como una unidad, lo que presentaría sería, seguramente, otra obra de arte. Como sostiene Wellmer, desde el punto de vista de Adorno “*como la obra de arte no puede decir la verdad que hace aparecer, la experiencia estética no sabe qué es lo que experimenta. La verdad que se muestra en el relampagueo fugaz de la experiencia estética es al mismo tiempo, por cuanto concreta y presente, imposible de captar*”⁸⁸. Cuanto más se conoce una obra más se la conoce en sus dimensiones y tanto más oscura permanece en su enigma⁸⁹. ¿Cómo, entonces, puede ponerse en las manos de ese ente mudo, la obra de arte, “*las esperanzas en un futuro redimido*”?

La comprensión del carácter enigmático de la obra de arte, dice Adorno, “*es en sí misma una categoría problemática*”. No es una obra de arte la que lo dice todo, y el que lo sabe todo de la obra probablemente no entiende nada de ella: “*Quien trata de llegar al arco iris lo hace desaparecer*”, dice Adorno en la *Teoría Estética*. Como pasa con la carta del cuento de Poe, la obra se oculta al manifestarse y se manifiesta al ocultarse, y, no obstante, su carácter de enigma no es el de un misterio que ocultara un acertijo que haya que adivinar: comprenderla no anula el enigma. “*El lugar a que apunta el carácter enigmático del arte sólo puede pensarse por medio de mediaciones*”⁹⁰.

Este es el punto en que la *Teoría Estética* amenaza fracaso. Si sólo al intérprete le está permitido, en el caso de la música cuando menos, penetrar la obra sin violentarla (“*Tocar música correctamente significa en primer lugar hablar su lengua con corrección*”)⁹¹ ¿cuál es el papel de la crítica? La función de la crítica es revelar el contenido de verdad de la obra⁹², y éste es “*la solución objetiva del enigma de cada una de ellas*”⁹³. Pero no es algo que consiga la crítica, que “*al tender el enigma hacia la solución, está orientando hacia el contenido de verdad, (...) ésta <la solución> sólo puede lograrse mediante la reflexión filosófica*”⁹⁴. Esta es, según Adorno, la justificación de la estética y el punto en que aparece la aporía: “*Aunque ninguna obra de arte se disuelve en sus notas racionalizadoras, en lo que de ella se juzga, toda ella está vuelta, por esa carencia propia del carácter enigmático, hacia una razón que la interprete*”⁹⁵. “*Las obras (...) están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte*”⁹⁶. Aquí ya no se refiere al intérprete en el sentido del violinista, del director de la orquesta, del escultor

⁸⁵ TE 171

⁸⁶ TE 172

⁸⁷ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor, Madrid, 1993, p. 19. Trad. de José Luis Arántegui.

⁸⁸ Ídem.

⁸⁹ Te 163

⁹⁰ TE 163-164

⁹¹ “*Esto remite a la interpretación. La exigen tanto la música como el lenguaje, pero de dos tipos completamente diferentes. Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar música es hacerla. La interpretación musical es la ejecución, que retiene la semejanza con el lenguaje como síntesis, y a la vez la anula en cada elemento singular. Por ello la idea de la interpretación pertenece a la música misma y no le es accidental. Tocar música correctamente significa en primer lugar hablar su lengua con corrección. Ésta exige imitar, no descifrar. Sólo en la praxis mimética, que claramente puede ser sublimada como imaginación muda, a la manera de la lectura silenciosa, se abre la música; nunca en una contemplación que interpreta la música con independencia de su ejecución. Si se buscara en el lenguaje significativo un acto comparable al musical, se encontraría más bien al copiar un texto, que en la comprensión de su significado. A diferencia de lo que sucede con el carácter epistemológico de la filosofía y la ciencia, los elementos de conocimiento reunidos en el arte no se unen generalmente para formular un juicio*”. Adorno, *Sobre la música*, Paidós, Barcelona, 2000, pp.27-28, trd. de Gerard Vilar. Véase además en la *Teoría Estética* el apartado *Enigma, Escritura, Interpretación*.

⁹² Véase Marc Jiménez, *Theodor Adorno, Arte, ideología y teoría del arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1973, p. 29

⁹³ TE 171

⁹⁴ Ídem

⁹⁵ Ídem

⁹⁶ TE 172

o del copista, sino que, como sostiene Wellmer, “para Adorno, interpretación significa interpretación filosófica; la «necesidad de interpretación» que las obras tienen es la necesidad que la experiencia estética tiene de aclaración filosófica”⁹⁷. Como escribió en la *Teoría Estética*: “La genuina experiencia estética ha de tornarse filosofía, o no es nada en absoluto”. ¿Cómo conciliar ambos conocimientos de cara a conocer el momento de verdad de la obra de arte? La opción es antinómica: sin conceptos, y por lo tanto sin salir del conocimiento aconceptual a que nos impele la obra de arte, o con conceptos, con el riesgo de que aquello que la obra sea “se nos escurra entre los dedos”.

En su discurso de iniciación como profesor de la Universidad de Frankfurt, en 1931, Adorno dijo: “Quién hoy escoge el trabajo filosófico como profesión, debe renunciar a la ilusión de la que partían anteriormente los proyectos filosóficos: que es posible aferrar, por la fuerza del pensamiento, la totalidad de lo real. Ninguna razón justificativa podría reencontrarse a sí misma en una realidad cuyo orden y cuya forma rechazan y reprimen toda pretensión de la razón: sólo polémicamente se ofrece al cognoscente como realidad entera, mientras concede sólo entre fragmentos y aislados en simples huellas, la esperanza de llegar alguna vez a la realidad verdadera y justa”. Pero ¿hasta dónde se puede torcer el discurso conceptual sin que se convierta en poesía, o, lo más probable, en absurdo estéril? Si la filosofía que propone Adorno mantiene el concepto como unidad que individualiza y universaliza la realidad sensible a partir de sus recurrencias pertinentes ¿qué garantiza que se está dirigiendo a la obra de arte y no al fenómeno que la sensibilidad percibe conceptualmente?. Descartada por Adorno “la varita mágica”⁹⁸ del genio, si el concepto estalla ¿cómo se produce la mediación?. Wellmer recuerda que Adorno describía así en “Fragmento sobre música y lenguaje” esta ausencia de complementariedad: «El lenguaje referencial <el conceptual> quisiera decir, transmitido, lo absoluto, pero éste se le escurra entre los dedos en cada intención particular, y acaba por dejar atrás cada una de ellas. La música lo atrapa al vuelo, pero en ese mismo instante se oscurece, lo mismo que una luz excesiva ciega al ojo, que ya no es capaz de ver lo absolutamente visible». El lenguaje de la música y el referencial —continúa Wellmer— “aparecen como mitades de un roto «lenguaje verdadero», un lenguaje en que se haría visible «el contenido mismo», como dice el mismo fragmento. El ideal de tal lenguaje es «la figura del nombre de Dios». En la relación aporética entre arte y filosofía se alza una perspectiva teológica: arte y filosofía en común esbozan la figura de una teología negativa».⁹⁹

La teologización que sugiere Wellmer¹⁰⁰ es, con los datos que Adorno aporta, confusa y oscura¹⁰¹ y dirige la aporía hacia una probable trascendencia vinculable a la mística; una complicación evitable si se piensa que la mimesis no es un hecho ni trascendente ni arcaico sino histórico: está ahí, en el mundo concreto, en el devenir del mundo orgánico y persiste aún en la naturaleza. “Lo Otro” no es otro mundo sino este mismo antes del lenguaje instrumental de la ilustración. Cuando la obra de arte apunta hacia lo Otro, es a la mimesis a donde apunta. La posibilidad de solución de la aporía, la reconciliación¹⁰², desde el punto de vista de Adorno

⁹⁷ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor, Madrid, 1993, p. 19. Trad. de José Luis Arántegui.

⁹⁸ “El concepto de genio es un intento de unir, por un golpe de varita mágica, estos dos extremos; es el intento de atribuir al individuo en el campo específico del arte el poder de llegar a lo auténtico”. TE 225

⁹⁹ Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Visor, Madrid, 1993, p. 20. Trad. de José Luis Arántegui.

¹⁰⁰ También “D. Cliché y H. Scheible, cada uno por su parte, descubren el carácter latentemente teológico de su estética, que opone el arte a la realidad como ‘lo otro’”. Peter Bürger, *Crítica de la Estética Idealista*. Visor. La Balsa de la Medusa. 1996. p. 173.

¹⁰¹ Horkheimer, después de la muerte de Theodor, escribe «Él siempre ha hablado de la nostalgia de lo Otro, pero sin utilizar nunca la palabra cielo o eternidad o belleza o algo parecido. Y yo creo, y esto es algo grandioso en su problemática, que él, interrogándose sobre el mundo, en último análisis ha entendido lo “Otro”, pero estaba convencido de que este “Otro” no es posible comprenderlo describiéndolo, sino sólo interpretando el mundo tal como es, teniendo presente el hecho de que él, el mundo, no es lo único, no es la meta en la cual puedan encontrar descanso nuestros pensamientos». («Himmel, Ewigkeit und Schönheit» en *Der Spiegel* 33/1969.ps. 108-09; cfr. R. Gibellini, *Editorial a la traducción italiana de Nostalgia del totalmente Otro* ps, 11-12. Tomado de Abbagnano, Op. Cit. p.173.

¹⁰² “La reconciliación sólo se puede pensar como superación de la autoescisión de la Naturaleza, una superación que sólo es posible alcanzar pasando por la autoconstitución del género humano en una historia de trabajo, sacrificio y renuncia (comp. con DA, 71). De lo que se sigue también que el proceso de ilustración sólo podría llevarse a término y sobrepasarse en su propio medio, el del espíritu que domina a la Naturaleza. Ilustrar a la ilustración acerca de sí misma, ese «recuerdo de la Naturaleza en el sujeto», sólo es posible en el medio conceptual; desde luego, sería presupuesto necesario que el concepto se volviera contra la tendencia cosificadora del pensamiento conceptual, tal como Adorno postulará en la ND

se reduce a su confianza en que la mimesis sobrevive¹⁰³ en el lenguaje de la filosofía, y que la obra tiende, se aboca a, o necesita ese lenguaje. Pero Adorno, como veremos en las citas que siguen, en lugar de desechar el concepto, colocándolo del lado de la totalidad, mantiene su estructura, su utilidad y su papel dentro de una epistemología tradicional objeto-sujeto, con lo cual la aporía se hace evidente e infranqueable: si la razón mimética, claramente aconceptual, sobrevive en la razón discursiva conceptual, el concepto debería recoger en su totalidad la razón mimética, y la obra de arte debería abandonar en la filosofía su condición de enigma. Si no lo hace —y es evidente que no lo hace— ¿cuál es la función del concepto? ¿No es su incapacidad para nombrar la obra de arte la evidencia de su fracaso?. Arte y filosofía, dice Adorno, “son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico”¹⁰⁴, y ello se muestra en que “El contenido de verdad de las obras 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 conmensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica. La conciencia contemporánea, fijada en lo sólido e inmediato, tiene mucha dificultad en adoptar esta relación respecto del arte sin la que su contenido de verdad no se manifiesta: la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada”¹⁰⁵. Coinciden en que la racionalidad tanto estética como filosófica posee un carácter colectivo por el que la obra se eleva por encima del mero sujeto¹⁰⁶: “La impronta dejada por la mimesis, pretendida por cualquier obra de arte, es también la anticipación de un estado que está más allá de la división de lo singular y lo universal”¹⁰⁷. Es por esto que, en definitiva, “las obras de arte desembocan en objetividad; no son ni puro movimiento ni su forma, sino el proceso conseguido entre los dos y también un proceso social”¹⁰⁸.

Como ha sostenido Wellmer, cuando Adorno exige un pensamiento que “debe renunciar a la ilusión de la que partían anteriormente los proyectos filosóficos: que es posible aferrar, por la fuerza del pensamiento, la totalidad de lo real”, “El conocimiento que Adorno exige habría de reconocer al mundo como plexo de obcecación, sin poder escapar, empero, a tal plexo de obcecación en los actos generadores de conocimiento. En esta aporía están contenidas todas las aporías de la filosofía de Adorno”.¹⁰⁹

para la filosofía, que “lleva en sí el afán de ir mediante el concepto más allá del concepto» (ND, 27). En «Negative Dialektik», Adorno ha tratado de caracterizar esa autosuperación del concepto como acogida de un elemento «mimético» en el pensamiento conceptual. Racionalidad y mimesis han de converger para salvar a la racionalidad de su irracionalidad” Albrecht Wellmer, *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Visor, Madrid, 1993, p. 17, trad. de José Luis Arántegui.

¹⁰³ “Aunque el estrato preartístico queda envenenado por el uso hasta que las obras de arte lo deshacen, permanece sin embargo en ellas por sublimación” TE 113

¹⁰⁴ TE 174

¹⁰⁵ TE 175

¹⁰⁶ “Lo manifestado, por lo que la obra de arte se eleva decisivamente sobre el mero sujeto, es la eclosión violenta de su esencia colectiva.” TE 175

¹⁰⁷ TE 175

¹⁰⁸ TE 175.

¹⁰⁹ Albrecht Wellmer, *La unidad no coactiva de lo múltiple*, Universitat de Valencia, p. 19, sin más datos.