

POSICIÓN DEL ARTE EN EL PENSAMIENTO DE ADORNO: EL ARTE COMO MEMORIA DE LO POSIBLE*

Por: Manuel Enrique Silva Rodríguez

Universidad de Antioquia

Resumen. *El texto pretende señalar un recorrido cronológico por algunas de las obras más importantes de Theodor Adorno. Con ello se procura mostrar cómo en su filosofía, desde sus inicios hasta su última gran obra, hubo un desarrollo coherente en el cual el arte llegó a configurarse como un modelo crítico de la razón ilustrada, en tanto que él puede acoger y representar lo excluido, y por ello coartado, por la racionalidad instrumental.*

Palabras claves: *Arte, reconciliación, disonancia, individuo, sistema, sociedad, racionalidad instrumental, material artístico, mimesis, negatividad, no identidad, apariencia estética.*

Summary. *This paper intends to highlight a chronological path through some of the most important works of Theodor Adorno. Thus it is shown how in his philosophy, from the very beginning until his last great work, there was a coherent development which constituted itself in a critical model of enlightened reason, inasmuch as it can accept and represent the excluded, and thus limited, by instrumental rationality.*

Keywords: *Art, reconciliation, dissonance, individual, system, society, instrumental rationality, artistic material, mimesis, negativity, non identity, aesthetic appearance.*

El arte, y todavía más la música, son el intento de conservar la memoria e impulsar hacia adelante a aquellos escindidos elementos de la verdad que dejaron la realidad en manos de la creciente dominación de la naturaleza, de la cientifización y tecnificación del mundo.¹

* El arte como memoria de lo posible fue escrito con motivo de la conmemoración de los cien años del natalicio de Theodor W. Adorno organizada por el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. El texto se deriva de una investigación más amplia, en torno del arte, el mal y la literatura, elaborada por el autor para optar al título de Magister en Filosofía y calificada con distinción meritoria.

1 ADORNO, Theodor W. *Disonancias*. Madrid: Ediciones Rialp, 1966, p. 177.

Me atrevo a afirmar que el lugar del arte en la filosofía de Theodor Adorno es el del recuerdo de lo que aún no ha sido. Tal vez la frase parezca extraña, pero creo que la idea se puede comprender si se piensa en que muchos hemos vivido la experiencia de recordar algo que antes imaginamos o soñamos, aunque esto no haya ocurrido de manera efectiva. En ese sentido es que veo situado el arte en el pensamiento de Adorno y es lo que intentaré mostrar. Para lograrlo me aproximaré cronológicamente a varios de los textos claves de su obra, en los cuales se aprecia que en esta filosofía el valor asignado al arte es el de constituirse en modelo de liberación del espíritu frente a la racionalidad instrumental. En otras palabras, el arte es propuesto como la representación del reclamo de una libertad irrealizada y anhelada. Además, pondré en evidencia que esta valoración se mantuvo a lo largo del tiempo con una gran coherencia, como parte sustancial de una filosofía que se desarrolló bajo la concepción triste, dolorosa y paradójicamente esperanzadora de que “la tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad”.²

En primer lugar, quiero referir una gran premisa de lo que fue la filosofía de Adorno, pues en su conferencia inaugural como profesor en 1931 —titulada *Actualidad de la filosofía*— consignó el germen que luego creció en el avance de su obra. En ese texto Adorno sentó la posición de que a diferencia de la pretensión de los sistemas filosóficos tradicionales que, desde sus categorías conceptuales, pensaban y tomaban la realidad como una totalidad sistemática, ésta no es un todo coherente y unitario susceptible de concebir y organizar como un orden unívoco y estático. Por el contrario, desde ese momento Adorno manifestó que entendía la realidad como una serie de piezas, de fragmentos dispersos, de vestigios y escombros, “la *ratio autonoma*, tal fue la tesis de todo sistema idealista, debía ser capaz de desplegar a partir de sí misma el concepto de la realidad y toda realidad. Tal tesis se ha disuelto a sí misma”.³ En consecuencia, Adorno expresó su acuerdo con una de las ideas de Benjamin, la cual fructificó muy a su manera: fijar lo peculiar y transitorio como punto de partida para la interpretación filosófica, y desplegar toda aproximación a la verdad desde el presente a partir de descifrar las constelaciones en las cuales cada objeto se inscribe, pues la labor de la filosofía es “interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras, de imágenes a partir de elementos aislados de la realidad”.⁴ Así, tras los pasos del Benjamin errante y vagabundo que veía la historia como historia de los vencidos, Adorno fijó su mirada sobre lo contingente como el lugar donde el tiempo y un dudoso progreso estampan sus marcas. Es por este motivo que para Adorno “la situación histórica hace que la filosofía tenga su verdadero interés allí precisamente donde Hegel, de acuerdo con la tradición, proclamó su indiferencia en lo carente de concepto, en lo particular y especial, en eso que desde Platón fue despachado como precedero y sin importancia”.⁵

2 HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 59

3 ADORNO, Theodor W. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Altaya, 1994, p. 74.

4 *Ibid.*, p. 89.

5 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975, p. 16.

Si aquellas ideas denotan las bases de la mirada filosófica de Adorno, ya se puede vislumbrar que también ellas intervienen en su percepción del arte. Más aún, si tenemos presente que casi a la par de su formación como filósofo Adorno también estuvo inmerso en el mundo artístico. Como sabemos, el vínculo de Adorno con el arte se remonta a su temprana relación con la música; primero por la influencia de su madre y su tía —la una cantante y la otra pianista— y luego en su juventud, cuando en Viena se dedicó al estudio del piano y de la composición guiado por Alban Berg, donde también entró en contacto con el compositor Arnold Schönberg.⁶ Esta cercanía de Adorno con la música y los músicos de vanguardia de aquellos años incidió de manera determinante en el concepto que el filósofo concibió del arte. Como lo evidencia Susan Buck-Morss, en Schönberg “la propia estructura de sus composiciones proporcionaba la ‘imagen de una música liberada’ y Adorno llegó a ver en esta imagen la visión utópica de la sociedad”.⁷

Esta relación de música y filosofía se concreta en un ensayo importante fechado a comienzos de los años 40, de gran densidad conceptual e interpretativa, titulado por Adorno *Schönberg y el progreso*. Allí apreciamos con claridad cómo algunos de los impulsos y de las preguntas que mueven la filosofía de Adorno él las halló presentes en el arte moderno, y cómo en la peculiaridad de éste Adorno encontró respuestas alternativas a algunos de los problemas que poblaban su pensamiento. O para decirlo de otra forma, en una música que por su singularidad rompía con las convenciones y liberaba sonidos hasta entonces proscritos por la tradición, Adorno leyó una fuerza expresiva que exteriorizaba la conciencia de un espíritu oprimido y sometido por la historia. Mediante un análisis inmanente Adorno expuso cómo la nueva técnica y los nuevos sonidos respondían a las corrientes internas que impulsaban el desarrollo de la obra musical, las cuales, a su vez, se correspondían con las tensiones intrínsecas de la sociedad. En efecto, al situar el origen del material del arte en la época, la tradición y la experiencia del mundo que el artista posee, Adorno puso en evidencia que los cruces, las rupturas, los vacíos, los choques y, en general, las disonancias características de la nueva música eran producto del propio movimiento del material musical, el cual, por provenir de la sociedad, albergaba contenidos históricos sedimentados. Al referirse a la composición, Adorno afirmó que “las exigencias impuestas por el material al sujeto provienen más bien del hecho de que el ‘material’ mismo es espíritu sedimentado, algo socialmente preformado por la conciencia del hombre. Y ese espíritu objetivo del material (...) contiene sus propias leyes de movimiento”.⁸

Por este camino, Adorno apreció que la música de Schönberg al liberar la atonalidad y la disonancia, negadas por el pasado musical y cultural, daba voz a una expresión y, con ello, a unos valores que habían permanecido ocultos. Estos sonidos por fin expresados eran

6 Cfr. las notas introductorias de Gerad Vilar en: ADORNO, Theodor W. *Sobre la música*. Barcelona: Paidós, 2000.

7 BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. México: Siglo XXI editores, 1981, p. 264-265.

8 ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur, 1966, p. 34.

como la representación de una oposición crítica y de una ruptura contra la opresión del poder y la fuerza de las convenciones culturales. En la nueva sonoridad Adorno veía la imagen de una manifestación del espíritu emancipada de las normas y cánones del mundo práctico. Un mundo, por demás, que para preservar su existencia sometía sus miembros a una falsa reconciliación entre el individuo y las categorías impuestas como de uso universal por medio del ocultamiento y la negación de valores disidentes o extraños. Adorno sostuvo que “la música de Schönberg desmiente la pretensión de que se concilie lo universal y lo particular”,⁹ y agregó que “todas las formas de la música, no sólo las del expresionismo, son contenidos precipitados. En ellos sobrevive lo que de otra manera estaría olvidado y que ya no puede hablarnos directamente (...) y no hay endurecimiento de la forma que no pueda interpretarse como un endurecimiento de la vida”.¹⁰

Como se aprecia, ya en aquella época para Adorno era clara su concepción del vínculo crítico entre el arte y su tiempo, como si los cortes y sobresaltos de las composiciones de Schönberg al golpear la tradición también expresaran un grito de emancipación de la individualidad frente a la totalidad opresora. Por esto Adorno afirmó que “el origen de la atonalidad, como completa purificación de la música liberada de las convenciones, tiene precisamente en esto algo de barbarie. En efecto, ésta sacude en los estallidos anticulturales de Schönberg la artificiosa superficie. El acorde disonante no sólo frente a la consonancia es el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio de orden de la civilización no lo hubiera sometido del todo, casi como si de cierta manera fuera más antiguo que la tonalidad”.¹¹ Así vemos que en este texto de comienzos de los años cuarenta Adorno ya valoraba el universo estético como un modelo de expresión de lo no integrado a la pretensión histórica de la razón de conformar totalidades sistemáticas, pretensión de la cual se había mostrado crítico en su conferencia de 1931. En mi concepto, si bien de manera muy esquemática, los valores interpretativos derivados de las primeras obras de la “nueva música” y la relevancia concedida a lo particular en una concepción crítica de la historia concentran el núcleo de lo que fue la interpretación adorniana del arte, núcleo desarrollado con amplitud y detalle a finales de los años 60 en la *Teoría estética (TE)*, aunque antes maduró en otros escritos.

Así es como en *Dialéctica de la ilustración (DI)*, una obra escrita con el peso a cuestas de la II Guerra Mundial repartido entre Adorno y Horkheimer y publicada en 1944, estos presupuestos se radicalizan y adquieren nuevos matices y alcances. Sin duda, el horror del nazismo vivido por Adorno ahondó su total aversión por la sistematicidad funcional con la cual la razón puede llegar a comportarse y acentuó su interés intelectual por aquellos fragmentos de la sociedad que padecen el dolor causado por la violencia integradora o excluyente de las ideologías. De todos son conocidas las tesis, las críticas y los interrogantes

9 *Ibid.*, p. 39.

10 *Ibid.*, p. 40-41.

11 *Ibid.*, p. 39.

que *DI* planteó frente a la Ilustración, entendida ésta “en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, (que) ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y constituirlos en señores”.¹² En esta obra los autores, sin renunciar a la racionalidad y reclamando que ella supere su estado instrumental, configuran una ácida crítica contra la actitud histórica de la razón ilustrada como instrumento de dominio y nos confrontan con algunas de las heridas que ésta ha abierto en la humanidad.

En *DI* se consigna que “la Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas”.¹³ En este oscuro panorama se construye la imagen de un mundo administrado en el cual “la razón misma se ha convertido en simple medio auxiliar del aparato económico omnicomprendivo. La razón sirve como instrumento universal, útil para la fabricación de todo lo demás, rigidamente orientado a su función”.¹⁴ Por ello, en la obra es descrita sin matices una razón que controla y domina la naturaleza, una razón que recae en mito, una razón degradada en instrumento sometido a los designios del capitalismo y de la industria cultural, una razón que iguala, subordina y subsume a los individuos hasta convertirlos en existencias anónimas al servicio de intereses económicos y políticos. Adorno suscribe así la crítica a la razón ilustrada, al descubrir en su expresión sistemática la semilla de las ideologías que pretenden dominar el mundo y eliminar de él la pluralidad y la diferencia. La exigencia y el reto que plantea la *DI*, como se dijo, es la autosuperación de ese estado de la razón por medio de la crítica de la propia razón. “La aporía ante la que nos encontramos en nuestro trabajo se reveló (...) (y ella es) la autodestrucción de la Ilustración (...) Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena”.¹⁵ A este respecto, —y es uno de los reparos que le formulan a Adorno— tras desnudar semejante aporía, la *DI* nos deja sin aliento pues indica el destino pero no muestra el camino.¹⁶ Aunque, podríamos responder, ese camino parece ser el que abre la *Teoría estética*, donde vemos al arte en todo su potencial crítico y negativo frente a una **vida dañada**.

De hecho, en contraste con la actitud avasalladora de la racionalidad instrumental y cosificante en la misma *DI* de nuevo es propuesto el universo estético. Esta obra introduce un tipo de relación entre la razón y las cosas que marca una diferencia definitiva con el modelo de racionalidad criticado. La *DI* propone la conducta mimética del espíritu como una ventana abierta hacia el respeto intelectual por lo individual y lo peculiar de cada objeto e individuo. El origen de este tipo de comportamiento o forma de relación con el mundo, que

12 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la ilustración*, p. 59.

13 *Ibid.*, p. 62.

14 *Ibid.*, p. 83.

15 *Ibid.*, p. 53.

16 Sobre las críticas a las aporías del pensamiento de Adorno se pueden consultar, por ejemplo, algunas obras de Jürgen Habermas, como *Perfiles filosófico-políticos*, o de Albrecht Wellmer. *Sobre la dialéctica modernidad-posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*.

Adorno no duda en definirlo como racional, la *DI* lo sitúa en los rituales mágicos de los hombres primitivos cuando los sacerdotes y los magos a través de operaciones miméticas se plegaban a las cualidades y particularidades de los objetos y los animales para conocerlos y asemejarse a ellos. Este acto, en consecuencia, eliminaba la separación entre el sujeto y la cosa y producía como efecto una suerte de fusión. La *DI* afirma que “la magia, como la ciencia, está orientada a fines, pero los persigue mediante la mimesis, no en una creciente distancia frente al objeto. La magia no se fundamenta en ‘la omnipotencia del pensamiento’”.¹⁷ Y si bien en la *DI* no es desarrollada con amplitud esta idea, sí se anuncia con precisión que para Adorno el arte es el modelo del comportamiento mimético del espíritu. De hecho, en la *DI* se afirma que “la obra de arte posee aún en común con la magia el hecho de establecer un ámbito propio y cerrado en sí, que se sustrae al contexto de la realidad profana. En él rigen leyes particulares”.¹⁸ En esencia, este es el germen de una de las principales cualidades que Adorno le atribuye al arte, la cual lo hace distinto de cualquier categoría conceptual y cuyo análisis se abordó con detenimiento, como dijimos más atrás, en la *TE*.

Pero antes de concentrarse en la *TE*, Adorno agudizó su crítica a la razón sistemática e instrumental en la *Dialéctica negativa (DN)*, una obra de 1966. Este texto, un diálogo denso e impresionante de Adorno con la tradición filosófica, parte de un principio: “los objetos son más que su concepto”.¹⁹ La negatividad sin concesiones de esta dialéctica opone la singularidad del objeto —y como la de éste la del individuo— a los sistemas de pensamiento e ideológicos, de modo que lo particular al no plegarse a la totalidad conceptual permanece contradictorio para ella y para la pretensión de validez universal de determinados preceptos. Esta reflexión es la base de la dialéctica negativa, postulada como una filosofía de la contradicción de todo sistema de pensamiento y como la salvaguarda de la diferencia y la singularidad irreductibles de lo particular frente a lo universal, pues “dialéctica es la conciencia consecuente de la diferencia”.²⁰ Se comprenderá entonces el juicio de Adorno de que “mientras la conciencia tenga que tender por su forma a la unidad, es decir, mientras mida lo que no le es idéntico con su pretensión de totalidad, lo distinto tendrá que parecer divergente, disonante, negativo”.²¹

Esta es la base del concepto de la no identidad o de lo no idéntico, que es el eje de la filosofía y de la estética negativas de Adorno. Observando la tradición filosófica y científica, como había hecho en la *DI*, él también asegura aquí que “pensar quiere decir identificar”,²² y para Adorno lo idéntico es lo reducido a concepto. Identificar es la igualación forzada o

17 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica de la Ilustración*, p. 66.

18 *Ibid.*, p. 73.

19 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*, p. 13. Esta concepción de la dialéctica negativa de Adorno se construye a partir de una crítica minuciosa y sistemática, sobre todo, de Kant y Hegel.

20 *Ibid.*, p. 13.

21 *Ibid.*, p. 14.

22 *Ibid.*, p. 13.

sutil de lo diverso dentro de una categoría; idéntico es lo repetido, la reiteración serial del concepto, lo que está definido de antemano: es la racionalidad cosificante que se extiende sobre cada sujeto y cada esfera de la vida hasta unificar y petrificar a los seres eliminando lo que hay de peculiar en ellos y de diferente ante la totalidad. “El pensamiento de la identidad dice bajo qué está subsumido, de qué es un caso o qué representa, o sea lo que no es en sí mismo”.²³ En abierto contraste, “la contradicción es lo no idéntico”.²⁴ No idéntico es aquello que en el objeto persiste en no ser identificado ni subsumido bajo preceptos sistemáticos, es lo siempre contradictorio a los sistemas —conceptuales y sociales— y a los órdenes que éstos inscriben y procuran mantener. Lo no idéntico, entonces, lo podemos leer como portador de dos valores en el pensamiento de Adorno. El primero es el valor original, donde nace la expresión, correspondiente a la esfera epistemológica, que atañe a la irreductibilidad del objeto y su singularidad bajo el concepto. Esto es, una posición que denuncia los límites de los aparatos conceptuales para determinar la realidad como una totalidad, como portadora de un sentido y una verdad absolutos. En este contexto, “‘lo no-idéntico es’ (...) siempre ‘lo no-idéntico-respecto-a’ los aprioris que desde fuera pretenden poder reducirlo a ejemplo de lo general”.²⁵

Y el segundo valor es uno social —al cual nos apegaremos porque el arte lo convierte en material suyo—, que es la extensión del primero al terreno de la praxis, de la historia. Recordemos que Adorno no concebía el pensamiento y la teoría como esferas desligadas de la realidad, de su época. Con este fundamento es que en el plano social el principio de su *DN* significa que el individuo tampoco puede ser anulado bajo las abstracciones, las reglas y los mandamientos formales de los sistemas normativos bajo los cuales se ordena una sociedad. En Adorno “el pensamiento no reconciliatorio era impulsado por condiciones objetivas: porque las contradicciones de la sociedad no podían desterrarse por medio del pensamiento, la contradicción tampoco podía desterrarse del pensamiento”.²⁶ Para Adorno, en el plano de la experiencia vivida y sensible el motor de esta dialéctica era el dolor, el horror de la violencia causada por un régimen totalitario que obligaba los individuos a someterse bajo los dictados del poder político y económico. Tal es la firmeza del juicio de Adorno que en la *DN* afirma que la sociedad “se compone tanto de la suma de los sujetos como de su negación. Los sujetos están en ella irreconocibles e inermes”.²⁷ De allí su declaración de que “todo dolor y toda negatividad, motor del pensamiento dialéctico, son la figura de lo físico a través de una serie de mediaciones que pueden llegar hasta hacerle irreconocible”.²⁸ En otras palabras, lo

23 *Ibid.*, p. 152.

24 *Ibid.*, p. 13.

25 GÓMEZ, Vicente. *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Theodor Adorno*. Valencia: Universidad de Valencia, 1994, p. 61.

26 BUCK-MORSS, Susan. *Op. cit.*, p. 139.

27 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 203.

no idéntico en la sociedad lo podemos tomar como la vida, la expresión o los elementos particulares irreductibles a las categorías y los imperativos establecidos por un orden ideológico, motivo por el cual estos elementos son valorados como extraños, diferentes, inasimilables e inaceptables para los principios reinantes en la organización colectiva.

Subrayamos de la dialéctica de Adorno que lo no idéntico, “en cuanto crítica del sistema, trae a la memoria lo que pueda haber fuera de él”.²⁹ Esto es, un anhelo incubado en el individuo: el cumplimiento de la promesa de emancipación, de bienestar y felicidad que la organización social hace al sujeto para integrarlo a ella. Desde esta perspectiva “‘lo no-idéntico’ toma, además, el significado de ‘lo otro’, de aquello que no sucede”.³⁰ Porque este anhelo es la utopía: el sueño individual por acceder a un estado o condición por fuera de los tópicos establecidos, una experiencia que haga posible lo que no sucede dentro de los límites fijados en el orden colectivo.

En este contexto ahora se comprende mejor la tesis de que “la filosofía está obligada a darse contenidos reales”,³¹ históricos, y que lo no idéntico se reconoce en la interpretación de lo concreto, lo transitorio y lo diferente, que son la clase de elementos que justamente busca salvar esta dialéctica. Éstos son contenidos que nos remiten a tipos específicos de expresión o reclusión del espíritu, ya que “la dialéctica negativa es un conjunto de análisis de modelos”,³² que “introducen en lo concreto y así intentan satisfacer la intención concreta de lo que (...) ha sido tratado en general”.³³ Estos modelos son las situaciones efectivas donde se aprecian sedimentados el vértigo y los desequilibrios causados por la razón convertida en instrumento del poder. Entre los modelos Adorno da una gran trascendencia al arte. De hecho, en la *DN* escribió que “el núcleo de lo individual podría compararse a esas obras de arte extremadamente individuadas e irreductibles a esquema alguno, cuyo análisis reencuentra en el extremo de su individuación rasgos de universal”.³⁴ Así, de nuevo el universo estético aparece en un sitio privilegiado, y la mimesis es expuesta como ejemplo de un comportamiento olvidado por la razón: “sólo de una forma puede representar el concepto la causa de la mimesis, a la que suplantó: apropiándose algo de ésta en su propio comportamiento, sin dejarse corromper por ella”.³⁵

29 *Ibid.*, p. 39.

30 GÓMEZ, Vicente. *Op. cit.*, p. 61.

31 ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*, p. 141.

32 *Ibid.*, p. 36.

33 *Ibid.*, p. 8.

34 *Ibid.*, p. 165.

35 *Ibid.*, p. 23.

El arte

En nuestro juicio, tomar el arte como paradigma de lo no idéntico es un desarrollo crítico del postulado kantiano de que lo bello es una finalidad sin fin que gusta sin concepto. En su *TE*, la última obra de Adorno, él es pródigo en aclarar que la configuración de la obra de arte —y también su recepción— no está determinada por categorías conceptuales. Esto no significa que la escritura o la realización de una obra sea fruto de la locura, de un impulso salvaje o de arrebatos divinos. Esta afirmación guarda la idea de que una obra de arte llega a ser una unidad integral gracias a un proceso orgánico de crecimiento y organización internos y autónomos en el cual ella no se rige ni es determinada por conceptos, axiomas, fórmulas o dictámenes exteriores. Los que hacen arte saben de qué se habla cuando se alude a este proceso, el cual, en nuestro criterio, encarna la mimesis estética en el sentido que Adorno la concibe.

En la noción adorniana de la mimesis el autor desempeña el papel de mediador. Adorno aclaró que “la reflexión más sencilla muestra lo poco que coincide el contenido de verdad con la idea subjetiva, con la intención del artista”.³⁶ Si una obra dependiera del pensamiento y los sentimientos del artista ella no sería autónoma: aún terminada dependería de su hacedor o sería producto de un juicio determinante, de los conceptos que su autor hubiese vaciado en ella. Como lo propone este planteamiento, el autor actúa para la obra como una suerte de puente, a través del cual los distintos elementos que integran el material artístico se movilizan del exterior al interior del producto hasta adquirir forma y valor estéticos. Adorno denomina esta cualidad del artista como el papel de quien, para el arte, se comporta como el **lugarteniente** del sujeto colectivo de una época: “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 actividad, el artista se hace lugarteniente del sujeto social y total”.³⁷

En efecto, para Adorno el autor con su trabajo da forma al material que recoge en la sociedad, pues material “es todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrece”³⁸ y “todo lo que las obras encierran de forma y materiales, de espíritu y materia, ha emigrado a ellas desde la realidad”.³⁹ Tras estas frases se encuentra la explicación de que cada obra pertenece a su tiempo. Y tal vez sea una de las mayores virtudes del arte ir hasta lo más profundo y velado de los conflictos de su época, hasta las formas de prohibición y de exclusión más sutiles, y tomarlas como propias para integrarlas en la síntesis no conceptual que es la obra. Desde el punto de vista de Adorno,

36 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980, p. 172.

37 ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 134.

38 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 197.

39 *Ibid.*, p. 140.

la pareja arte-historia es indisoluble. "El momento histórico es constitutivo de las obras de arte. Son auténticas aquellas que, sin reticencias y sin creerse que están sobre él, cargan con el contenido histórico de su tiempo".⁴⁰

Ahora podemos describir la categoría de la mimesis como la disposición del artista que, en su labor, elimina la distancia propia de la relación sujeto-objeto. Y el artista durante su actividad —en su condición de mediador entre la realidad y la unidad orgánica e integral que busca llegar a ser la obra— presiente, descubre y atiende la atracción, los roces, las tensiones y las fricciones que se dan entre los diversos componentes de cada producto del arte. Adorno denominó estas atracciones y yuxtaposiciones del material como **impulsos miméticos**. Estos impulsos los podemos entender como una fuerza propia de los elementos estructurales de la obra, encargados de orientar, sin regirse por determinaciones conceptuales, el ordenamiento particular de la pieza. Esta misma idea, que ya la vimos anunciada en escritos anteriores a la *TE*, Adorno la recoge en su observación de que las obras de arte son dueñas de una lógica propia, la cual se comporta como la fuerza conectora de las fracciones de todo producto artístico y le permite a éste ordenar sus distintos elementos de acuerdo con los impulsos miméticos de cada componente, y no con un fin exterior. Esta lógica, denominada por Adorno **autónoma ley formal de la obra**, es opuesta a la lógica formal rectora del encadenamiento del mundo. Ella, nos dice Adorno, toma los mismos principios de la lógica del orden práctico —como la causalidad, el tiempo y el espacio— pero les da un uso distinto, sólo posible por el carácter aparential del arte. En lo que tienen de apariencia, de ilusión, de mostrar como real lo que no es real, las obras de arte quiebran los principios de la lógica formal. De acuerdo con Adorno, como tales principios son los que sirven al dominio de la naturaleza, al ser **quebrados** en el arte también en éste el dominio del mundo es revisado y superado. Por estas características, según Adorno, "nada habría de enigmático (en las obras de arte) si su logicidad inmanente no se enfrentase con el pensamiento discursivo, cuyos criterios, por regla general, quedan decepcionados".⁴¹

Movidos por esta lógica, entonces, los impulsos miméticos son como el magnetismo que surge entre las partes de una creación estética. Son como una fuerza que somete al artista, quien atrapado y seducido por ella la sigue, bajo su orientación se pliega a los materiales que dan cuerpo a la pieza artística y mediante los procedimientos técnicos que él posee, cruza, yuxtapone y suelda esos elementos hasta configurar la obra como una unidad. Precisamente, Adorno hace notar que la creación estética —por excelencia su modelo de la mimesis— es un procedimiento racional, en él se sabe lo que se hace, porque la producción del arte es un proceso del cual tiene conciencia el artista, quien al percibir las necesidades que cada elemento estético genera en la evolución de su trabajo las resuelve con su técnica por medio de las pruebas y los ajustes que aplica en el material. Porque hay conciencia de

40 *Ibid.*, p. 241.

41 *Ibid.*, p. 182.

cuáles recursos estéticos utilizar y cómo utilizarlos, respetando en su singularidad las piezas en las cuales se van a aplicar, se explica que el proceder del arte sea elevado como crítica del modelo instrumental de la razón. Que la intuición y la imaginación desempeñen un papel primordial, sin que ello signifique la renuncia o el desentendimiento de la razón. Una relación similar, como lector e intérprete, es la que establece el receptor del arte con la obra: éste antes que guarecerse en la distancia y someter el arte a sus categorías conceptuales sigue la obra en su forma hasta reconocer sus secretas fuerzas y sentidos. Como lo expresa J.M. Bernstein "*mimetic affinity is the primitive form of sympathy and compassion, which play a large role in Adorno's 'ethics' (...) Mimesis is appropriation without subsumption; in it the appropriating subject likens herself to the object, reversing conceptual appropriation; it is a relation of particular to particular (...) This affinity is what gives mimesis title to be recognized as a form of cognition*".⁴²

Tal proceso es, por tanto, la destrucción de la premisa del procedimiento instrumental de la razón como único carácter de la racionalidad y, a la vez, una alternativa crítica contra el dominio de la naturaleza. Gracias a este proceder las obras se realizan y "se contraponen a lo que les es exterior, al lugar de la razón dominadora de la naturaleza y se convierten en un para-sí".⁴³ Ya que mediante la mimesis "cada obra es idéntica a sí misma, no a un concepto",⁴⁴ la pieza artística puede reunir en una unidad no conceptual elementos, fuerzas o corrientes sociales no integradas al ordenamiento general de la experiencia. Es por este motivo que "la identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora";⁴⁵ es decir, en una obra pueden estar reunidas y expresarse piezas no idénticas, fragmentos de la sociedad donde se han sedimentado las marcas históricas de la racionalidad identificante. "La forma sólo puede objetivar los impulsos singulares cuando es capaz de seguirlos allá donde ellos quieren ir. Sólo esta es la *methexis* de la obra en la reconciliación".⁴⁶ Esta es la gran crítica del arte al modelo de razón identificadora: la obra puede dar presencia y voz a lo imposible de asimilar para el concepto, puede mostrarnos lo irrepresentable o irrealizable para la lógica, los prejuicios y las ideologías de un orden práctico determinado por el interés de dominio.

42 BERNSTEIN, J.M. *The fate of art. Aesthetic alienation from Kant to Derrida and Adorno*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992, p. 201. Traducción mía: "la afinidad mimética es la forma primitiva de simpatía y compasión, la cual juega un extenso papel en la ética de Adorno (...) Mimesis es apropiación sin subsunción, en ella el sujeto que se apropia se une al objeto, en inversión de la apropiación conceptual; ella es una relación entre un particular y otro. Esta afinidad es la que le otorga a la mimesis el carácter para ser reconocida como una manera de conocer".

43 ADORNO, Theodor W. *Teoría estética*, p. 376.

44 *Ibid.*, p. 120.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 160.

Porque el objeto artístico no está sometido a los principios del discurso que ordena la sociedad él se reviste de una cualidad única: en la perspectiva abierta por Adorno, la obra de arte se muestra como no idéntica a las categorías de utilidad y de poder imperativas en el ordenamiento moderno. Se comprende entonces la inclinación de Adorno por las piezas artísticas que, a su juicio, concentraron las tensiones de la “presión identificante” de la actitud de la razón que él criticó. Y con este argumento se hace clara su predilección intelectual por obras que acogieron el dolor y las huellas de una sociedad burocrática e industrial caracterizada por la abstracción y la subsunción de los individuos ante las solapadas o manifiestas reglas y preceptos que rigen el mundo y lo limitan al interés económico y político. Ante un panorama sombrío, es que tiene peso la posición de Adorno según la cual “para poder subsistir en medio de una realidad extremadamente tenebrosa, las obras de arte que no quieran venderse a sí mismas como fáciles consuelos, tienen que igualarse a esa realidad. Arte radical es hoy lo mismo que arte tenebroso, cuyo color fundamental es el negro”.⁴⁷ A grandes rasgos, fueron éstas las características que Adorno leyó en los más emblemáticos trabajos del arte moderno, en su momento tan extraños y exasperantes para la tradición y con frecuencia tan herméticos y abstractos como la sociedad del siglo XX. Y fue en esas obras que Adorno, con su teoría de la mimesis y su estética negativa, puso en evidencia que el arte moderno inauguró el camino de una **separación crítica** —esto es, conciente— entre el quehacer artístico y los presupuestos de la razón instrumental. “Si en la realidad todo se ha convertido en fungible el arte opone a este todo-para-otro las figuras de lo que sería exclusivamente ello mismo, de lo emancipado de cualquier identificación impuesta”.⁴⁸

Vemos, pues, que una operación mimética hace posible que el arte dé rostro y expresión a lo que no la tiene en el orden fáctico; que partes de la existencia no reconciliadas con la racionalidad moderna —como la individualidad y la naturaleza— tengan en el arte un ámbito para representar su situación, para representar la falsedad y el dolor existentes en el mundo; que el arte muestre lo que niega la historia: lo que evidencia el desajuste entre razón y realidad. “La figura adecuada para un mundo administrado, figura que ha sido acogida por las obras de arte, es la comunicación de lo incomunicable, la manifestación explosiva de la conciencia oprimida”.⁴⁹ Gracias a la mimesis y a la apariencia estéticas es posible que aparezca como realizado en el territorio del arte lo irrealizable en el mundo ordinario y venal, pues por su distancia del ordenamiento práctico el arte en su ámbito se presenta como si realizara lo imposible: el arte puede mostrarse como la aparente realización de la utopía, de aquello que aún no es. Sólo aparente, momentánea, realización que sigue, por ello, anhelada.

De allí tal vez la expresión sublime, desbordante, de tantas obras. Su tono gris y triste, aunque se vistan de comedia. Con Adorno vemos que “la utopía del arte, lo que todavía no existe está cubierto de negro, éste sigue siendo siempre (...) recuerdo de lo

47 *Ibid.* , p. 60.

48 *Ibid.*, p. 115.

49 *Ibid.*, p. 258.

posible frente a lo real que lo oprimía, algo así como la reparación de las catástrofes de la historia universal, como la libertad”.⁵⁰ Aunque tenemos que reconocer que se trata de una reparación irreal porque las obras no son la realidad. Son como un anuncio de lo que ella podría ser: el arte “por su misma forma está prometiendo lo que no existe y formulando objetivamente la exigencia, por precaria que sea, de que eso, por el hecho de aparecer, tiene que ser posible”.⁵¹ El arte puede anunciar como posible, o por lo menos como deseable, el final del dominio, reclamar la urgencia de este final, nos puede hacer soñar con él. “En la aparición de algo no existente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte (...) El insaciable deseo de la belleza (...) es el deseo del cumplimiento de lo prometido”,⁵² dice Adorno. Y no es que creamos que el arte pueda reducirse a una fórmula por la cual siempre debe mostrarnos a un sujeto aplastado por la maquinaria de un sistema político o por unos banqueros mezquinos. Semejante reducción chocaría con todo lo dicho hasta aquí. Se trata, mejor, de que cuando el arte se acerca a lo más simple y cotidiano de cada época, puede vislumbrar las mentiras y exclusiones más ocultas y más nefastas, puede vislumbrar resquicios del mundo que a veces no vemos, por donde la libertad quiere asomarse, donde unas fuerzas invisibles que nos envuelven nos impiden el movimiento y nos atan a un poder externo. Si, en un mundo marcado por el sello indeleble de la calamidad, de la degradación del hombre por el hombre mismo, el arte nos puede hacer soñar lo que aún no es, para que conservemos la memoria de lo posible. Para que no olvidemos que el mundo no puede seguir siendo como es.

50 *Ibid.*, p. 180.

51 *Ibid.*, p. 114.

52 *Ibid.*