

EL CONCEPTO FENOMENOLÓGICO DE LA ESTÉTICA DIALÉCTICA DE ADORNO

Una comprensión crítica de la estética en debate con Hegel y Heidegger

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO
Universidad de Sevilla

RESUMEN: Con Hegel y Heidegger, Adorno destaca la relevancia filosófica del arte, pero, a diferencia de ellos, Adorno lo hace sobre la base de la convergencia entre arte y filosofía. Esa convergencia, núcleo de la estética de Adorno, se fundamenta sobre la dialéctica descubierta fenomenológicamente en la experiencia estética, la cual obliga tanto al arte como a la filosofía a necesitarse mutuamente.

PALABRAS CLAVE: estética, arte, dialéctica, filosofía, Adorno, Heidegger, Hegel.

The phenomenological concept of dialectic aesthetics in Adorno. A critical comprehension of aesthetics in debate with Hegel and Heidegger

ABSTRACT: As Hegel and Heidegger do, Adorno emphasizes the philosophical relevance of Art but, unlike them, he does it on the basis of the convergence of Art and Philosophy. That convergence, the nucleus of Adorno's Aesthetics, is founded on the dialectic discovered in a phenomenological way in aesthetic experience, and this constrains both Art and Philosophy to need each other.

KEY WORDS: aesthetics, art, dialectic, philosophy, Adorno, Heidegger, Hegel.

MUERTE DEL ARTE, MUERTE DE LA FILOSOFÍA. HEGEL Y HEIDEGGER

Reconociendo la impropiedad del uso del término 'estética' referido a Heidegger¹, puede afirmarse que las estéticas de Adorno, Hegel y Heidegger representan tres comprensiones filosóficas del arte de distinta naturaleza. De acuerdo con el estilo intelectual de un pensador como Adorno, que no sólo sabe de la *actualidad* del pensamiento sino que hace de la categoría de 'actualidad' una categoría propiamente filosófica, en este trabajo pretendemos presentar la teoría estética de Adorno como una propuesta adecuada para precisar la naturaleza y el estatus filosóficos de la estética en relación con los desarrollos de la filosofía y del arte modernos, y más allá de los planteamientos estéticos de Hegel y de Heidegger, aunque —eso sí— en debate con ellos, especialmente con la posición hegeliana. No obstante, la teoría estética de Adorno se alinea en principio con la tesis fundamental de Hegel y de Heidegger en el sentido de afirmar la

¹ HEIDEGGER, M., *Einführung in die Metaphysik* (Gesamtausgabe, Band 40, Klostermann, Frankfurt am Main, 1983), 140 [ed. esp. de E. Estiú (Nova, Buenos Aires, 1980), 169]; *Die Zeit des Weltbildes, Holzwege* (GA, Bd. 5, 1977), 69 [ed. esp. de H. Cortés y A. Leyte (*Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1997), 76]. Cfr. G. VATTIMO, *Poesía y ontología* (Serv. Public. de la Univ. de Valencia, 1993), 88ss.

relevancia filosófico/epistemológica y ontológica del arte, frente a la perspectiva que ha configurado en gran parte la comprensión moderna de la estética, la que parte de Kant y pasando por Kierkegaard culmina en el positivismo, perspectiva que en último término se remonta a la discrepancia establecida por Platón entre arte y verdad, y cuyas consecuencias fueron su prohibición de la poesía y su comprensión del principio mimético como algo secundario y deshonroso. Esta tradición separa arte y filosofía basándose en el tópico de que sólo la filosofía tiene que ver con el conocimiento y la verdad, mientras que el arte se relacionaría más bien con el placer y el sentimiento. Adorno habría de superar esa diferencia entre arte y filosofía establecida por la tradición sin suprimir no obstante la separación entre ellos, lo que Adorno mantuvo a toda costa como único modo de salvaguardar las particularidades propias tanto del arte como de la filosofía. La compartimentación kantiana del saber acabó por conceder los derechos en exclusiva del conocimiento y la verdad a la ciencia, afirmando que el arte, lo estético, no aporta ningún conocimiento de sus objetos². El arte tendría que ver más bien con el sentimiento de vida. Así, desalojándolo del conocimiento, inauguró Kant la comprensión del arte como juego, actividad gratuita y desinteresada, comprensión que culminó en el positivismo de Spencer y Taine donde el arte —constituido ya en mero tónico vital, materia irracional librada a la salvaje arbitrariedad de la fantasía— deviene puro juego, cosa nada seria, actividad secundaria frente a la ciencia, que por tener en propiedad los derechos del conocimiento se configura como la única actividad verdaderamente seria. Una materia tan blanda como es el arte así entendido no puede ser sometida a ninguna consideración científico-filosófica, de manera que la estética en todo caso sólo podría ser una reflexión sobre la dimensión subjetiva de lo artístico, lo que se denominó ‘problema del gusto’. Por esto no resulta extraño que el pensamiento moderno mayoritariamente haya acostado la filosofía del lado de la ciencia (Descartes, Kant o Husserl), ni que cuando se ha reconocido la insuficiencia del pensamiento científico-racional, sus límites, la filosofía —animada por la poca fe en el arte— se haya acercado más a la religión (Kierkegaard) que al arte³. La asimilación de la filosofía a la ciencia supone que la filosofía se había propuesto como meta propia la claridad y la distinción, el conocimiento cierto —sea basado en la presencia refulgente del εἶδος (Platón) o en la evidencia apodíctica de la autoconciencia (Descartes)—, como ideal de conocimiento discursivo, lo que sólo puede defenderse cuando se estipula que la filosofía trata de lo pensable, pero no —como es el caso de Adorno— cuando su meta es lo no pensable, lo no conceptual. De ahí que la filosofía de Adorno se aproxime al arte,

² KANT, I., *Kritik der Urteilskraft* (her. v. K. Vorländer, Meiner, Hamburg, 1990), 32. Ed. esp. de M. García Morente (Madrid, Espasa-Calpe, 1977), 95.

³ Lo que Adorno condena además es que cuando la filosofía se ha acercado al arte —como en Schelling o Heidegger— lo ha hecho en detrimento de la filosofía como pensar conceptual. Otra cosa representa Hegel, cuya valoración y recuperación de lo artístico se ha hecho previa subordinación a lo filosófico/conceptual. Por tanto Hegel se ha situado no muy lejos de la actitud predominante en la modernidad que prima la ciencia.

lo que no implica la impugnación del concepto. Adorno no abandona lo científico-conceptual de la filosofía, sino sólo el ideal platónico/cartesiano de claridad, puesto que, a su juicio, lo propio de la filosofía es la tarea sisifiana de pensar —con el concepto, con la razón— lo que no se puede pensar, de modo que entonces —escribe Adorno rechazando frontalmente la evidencia de la autoconciencia como fundamento absoluto de toda certeza— «sólo son verdaderos los pensamientos que no se comprenden a sí mismos» (MM 216; 192. Cfr. ND 21, 27, 115; 18, 24, 112)⁴, los que piensan lo no pensable.

Hegel y —salvando las enormes diferencia entre uno y otro— Heidegger reaccionaron contra esta comprensión positivista del arte. Hegel afirma que «el arte nos invita a la contemplación reflexiva», pero no para producir más arte sino para «conocer científicamente lo que es el arte»⁵. Ahora bien, si el arte puede ser objeto de tratamiento científico/filosófico se debe a que no es ni simple tónico vital, ni arbitrario juego no reglado, ni actividad libre de la fantasía; no es un ámbito de irracionalidad sino materia racional⁶. Arte, religión y filosofía son para Hegel «formas de expresar y de hacer consciente lo divino, la verdad más universal del espíritu humano»⁷. Son manifestaciones del espíritu, o sea, modos de hacer conscientes sus intereses supremos⁸. En concreto, el arte representa

⁴ Las citas de Adorno aparecerán en el texto (primero la paginación en la edición alemana y luego en la española) de acuerdo con las siguientes siglas y ediciones:

AS = *Der Artist als Statthalter* (1953), *Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften, Band 11, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1984)*. Ed. esp. de M. SACRISTÁN, *Crítica cultural y sociedad* (Ariel, Barcelona, 1970).

AT = *Ästhetische Theorie* (1969) (G. S., Bd. 7, 1984). Ed. esp. de F. Rianza (Taurus, Madrid, 1980).

DA = *Dialektik der Aufklärung* (1947) (G. S., Bd. 3, 1984). Ed. esp. de H. A. Murena (Sur, Buenos Aires, 1970).

DSH = *Drei Studien zu Hegel* (1956-63) (G. S., Bd. 5, 1975). Ed. esp. de V. Sánchez de Zava-la (Taurus, Madrid, 1981).

EF = *Der Essay als Form* (1954), *Noten zur Literatur*. Ed. esp. de M. SACRISTÁN, *Notas de literatura* (Ariel, Barcelona, 1962).

JE = *Jargon der Eigentlichkeit* (1962/64) (G. S., Bd. 6, 1977). Ed. esp. de J. PÉREZ, *La ideología como lenguaje* (Taurus, Madrid, 1971).

KKA = *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1931) (G. S., Bd. 2, 1979). Ed. esp. de R. J. Vernengo (Monte Ávila, Caracas, 1969).

MM = *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1944/51) (G. S., Bd. 4, 1980). Ed. esp. de J. Chamorro (Taurus, Madrid, 1987).

ND = *Negative Dialektik* (1966) (G. S., Bd. 6). Ed. esp. de J. M. Ripalda (Taurus, Madrid, 1990).

PhT = *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung* (1962/63), zwei Bände (Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997). Ed. esp. de R. Sánchez, dos tomos (Taurus, Madrid, 1983).

ZME = *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* (1934-37) (G. S., Bd. 5, 1975). Ed. esp. de L. Mames (Planeta/Monte Ávila, Barcelona, 1986).

⁵ HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820-29), I (*Werke*, Band 13, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986), 26. Ed. esp. de R. Gabás (Península, Barcelona, 1989, vol. I), 17.

⁶ Cfr. Id., pp. 14ss; pp. 10ss.

⁷ Id., pp. 20s; p. 14.

⁸ Id., pp. 23s, 28s; pp. 16, 19.

para Hegel la «manifestación sensible de la Idea»⁹. Desde luego Hegel, frente a Kant, al hacer del arte una expresión del espíritu, espíritu cuya esencia es el pensamiento, lo vinculó al conocimiento y la verdad, de manera que percibió y subrayó la relevancia filosófica de la estética. Y Heidegger por su parte concibió el arte como «el ponerse en obra de la verdad de lo ente», el «llegar a ser y acontecer de la verdad», o sea, del ser¹⁰. Hegel y Heidegger en definitiva reafirman la seriedad del arte, su alcance epistemológico y ontológico. También el interés de Adorno por la estética es filosófico y no meramente *estético* o *artístico* —en el sentido de experiencias sensitivas, que es precisamente el sentido que se pretende desterrar—. Adorno sostiene —especialmente con Hegel— que el arte, lejos de ser el lugar de la irracionalidad, es más bien una «complejión de la verdad (*Komplexion der Wahrheit*)» (AT 391; 343), y sólo por eso considera posible —y realiza según reza el título mismo de su obra— una ‘teoría estética’, una ‘teoría’ (racional) sobre lo estético, lo que evidentemente sería imposible si el arte fuese un ámbito irracional. El arte piensa (AT 152; 135), subraya Adorno, no es mero estimulante vital o emocional, no sólo nos hace reír o llorar, como asegura el tópico periodístico-positivista que entiende el arte desde el punto de las emociones: ante todo, el arte nos hace pensar. Ahora bien, a esto se limita el parecido de la estética de Adorno con las de Hegel y Heidegger. A partir de aquí se trata de ver la peculiaridad de la comprensión adorniana de la estética frente a las que exponen Hegel y Heidegger. Esa peculiaridad se perfila en la relación entre arte y filosofía, relación que es lo que en definitiva subyace al concepto de la estética, la cual a su vez no es sino una comprensión filosófica del arte. El estatus y la naturaleza de la estética se dilucidan precisamente al filo de la relación entre arte y filosofía. Dicho de otro modo: toda estética contiene como rasgo esencial una determinada manera de entender la relación arte-filosofía. La comprensión filosófica del arte practicada por Adorno —contra la hegeliana— no presupone de ninguna manera que el arte esté ahí como un objeto ya dado, y que sobre él se proyecte la filosofía interpretándolo desde sus propias categorías y superando de este modo lo específicamente artístico; tampoco consiste —contra la comprensión heideggeriana— en el reconocimiento de lo filosófico del arte hasta el punto de que el propio arte se constituya en filosofía. La estética de Adorno pretende reconocer lo *filosófico* del arte sin detrimento de la filosofía, esto es, en la dirección de una convergencia entre arte y filosofía que salvaguarde sus peculiaridades y no ponga en cuestión la separación entre ambos.

Hegel y Heidegger salvan el arte, legitiman su seriedad, subrayan su competencia epistemológica y ontológica. Pero sus propuestas plantean algunos inconvenientes, en torno a los cuales se dibuja la teoría estética de Adorno. Consideremos especialmente el programa estético hegeliano. Cuanto menos juego y tónico vital estima Hegel que es el arte, y cuanto más conocimiento y actividad

⁹ Id., p. 151; p. 101.

¹⁰ HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes, Holzwege*, pp. 25, 58s, 64 (ed. esp. en *Caminos de bosque*, pp. 28s, 61s, 66s).

sería cree que es, paradójicamente más inesencial lo considera frente a la filosofía, hasta el punto de disolverlo finalmente en ella relegándolo a ser *algo del pasado, un pasado (ein Vergangenes)*¹¹ —lo que se ha denominado luego ‘muerte del arte’—. Pero esta paradoja deja de serlo y se convierte en algo de lo más natural si tenemos presente que Hegel, lejos de defender la peculiaridad del conocimiento artístico frente al filosófico, mide el arte desde el patrón de la filosofía configurada ya en modelo y meta del arte. Ha acostado tanto Hegel el arte del lado del conocimiento filosófico —conceptual—, y ha defendido tan poco su especificidad, que el desenlace no podía ser otro que la superación (la muerte) del arte por la filosofía, de la intuición por el concepto, puesto que lo que hace el arte —manifestar el espíritu— lo efectúa más adecuadamente el concepto, la filosofía. El caso de Hegel enseña a Adorno —le enseña a una estética actualizada— que la salvación del arte no puede hacerse sin el propio arte, es decir, que la salvación tiene que provenir de la afirmación de la peculiaridad de su conocimiento no discursivo y no puede importarse de la filosofía. El espíritu según Hegel es pensamiento, idea, contenido¹². Afirmar como hace Hegel que la obra de arte es manifestación (sensible) del espíritu significa afirmar que es símbolo (‘sensibilización’) de una idea. Por esto para Hegel el grado de eminencia de una obra de arte se mide en virtud de la profundidad de la verdad expresada por su contenido y su idea: «Cuanto más eminentes llegan a ser las obras de arte, tanto más profunda es la verdad interna que reviste su contenido y su pensamiento», de manera que entonces el arte supremo será aquél en el que «la idea y la representación se corresponden entre sí verdaderamente, en el sentido de que la forma de la idea es en sí la forma verdadera en y para sí, porque el contenido de la idea que aquella expresa es él mismo verdadero»¹³. Hegel liga lo bello a la representación correcta de un contenido comprensible, confundiendo la belleza con el valor de su contenido, es decir, identificando los momentos espiritual (contenido, idea) y sensible (belleza) del arte. La valoración hegeliana de lo estético en virtud de su capacidad de adecuarse a un contenido implica que una obra de arte es tanto más bella cuanto más correctamente represente una idea. En suma, lo que hace Hegel en palabras de Adorno es reducir la verdad —el contenido de verdad— del arte al tema, intención o idea que manifiesta (AT 224ss; 198ss). El arte entonces es ideología, símbolo o especificación de una filosofía. Así es como Hegel espiritualiza lo sensible del arte.

Ahora bien, cuando de lo que se trata es de manifestar ideas, pensamiento, o sea, de expresar el espíritu, de que el espíritu tome autoconciencia, el arte —que a juicio del propio Hegel representa verdaderamente otra cosa— está en desven-

¹¹ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 25; p. 17.

¹² Id., p. 27; p. 18.

¹³ Id., p. 106; p. 70. Desde esta perspectiva enfoca Hegel la evolución de la propia conciencia artística, que es lo que subyace a la producción de las distintas formas de arte, es decir, a la propia historia o evolución del arte. Aquellas distintas formas de arte no son sino formas diferentes de captar la idea como contenido, o sea, diferentes modos de relación entre contenido o idea y forma.

taja respecto del concepto filosófico, que es el medio adecuado de expresión del espíritu, de la idea¹⁴. Y esto se debe a que la forma de expresión artística es sensible, de modo que el contenido del arte tiene que pasar a lo sensible, tiene que adecuarse a lo sensible, pero no todo contenido espiritual (idea) puede 'sensibilizarse'. El carácter sensible del arte le obliga a limitarse a manifestar cierto contenido o estadio de la verdad, o lo que es lo mismo, cierto momento de la autoconciencia del espíritu. El arte efectivamente es una forma (sensible) de conciencia o conocimiento, una forma de acontecer la verdad, el espíritu. Hegel la considera la primera e inmediata autosatisfacción del espíritu. De hecho, según Hegel, hasta los poetas griegos, lo que en ellos fermentaba no podían expresarlo sino artísticamente. El arte había sido la forma suprema de autosatisfacción del espíritu hasta que el contenido que manifiesta apareció consumadamente. Desde ese momento el espíritu ya no necesita salir fuera, sensibilizarse, justo lo que acontece en el arte, sino que se queda en sí¹⁵. Además de la comprensión sensible de la verdad, Hegel afirma la existencia de una comprensión más profunda de la verdad, la del pensamiento reflexivo, la filosófica, sin ningún parentesco ya con lo sensible y que no se puede expresar de manera adecuada sensiblemente. El arte entonces según Hegel ya no puede ser *para nosotros* «la forma suprema y absoluta de expresión del espíritu», «la forma suprema en que se hace existente la verdad», la autoconciencia del espíritu¹⁶. La forma peculiar artística ya no satisface *nuestra* suprema necesidad de verdad, lo que en Hegel equivale a la suprema necesidad de autoconciencia del espíritu. No tenemos bastante con la verdad del arte. Lejos de ello, el arte alcanza por primera vez su auténtica legitimación en la ciencia estética: el pensamiento y la reflexión (manifestación conceptual de la idea) superan el arte (manifestación sensible). Hegel considera que la estética, el arte como ciencia (*belleza pensada*), es *hoy* más necesario que cuando el arte como tal (*belleza vivida*) era suficiente y satisfacía plenamente¹⁷. *Hoy* vale más la estética que el arte¹⁸. Hegel estima que para nosotros el pensar filosófico es una forma

¹⁴ Sin duda, este es el elemento decisivo de la estética hegeliana, la comprensión del arte como expresión del espíritu y la de éste como autoconciencia, y esto es justo lo que Adorno pondrá en cuestión al concebir el *espíritu* —y el arte— como apertura a lo que no es espíritu, como *lenguaje del sufrimiento* (*Sprache des Leidens*) (AT 35; 33).

¹⁵ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, pp. 141ss; pp. 94s.

¹⁶ Id., pp. 23s, 140s; pp. 16, 94.

¹⁷ Id., pp. 23-29; pp. 16-19.

¹⁸ Trías ha afirmado que con esta valoración de la estética, y por tanto con la *muerte del arte*, Hegel anticipa en forma de pronóstico la importancia que la reflexión sobre el arte ha alcanzado en las vanguardias artísticas, donde la proliferación de poéticas que acompañan al arte efectivo muestra que en la modernidad el arte tiende a derivar de una reflexión teórica, o que al menos no puede concebirse aquél sin el acompañamiento de ésta [TRÍAS, E., *Arte y estética en el otoño de la modernidad*: Letras de Deusto, vol. 20, 47 (1990) 37]. La muerte del arte hegeliano profetizaría la situación actual del artista, que saturado de lenguajes y estilos, y ante el desgaste de estructuras y códigos que azota al arte desde finales del siglo XIX, se ve obligado a reflexionar sobre la esencia del arte al tiempo que lleva a cabo su práctica artística efectiva (Id., pp. 38-42). Pero el parecido entre la trascendencia de la estética en Hegel y el valor que ha logrado la reflexión en el arte contemporáneo es sólo superficial. La reflexión en

más adecuada de expresar la verdad, el contenido universal. El arte acaba volviéndose algo superfluo, innecesario, siendo superado por la filosofía. El arte según Hegel muere por superfluidad. Desde el momento en que Hegel concibió la obra de arte *more* filosófico como símbolo de una idea estaba dictada su sentencia de muerte. Sólo puede así entenderse que en Hegel el arte sea superado por la estética, a pesar de que lo *lógico* parezca ser que primero es el arte y que luego la estética se vuelque sobre él en un trabajo incesante de reflexión sobre el inagotable texto artístico. Para Hegel la reflexión misma es la sustancia y no el texto sobre el que aquélla se volcaría en una actividad que en este caso sería segunda. En definitiva, Hegel salva la relevancia epistemológica del arte 'filosofándolo', o sea, convirtiéndolo en filosofía, en trasunto del saber filosófico. La recuperación del valor epistemológico del arte practicada por Hegel acaba desembocando de la manera más natural en la afirmación de la *superioridad* de la ciencia del arte sobre el propio arte. La legitimación hegeliana de la seriedad del arte a través de la filosofía termina por costarle la propia vida al arte. El arte es un pasado; la actualidad es la filosofía. Como manifestación sensible de algo que es espiritual, la idea, el arte es comprendido por Hegel como una forma ya pasada, que no se corresponde con el nivel de conciencia del presente, que carece de lugar en la cultura filosófica que va a ser, a su juicio, la cultura hegemónica.

Lo contrario que en Hegel encontramos en Heidegger. Si en Hegel el conocimiento racional y conceptual es el criterio y a él se conforma el arte, de manera que lógicamente la filosofía sustituye finalmente al arte superándolo, en Heidegger es el conocimiento poético quien se constituye en modelo y por tanto el arte es el que acaba —empleando un término no del todo adecuado— 'superando' a la filosofía. En el pensar heideggeriano la filosofía acaba configurándose sobre el patrón del arte. Tras la crisis de la razón y de la cultura cientifi-

la estética hegeliana no tiene el mismo sentido que en las poéticas del arte nuevo —vanguardia y neovanguardia—. En Hegel acaba sustituyendo al arte, mientras que en las poéticas modernas —y en Adorno, cuya *Teoría estética* se halla mucho más cerca de aquellas poéticas que la estética hegeliana— la reflexión estética no tiene otro sentido más que salvar —justificar— al arte. Vattimo observa en este punto que si el arte estaba condenado a muerte por Hegel porque no era reflexivo/filosófico, el proyecto vanguardista de hacerle reflexionar desde sí mismo —y esto es una poética— supone un intento de salvarlo (VATTIMO, *op. cit.*, p. 52). Por tanto, Vattimo considera que esa exigencia de autolegitimación del arte en los artistas que se verifica en forma de poética, lejos de ser anticipada por la estética hegeliana, se opone realmente a la tendencia de la filosofía a afirmar el carácter inesencial del arte y su provisionalidad, su muerte, que es lo que efectivamente hizo Hegel (Id., p. 51). Contra la estética hegeliana, las poéticas del arte contemporáneo no certifican la muerte del arte; más bien, son un modo de reivindicar su derecho a la existencia. Con esta misma pretensión presenta Adorno su *Teoría estética*, que no por casualidad comienza afirmando la crisis del arte: ha perdido toda su autoevidencia (*Selbstverständlichkeit*) y legitimidad (AT 9s; 9s). Contra esta situación y para salvarlo expone Adorno su teoría estética. El arte se ha deslegitimado porque se ha 'desestetizado' o 'desartistizado' (*entkünstert*); ha perdido su evidencia porque ha perdido su esencia artística crítico/dialéctica haciéndose 'industria cultural', es decir, volviéndose un instrumento más de dominio, llevando al ámbito estético algo que le es ajeno y que es base del dominio: el principio de identidad (cfr. AT 32ss; 30ss. DA 152; 158). La crisis del arte muestra que comparte el mismo destino que la razón: la 'dialéctica de la ilustración' (AT 86ss; 76ss).

co/racional, en suma, tras la crisis de la cultura humanista, la filosofía no encuentra otro camino posible de supervivencia según Heidegger más que imitar al arte, convertido ya en modelo esencial de la filosofía. El conocimiento racional o conceptual de la filosofía es abandonado por el conocimiento poético del arte previamente deshumanizado y concebido como palabra del ser. La filosofía, el pensamiento conceptualizador, a juicio de Heidegger, es el «enemigo del pensar»¹⁹, del pensar poético del arte todavía oculto pero que acabará suplantando al pensamiento objetivador del concepto. En último término esta es la razón de la condena heideggeriana de la estética, puesto que ésta consiste en la —desde el punto de vista Heidegger— imposible pretensión de pensar conceptualmente el arte, una pretensión que para él representa una forma más del modo humanista/metafísico. La estética es el modo humanista/metafísico de tratar el fenómeno del arte, es decir, una humanización de un fenómeno propiamente ontológico como el arte, que es poema escrito por el ser; y la estética de Hegel es su último y más consumado exponente²⁰. Así es como Heidegger concede relevancia ontológica y epistemológica —usado este último término con muchas reservas— al arte: deshumanizándolo y apartándolo —mejor: enemistándolo— de la filosofía entendida como conocimiento discursivo. El precio de la relevancia del arte en Heidegger es la muerte de la filosofía. Ahora bien, Adorno sostiene en pos del mantenimiento de la separación de esferas que el arte no es —ni puede, ni debe ser— modelo de la filosofía (*philosophisches Maß*) (ND 26s; 23s. PhT I, 167; 127). Una filosofía que imite al arte —añade— se autoelimina, pues la filosofía es conceptual, el concepto es su órgano (ND 27; 23). La filosofía no puede sobrevivir fuera del medio del concepto, su hábitat natural. El caso de Heidegger enseña a Adorno y en general a una estética contemporánea que no es suficiente afirmar la peculiaridad del conocimiento artístico frente al conceptual, lo que hace sin duda Heidegger, sino que además hay que evitar que esa afirmación lleve consigo la supresión del conocimiento discursivo de la filosofía. Hegel sobrevaloraba el conocimiento racional o conceptual en detrimento de la particularidad epistemológica del arte; Heidegger hace lo mismo con el conocimiento poético en detrimento del filosófico/discursivo. Lo que ambos, Hegel y Heidegger, enseñan a la estética es que ésta tiene que montarse sobre la base de la evitación de la confusión de esferas entre arte y filosofía, la reducción o absorción de uno por otro. Esta es la dirección que sigue Adorno. Por tanto, y en resumen, los elementos de partida de la fundamentación adorniana de la estética son los siguientes. Primero, el arte tiene relevancia epistemológica, es conocimiento vinculado a la verdad; segundo, es un conocimiento peculiar, no discursivo; y en tercer lugar, ese conocimiento existe al lado del conocimiento filosófico. Precisamente, la determinación por parte de Adorno del estatus de la estética se forja sobre la aclaración de este último elemento, la re-

¹⁹ HEIDEGGER, *De la experiencia del pensar: Cuadernos hispanoamericanos* (tr. de J. M. Valverde) 56 (1954) 179.

²⁰ HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 68; ed. esp., pp. 68s. Cfr. *Einführung in die Metaphysik*, p. 140; ed. esp., p. 169. Cfr. *Die Zeit des Weltbildes*, p. 69; ed. esp., p. 76.

lación entre arte y filosofía, verdadera piedra de toque de la naturaleza de la estética.

EL DESCUBRIMIENTO FENOMENOLÓGICO DE LA DIALÉCTICA COMO EXPERIENCIA
ESTÉTICA Y LA FILOSOFÍA DE LA IDENTIDAD

Adorno encuentra en la estética hegeliana la pieza central en torno a la cual se perfila tanto la estética, la comprensión de la relación entre arte y filosofía, como la propia filosofía. Hegel ha comprendido la esencia de lo estético, pero lejos de desarrollarla y desplegar su estética y su filosofía toda de acuerdo con ella, la ha ahogado y traicionado con otro impulso filosófico de naturaleza contraria, dejándola como algo sólo iniciado, una tendencia, que desde luego Adorno recupera y toma como elemento central de su pensamiento estético/filosófico²¹. De ahí la importancia de profundizar en la teoría estética hegeliana, principal referente de la perspectiva de Adorno. La estética de Hegel —como la de Adorno— es filosófica, o sea, es una comprensión filosófica del arte y no sólo una teoría del arte. Pero es filosófica en el sentido de idealista o sistemática, es decir, es una estética hecha desde arriba o desde fuera de lo propiamente estético, desde una filosofía previamente establecida. A diferencia de ella, la estética de Adorno será filosófica en sentido fenomenológico, esto es, desde dentro del arte. Así entra la filosofía en la estética hegeliana, legislando desde sus categorías pre-estéticas la verdad del arte. La estética de Hegel es filosofía aplicada (al arte), una filosofía digamos pre-estética, elaborada al margen de lo estético. Esta comprensión de la estética equivale a entenderla como una parte de la filosofía, como una disciplina concreta de la filosofía, justo la comprensión de la estética y del resto de supuestas disciplinas filosóficas a que nos han acostumbrado los manuales tradicionales de historia de la filosofía: existiría una filosofía ya hecha que luego se aplicaría a los distintos campos (objetos) del saber filosófico, entre ellos el estético, por orden de importancia según el tópico imperante, según el cual la lógica y la metafísica —que vendrían a ser las disciplinas donde se forjaría el núcleo de aquella filosofía que luego se extendería al resto— estarían en primer lugar y se terminaría con la estética, la filosofía de la historia o la religión. La filosofía de Hegel ha contribuido sin duda a la creación de este modelo general de comprensión del saber filosófico, ignorando en la elaboración de su filosofía categorías centrales que descubrió en su estética y que reinterpretó —traicionó— desde su filosofía previa, ¡como si lo estético en vez de ser parte de una filosofía ya hecha no formase parte constitutiva de esa misma filosofía! Desde esta perspectiva debe ser entendida la *Teoría estética* de Adorno, no como una ‘filosofía del arte’, es decir, una parte de una filosofía previa aplicada al arte, sino como filosofía.

²¹ Este es el *leitmotiv* que preside la comprensión de la estética de Adorno realizada por A. Wellmer [cfr. *Verdad, apariencia, reconciliación*, en *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad* (Visor, Madrid, 1993), 15ss] y V. Gómez [cfr. *El pensamiento estético de Th. W. Adorno* (Cátedra/Univ. de Valencia, Madrid, 1998), *passim*].

Ahora bien, aquella filosofía a-estética desde la que Hegel interpreta el arte es la filosofía de la identidad. Al interpretar el arte desde ella impide el despliegue de la naturaleza de lo estético, que el propio Hegel había entrevisto fenomenológicamente. La estética hegeliana cede ante el imperativo *filosófico/idealista* de la identidad y se entrega a él, cercenando el imperativo *fenomenológico* y propiamente estético, que era de signo contrario, es decir, de carácter dialéctico y nada idéntico. La fenomenología del arte que practicó Hegel, y que le hubiera servido de base para desarrollar un pensamiento verdaderamente dialéctico, fue sometida en clave idealista al principio filosófico de la identidad, lo que abortó esa posibilidad dialéctica desnaturalizándola en una dialéctica positiva, fundada sobre el principio de identidad, justo lo opuesto a lo dialéctico. Una dialéctica fundada sobre la identidad no es dialéctica. En efecto, Hegel ha concebido el arte, lo mismo que la religión o la filosofía, ante todo, como formas de la conciencia, como posiciones del sujeto/pensamiento ante el objeto/realidad (*Stellungen des Gedankens zur Objektivität*)²². Adorno insistirá más tarde en lo mismo, dirá que «la estética no es teoría del arte, sino, en palabras de Hegel, una determinada posición del pensamiento ante la objetividad» (KKA 262, *Notiz*). En concreto, el «momento estético de la conciencia» consiste según Hegel en la «alienación [del espíritu] hacia lo sensible (*Entfremdung zum Sinnlichen*)»²³. El espíritu se ‘sensibiliza’, se exterioriza. En la experiencia estética el pensamiento —esencia del espíritu establecida por Hegel— piensa lo que no es pensamiento, la cosa misma, la realidad otra. El momento estético de la conciencia es el momento de no identidad sujeto/objeto. Esta es la posición del pensamiento ante la objetividad propia de la conciencia estética, la posición dialéctica, consistente en la ruptura de la imposición de la identidad y en la afirmación de la tensión (desgarrón) permanente entre sujeto y objeto, espíritu y materia, pensamiento y cosa real, irreducibles uno a otro (ni el sujeto es el objeto ni viceversa), pero también inseparables, existiendo en constante referencia recíproca. Ni dualismo ni absorción o identificación: dialéctica. Por esto, contra la espiritualización o identificación de la materia practicada por Hegel, Adorno considerará que la verdadera dialéctica tiene que ser material, porque sólo así hay dialéctica, tensión entre el espíritu o el pensamiento y la materia (cfr. ND 18s, 159, 176s; 15, 160, 176s). La experiencia estética es dialéctica, en ella el espíritu sale de sí y encuentra su otro, penetra en la materia; en la experiencia estética descubre Adorno el ámbito de la resistencia a la identidad, de la protesta contra el dominio de la cosificación que aquélla representa. En esa tesis de Hegel, encontrará también Adorno lo filosófico de lo estético, pero su proyecto será salvar el descubrimiento (dialéctico) hegeliano del propio Hegel, del filósofo de la identidad. En Hegel descubre Adorno contra el propio Hegel que el arte es otra cosa, que el arte ni es verdaderamente autoconciencia del espíritu, ni su

²² HEGEL, G. W. F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817-30), I, (*Werke*, Bd. 8) § 2-4, 25s, 74, pp. 41-45, 91ss, 163s. Ed. esp. de R. Valls (Alianza, Madrid, 1997), 100-104, 131ss, 178.

²³ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 28; ed. esp., pp. 18s.

verdad es el tema o la idea; el arte más bien consiste en alienación del espíritu, dialéctica, lenguaje del sufrimiento, características que para Hegel —debido a su interpretación del arte desde la filosofía de la identidad— debían ser superadas²⁴. La comprensión hegeliana de la obra de arte como símbolo de una idea y su consecuente valoración de lo estético en virtud de su capacidad para representar lo más correctamente posible una idea, son fatales en estética a juicio de Adorno (AT 98s; 88), ya que efectivamente significan la impugnación de la naturaleza dialéctica de lo estético: el arte no simboliza ideas, las trasciende, manifiesta lo que no es idea, lo no conceptual. Adorno también se hace eco de que la dialéctica por tanto no representa un método para acercarse al arte sino algo que le es immanente (AT 211; 187).

Ahora bien, la dialéctica en tanto principio opuesto a la pura dualidad estática —que no llega a lo otro— y a la identidad —que no sale de sí misma—, y como afirmación de lo otro, es lo que permite a la filosofía ser verdaderamente filosofía, esto es, pensamiento de lo concreto, de la cosa misma, fenomenología en suma. La dialéctica por tanto no es un simple punto de vista ni mero método de la filosofía, sino que el problema dialéctico está contenido en el problema filosófico. La filosofía es conocimiento, y el conocimiento consiste en pensar algo, algo otro que el pensamiento, o sea, consiste en dialéctica (ND 43s, 148; 41, 148). Contra todo idealismo, Adorno afirma que la filosofía por definición tiene que estar a la altura de lo que le es heterogéneo, de lo que no es filosófico/conceptual (ND 21, 24; 18, 21), de manera que está constituida esencial-

²⁴ También encontramos en Nietzsche una superación del idealismo vía estética muy cercana a esa alienación del pensamiento en lo otro que define al arte. Nietzsche considera que la ilusión estética, la voluntad de apariencia del arte, es liberadora respecto de las otras ilusiones, las que desprecian y condenan la vida (ciencia, metafísica, religión, ética), porque es consciente de que no es verdad, sabe que es precisamente ilusión y no la cosa, justo lo contrario de la auto-comprensión que practican aquellas otras ilusiones, que se piensan animadas por la voluntad de verdad y que realmente son formas de la misma voluntad de ilusión del arte. Por esto para Nietzsche, y en una clara inversión del platonismo, de la metafísica, el arte —«donde se santifica la mentira, la voluntad de apariencia»— vale más que la verdad, porque sólo él puede impedir que seamos prisioneros del ficticio *mundo verdadero* [NIETZSCHE, F., *Zur Genealogie der Moral*, III, § 25, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* (KSA) (her. v. G. Colli und M. Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter, München, 1980, Band 5), 402ss. Ed. esp. de A. Sánchez (Alianza, Madrid, 1980), 176ss. Cfr. *Nachgelassene Fragmente*, KSA, Bd. 13, pp. 193s, fr. 11(415); p. 229, fr. 14(24); pp. 520ss, fr. 17(3); Bd. 7, pp. 498s, fr. 19(253); p. 622, fr. 29(4). Ed. esp. de A. Izquierdo, *Estética y teoría de las artes* (Tecnos, Madrid, 1999), pp. 75ss, 154s, 164s, 177s. En esta ed. esp. se ha numerado el fr. 11(415) del v. 13 erróneamente con la numeración 11(138)]. Más allá de la verdad y la falsedad, del bien y del mal, la voluntad de ilusión del arte —no la razón— representa para Nietzsche el único órgano de conocimiento. Frente a la tendencia idealista del concepto, que se piensa la verdad de la cosa, la ilusión estética sólo pretende ser eso, ilusión, de modo que está constituida por la conciencia de la no identidad entre ella y la cosa. Por esto Adorno, claramente inspirado por esta tesis nietzscheana, halla en el mundo de la ilusión estética la esperanza de una verdad libre de ideología, libre de interpretaciones que legislen en clave idealista la verdad de lo real, y donde en consecuencia puedan hablar las cosas mismas: «En la ilusión, escribe, hay una promesa de libertad de la ilusión» (ND 397; 402).

mente por la voluntad de decir (conceptualmente) lo que no es concepto, lo que los conceptos no pueden decir (PhT I, 56; 43). La filosofía apunta a lo que no es pensamiento, a lo que no se reduce a conciencia, a algo que no es objeto de una idea *clara et distincta* (PhT I, 212; 160). Ciertamente tanto el dualismo sujeto/objeto como la identidad hacen imposible en rigor el pensar, o sea, pensar lo otro, lo que no es pensamiento; pensar, conocer, exigen algo de mimesis, pero sin identidad, requieren pues la posición dialéctica de la conciencia, es decir, salir de sí y penetrar en lo otro sin identificárselo (ZME 148 n; 179 n). Sin mimesis no hay dialéctica. En la posición estética de la conciencia, en tanto que consiste en excursión hacia lo otro y no en tautología ni en dualismo, descubre Adorno la posición en la que se verifica el conocimiento. Fenomenológicamente descubrimos la naturaleza dialéctica de la estética y de la filosofía, pero además la dialéctica, la ruptura de la identidad, es lo que hace posible la filosofía como fenomenología, como captación intelectual de la cosa misma. Teniendo en cuenta que lo propio de una filosofía dialéctica es pensar lo concreto (DSH 375; 189s), puede asegurarse que la dialéctica es la consumación del proyecto fenomenológico. Fenomenología y dialéctica se requieren mutuamente. Esto es precisamente, según Adorno, lo que Hegel —lejos del «miedo al objeto» (*Angst vor dem Objekt*)²⁵ que le reprochaba al formalismo epistemológico kantiano— pretendía que fuese la (su) filosofía, «pensamiento de lo concreto» (ND 9, 19; 7s, 15), dialéctica, fenomenología: «El programa hegeliano consiste no en pensar desde arriba el fenómeno, sino en abandonarse al mismo» (AT 494; 432). Pero la adopción hegeliana del principio de identidad lastró ese proyecto fenomenológico/dialéctico y lo traicionó, reduciéndolo meramente a eso, a programa, programa que Adorno intenta cumplimentar²⁶. El principio de identidad hegeliano impidió la verificación de la filosofía como dialéctica y fenomenología al negar la posibilidad de un «concepto dinámico y distinto de sí», es decir, de un pensar que «deje de ser sólo él y se dirija a su otro, sin absorberlo» (ND 159; 160). La identidad hacía imposible la real alienación del pensamiento, pues en último término acababa reconociendo en el objeto al sujeto, en la materia al espíritu. Aquí está apuntada la trascendencia filosófica de la estética descubierta por Adorno en Hegel: en tanto que la estética es el ámbito propio de la dialecticidad, Adorno encuentra la clave de la realización del programa dialéctico de la filosofía en la estética. No puede verificarse la auténtica dialéctica sin el momento estético de la conciencia, el momento de la alienación.

Lo que Adorno encuentra como núcleo esencial dialéctico de la estética hegeliana —aunque sólo en forma de tendencia o programa— es la tesis de que «el arte es célula de materialismo» (KKA 186; 215), o sea, la conciencia de no identidad y el principio de afirmación —salvación— de lo otro, lo no espiritual, lo

²⁵ HEGEL, *Wissenschaft der Logik* (1812-16), I (*Werke*, Band 5, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986), 45. Ed. esp. de A. y R. Mondolfo (Solar/Hachette, Buenos Aires, 1968), 47.

²⁶ Cfr. GÓMEZ, V., *Estética y teoría de la racionalidad. Un estudio sobre 'Teoría estética'*, en *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno* (Univ. de Valencia, 1994), 109ss; GÓMEZ, V., *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, pp. 146ss.

no pensable. En el arte por tanto el espíritu existe en permanente excursión hacia lo que no es él. A esta actividad dialéctica que caracteriza al arte se ha referido Adorno bajo el nombre de 'mímesis': «El momento espiritual del arte no es lo que el idealismo llama espíritu, ha escrito Adorno, sino más bien el proscrito impulso mimético (*mimetische Impuls*)» (AT 139; 125). El espíritu del arte es la alienación del pensamiento, su apertura a lo extraño, la mímesis, y no el espíritu idealista, la autoconciencia. Por eso Adorno no dudará en considerar la experiencia estética como una experiencia de extrañeza, enigmática (AT 179-205; 159-181). Adorno encuentra plenamente realizado este momento dialéctico de alienación propio de lo estético en nuestro tiempo de 'dialéctica de la ilustración', de dominio, en lo que él llama «arte radical (*radikale Kunst*)» o «arte negro (*schwarze Kunst*)» contemporáneos (AT 65ss; 60s), cuyas más elevadas expresiones son a su juicio Kafka y Beckett. Ese arte es realmente voz de lo otro, de lo no idéntico, lo no conceptual; en ese arte —verdadera «escritura inconsciente de la historia (*bewußtlose Geschichtsschreibung*)» (AT 272, 286, 387; 241, 252, 339)— toma la palabra una realidad *negra*, herida y reprimida por la dialéctica de la ilustración. Por eso es arte negro, «herida social (*gesellschaftliche Wundmal*)» (AT 353; 311), lenguaje del sufrimiento —y no símbolo de una idea. El arte negro contemporáneo muestra a Adorno que la experiencia estética es justo lo contrario de una experiencia de familiaridad porque en ella el espíritu se aliena en lo otro, sale de sí mismo. Ese arte le enseña que el espíritu no es autoconciencia, sino portavoz del dolor, del sinsentido, de la injusticia que el espíritu idealista hegeliana reconciliaba al encontrarse a sí mismo en ella. Así piensa el arte, así se vincula a la verdad, alienándose en la realidad concreta. De ahí que la verdad de las obras de arte sea su verdad histórico-social (AT 336; 298), que contra todo platonismo Adorno considera como la única verdad. Esta comprensión adorniana del arte como herida social o lenguaje del dolor silenciado por el dominio es el paralelo materialista de la definición idealista del arte como manifestación sensible de la idea o del espíritu. Si esa definición hegeliana implica que en el arte el espíritu está como en casa, en Adorno aquella comprensión supone que el espíritu en el arte está en lo otro que él, en lo extraño. Por esto mismo el arte se configura en el ámbito de verdadera experiencia ontológica, el lugar de la cosa misma, tan buscado por la filosofía —sea vía religiosa (Kierkegaard), sea vía conciencia trascendental (Husserl).

Ahora bien, el idealista Hegel no asume sino que niega este carácter mimético/dialéctico del espíritu, y con ello suspende la posibilidad dialéctica para la filosofía descubierta por él mismo en la experiencia estética. Hegel ha reconocido movido por un impulso fenomenológico que lo propio de la experiencia estética consiste en que en ella el espíritu alcanza y penetra en lo otro, en lo que no es espíritu. En este primer momento, el que le interesa a Adorno, la estética hegeliana es fenomenológica: abierta al arte, librada a la experiencia estética, descubre la alienación, la dialéctica, que la constituye esencialmente. Pero este momento dialéctico de la estética queda desconectado por el propio Hegel al sostener que, aunque la obra de arte sea alienación del espíritu hacia lo sensible, «el poder del espíritu pensante está en que, no sólo se capta a sí mismo en

su forma peculiar como pensamiento, sino que además se reconoce a sí mismo en su exteriorización mediante la sensación y la sensibilidad, se comprende en lo otro de sí, en cuanto transforma en pensamiento lo alienado y con ello conduce de nuevo hacia sí»²⁷. Hegel anula la dialéctica en la que el espíritu (sujeto, pensamiento) reconocía lo otro sensible/material (objeto, realidad) para existir en constante e irreducible tensión, y la transmuta en identidad: «El sujeto-objeto de Hegel, afirma Adorno, es un sujeto» (DSH 261; 29). Movido en último término por el mismo ‘miedo al objeto’ que reprochaba a Kant, Hegel ha reducido el objeto al sujeto, extirpando su otredad, su extrañeza, su enigmaticidad. La alienación realmente es sólo un momento superado por el impulso de autorreconocimiento propio del espíritu, por la *Versöhnung*. En todas partes el pensamiento está como en casa. Aniquilar la extrañeza de las cosas, esa es la divisa del idealismo. A este imperativo de identificación constitutivo del espíritu obedece la cultura humana, y también el arte, que según Hegel es creado por el hombre —el espíritu— para satisfacer la necesidad que tiene de producirse y conocerse en lo inmediato y exterior, y para ello, añade, el hombre modifica las cosas externas, los objetos, imprimiéndoles el sello de su interioridad, «para quitar al mundo exterior, en tanto sujeto libre, su dura extranjería (o aspera extrañeza) y gozar en la figura de las cosas una realidad externa de sí mismo»²⁸. El principio de identidad que impulsa a la filosofía hegeliana pretende sobre todo liberar al mundo exterior, sensible/material, de su extranjería. Para ello el espíritu no tiene sino que autorreconocerse en lo que —sólo aparentemente— era otro y no espíritu. Este es el origen del arte, que no hace sino satisfacer la tendencia humana (espiritual) a «elear a conciencia el mundo interior y exterior, como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad»²⁹. A pesar de descubrir la alienación en la estética, Hegel quedó prisionero de la tendencia natural de corte idealista del concepto a cosificar, a identificarse o absorber aquello que piensa, y ser sólo él. La filosofía piensa mediante conceptos, pero éstos mismos son los que la separan de lo que piensa. Pensar (conceptualmente) es identificar, de modo que los conceptos —al pensar— no pueden decir sino lo que ellos mismos ponen. Efectivamente, Adorno señala que el concepto es el órgano del pensamiento, de la filosofía, pero también reconoce que es un muro que hace imposible su proyecto intelectual fenomenológico/dialéctico (ND 27; 23). Esta tendencia es lo que denomina Adorno ‘dialéctica de la ilustración’. En ella el miedo a lo otro se vuelve ilusoria omnipotencia del pensamiento, que no reconoce límites a su poder de identificación. Cuando la identidad deviene principio del pensamiento no tiene límites: se apropia —identifica— lo otro, le sustrae su no identidad y de este modo le niega la palabra, lo silencia, poniendo en su lugar su propia construcción conceptual. Adorno subraya que el pensamiento en Hegel, rechazando la posición dialéctica, no saca de sus objetos sino lo que él ya es en sí mismo; por eso mismo no puede entenderlos. El pensamiento es

²⁷ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 28; p. 18.

²⁸ Id., p. 51; p. 34.

²⁹ Id., p. 52; p. 34.

dialéctico, se aliena de verdad en las cosas, cuando se rige por ellas. Entonces las cosas *hablan* mediante él, bajo la mirada atenta del pensamiento (ND 38; 35). Esta es la verdadera entrega al objeto, y sólo entonces puede hablarse de dialéctica, de filosofía de lo concreto, la cual en Hegel quedó en programa, en tendencia, por mucho que pretendiera serlo en respuesta al formalismo kantiano.

Adorno, que encontró en Hegel el valor filosófico/epistemológico del arte mediante la afirmación de su dialécticidad, rechazó la filosofía hegeliana cuando ésta abandonó la dialéctica en favor de la identidad, y lo hizo justamente para abrazar la filosofía de los límites de Kant contra el principio universal de identidad que se apropia de todo. En la filosofía de Hegel pesa más el imperativo *idealista* de identidad que el principio *fenomenológico* dialéctico. Hegel *vió* la alienación hacia lo sensible de la estética pero la sepultó bajo la identidad. No aceptó el abismo que aquélla abría y, contra su propio concepto de dialéctica, se inclinó hacia la unilateralidad restándole extranjería a lo otro y negándose la posibilidad de ser verdaderamente pensar de lo concreto. En consecuencia, Hegel se vuelve de espaldas a la peculiaridad dialéctica del arte, deja de reflexionar atendiendo a la propia experiencia estética, y encuentra en ella lo que ha establecido ya *a priori*, de forma puramente conceptual: que la experiencia estética es pura manifestación del espíritu, de manera que realmente en ella el espíritu no alcanza lo otro, no se aliena, sino que se reconoce a sí en lo otro, se aliena para auto-reconocerse. El arte es para Hegel una duplicación del espíritu³⁰. Ahora bien, entender el arte desde el principio idealista de identidad es domesticarlo, porque él representa verdaderamente lo contrario, su impugnación dialéctica. Resulta lógico entonces que el arte, que es experiencia de extrañeza, enigmática, sea superado en una filosofía de la identidad que, como la hegeliana, busca ante todo disolver lo otro, lo extraño, mediante el autorreconocimiento del espíritu. La comprensión hegeliana de la obra de arte como manifestación del espíritu convierte a la experiencia estética en una experiencia de familiaridad³¹. El espíritu se encuentra en ella a sí mismo; no halla en ella lo que no es él, la injusticia, el sinsentido, el dolor³². El espíritu está en la obra de arte —y en todas partes— como en casa. Aunque en la obra de arte el espíritu alcanza lo no espiritual, lo sensible/material, Hegel insiste en el hecho de que

³⁰ Id., p. 52; p. 35.

³¹ Cfr. GADAMER, *Estética y hermenéutica* (tr. de A. Gómez, Tecnos, Madrid, 1996).

³² Mejor aún: se encuentra a sí mismo en lo que no es él, en la injusticia, sinsentido y dolor, que de este modo pasan a ser apariencias. El dolor, la injusticia y el sinsentido, en tanto que tales, son apariencias; realmente son espíritu, es decir, racionales, lógicos, con sentido. El espíritu, que es pensamiento, razón, al reconocerse a sí mismo en lo otro, en lo que no es él —en la injusticia aparente, en lo aparentemente impensable—, lo legítima, es decir, lo entiende como razón más allá de su apariencia o superficie, en su verdadera y profunda realidad. La realidad es verdaderamente real sólo cuando es racional, cuando el espíritu, la razón, se encuentra en ella [cfr. HEGEL, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte. Die Vernunft in der Geschichte* (1822-31) (Band 1, her. v. J. Hoffmeister, F. Meiner, Hamburg, 1968), 78. Ed. esp. de J. Gaos (Alianza, Madrid, 1980), 78].

el arte nace del espíritu y es de naturaleza espiritual. En el arte encuentra Hegel una bifurcación entre lo espiritual y lo sensible/material, y acaba optando por el espíritu y superando el momento material. El propio Hegel sostiene —contra la naturaleza dialéctica en principio entrevista— la identidad de los momentos espiritual y sensible del arte³³. Hegel había descubierto en la estética que el espíritu no es autorreflexión sino alienación, mimesis, pero estimó esta alienación sólo un momento superable por la identidad. De este modo subordinó la alienación a la identidad, o sea, subordinó la estética a la filosofía (de la identidad). Este es el momento idealista o sistemático de la estética hegeliana, el que la acaba determinando. Adorno, en cambio, afirmará la centralidad de la posición estética de la conciencia y desde ella entenderá la filosófica. Por esto puede decirse que la estética de Hegel está hecha desde fuera del propio arte, sin reflexionar sobre la misma experiencia estética, vuelta de espaldas a la especificidad dialéctica que esta última representa, a la alienación del espíritu hacia lo otro que en ella acontece, y ello a pesar de haberla ‘visto’. Tal es la fuerza del imperativo de identidad hegeliano. Lógicamente, si de lo que se trata en el arte es de que el espíritu se reconozca a sí mismo y no de que se aliene, entonces Hegel puede plantearse con toda propiedad la pregunta ‘para qué arte’. La quiebra de la peculiaridad dialéctica del arte ante el principio de identidad convierte al arte en algo superfluo. No es casual por tanto que en una filosofía de la identidad como la hegeliana, donde el espíritu no se conoce sino a sí mismo, el arte sea superado. Tras la muerte —o superación— del arte se encuentra la filosofía de la identidad.

LA ESTÉTICA ENTRE EL ARTE Y LA FILOSOFÍA

La estética de Hegel es filosófica. Ahora bien, lo es al precio de extirpar la especificidad de lo artístico —la dialéctica, la alienación del espíritu hacia lo otro— aplicándole desde fuera, imponiéndole, una filosofía que le es extraña, la filosofía de la identidad. La estética de Hegel es filosófica porque es parte de una filosofía previa e independiente de lo estético, la de la identidad; es decir, es filosófica porque es filosofía (filosofía de la identidad) aplicada al arte. En lugar de seguir la dirección iniciada por su descubrimiento dialéctico de la alienación en la experiencia artística, Hegel interpreta el arte desde la filosofía de la identidad. La oposición de Adorno a esta comprensión idealista de la estética no puede ser más radical: «La estética no es filosofía aplicada (*angewandte Philosophie*), sino que es filosófica en sí misma (*philosophisch an sich*)» (AT 140; 125). En vez de aplicarle una filosofía de signo contrario, la filosofía de la identidad, Adorno encuentra en lo estético la base de lo filosófico, la dialéctica. Lejos de la posición hegeliana, la teoría estética de Adorno es filosófica porque encuentra en el arte *in nuce* la categoría central dialéctica de la filosofía. Contra la com-

³³ HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, pp. 26s; p. 18.

partimentación tradicional de las disciplinas filosóficas, Adorno considera que la estética no es una parte de una filosofía elaborada al margen de la estética —y que luego se aplica al ámbito estético—, sino que la estética forma parte ya de su filosofía. Cada disciplina filosófica asume la filosofía entera. Una estética no sería verdaderamente tal si al afrontar sus propios problemas no asumiera también los demás problemas filosóficos³⁴. La estética de Adorno por tanto, lejos de realizarse desde fuera del arte en virtud de una filosofía extraña aplicada al arte, está dirigida por el principio fenomenológico de atención al fenómeno artístico. De acuerdo con el programa fenomenológico/dialéctico del propio Hegel de abandonarse al fenómeno, la estética de Adorno no piensa el arte desde fuera sino que se entrega a él. Oponiéndose frontalmente a la «vanidosa suposición» idealista de Hegel, que «cree poder darle [al arte] desde fuera conciencia de sí», Adorno sostiene que la reflexión no se aplica al arte desde fuera sino que «el arte tiene que reflexionar hasta el final partiendo de sí» (AT 504; 440), y ello debido a que lo filosófico —la dialéctica— le es inmanente. La estética según Adorno no puede construirse a base de puro intelecto, mediante la elaboración de categorías desde una filosofía y al margen de la experiencia real del arte. No es filosofía aplicada al arte, no es una estética desde fuera o desde arriba, no es pues una teoría estética en abstracto; se atiene al fenómeno histórico del arte, a la realidad actual del arte (negro). No se puede deducir artificialmente una estética a partir de un sistema filosófico previo, sin prestar atención a las experiencias artísticas. Adorno exige autocrítica a la estética, es decir, que se verifique en la experiencia, en el nivel del arte, sin subsumir lo concreto en categorías abstractas. Adorno ha negado la posibilidad de que el objeto estético sea conocido —legislado— desde fuera y exige «una comprensión de las obras de arte que sea un conocimiento estrictamente determinado por la objetividad de las mismas» (AT 513; 447). La teoría estética no es, no puede ser, una construcción filosófica *a priori*. Frente a la estética idealista hegeliana que dicta la verdad del arte desde la filosofía, Adorno escribe que «la teoría estética, desengañada de la construcción apriorística y precavida del peligro de una creciente abstracción, tiene como escenario la experiencia del objeto estético» (AT 513; 447). Pero tampoco puede ser mera teoría (positiva) del arte, ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*) emancipada de la filosofía. Adorno subraya que no es tarea suya —ni por tanto de la filosofía— hablar de Degas, del arte positivo (AS 116; 190). No olvidemos que la estética es filosófica en sí misma. Ni es filosofía aplicada, ni tampoco puede abandonar la filosofía. Lo que Adorno niega también es «la creencia propagada por los estéticos de que la obra de arte hay que entenderla puramente desde sí misma como objeto de intuición inmediata» (MM 253; 225). El arte desde luego no se comprende desde una filosofía ya hecha, a la manera hegeliana; pero tampoco se puede comprender sólo desde él mismo, en virtud de lo que Adorno llama «análisis inmanente» o 'primera reflexión' sobre el arte y sólo desde el arte (AT 517s; 450s). La obra de arte, añade, «exige algo más que

³⁴ Cfr. DE LA CALLE, R., *Estética y crítica: Cuadernos de Filosofía y Ciencia* 4 (1983) 226.

el abandonarse a ella» (MM 253; 225). Una reflexión que «se limite al arte, escribe, no acierta con él: su composición interna requiere de lo que no es arte» (AT 518; 451). Reclama la filosofía, o sea, una 'segunda reflexión' sobre el arte, la estética, que lleva las obras de arte más allá de ellas mismas. Por tanto, concluye Adorno, «la estética no puede quedarse retrasada respecto del arte [lo que define a la estética hegeliana], pero tampoco respecto de la filosofía» (AT 510; 445)³⁵. Porque el arte exige más que la mera atención a su fenómeno, la estética tiene que contar con la filosofía; mejor: tiene que ser filosófica. *Teoría estética* tiene que elaborarse entonces en diálogo con los filósofos y las obras de arte; por un lado es teoría, y por otro pide entregarse a la praxis artística efectiva. El arte reclama *desde dentro* la filosofía. Pero no olvidemos que en lo estético se halla en forma no desplegada —en germen— la categoría central de lo filosófico, la dialéctica. En esta doble afirmación se encuentra el punto decisivo de la estética de Adorno. El arte reclama desde dentro la filosofía porque según Adorno la propia filosofía —la dialéctica— es inmanente a la experiencia estética (AT 524; 457). Precisamente, esta incorporación de lo filosófico/dialéctico a lo estético —y de lo estético a lo filosófico— es lo que permite que la estética, la teoría estética, sea filosófica en sí misma. Se trata de entender adecuadamente aquella tesis básica y lo que lleva consigo, esto es, el descubrimiento de lo filosófico en lo estético —y viceversa—. Se trata, por tanto, de reconocer la necesidad que arte y filosofía experimentan uno del otro. Sólo esto nos ayudará a perfilar la exacta relación entre arte y filosofía, lo que equivale a precisar el contorno de una estética.

La filosofía para Adorno no interviene en el arte ni a la manera idealista hegeliana, desde fuera, legislando la verdad de lo artístico, ni como en Heidegger, donde la filosofía imita al arte, deviene pensar poético, y se autoelimina como lo que realmente es: pensamiento conceptual (cfr. ND 26s; 23. PhT I, 167; 127). Adorno desde luego rechaza la primacía idealista del concepto, pero no lo abandona en favor del 'pensar poético'. Hegel y Heidegger han comprendido filosóficamente al arte a cambio de absorberlos o reducirlos entre sí, es decir, a cambio de sacrificar la peculiaridad de una de las esferas a la otra. Frente a ambos y contra la confusión de los ámbitos artístico y filosófico, Adorno defiende la irreversibilidad de la separación entre arte y filosofía, o lo que es lo mismo, defiende la peculiaridad irreductible del arte —que no puede ser directamente pensamiento conceptual— y de la filosofía —que necesariamente se mueve entre conceptos—, separación a su vez que Adorno fundamenta sobre la existencia de dos caras distintas de la conciencia e irreducibles entre sí: una mimética/expresiva y otra conceptual (EF 13s; 15s. PhT I, 81; 62)³⁶. La propia conciencia ten-

³⁵ L. Pareyson ha escrito que la estética es «un fructífero punto de encuentro entre la experiencia y la filosofía» [*Momenti e problemi di Storia dell'Estetica*, vol. IV (Marzorati, Milan, 1968), 1810].

³⁶ Contra lo que han practicado Hegel y Heidegger, no se pueden confundir las esferas del arte y de la filosofía, no se puede defender la metátesis entre ellas —por la que una usurparía el lugar de la otra y desempeñaría sus funciones—, porque según Adorno no hay una

dría una dimensión artística y otra filosófica o conceptual. Ni la filosofía supera al arte porque éste se reduzca a aquélla (Hegel), ni el arte deviene modelo de la filosofía (Heidegger). Pero el mantenimiento de la diferencia entre las esferas filosófica y artística no significa para Adorno asumir la separación tradicional de corte positivista, según la cual el arte es el lugar de la irracionalidad y la filosofía el poseedor de los derechos de conocimiento. Mucho menos significa negar la existencia de relaciones entre ellas. Todo lo contrario. Arte y filosofía son distintos, pero en permanente relación, en tensión constante³⁷. Ni el arte puede entenderse totalmente desde sí mismo, al margen de la filosofía, ni la filosofía puede prescindir de lo artístico. Una comprensión filosófica adecuada del arte según Adorno no puede consistir ni en su reducción a la filosofía ni en su elevación a patrón de la filosofía, sino en la convergencia entre arte y filosofía, y esto sólo es posible sobre la base de la incorporación de lo filosófico en el arte y de lo artístico en la filosofía. A su vez, la afirmación de lo estético de la filosofía no debe menoscabar la naturaleza conceptual del pensar filosófico. El descubrimiento de lo filosófico en el arte y de lo estético en la filosofía no sólo no impide aquella relación de tensión entre arte y filosofía, de continua referencia recíproca, sino que es lo que la hace posible. Arte y filosofía son distintos, están separados, pero según Adorno convergen en una determinada conducta dialéctica que les es común: la conciencia de la no identidad, la prohibición de la identificación. Coinciden en que *saben* que su *discurso* no es la cosa, no es la verdad (PhT I, 50; 39). Arte y filosofía son los únicos ámbitos donde experimentamos la diferencia entre el lenguaje y su objeto³⁸. Este es el tenor de su convergencia, de su afinidad. En tanto que dialécticos, en tanto que opuestos a la identificación, arte y filosofía no son realmente sino pensamiento de lo concreto, de lo no conceptual; son pretensión de verdad, voluntad de dejar hablar

conciencia para la que sean lo mismo, a pesar de que el idealismo postkantiano pretendió justificar la existencia de tal conciencia con su 'intuición intelectual', que verdaderamente era una utopía del pensamiento, una conciencia utópica. Adorno niega tanto la filosofía idealista hegeliana que cree poder superar el arte mediante la filosofía de la reflexión, como aquella otra *filosofía* que considera posible la supresión del pensamiento conceptualizador u objetivador haciéndose poesía como palabra del ser, como es el caso de Heidegger. Adorno afirma que la afinidad entre arte y filosofía, que sin duda existe y que él mismo defiende —pero sobre la diferencia entre ellas como punto de partida—, esa afinidad, no da para tanto como da a entender Heidegger cuando parece creer que el pensamiento (conceptual) contiene ocultas fuentes cuya frescura podrían liberarnos del propio pensamiento. A pesar de lo que cree Heidegger, no hay ninguna forma de conocimiento que nos pueda liberar del estilo imperante, que sea totalmente distinta del pensar objetivador, y por eso es inútil la pretensión intuicionista de esquivar el concepto (ND 26; 23). No es ese el papel del arte en la teoría estética de Adorno.

³⁷ La propia biografía intelectual de Adorno muestra la existencia de una irremediable vinculación entre arte y filosofía. De hecho, Adorno estudió filosofía y, al tiempo, musicología y piano con A. Berg. Th. Mann decía de él que no se decidía por la filosofía o por la música (*apud* V. GÓMEZ, *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, p. 46).

³⁸ A diferencia de la terminología científica, donde el propio término es la cosa puesto que él mismo la define, de manera que la realidad tratada *por definición* no puede exceder nunca los límites del concepto que la ha construido.

a las cosas, que es la auténtica condición de posibilidad de la verdad (ND 29; 26). «Arte y filosofía, concluye Adorno, son convergentes en el contenido de verdad» (AT 197; 174). Anhelan la verdad, estar a la altura de lo heterogéneo, de aquello que no es pensamiento. Ahora bien, arte y filosofía se refieren a la verdad de una manera distinta, cada uno según su propia naturaleza. Cada uno la piensa de un modo específico. Esta es la diferencia que los separa de modo irreversible, pero también lo que los empuja a necesitarse mutuamente, porque ninguno de ellos —y por causa de sus respectivas y peculiares relaciones con la verdad— puede satisfacer el apetito de verdad que los atraviesa esencialmente de cabo a cabo.

Adorno sostiene que la experiencia estética supone un momento de fugacidad y aparición. El arte consiste esencialmente en manifestación (*Erscheinung*), en inmediatez, en «escritura que brilla un instante y pasa» (AT 125; 113). El instante de la apertura del telón del teatro —con su fulgor de la aparición— es considerado por Adorno un momento bien representativo de la naturaleza de la experiencia artística (AT 126; 113). También por esto —y sólo en este sentido— Adorno no ha dudado en comparar las obras de arte con los fuegos artificiales. Precisamente, el análisis inmanente del arte, la primera reflexión sobre el arte, se limita a este fenómeno del arte, se queda en el arte como objeto de intuición inmediata, como aparición. Pero las obras de arte son más. Superan la manifestación en que consisten, son una manifestación que se trasciende a sí misma (AT 123; 110). Esto es además, a juicio de Adorno, lo propio del arte: «Las obras de arte se convierten en tales al producir ese más, al crear su propia trascendencia» (AT 122; 109). El arte es más que el 'fenómeno del arte'. En las obras de arte hay algo que señala más allá de la inmediatez de la experiencia estética. Ciertamente, escribe Adorno, «el espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son» (AT 134; 120). Pero aquí el espíritu no es la autoconciencia sino la mimesis, la alienación. Por esto, decir que es el espíritu lo que hace que las obras sean 'algo más', equivale a decir que en las obras de arte lo otro, la realidad óptica, la verdad, toma la palabra. Ese 'algo más' del arte por tanto es un contenido de verdad. El arte piensa, piensa la verdad. Esto es lo que hace de las obras algo más que aparición. Ahora bien, el arte no deja de ser por supuesto inmediatez, aparición, manifestación. El arte efectivamente piensa la verdad, pero sin conceptos, sin palabras (*wortlos*) (AT 264; 234); piensa (la verdad) inmediatamente, no de forma reflexiva o discursiva. Es 'escritura inconsciente', un lenguaje sin conceptos, un *pensar* intuitivo. Por eso Adorno considera que un arte que juzgue unívoca o discursivamente, o que fácilmente sea traducible a conceptos que lo determinen con precisión, niega el arte (AT 368; 324. Cfr. 184; 163). Más que decir la verdad —con palabras—, el arte la muestra —la *dice* sin conceptos—. Precisamente porque no es conceptual sino que procede de la dimensión expresiva/mimética de la conciencia, el arte no pone entre él y la verdad —la cosa— al concepto, que sería un intermediario que efectivamente ayudaría a precisar los límites de lo pensado, a pensarlo *stricto sensu*, pero que también —como mediación que es— establecería

una separación con la cosa pensada, con la verdad. Suprime la mediación conceptual de la verdad, que desde luego permitiría pensarla con determinación, delimitar sus contornos, y —en definitiva— *verla*. El arte, sin mediaciones conceptuales o reflexivas, como mimesis que es, se iguala a la cosa, accede de forma inmediata a la verdad. Pero —sin esas mediaciones que permitirían poseer la verdad con precisión— no ve la verdad con determinación. Se aproxima tanto que no puede verla con precisión; está tan cerca de la verdad, sin obstáculos ni mediaciones, de forma tan inmediata, que queda deslumbrado. El brillo de la presencia inmediata de la verdad ciega al arte. Sin fijación conceptual, el arte atrapa al vuelo la verdad; la tiene, pero se le oscurece. «El conocimiento artístico, escribe Adorno, tiene la verdad, pero como algo inconmensurable con él» (AT 191; 169), o sea, como algo no aclarado, no pensado de forma determinada y rigurosa. Ciertamente, ante una gran obra de arte ‘vemos’ —mejor, presentimos— la verdad; nos parece que allí está la verdad. Pero la experimentamos de una forma tan poco clara, tan oscura y confusa, que no sabríamos explicarla si nos preguntan por ella. Nos falta la mediación conceptual. En el arte tenemos una certeza ‘intuitiva’ de la verdad. En este sentido puede afirmarse que la experiencia de verdad en el arte es inmediata. El arte es inmediatez. El arte tiene la verdad de forma inmediata, imprecisa, fugaz e instantánea. Así es la verdad estética; así aparece estéticamente la verdad. Probablemente inspirado por la noción de ‘iluminación’ (*Erleuchtung*) que Benjamin adoptó a partir de Baudelaire, Adorno parece concebir la experiencia estética como una iluminación subitánea en la que sentimos difusamente la verdad, pero que rápidamente pasa, o sea, «escritura que brilla un instante y pasa»; un relámpago de verdad que nos ciega y se disipa, se oscurece inmediatamente. De esta manera, Adorno recupera en cierto modo la tesis hegeliana del arte como manifestación sensible —o presencia inmediata— de la verdad, pero de ahí no pasa a creer que esa verdad pueda reducirse a conceptos, ni que la filosofía supere al arte. La relación entre ellos no es ya de superación sino de convergencia y/o continuidad: ninguno puede superar al otro porque se necesitan mutuamente. De hecho, la experiencia de verdad que proporciona el arte en los términos ya expuestos no satisface aquel anhelo de verdad que constituye al propio arte. El arte presenta la verdad, pero inmediata y oscuramente. «Está esperando ser explicado», escribe Adorno (AT 193, 524; 172, 457), es decir, está esperando que su *pensamiento* (no discursivo) sea pensado conceptualmente. «En su movimiento hacia la verdad, precisa Adorno, las obras de arte necesitan el concepto» (AT 201; 177s). El arte necesita la filosofía. Aquel ‘algo más’ que son las obras de arte, su contenido de verdad oscuro, impreciso, es lo que las obliga a remitirse a la filosofía, para que exponga la verdad *in nuce* que contienen —mejor: que son—. En este sentido, la estética como segunda reflexión sobre el arte lleva a las obras más allá de ellas mismas, de la manifestación en que consisten; más allá del fenómeno del arte hacia su verdad. Convergentes en el contenido de verdad, lo que hace la filosofía —el concepto— es desplegar la verdad que está oscura e inmediatamente en el arte: «La verdad progresivamente desarrollada de la obra

de arte no es otra que la del concepto filosófico» (AT 197; 174). La verdad del arte es, por tanto, según Adorno, «conmensurable con la interpretación filosófica», y coincide —al menos en el contenido, en la idea— con la verdad filosófica, de modo que no es 'otra verdad', otro conocimiento inconmensurable con el filosófico/conceptual como sostiene Heidegger (AT 197; 175). De ahí que Adorno afirme que «la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada» (AT 197; 175). Así es como Adorno descubre la filosofía —la reflexión— en el arte sin acabar con el arte como hizo Hegel; así es como incorpora lo filosófico en lo estético: como exigencia, como necesidad. El arte no es símbolo de una idea, de una filosofía previa, como sostuvo Hegel, razón por la que finalmente pudo ser suplantado por la propia filosofía. La *filosofía* que se descubre en el arte no es una filosofía ya hecha y que se le aplica *desde fuera*; más bien, es una exigencia de filosofía que parte del propio arte (AT 504; 440), una exigencia de reflexión *desde dentro*, una verdad pensada no discursivamente y que la filosofía tendrá que cumplimentar desarrollándola conceptualmente.

El arte exige la filosofía, necesita la reflexión discursiva. Pero también la filosofía, el discurso conceptual, necesita el arte. La filosofía —como el arte y como dialéctica que es— también está atravesada por la voluntad de verdad. También representa en el pensamiento lo que no es concepto, lo que no es pensamiento, la verdad, el absoluto. Ahora bien, a diferencia del arte, la representa conceptualmente (PhT I, 87s; 66s). La filosofía tiene lo que le falta al arte: pensar conceptual, pero le falta justo lo que posee el arte, la verdad, la presencia inmediata de lo absoluto. «El conocimiento discursivo desvela la verdad, subraya Adorno, pero no la tiene» (AT 191; 169). Tiene el elemento para pensarla, el concepto, pero está vacío de verdad. El concepto quiere decir la verdad, pero constantemente se le escapa, porque no sólo la piensa/desvela sino que también es un muro —una mediación— que separa de lo pensado. La filosofía puede aclarar —pensar— lo que el arte no puede, pero el mismo concepto que le permite hacer esto, es el que le separa de la verdad que tiene el arte. Separa tanto de la verdad, el concepto es un muro tan alto, que lo que encuentra al pensar la cosa, la verdad, es a sí mismo. Necesita la presencia de la verdad. De hecho, es el alejamiento del concepto propio del arte lo que le garantiza, al suprimir la mediación, el muro que aquél representa, la presencia inmediata —viva, pero oscura— de la verdad (AT 200s; 177s). Efectivamente, la mediación conceptual —la filosofía— reflexiona sobre la verdad inmediata y oscura que es el arte, pero no puede restituir la presencia inmediata, la frescura, de la verdad estética, de la verdad que aparece estéticamente. El concepto separa, cosifica; cuando el dolor, la verdad que tiene el arte de forma inmediata e imprecisa, deviene concepto, escribe, queda «mudo y estéril» (AT 35; 33). Las cosas, cuando son pensadas, parecen distantes, irreales, pierden la frescura de la realidad inmediata, la verdad que tiene el arte. La filosofía gana precisión a cambio de distancia, de falta de presencia de la verdad. Los conceptos tienen que alienarse para obtener presencia, pero esta excursión hacia lo otro

es la dialéctica propia del arte. La alienación descubierta en la estética es el antídoto contra la cosificación, contra la tendencia natural de corte idealista (espiritualista) del concepto a encontrarse a sí mismo en lo otro³⁹. La filosofía pues reclama el arte. Aquí está la base para determinar la trascendencia filosófica de la estética, descubierta por Adorno como vía de superación del idealismo. Adorno legitima el valor de la experiencia estética, su relevancia filosófica, sin acabar con la filosofía como reflexión conceptual, que fue justo lo que hizo Heidegger. El pensar poético (artístico) no sustituye al pensar conceptual de la filosofía, como anuncia Heidegger; el arte no deviene —ni en sentido estricto ni en sentido amplio— *filosofía*. Por un lado es ‘exigencia de filosofía’; por otro, una ‘exigencia de la filosofía’, es decir, lo que permite a la filosofía desplegar su proyecto dialéctico. Adorno había recriminado a la filosofía que las pocas veces que —tras experimentar la insuficiencia de la razón— se acercó al arte y no a la religión (Schelling, Heidegger) lo hizo de manera inadecuada pues el arte y la intuición no poseen para Adorno ninguna preferencia con respecto a la ciencia y al concepto, de manera que el arte no se puede convertir en modelo de la ciencia ni la participación del arte en la filosofía significa el abandono del concepto (DA 36; 33s). Realmente, la incorporación de lo estético en la filosofía representa una corrección de la racionalidad filosófica y —de este modo— su ampliación, superando el idealismo del principio de identidad. Sólo el giro hacia el arte —«célula de materialismo»— puede encauzar materialmente a la filosofía y hacerla verdaderamente dialéctica, superando la identidad espiritualista⁴⁰. Para que el pensar conceptual filosófico pueda superar su tendencia identificadora y pueda pensar lo otro, lo concreto; en suma, para que la filosofía pueda estar a la altura de lo que le es heterogéneo, como le es propio al pensar dialéctico/filosófico, el concepto tiene que incorporar en su propia conducta —sin dejar de ser concepto— la actividad propia del arte, la alienación, la excursión hacia lo otro, la mimesis. La filosofía tiene que apropiarse en su conducta de la alienación estética, pero siendo filosofía, pensamiento conceptual/reflexivo. De lo que se trata, escribe Adorno, es de «salvar en el medio del concepto la mimesis» (DSH 354; 160. PhT I, 81; 62). El arte necesita la reflexión filosófica para desplegar su verdad, la verdad que alcanza en su mimesis pero de forma ciega, oscura, inconmensurable. Y la filosofía necesita de la mimesis artística para corregir la tiranía identificadora de la razón filosófica, superar su límite idealista y poder pensar —acceder— a las cosas, lo otro del pensamiento, la verdad; necesita la mimesis para tener presencia, verdad, porque sin ella los conceptos están vacíos. Adorno ha traducido a la relación entre arte y filosofía la tensión descubierta por Kant entre conceptos e intuiciones⁴¹. La visión estética es inmediata y por ello ciega; la reflexión filosófica es mediata —conceptual— y vacía. Aquélla tiene la verdad, pero no puede pensarla;

³⁹ JAY, M., *Adorno* (FCE, Madrid, 1988), 150.

⁴⁰ Cfr. GÓMEZ, V., *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*, pp. 17ss, 153ss.

⁴¹ Kant, I., *KrV* A 51.

la otra la piensa, pero no la tiene. Necesitan converger para cumplimentar la pretensión de verdad que los constituye y que por separado no pueden satisfacer.

Avenida de Kansas City, 28, p. 201
41007 Sevilla
agpozo@us.es

ANTONIO GUTIÉRREZ POZO

[Artículo aprobado para publicación en octubre 2003]