

El concepto de Reconciliación en la época de Adorno, se vuelve una exigencia negativa para el arte y la filosofía; pero mantenerla así, confirma más bien el último aliento para la esperanza. Ahora las sucesivas iluminaciones que pueden tener los hombres a través de sus nuevas experiencias acercan empíricamente lo que fue una vez sólo un ideal, haciendo que se recreen en la cultura y en la sociedad acciones concretas, desde los contenidos emancipatorios y auténticos que fueron una vez sólo de negación, rebelión y sin sentido.

Fernando Astaiza  
Maestría en Filosofía  
Universidad Javeriana

**Nicholsen, Shierry Weber. *Exact Imagination, Late Work: On Adorno's Aesthetics*. Cambridge, MA; London, England: The MIT Press, 1997. 266 páginas.**

El libro de Nicholsen constituye un intento inteligente para dar cuenta de una reflexión estética densa y a menudo enigmática. Por este motivo, *Exact Imagination, Late Work* es también un texto denso y difícil de resumir. La autora parte de la idea de que la obra de Adorno ha envejecido, que es a la vez demasiado conocida y todavía poco entendida por el público (en especial el público anglosajón al que Nicholsen se dirige). Falta, según ella, una verdadera apropiación imaginativa de su obra, aunque menciona a Frederic Jameson, en *Late Marxism*, como una excepción importante (2). Si algo ha dificultado el acercamiento al pensamiento de Adorno, ha sido el papel central de la dimensión estética en su obra, en especial la "forma configuracional o constelacional", más sugestiva que lógica (enigmática, precisamente), elaborada por este pensador en su búsqueda de una "racionalidad a-conceptual o a-discursiva" que se pueda oponer a la dominación de la lógica sistemática, aliada de la burocratización de la vida moderna (3). Nicholsen se propone entonces, en este libro, examinar en detalle no sólo las ideas de Adorno, sino, y sobre todo, la fusión de forma y contenido que acercan sus escritos a la actividad estética sobre la cual reflexiona el autor.

En el primer capítulo, "La experiencia estética subjetiva y su trayectoria histórica", la autora explora la postura de Adorno sobre la subjetividad y la experiencia estética, dos temas que según ella se han vuelto aun más problemáticos desde las últimas décadas del siglo XX (15). Examina también la historicidad de esta experiencia estética, y lo que

una reflexión sobre dicha historicidad nos puede aportar para nuestra comprensión de Adorno. Éste privilegia una estética de la producción, centrada en el objeto, sobre la estética de la recepción, centrada en el receptor, que se ha vuelto de moda en las últimas décadas (15); al mismo tiempo, reconoce la complejidad de una experiencia que pone en juego al sujeto y a un objeto que no es objetivo (por lo menos no a la manera de los objetos ordinarios), ya que está mediado por el sujeto que lo produce y por el que lo experimenta. Un concepto central en la reflexión de Adorno sobre la experiencia estética es el de mimesis: el sujeto imita la obra al experimentarla, es decir, reproduce la dinámica interna de la obra en la dinámica de su experiencia (en ese sentido, el pensamiento de Adorno no está tan lejos de la estética de la recepción). Este proceso es a la vez activo y pasivo, sensual e intelectual, una fusión de opuestos que ilustra la expresión “imaginación exacta” retomada por Nicholzen en el título de su libro. Esta expresión corresponde, para Adorno, a la primacía del objeto unida a la espontaneidad subjetiva del receptor: la inmersión en el objeto se combina con una actividad de libre asociación (17-18). En otros términos, la objetividad y la subjetividad son totalmente interdependientes en la experiencia estética. En la dialéctica de las dos, la obra de arte cobra vida y se vuelve a su vez sujeto; la experiencia subjetiva del receptor se abre hacia “la intersubjetividad, la historia y la utopía” (22). La experiencia individual es mediada por la experiencia de la humanidad (Nicholzen cita “El ensayo como forma”) en los procesos de asociación a través de los cuales el sujeto pone la obra individual en contacto con otras obras de arte y con la experiencia humana en general (23). Al mismo tiempo, el sujeto experimenta una transformación en la cual la obra se vuelve él mismo, un sujeto supraindividual a la vez objetivo y subjetivo, “algo susceptible de ser experimentado y sin embargo más objetivo y más libre que el sujeto individual” (24).

Este énfasis en la subjetividad determina toda la teoría estética del autor, siempre anclada en sus propias experiencias. Aquí Nicholzen empieza realmente su análisis de la forma en Adorno, resaltando la importancia del lenguaje figurado en su escritura, y la relación directa entre este lenguaje y el grado de participación personal del autor en el tema del escrito (26-27). Esto ilustra también la fusión de lo intelectual y de lo sensual en la experiencia estética tal como la concibe el autor. Nicholzen da cuenta del intento de Adorno por entender la trayectoria histórica de la subjetividad, desde el punto de vista del artista, del receptor, y de la misma obra. Al hacerlo, el autor busca liberar la estética de las nociones burguesas de progreso, así como de la noción de obra inmortal –y a-histórica–; también rechaza, por un lado, la identificación de la subjetividad con concepciones organicistas y biográficas –centradas

en la inspiración del creador-, y por otro, la ficción de la obra como totalidad orgánica (32). Adorno subraya que la obra es un artefacto, no un organismo. Sin embargo, recurre a una metáfora orgánica para hablar de la evolución experimentada por la obra en el tiempo: habla de la muerte de la obra, una muerte que, según él, coincide con la desaparición de la subjetividad contenida en la obra, con la separación de su contexto histórico original. Este proceso, sin embargo, trae a la superficie elementos latentes en las obras. Adorno recurre a otra metáfora sugestiva para describir el mismo fenómeno: la subjetividad inicial abandona la obra "vieja", pero la ilumina desde afuera (38). En ese contexto, las obras tardías de un artista son las menos subjetivas, y por lo tanto las más difíciles de entender y disfrutar para el público, las más ajenas a la "industria cultural" que Adorno siempre atacó. A propósito reflexiona Adorno sobre la música moderna, en donde el abandono del sistema tonal significa la pérdida de un lenguaje que facilitaba el acceso a la obra por parte del público.

Así como la obra de arte es absolutamente inorgánica, el arte, el lenguaje y la identidad no son totalidades armónicas y orgánicas. Nicholsen profundiza acerca de esta idea en el segundo capítulo del libro -"El lenguaje: su murmullo, su oscuridad y su costilla plateada"-, en el que realiza un análisis cuidadoso de la forma -elaborada por el autor en *Notas sobre literatura-* para hablar de Adorno y el lenguaje. Adorno no formula una teoría explícita del lenguaje, pero hay una teoría implícita que está omnipresente en sus escritos. Para él, el arte se parece al lenguaje en su carácter a la vez casi-lógico y casi-sensual; o más bien, se parece al lenguaje en la medida en que éste logra trascender sus funciones puramente comunicativas y utilitarias para acceder a su dimensión poética. El autor está empeñado en buscar un auténtico lenguaje literario, que iría de la mano con un auténtico uso crítico y filosófico del lenguaje (61). En ambos casos es pertinente la noción de forma configuracional o constelacional, inseparable del pensamiento de Adorno. En este contexto él evoca la figura del emigrante, que aprende una lengua extranjera no con el diccionario, desde un sistema preestablecido de significados, sino en un proceso de construcción y desciframiento progresivos, a través de los múltiples contextos en los cuales aparecen las palabras (61).

Esta teoría implícita del lenguaje le asigna una importancia privilegiada a la forma sobre el sentido o la intención del discurso (65). Insiste también en la coexistencia de dos dimensiones del lenguaje: la comunicativa y la poética o expresiva. La primera dimensión, por un proceso de deterioro histórico, se ha comprometido con fenómenos de dominación social e intercambio mercantil -asociados con el auge del

capitalismo- que la han llevado a “colonizar” la dimensión poética: todo el lenguaje resulta así corrompido por la lógica del mercado. De ahí la connotación siempre negativa que Adorno le da a la noción de comunicación, concebida como el polo opuesto del auténtico lenguaje literario, en primer lugar, porque el sentido, a diferencia de la forma del lenguaje, descansa en la disociación entre palabras y conceptos, por un lado, y cosas por el otro, y por lo tanto está implicado en la rigidez de las categorías conceptuales y de los juicios lógicos; en segundo lugar, porque la comunicación es una forma de control social que está al servicio del mercado, y en consecuencia conduce a la enajenación de los seres humanos (67-68). Esta posición explica cierta ambivalencia que Nicholsen le atribuye al pensamiento de Adorno sobre el lenguaje. Aunque Adorno insista en que el lenguaje es un fenómeno artificial –no natural-, y en esta medida no puede aspirar a recobrar una ficticia pureza primordial, la noción de un lenguaje divino en el que las cosas y las palabras coincidirían (concepción que se acerca al misticismo judío que subyace al pensamiento de Benjamín sobre el lenguaje) está presente entre líneas en sus escritos (68). Sin embargo, el sueño de un lenguaje que se fusionaría con la cosa y escaparía a su dimensión comunicativa es para Adorno una locura necesaria, un ideal imposible (69). La única forma de expresión humana que se acercaría a este ideal es la música, no tanto por su aspecto sensorial como por su analogía con el lenguaje: con un lenguaje a-conceptual que crea totalidades o configuraciones por yuxtaposición de elementos no-significativos, y no por jerarquías lógicas.

Este ideal de un lenguaje no-comunicativo implica, según Nicholsen, un abandono de la personalidad y de la voluntad con el objetivo de escuchar al Otro, a lo que es otro, distinto del sujeto, lo que no se debe confundir con una fusión (imposible y poco deseable) con ese otro. Y precisamente, cuando Nicholsen analiza en detalle los elementos o recursos del lenguaje que para Adorno se acercarían a ese auténtico lenguaje poético, nos damos cuenta de que son los vacíos, las rupturas en el discurso, los que subvierten la posibilidad de la comunicación y apuntan a una síntesis a-conceptual. Adorno habla en ese contexto de la forma épica, entendida como una forma dada a evadir las construcciones jerárquicas a través del uso de partículas inútiles que rompen la cohesión lógica del texto (Mahler sería en ese sentido para Adorno un compositor épico; Nicholsen volverá sobre ese punto en las últimas páginas del libro).

Otro fenómeno lingüístico importante para Adorno en ese orden de ideas es el uso de palabras extranjeras en el texto. Hay una dimensión erótica en las palabras extranjeras -su uso responde a la seducción de lo ajeno-, y pertenecen además al lado barroco y alegórico del lenguaje en

la medida en que son abiertamente inorgánicas. Ponen así en evidencia el carácter histórico y artificial del lenguaje en general, ayudando a subvertir la ilusión de un lenguaje natural y transparente, y contribuyendo a la elaboración de un lenguaje configuracional.

El tercer capítulo, "La forma configuracional en el ensayo estético y el enigma de la *Teoría estética*", trata principalmente de la obra más difícil de Adorno, *Teoría estética*, a partir de una comparación con lo que Nicholzen llama los "ensayos estéticos" del autor (es decir, los textos que abordan obras de arte). No es claro si incluye entre ellos "El ensayo como forma", que utiliza además como punto de referencia para realizar un análisis sobre la forma de *Teoría estética*. La idea central del capítulo es que esta obra de Adorno es la más difícil de entender para el público, porque es lo que el mismo autor llamaría una "obra tardía" en la cual la subjetividad se ha disociado de la objetividad, y que ilustra con una intensidad particular el ideal de escritura configuracional y paratáctica del autor. Por lo tanto, exige del lector una "experiencia subjetiva mimética" (104) para aprehenderla, una experiencia especialmente austera por la forma deliberadamente alusiva del texto, y la predominancia de conceptos abstractos -desprovistos, según Nicholzen, de cualquier centro o marco teórico que pueda guiar al lector en su recorrido por la obra- sobre las formulaciones metafóricas que Adorno utiliza en otros textos.

Nicholzen vuelve sobre esta noción de experiencia mimética en el cuarto capítulo -"La mimesis de Walter Benjamin en *Teoría estética*"-, que explora el concepto de mimesis en *Teoría estética*, en la obra de Benjamin, y en la relación mimética que Adorno -según Nicholzen citando a Jameson- estableció con ese autor. Adorno habría tomado de Benjamin la noción de forma constelacional; según Jameson, la noción de mimesis es un concepto central en *Teoría estética*, pero al quedar casi sin definir, se parece mucho a la noción de "aura" desarrollada por Benjamin. Nicholzen afirma que "la mimesis en *Teoría estética* es en realidad la cara oculta de una figura cuya cara explícita es a veces el enigma, a veces el lenguaje, una figura en la que sujeto y objeto, psiquis y materia son a la vez continuos y discontinuos; al rastrear la esquiva mimesis, se empieza a iluminar todo el diseño y la forma conceptual de *Teoría estética*" (138). Con este fin, la autora recurre a un análisis de la noción de mimesis en dos ensayos de Benjamin, "Sobre la facultad mimética", y "Doctrina de lo similar", en donde el autor afirma que la facultad mimética era alojada, inicialmente, en las prácticas rituales y mágicas; al desaparecer éstas, se ha refugiado en el lenguaje, por un lado, y por el otro, en los juegos imitativos del niño.

En el pensamiento de Adorno el concepto de mimesis aparece en contextos muy diversos, formando una vez más una constelación que tiene mucho en común con la concepción que de ella tiene Benjamin –una mimesis concebida como asimilación del yo a lo otro–, aunque Adorno atribuya la actividad mimética tanto a la obra como al sujeto. Para éste, “la comprensión de una obra de arte no es un asunto de análisis conceptual” (149): toda obra de arte es comparable a una partitura musical, que debe ser interpretada por el músico, que “imita” la dinámica interna de la obra. Así, “el acto de comprensión estética es un acto de asimilación del yo al otro” (149). Sin embargo, esta experiencia debe ser complementada por la reflexión filosófica sobre el arte; la experiencia mimética en sí es insuficiente, porque la obra requiere también de una cierta distancia para ser percibida, y porque al abandonar el terreno de lo mágico para refugiarse en el lenguaje, la mimesis ha adquirido un carácter enigmático. Este carácter se expresa en el concepto de “aura” desarrollado por Walter Benjamin, un concepto que tiene mucho que ver con el de mimesis en Adorno. Para Benjamin, “la mimesis [...] está íntimamente ligada a la noción de un agrupamiento indefinido de asociaciones [...] este agrupamiento se experimenta como aura, como la mirada que los objetos nos devuelven” (157-158). En una perspectiva análoga, para Adorno, la expresión artística crea “formas enigmáticas y a-conceptuales de lenguaje” (162), un lenguaje no-discursivo y por lo tanto mudo.

En su quinto y último capítulo, “Adorno y Benjamin, la fotografía y el aura”, Nicholzen prosigue su reflexión sobre el concepto de aura –es decir, según la autora, “la pregunta por el arte y la experiencia subjetiva en la modernidad tardía” [185]– para Adorno y Benjamín, a través de una reflexión sobre Kafka y la fotografía. Según Nicholzen, los dos autores reconocen que la aparición de la fotografía y del cine plantea la posibilidad de una disociación completa entre imagen y aura; mientras Benjamin –en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”– celebra esas nuevas formas artísticas, Adorno las considera incompatibles con la autonomía del arte y con la posibilidad de una experiencia estética auténtica. Al menos esta es la impresión que da el comienzo del capítulo 5. Sin embargo, el lector descubre pronto que la postura de ambos autores es más compleja. Benjamin, en su “Breve historia de la fotografía”, considera que la fotografía permite un aura auténtica –que combina profundidad y presencia–, pero también un aura falsa, la del interior burgués, que combina la superficie con el vacío y la ausencia (193-194). Adorno, por su lado, reconoce la función crítica de la fotografía para los surrealistas. Establece una conexión entre la fotografía y la violencia de las imágenes en Kafka, que Adorno interpreta como un surrealista, y cuyas obras compara con el cine mudo (202-204).

Paradójicamente, la reflexión sobre Adorno y Kafka en este último capítulo nos lleva, en las últimas frases del libro, a realizar un acercamiento al pensamiento de Benjamin, con el cual se termina el recorrido de Nicholzen por la obra de Adorno (225). Esta especie de coda, que no parece enteramente lógica, responde sin embargo, en sus características formales, a la postura adoptada por la autora para lograr un acercamiento al objeto de su discurso, que en el proceso del análisis deja de ser objeto y se vuelve sujeto. Ésta será precisamente la postura mimética que Nicholzen le atribuye a Adorno ante sus propios objetos de análisis. *Exact Imagination, Late Work* procede también de manera constelacional, yuxtaponiendo las ideas y los capítulos en un proceso asociativo bastante flexible. Y si el libro no tiene conclusiones, es sin duda porque tanto la autora como su público lector saben que nada está concluido, que este texto es mucho más un comienzo que un final: el paso siguiente para sus lectores –y la mayor calidad del libro de Nicholzen es que nos inspira el deseo de efectuar ese paso– es volver a la fuente, es decir a los escritos del mismo Adorno.

Patricia Simonson  
Departamento de Literatura  
Universidad Nacional

**Gómez, Vicente. *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Cátedra, 1998. 229 páginas.**

Bajo la bandera de resignación y pesimismo cultural ha sido comprendido, no sólo el pensamiento de Theodor Adorno, sino el círculo de pensadores que fueron denominados con el título monolítico de “Escuela de Frankfurt”. Es justamente tal equívoca visión la que impulsa la tarea de Vicente Gómez en este libro: hacer justicia al pensamiento de Adorno, sin caer en el dogmatismo de las interpretaciones que limitan el curso de su filosofía en el marco del horror de su tiempo.

Sobre la base de este tipo de críticas se han erigido programas teóricos de diversos calibres, reclamando un cambio de paradigmas filosóficos en la formulación adorniana de la Teoría crítica. Entre los programas más sobresalientes, destaca Vicente Gómez el iniciado por Albrecht Wellmer, Axel Honneth y M. Theunissen a mediados de los años setenta, y el desarrollado por Jürgen Habermas en su obra *Teoría de la acción comunicativa* (1981).

Según Wellmer y Habermas, la obra que determina la necesidad de remodelar el pensamiento de Adorno es *Dialéctica de la Ilustración* (1944).