

BELLEZA, APARIENCIA E INTUICIÓN EN LA *TEORÍA ESTÉTICA* DE ADORNO

Enrique Rodríguez

Frente a todo ello, los textos de Adorno son densos a la manera de complejos fragmentos musicales escuchados en todos y cada uno de sus matices –“pensar con las orejas” era uno de sus lemas–; son composiciones textuales concentradas, a las que subyace la idea de que los pensamientos tienen justamente el valor de la forma lingüística en que se exterioricen. Idea a la que a su vez subyace la profunda desconfianza de Adorno hacia las formas de comunicación lingüística tanto cotidianas como científicas. (Wellmer 1993, 135)

En los contextos actuales es necesario volver a pensar la relación arte y sociedad. A medida que avanza el siglo XXI la crisis continúa, y parece agudizarse. Las relaciones de dominación aún determinan la vida de los pueblos en el planeta. La dirección que ha tomado la economía de mercado causa heridas insuperables. Los espacios para la cultura y el pensamiento se ven restringidos. La sociedad de la comunicación, esa prolongación de la industria cultural de la que hablaban Theodor Adorno y Max Horkheimer, se ha propagado de una manera irrefrenable. Esta situación tiene una doble implicación: de una parte, las posibilidades para todos se amplían interculturalmente, pero, por otra, se favorecen procesos de alienación cada vez más velados, cada vez más penetrantes.

En este contexto, la relación arte y sociedad se vuelve más compleja. Si se considera la época presente, a la vez, como el fin y la persistencia de las utopías, entonces, el arte, pensado a la manera de Nietzsche, muestra esos procesos posmetafísicos. En este sentido la estética de Adorno, en la medida en que nos hace pensar la obra de arte desde sus contextos histórico-sociales, se convierte en una fuente imprescindible para volver a pensar hoy la relación arte

y sociedad. Su teoría estética, compleja y sugestiva, aún nos habla sobre la condición actual del arte.

Adorno es un pensador de los límites; si se le mira desde la perspectiva contemporánea, es decir, desde la relación modernidad-posmodernidad, tal como lo hace Wellmer, hallamos en su obra esa experiencia fronteriza entre lo estable y lo inestable: entre lo racional y lo caótico. En medio de esa tensión, la obra de arte ejerce una violencia irreconciliable; se manifiesta en una intensidad no idéntica y se señala una ruptura que es un acabamiento y un comienzo a la vez.

En un sentido, el capitalismo ha seguido firme; los ideales del comunismo, del cristianismo y de todas las manifestaciones de la modernidad aún persisten. El arte, justamente, se desprende de esos fundamentos. Adorno vislumbra esa ruptura. Después de la muerte del arte anunciada por Hegel, en el pensamiento de Adorno el arte se experimenta como una agonía, una resistencia, un sufrimiento, que es a la vez un acontecimiento histórico. El arte se resiste a morir. Entonces, al situarse en los límites, sobre todo en esa fractura del idealismo y del pensamiento metafísico racionalista, el arte toma vuelo. Pero parece un vuelo hacia abajo, una aproximación a la tierra. El espíritu deja de ser ideal y se vuelve materia. La obra estalla como un rompimiento instantáneo. El arte recobra lo efímero y al hacerlo se espiritualiza. De no ser así, terminaría en la identidad de *lo mismo*, en el juego de la dominación, en la certidumbre de la razón como instrumento.

Al encontrarse entre límites, el arte incluye su otro, lo empírico, lo que no es arte. Lo hace mediante un movimiento inverso a la espiritualización que Hegel propone en su estética. Con un movimiento hacia abajo el arte vuelve a su materia: precisamente lo empírico, lo real, lo contextual. No puede evadir la efectividad de lo próximo: ese prosaísmo del mundo que también mostró la ruptura que quiso curar Hegel en su momento. Si en su estética el movimiento de idealización mostraba que el arte se elevaba por encima de la prosa y se desprendía de la materia sensible; en la estética de Adorno eso que ha quedado por fuera del arte ideal, vuelve a ser parte de su propia naturaleza. Efectivamente, el arte ejerce ese trabajo de reconciliación; sin embargo, no de conciliación, porque precisamente al incluir lo otro, lo no artístico,

que es variable, áspero, irregular, extraño, afronta su posibilidad más profunda: la contradicción.

Es este el contexto desde el cual se comprende en el pensamiento de Adorno la relación entre arte y sociedad. La escisión hegeliana, de corte platónico, convierte el arte en mera idea. La espiritualización de lo sensible se realiza con costos muy altos: el arte se convierte en un ente abstracto, ajeno a la vida, ajeno a lo finito. En este sentido, la relación del arte con la sociedad se borra. Pero se trata, entonces, de rebelarse contra ese proceso. Así, se pone en evidencia que el platonismo, entendido como metafísica racionalista, ha eliminado el mundo. Obviamente, esto implica la supresión del mismo. Las consecuencias son evidentes: el capitalismo, la cosificación, la alineación, comienzan su proceso de consolidación. Esta es una manera muy testimonial de mostrar la muerte del arte: el arte lejano de la sociedad; el arte de espaldas a la historia.

¿Qué queda? La nada, el vacío. Esta materia del arte, que está relacionada con lo sensible y lo múltiple, se vuelve ajena a sí misma. El arte contemporáneo, por tanto, tiene que enfrentarse con ese vacío, y la palabra se rompe en sí misma para poder nombrarlo. ¿Cómo incluir lo no ideal en la obra de arte? Este será el nuevo propósito del arte del siglo XX para superar la metafísica racionalista. De nuevo las cosas, el caos, la miseria, la crisis ingresan al terreno del arte.

Así, después de las *Lecciones de estética* de Hegel, nos encontramos con la *Teoría estética* de Adorno. Ahí está el juego de la contradicción: dos maneras de concebir el arte, dos épocas, una transición. El movimiento de ascenso se convierte en movimiento de descenso. El anhelo de unidad se transforma en utopías de lo no idéntico. El arte no muere, sencillamente se encuentra con su materia mortal. Esa contradicción no ideal entre el ser y la nada, que tiene carácter lógico en el idealismo hegeliano, se torna contradicción material en la obra de arte. El arte acentúa su carácter efímero en medio de la incertidumbre de lo que no se puede nombrar, de lo que no se puede integrar como artístico. Es decir, con esa otredad del arte que se encuentra incluida en él, pero que a su vez debe negar para que la obra no se convierta en un útil de la *industria cultural*. El arte en su proximidad man-

tiene la distancia con lo empírico, refracta esa materia, se libera. En este sentido, para Adorno, el arte es el único modo en el que el carácter emancipatorio aun se puede realizar en la sociedad, aunque de forma opuesta a Hegel.

De modo que, al revisar íntegramente la obra de Adorno, advertimos que el pensamiento mismo se ha transformado. Por lo tanto, el pensador, en este caso, ha de aproximarse sin mediación al arte, y así su escritura cambia; en cierta medida, se vuelve artística. El pensamiento sistemático y cerrado ya es insuficiente para comprender la complejidad de lo social. Por esta razón comienza con Adorno el pensamiento fragmentario, que se acerca a la escritura poética. De la misma forma que la relación entre arte y filosofía toman una dirección distinta.

La experiencia artística le ha permitido a Adorno liberar el pensamiento del estancamiento platónico. Su obra sugiere y oscurece, se vuelve compleja y múltiple. No se trata ya de un pensamiento contemplativo o aclarador, sino más bien de un pensar que, en la cercanía del dolor, escucha la ruptura, el sufrimiento del ser humano desprotegido, sometido a la condición de mercancía, esclavizado por fuerzas que no le pertenecen, y por ello, condenado a continuar en ese proceso alienante. De este modo, Adorno se encuentra en una perspectiva crítica que le hace desconfiar de los procesos del pensamiento moderno y de la política. El pensamiento que busca una unidad no violenta de lo múltiple ahora es una manifestación de otra forma de hablar y ser, tal como lo insinúa Wellmer:

Ya había mencionado antes hasta que punto es central para Adorno la idea de una “unidad sin violencia de lo múltiple”, unidad que para él se encontraría en oposición a las formaciones sistemáticas del espíritu instrumental: desde los sistemas y subsistemas racionalizados de la sociedad moderna, pasando por los sistemas deductivos de la ciencia, hasta llegar a la unidad represiva del sujeto burgués. (1993, 156)

Este cambio de mirada exige una experiencia reflexiva que se vuelva esencialmente artística. *Teoría estética* revela esa experiencia; estamos ante un texto complejo: universo de idas y vueltas, de aperturas y cierres. No es más que la manifestación del sufrimiento de un pensador que quiere nombrar aquello que no se

puede evadir. Así, hemos visto cómo su visión del arte implica ese padecimiento insoslayable de una contradicción que ya no es ideal sino material. El arte, entonces, es el modo como puede afrontarse esta ruptura porque permite reconciliar en la heterogeneidad. De modo que puede insinuarse una superación de la metafísica, un ingreso a otro modo de pensar en el que el arte y su concepto se vinculan íntimamente, y al hacerlo también se transforma la relación entre arte y sociedad.

Belleza histórica de la obra de arte

Para comenzar, es necesaria una breve referencia a la obra que Adorno escribe con Horkheimer: *Dialéctica de la ilustración*. En el apartado dedicado a la *Odisea*, expone una actualización de la obra homérica de una forma muy sugestiva e incitante. Entre otras referencias a los mitos de Odiseo, hay una que llama la atención: es el mito de las Sirenas. Lo que se destaca es el modo como aborda la obra. Justamente, por ser obra de arte, lo que la *Odisea* muestra es esa contradicción no unificante. Es posible, ahora, que en ella misma se encuentre su otro, la condición ilustrada que históricamente corresponde al momento de la actualidad adorniana. Eso silenciado, en el mundo griego, todavía estrictamente no ilustrado, se configuró como posibilidad de ilustración. Es decir, la obra incorporó su otro, lo no artístico, lo no griego, para que en su apariencia se velara y, a medida que la historia fuera entrando en la modernidad y las escisiones se hicieran más persistentes, la obra siguiera nombrando eso otro. Surge entonces, en la lectura de estos teóricos, ese carácter ilustrado que va a determinar un destino para la sociedad moderna: la unificación, la dominación y el mercantilismo apoyados en la identidad del sujeto y en la unificación en torno a modelos que facilitan la repetición para que penetre en las masas. Pero veamos la interpretación:

En el mito, cada momento del ciclo satisface al que lo precede y ayuda de ese modo a instaurar como ley el nexo de la culpa. A ello se opone Odiseo. El *sí mismo* representa la racionalidad universal frente a la ineluctabilidad del destino. Pero como encuentra lo universal y lo ineluctable ya estrechamente ligados entre sí, su racionalidad adquiere necesariamente una forma restrictiva, a saber: la de la excepción. Odiseo debe sustraerse a las relaciones jurídicas que lo circundan y amenazan y que en cierto modo están inscritas en toda figura mítica. Él satisface la norma jurídica de tal

forma que ésta pierde poder sobre él en el momento mismo en que él se lo reconoce. Es imposible oír a las Sirenas y no caer en su poder: no pueden ser desafiadas impunemente. Desafío y ceguera son la misma cosa, y quien las desafía se hace con ello víctima del mito al que se expone. Ahora bien, la astucia es el desafío hecho racional. Odiseo no intenta seguir otro camino que el que pasa delante de la isla de las Sirenas. Tampoco trata de hacer alarde de la superioridad de su saber y de prestar atención libremente a sus tentadoras, pensando que le basta su libertad como escudo. Más bien se hace pequeño del todo, la nave sigue su curso prefijado, fatal, y él acepta que, por más que se haya distanciado conscientemente de la naturaleza, en cuanto oyente sigue estando sometido a ella. Él observa el pacto de su servidumbre e incluso se agita en el mástil de la nave para echarse en los brazos de las agentes de perdición. Pero ha descubierto en el contrato una laguna a través de la cual, al tiempo que cumple lo prescrito, escapa de él. En el contrato primitivo no está previsto si el que pasa delante debe escuchar el canto atado o no atado. La acción de atar pertenece a un estadio en el que ya no se mata inmediatamente al prisionero. Odiseo reconoce la superioridad arcaica del canto en la medida en que, ilustrado técnicamente, se deja atar. Él se inclina ante el canto del placer y frustra a éste como a la muerte. El oyente atado tiende hacia las Sirenas como ningún otro. Sólo que ha dispuesto las cosas de tal forma que, aún caído, no caiga en su poder. Con toda la violencia de su deseo, que refleja la de las criaturas semi-divinas mismas, no puede ir donde ellas, porque los compañeros que reman están sordos -con los oídos taponados de cera-, no sólo a la voz de las Sirenas sino también al grito desesperado de su comandante. Las Sirenas tienen lo que les corresponde, pero está ya neutralizado y reducido en la prehistoria burguesa a la nostalgia de quien pasa delante sin detenerse. El poema épico no dice qué les ocurre a las Sirenas una vez que la nave ha desaparecido. (110)

En este texto, lo primero que se percibe es la sutileza del tratamiento de la obra de arte por parte de Adorno y Horkheimer. La lectura que hacen de la *Odisea* va indicando cómo la naturaleza artística de la obra le impide convertirse en algo idéntico, y deja ver eso no idéntico en la medida en que, históricamente, en su aparecer, silencia el sufrimiento de lo no artístico. Ni más ni menos que la obra prefigura la edad Ilustrada. La belleza no sólo es formal. En su inclusión, la historia va haciéndose materia no idealizada. Al contrario de la lectura hegeliana de Homero, que

insiste en el carácter ideal del héroe que porta lo universal desde lo sensible. Aquí, por el contrario, el héroe, Odiseo, muestra que esa universalidad se ha convertido en sujeto, se ha desensibilizado y, por lo tanto, se ha vuelto un modelo de repetición idéntica, en el sí mismo, que engaña a las Sirenas y a sus remeros al taparles los oídos, y porque ha decidido no detenerse. El barco se lanza a la modernidad ilustrada, a la dominación de la naturaleza. Atrás ha quedado la naturaleza encantada y la música, ahora todo está dispuesto para el señorío del hombre sobre ella.

Dialéctica del pensamiento y dialéctica del arte

En otro nivel de análisis en la obra de Adorno, se observa que el pensamiento también debe recomponerse. De ahí su propuesta de transformación de la dialéctica positiva en *dialéctica negativa*. Por este camino, vemos una proximidad entre el pensar dialéctico y la constitución dialéctica de la obra de arte. Adorno afirma en su obra *Dialéctica negativa*:

Y así no es de extrañar que el concepto se caracterice por su relación con lo que no es conceptual. Pero a la vez se distingue por el alejamiento de lo óntico, en cuanto unidad abstracta de los *onta* que abarca. Cambiar esta dirección de lo conceptual, volverlo hacia lo diferente en sí mismo: ahí está el gozne de la dialéctica negativa. El concepto lleva consigo la sujeción a la identidad, mientras carece de una reflexión que se lo impida; pero esta imposición se deshacería con sólo darse cuenta del carácter constitutivo de lo irracional para el concepto. La reflexión del concepto sobre su propio sentido le hace superar la apariencia de realidad objetiva como una unidad de sentido. (1984, 21)

La nueva relación del arte y del pensamiento se origina, como se ve, al dar un giro radical al idealismo. La no unificación, tanto del arte como del pensamiento, muestra que la contradicción no se resuelve sino que se mantiene en la diferencia, es decir, en lo que se resiste a la unificación. Esta salida de lo repetible instrumentalmente, que sería la condición de una sociedad ilustrada, va indicando, en cierta forma, la autonomía del arte y del pensamiento en una época en la que no es posible hablar de ello. Pensar tiene que ver con mantener una apertura dialéctica que impida la identidad. Así, lo real y el concepto se sostienen en una tensión que, de algún modo, tiende al no

decir. Escapa a la interpretación, de la misma forma que en la obra de arte; guarda su carácter enigmático y no resuelto. La cercanía con el aforismo es un indicio de ese pensamiento desestructurado y asistemático. De esta manera, arte y pensamiento van llegando a su proximidad, y sobre todo, abandonan esa tendencia idealista y racionalista a determinar el arte como objeto de estudio o de no aceptar, desde el arte, la reflexión sobre sí mismo por ser material no filosófico.

Pero la contradicción no cerrada sitúa a Adorno en un lugar intermedio que rompe con una racionalidad instrumental, aunque todavía tenga alguna esperanza en la racionalidad, claro, de un modo diferente. Su reflexión sobre el arte lo sitúa en un límite que Franco Crespi enuncia en su artículo "Ausencia de fundamento y proyecto social":

Adorno se niega a absolutizar -frente al idealismo- la identidad; y -frente a los distintos tipos de irracionalismo- la no identidad. Al mismo tiempo, reconoce que esta última, cuando resulta elegida en detrimento de o contra la identidad, acaba por transformarse -¡ella misma!- en identidad; y precisamente esta negativa, con sus peculiares características, constituye el momento de máximo acercamiento entre las concepciones de Adorno y aquellas otras que subrayan los límites del pensamiento. (352)

Esta particularidad de Adorno desde todo punto de vista lo convierte en un pensador inquietante. Si tanto el tratamiento de lo bello como de la dialéctica están configurados por esa ambigüedad, el problema no se ha resuelto, ni frente al arte ni frente al pensamiento. De todos modos, se insinúa que ahora el arte nos pone ante una ausencia de fundamento, ante una nada y ante un silencio que marca cierto límite a la razón. La cuestión es seguir ahondando en el sentido que tiene lo bello para Adorno, y ver si es posible hoy reconocer el estado de la sociedad. En este mismo sentido, lo que hay que pensar es la relación entre lo bello, la naturaleza y el pensamiento. Las escisiones han sido tan marcadas que las salidas se vuelven complejas. Pero se trata, por esto, de pensar lo bello para romper con las limitaciones de ese pensar. En el encuentro con la obra de arte se dan esos estallidos fugaces que nos conceden silencios y abismos. ¿No es acaso un indicio de que la obra de arte aún nos asombra? ¿O más bien, de que hay que pensar lo sublime? ¿De asumir sin temor ese límite desconcertante?

De la Belleza artística y la apariencia

Pasemos ahora a la concepción de la obra de arte en *Teoría estética*. Esta reflexión ya no se concentra en la crítica a la razón ilustrada, instrumental y dominadora, sino que explora la obra de arte en ese mismo contexto.

No sólo el arte y el poema están en crisis; la sociedad y el ser humano también. Pero la pregunta por lo bello puede indicarnos la medida de esa situación. Afirma Adorno:

Los polos entre los que se da la pérdida de la esencia artística son el que se convierta en una cosa más entre las cosas y el que sirva como vehículo de la psicología de quien la contempla. Todo aquello que las obras de arte cosificadas ya no pueden decir, lo sustituye el sujeto por el eco estereotipado de sí mismo que cree percibir en ellas. La industria de la cultura es la que pone en marcha este mecanismo a la vez que lo explota. (31)

Además de la industria de la cultura, que convierte a la obra de arte en fetiche y mercancía, nos encontramos también ante la disolución de sus materiales. Sin duda, la idea de lo artístico requiere de una revalorización radical. La armonía que logra el arte ya no es posible. Si además consideramos el ansia de novedad en el arte, esa búsqueda de la experimentación, nos enfrentamos a un dilema difícil de superar. En qué medida este ansia de lo nuevo no es más bien una manifestación de la decadencia del arte. Por esto hay que reflexionar sobre la teoría y la obra de arte en estas nuevas condiciones. De hecho, la concepción de lo bello, en el sentido clásico, es insuficiente para afrontar estas nuevas circunstancias: "Ni la teoría ni el arte mismo pueden hacer concreta la utopía; ni siquiera en forma negativa. Lo nuevo nos ofrece una enigmática imagen del hundimiento absoluto y sólo por medio de su absoluta negatividad puede el arte expresar lo inexpressable, la utopía" (51).

Eso inexpressable de la utopía es el material del arte. Pero esa utopía no nombrable no puede ceder ante la presión de la cosificación. Por este motivo, hay que pensar en una dialéctica negativa, es decir, en una negación de la negación que no progrese hacia lo ideal, sino que se sostenga en la negatividad, y en esa medida se resista a la unidad, unidad que ha determinado la supresión del arte o -en últimas- la supresión de la vida misma. Esta dirección

del pensamiento y de la actitud, cuyo indicio es la oscuridad, es la única manera posible de enfrentar las nuevas condiciones que se le presentan a la obra de arte:

El postulado de la oscuridad, tal como los surrealistas lo convirtieron en programa en el humor negro, se ve difamado por el hedonismo estético que ha sobrevivido a las catástrofes: la afirmación de que aun los momentos más tenebrosos del arte deben proporcionar placer coincide con la afirmación de que el arte y una recta conciencia de su dicha es lo único que tiene capacidad de resistencia y perduración. (60)

Si pretendemos comprender en qué consiste la belleza artística, es indispensable pensar en un “más” como apariencia. Es indudable que en la naturaleza se encuentra lo bello como aquello que dice más sobre lo que ello mismo es. Aquí la relación con lo que no es artístico cambia también. En Hegel la belleza natural, al fin y al cabo es un momento de la belleza espiritual. Por el contrario, en Adorno no se establece una oposición y menos una superación a través de la belleza artística. Lo que hace el arte es volver apariencia ese “más” que hay en lo contingente y negarlo como irrealidad única, es decir, sin otorgarle carácter metafísico. Por tanto, la obra de arte sólo es una articulación de momentos. En esto consiste la belleza artística. Sin embargo, esa articulación no puede determinarse como articulación conceptual; más bien es una manera de enmudecer. Aquí nos encontramos ante la relación con el silencio. La belleza, por esto, está vinculada con la experiencia de la escucha y no de la contemplación visual.

Si lo bello del arte tiene que ver con la articulación de los momentos, esta nueva forma de “contemplación” auditiva implica movimiento. Si hay movimiento, hay desaparecer. La experiencia de lo bello, por tanto, estremece, en la medida en que se está ante lo abismal de su fugacidad. En este juego que se da entre lo estable y lo inestable la obra de arte equilibra lo permanente en lo efímero:

El estremecimiento ha pasado ya y, sin embargo, sobrevive. Las obras de arte que lo objetivan son el vehículo de la sobrevivencia, pues si los hombres se estremecieron en su impotencia ante la naturaleza como ante lo real, no es menor ni menos abismal su temor de que se les escape. Toda clarificación racional se acom-

paña de la angustia de que pueda desaparecer lo que ella ha puesto en movimiento y que por ella amenaza con ser devorado, es decir, la verdad. (111)

Como se ve, la experiencia estética ha de transformarse, puesto que las obras se encuentran en el mundo de la objetivación. Esa estabilidad metafísica que ha confundido el ser con el ente y que ha configurado el mundo de los dispositivos, recordando las afirmaciones Heidegger, es el ámbito en el que las obras de arte se sitúan. Esta experiencia tiene que ver con el estremecimiento, con la angustia de lo que se abre en un momento y desaparece ahí mismo. Sólo así, la belleza del arte puede sobrevivir en el mundo de los artefactos de consumo: “de esta forma, aún en la era de la objetivación, persiste en ellas el estremecimiento precósmico; algo pavoroso vuelve a repetirse ante la realidad objetivada” (111).

Esta visión de lo bello permite pensar en una nueva relación entre lo racional y lo estético. Hay que hablar de una “clarificación racional” en la medida en que hay un estremecimiento estético: esa apertura que se anuncia en el aparecer de la obra. Ese rayo aclarador que estremece. Lo bello es instantáneo, transitorio, pero extremadamente intenso. Esa intensidad es una manera de clarificación del mundo. Pero de la misma manera que sucede en la obra de arte, en el pensamiento ese esclarecimiento es momentáneo. Entonces, estas experiencias se vuelven estremecedoras. La razón y la sensibilidad se quiebran en el instante. La belleza ya no es ideal, es instantánea. En este sentido, Adorno se distancia del “pensamiento identificador” y muestra su intención de abogar por lo no idéntico (como lo ha sugerido Wellmer), cuando afirma: “Su clarificación racional consiste en su deseo de hacer conmensurable al hombre el recordado estremecimiento que en su mágica antigüedad era realmente inconmensurable” (111).

Puede deducirse que lo instantáneo aparece en lo cotidiano y que el trato con las obras en el mundo objetivado corre el peligro de convertirse en mero manejo útil. Sin embargo, lo que se ve es como si las antiguas divinidades iluminaran la materia. Como si el cielo tocara, a través de las obras de arte, las cosas. Por ello, las obras de arte a pesar de su carácter cósmico se encuentran por encima del mundo. Algo se manifiesta en ellas, ese “más” que está

por encima de lo aparente. A diferencia de Hegel, que muestra más bien un proceso de elevación hacia la eternidad, para Adorno lo bello desciende hacia lo mundano y se mezcla con la apariencia. Es un destello celeste. Un instante de apertura. Aquí encontramos grandes proximidades con la concepción de Heidegger sobre el arte. Mencionemos esa lucha entre *mundo y tierra* que se da en la obra y que contiene también la lucha entre los mortales y los inmortales. La belleza es pura manifestación material que no regresa a lo espiritual eternizado, sino que se consume en la apariencia y en la fugacidad. Adorno lo menciona:

Las antiguas divinidades aparecían ocasionalmente en sus lugares de culto o, por lo menos, habían aparecido en tiempos anteriores; tales apariciones son la ley de permanencia de las obras de arte aunque al precio de la encarnación de lo que aparece. Muy cercana al arte como aparición en sentido estricto, la celestial. Las obras de arte tienen con ella en común la forma de descender sobre los hombres, no afectada por sus intenciones ni por el mundo de las cosas. Si se expulsase del todo de las obras este elemento aparicional no serían más que fundas vacías, peores que la mera existencia, porque ni siquiera viven para algo. (112)

Se observa, a su vez, que esa apariencia implica un contacto entre lo sagrado y lo cósmico. Entre los hombres y los dioses instantáneamente se da un destello. El estremecer de las obras tiene que ver con esa lucha apariencial que en un momento nos afecta.

Lo anterior hace pensar en otro elemento que está relacionado con la idea de la belleza artística: la lejanía. Si este estremecimiento es instantáneo, en el mismo instante se aleja: la aparición se desvanece. Esa irrealidad que brota en lo aparente se destruye. Lo que queda es esa sensación de lo lejano. Lo lejano que ha tocado las cosas. El descenso que ha partido. Como una cifra queda la obra. Como un mensaje cifrado, como algo indeterminable y difícilmente capturable por el pensamiento racionalizador. Las obras de arte se parecen, entonces, a los fuegos artificiales. En este sentido, el pensamiento también requiere de una modificación en sus fundamentos teóricos. ¿Cómo hacer teoría de lo instantáneo? Esta es la tarea del teórico. El ejercicio del pensamiento tiene que vérselas con lo aparente, lo no fundamentado y lo no metafísico: "Los fuegos artificiales pueden ser el prototipo de las

obras de arte, ya que son algo que por su transitoriedad y su carácter de mero entretenimiento apenas ha sido considerado digno de una reflexión teórica” (112).

Se trata ahora de una estética no metafísica. De una liberación del pensamiento platónico. De hecho, aquí se establece un cambio del sentido de la verdad. Lo inconsistente forma parte de lo artístico. Esa sombra evanescente del mundo sensible constituye efectivamente el arte. Esto para el platónico es la prueba de lo limitado del arte. Para Adorno, por el contrario, es la posibilidad de comprenderlo. El arte es un hecho aparential: “En la aparición de algo no existente, como si existiera, es donde encuentra su piedra de escándalo la cuestión sobre la verdad del arte” (114).

Todas esas condiciones conducen a caracterizar la obra de arte como “explosión”. Esto quiere decir que la obra de arte establece un juego entre la creación y la destrucción. Reúne en la manifestación lo que es y lo que no es. La apariencia, en cierta forma, es una manera de la imitación, que es como el juego que brota. En la medida en que la obra aparece como explosión, ella misma se destruye. En esto consiste lo histórico de las obras de arte, porque lo histórico es propio de las obras y no es ajeno a ellas. Entonces, no podemos poner en movimiento las obras por encima de la historia o determinarlas exteriormente por ella. Por el contrario, se trata de comprender que las obras mismas son históricas, momentáneas, móviles.

Si las obras de arte son históricas, la experiencia que se tiene con ellas también es de carácter histórico, móvil y circunstancial; lo que implica una relación directa con las condiciones de la sociedad en determinado momento. De alguna u otra manera, el estremecimiento y la clarificación racional que se da en las obras de arte muestra la necesidad de lo colectivo, puesto que así se manifiesta la experiencia histórica, no ocurre solamente de modo individual. De este modo, se desborda el subjetivismo y el objetivismo mediante esa instantaneidad. Entonces, la belleza en la apariencia de las obras des-fundamenta estos conceptos.

Pero, de igual manera, esa manifestación aparente de las obras en el instante se constituye en un modo de espiritualización:

El espíritu de las obras de arte es lo que las convierte, en cuanto manifestaciones, en más de lo que son. Determinarlas como espíritu está cerca de su determinación como fenómenos, como lo que se manifiesta, no como ciega manifestación. Espíritu es eso, lo que se manifiesta, que no es más elevado que la manifestación, pero tampoco es idéntico a ella, es lo que en su facticidad no tiene carácter fáctico. Por él las obras de arte, cosas entre las cosas, se tornan en algo diferente de lo cósmico y llegan a serlo precisamente por el hecho de ser cosas, no por su localización espacio-temporal, sino por un inmanente proceso de cosificación que las convierte en lo igual a sí mismo, en idéntico a sí mismo. (120)

Si se continúa con la caracterización de lo bello en la estética de Adorno, se halla también esta ruptura frente a lo que significa la espiritualización del arte. Es profundamente significativo el hecho de que Adorno establezca una relación muy íntima entre lo fenoménico y lo espiritual. Es como si en la obra misma el espíritu y las cosas se encontraran en un estallido momentáneo. Las obras de arte, por ello, son ese ámbito enigmático que permite el encuentro entre el aparecer y el desaparecer. El espíritu no es absoluto, se pierde aparentemente en la relatividad de la manifestación. La obra, entonces, es más que la cosa; la obra es espiritual, pero su espíritu es inconsistente: un espíritu que desciende, se desvanece y se manifiesta en la materia evanescente de la obra y, sin embargo, se sostiene como espíritu.

El espíritu de las obras de arte trasciende igualmente el fenómeno sensible y el carácter cósmico, pero sólo existe en la misma medida que éstos. De forma negativa, esto quiere decir que, literalmente, el espíritu no es nada en las obras, fuera de sus palabras; es su éter, lo que habla por medio de ellas o, más estrictamente, lo que las convierte en escritura. (120)

De este modo, el espíritu en la obra de arte parece una ausencia. Con estas precisiones, se percibe el carácter negativo de la estética de Adorno –que muestra esa retirada del contenido–, que representaba en Hegel lo espiritual. La forma, sobre todo en la forma del arte romántico o, lo que es lo mismo, en el arte moderno, es simplemente una sombra de ese contenido en la estética de la subjetividad ideal hegeliana. Entre tanto, en Adorno se percibe un giro radical en la concepción del arte. Tan profundo como el giro de Nietzsche. Adorno también lo muestra a través de un

juego de luz y sombra: en la apariencia se da un brillo, una luminosidad; es el espíritu. La diferencia es que conserva ese carácter de apariencia. De esta manera, lo espiritual se sensibiliza; pero es una espiritualización al contrario de la idealista. Aquí el espíritu se deshace en la materialidad de lo instantáneo. No existe ninguna dialéctica de la superación que anule lo sensible. Más bien, lo sensible se mezcla con lo espiritual y esa entremezcla posibilita el juego de los dos. Se observa también cierta cercanía con el pensamiento de Derrida cuando propone que eso sensible de la escritura no es más que una marca de una espiritualidad ausente, como una archi-huella. Ambos, Adorno y Derrida, han dado la vuelta al pensamiento de Hegel sobre el arte. Al hacerlo están respondiendo a nuevas condiciones del mundo. Ese abismo que se ha creado entre lo ideal y lo real se convierte en el ámbito del arte, pero el propósito no es superarlo, sino constituirlo como apertura, como experiencia abismal, como desajuste, como enigma.

Bajo estas características se pone en juego el concepto de verdad. Muy cercano a Heidegger, este juego entre luz y sombra en lo sensible tiene bastante que ver con la idea de des-ocultamiento. Mientras más brillo espiritual, más oscuridad se proyecta; más evanescencia, más apariencia. Lo espiritual no es metafísico, no es un mundo eterno que se encuentra más cerca de lo sensible, por el contrario, lo espiritual se vuelve apariencia, manifestación sensible. La dialéctica que se establece ahora tiene otro sentido, mucho más profundo, cercano al poetizar. Ni lo sensible ni lo espiritual son fundamento, pero tampoco inexistencia. De este modo, el planteamiento de Adorno muestra el giro en profundidad. La obra de arte es enigmática en la medida en que oculta la verdad y produce el cierre para que el intérprete no alcance su esencialidad ni la convierta en concepto: "El espíritu, al ser la tensión entre los elementos de la obra de arte en lugar de una sencilla existencia *sui generis*, se torna en proceso y, por tanto, en la obra misma. Reconocerlo así es apoderarse de ese proceso. El espíritu de las obras de arte no es un concepto, pero por su medio aquéllas se hacen conmensurables al concepto" (122).

Esta dialéctica de la espiritualización tiene que ver con lo sublime. Aquí encontramos la otra raíz del pensamiento estético de Adorno que es la estética kantiana. En ese juego libre de la imaginación

donde las facultades se vinculan a través del juicio estético, lo sublime se convierte en el elemento desestabilizador del orden racional. Bajo esta idea estética se cohesionan toda la propuesta de Adorno. Ese abismo que se abre entre lo racional y el sentimiento determina lo sublime en el arte. Se trata, por ello, como de una espiritualización que se desespiritualiza, porque no es abarcante sino fragmentaria. Wellmer lo señala de la siguiente manera:

Considerado estructuralmente, lo sublime en el arte es la negación de toda síntesis estética sin fisuras ni rupturas, es decir, de toda compenetración sin rupturas entre lo sensible y espiritual en el sentido de un concepto idealista de belleza. La negación, por tanto, de la forma bella, de la medida, del equilibrio, de la unidad sin contradicciones, de la armonía, en una palabra: de la bella apariencia. (1996, 202)

Lejos de conciliar, la experiencia de lo sublime deja al sujeto estético en la oscuridad de la lejanía de lo espiritual. Pero son las condiciones históricas posteriores al idealismo las que han determinado la relación con lo sublime. Como indica Kant, sólo se conoce el fenómeno, la manifestación; *lo en sí*, la cosa misma, se pierde en las profundidades metafísicas. La diferencia es que para Adorno esa profundidad es instantánea, silenciosa, abismal. Pero a pesar de su cercanía con Kant la experiencia de Adorno tiene otras características. Precisamente, porque no busca fundamentos metafísicos en *lo-en-sí*, lo sublime no se sostiene como eternidad que sustenta la apariencia:

Lo sublime de la naturaleza no es en él otra cosa que la autonomía del espíritu frente al poder de la existencia sensible y esto sólo se afianza en la obra de arte espiritualizada. En la espiritualización del arte hay ciertamente un oscuro poso. Si lo concreto de la estructura estética no la soporta, el elemento espiritual que queda libre se convierte en un estrato material de segundo grado. Agudizada en su oposición contra el momento sensual, la espiritualización se vuelve ciega frente a sus diferenciaciones, factores espirituales, y se torna abstracta. (Adorno 1983, 127)

Esta experiencia de lo sublime conduce a otra relación bastante particular en Adorno. La des-espiritualización ahora tiene que ver con una experiencia vinculada con el caos. Existe como un

blanco irracional que la obra de arte conjuga en la apariencia. Esa nada llena de todo, que desentraña el todo, es también la materia del arte. La obra no constituye el orden de ese caos claro u oscuro, sino que más bien lo libera en lo sensible. De esta forma, la obra de arte entra en una relación mucho más compleja y emancipatoria respecto de lo empírico. No hay manera, por ello, de reducir el arte a concepto ni tampoco de circunscribirlo a una relación de utilidad como mera cosa de intercambio. Por lo tanto, es necesario destacar que tampoco el arte puede reducirse a mera intuición porque estaríamos limitando sus posibilidades. En este sentido, la relación entre impresión sensible y concepto también se vuelve compleja: “La evidencia sensible no es una *characteristica universalis* del arte, sino algo intermitente” (133).

Ese carácter momentáneo y discontinuo del arte escapa a los conceptos. La obra de arte como proceso, como articulación de momentos no logra estabilizarse en conceptos. Se convierte en creadora del caos, que tampoco es fundamento sino desaparición, y, por lo tanto, experiencia de lo sensible. La forma, la escritura, el sonido, siempre en ese devenir de lo sensible van a mantener una vinculación más honda puesto que se convierten en manifestaciones de lo espiritual. A su vez, lo espiritual no es capturable, desde lo irracional se vuelve negativo. El proceso instantáneo configura la obra; de esta manera, lo otro del arte no queda excluido. Esa estrecha cercanía con lo sensible hace que la obra de arte vincule lo real, pero a la vez lo niegue en tanto se espiritualiza.

La obra de arte y el abismo de lo histórico: entre la profundidad y la intensidad

Este breve recorrido por la relación entre la apariencia, la espiritualidad y la intuición en la *Teoría estética* de Adorno, ha mostrado cómo se resuelven las relaciones más complejas que la obra de arte establece entre lo empírico y lo no empírico. De esta forma, en medio de las crisis de materia y contenido, si se atiende al lenguaje de Hegel, se efectúa una transformación en la visión del arte, en una época en la que la industria cultural en tanto realización de la Ilustración exige cambios radicales al interior de la teoría estética.

La *Teoría estética* de Adorno es un ejercicio de vinculación de muchos elementos que, a partir del pensamiento dicotómico metafísico, han quedado excluidos. En particular, ese encuentro entre lo espiritual y lo sensible tomó otro rumbo. Al hacerlo la relación arte y sociedad se ve alterada. A través de esta aproximación a la idea de belleza artística de Adorno, se hace evidente que con su obra se cierra un modo de pensar y se abre otro. Esa es su importancia. Puede llamarse posmodernidad, pensamiento de la diferencia, pensamiento posmetafísico o pensamiento débil; lo que sí resulta claro es que a partir de las reflexiones que Adorno hace sobre el arte nos hemos encontrado más profundamente con la experiencia de lo sublime: el encuentro entre lo racional y lo irracional, entre el orden y el caos, entre el fenómeno y la cosa en sí. Por lo tanto, la obra de arte, vista como la heterogeneidad instantánea, se constituye como ámbito de lo enigmático. En consecuencia, no renunciamos a la idea de que el arte siempre hace posible la emancipación.

Esta reflexión que realiza Wellmer sobre Adorno muestra el significado de su obra en relación con la situación del mundo contemporáneo:

Contra la proliferación de toda clase de brotes de una racionalidad técnica y burocrática, y por tanto contra la forma de racionalidad dominante en la sociedad moderna, el arte moderno vendría a hacer valer un potencial emancipador de la modernidad; en el arte se haría visible un nuevo tipo de "síntesis", de "unidad", en que lo difuso, no integrado, insensato y escindido se introduciría en un espacio de comunicación sin violencia -lo mismo en las formas ilimitadas del arte que en las estructuras abiertas de un tipo ya no rígido de indignación y socialización. (1993, 161)

Podemos entonces afirmar con Adorno en su *Teoría estética* (cuando se refiere al carácter de profundidad de la obra) lo siguiente: "La contradicción íntima de las obras de arte, la más amenazante y tremenda, radica en que, por su reconciliación, son irreconciliables, mientras que su constitutiva irreconciliabilidad les corta la reconciliación. Respecto del conocimiento, se le parecen en su función sintética, en la unión de lo separado" (250).

Y finalmente, cuando habla de la categoría de la intensidad:

La mutua inmanencia de lo uno y lo múltiple en las obras de arte se puede entender en la cuestión de su intensidad. Intensidad es la mimesis efectuada por la unidad, cedida a la totalidad por lo múltiple, aunque esa totalidad no esté presente de tal forma que pueda ser percibida como grandeza intensiva; la fuerza por ella embalsada es devuelta a los detalles. (246-247)

De esta forma, profundidad e intensidad en la obra de arte van a determinar su carácter de autonomía. Es un juego intensamente profundo que irrumpe en medio de una sociedad determinada por lo utilitario y por las leyes del mercado. Profundidad e intensidad conforman esa contradicción irresoluble que la obra de arte manifiesta. Estamos ahora ante una perspectiva sobre la obra arte que da iluminaciones sobre nuestro tiempo. Todo porque “las obras de arte comparten con los enigmas la ambigüedad tensa entre determinación e indeterminación” (167). Sin embargo quedan muchas cuestiones abiertas cuando leemos a Jauss en su *Pequeña apología de la experiencia estética*:

La crítica más aguda a toda experiencia placentera del arte se encuentra en la póstuma *Teoría estética* de Theodor W. Adorno: quien en las obras de arte busca y halla placer es banal; “palabras como ‘regalo para los oídos’ le delatan”. Quien no sea capaz de desprenderse del gusto placentero en el arte se queda a la altura de los productos culinarios o la pornografía. En último término, el placer artístico no sería otra cosa que una reacción burguesa contra la espiritualización del arte y, con ello, el fundamento para la industria cultural de nuestro tiempo, la cual, en el estrecho círculo de la necesidad dirigida y de la satisfacción estética sustitutoria, sirve a los ocultos intereses dominantes. En una palabra: “El burgués desea el arte exuberante y la vida ascética; lo contrario sería mejor. (34)

O cuando afirma:

La otra, la cara negativa, sale a relucir cuando se plantea por qué los grandes puritanos en la larga tradición de la filosofía del arte –y en sus filas figuran nombres tan ilustres como Platón, san Agustín, Rousseau y, en nuestros días, Adorno–

han visto la experiencia artística bajo otra luz, sospechosa o peligrosa, y por esto han minimizado o recortado sus pretensiones éticas y gnoseológicas. (45)

Sin embargo, resuenan las palabras al inicio de sus “Meditaciones sobre la metafísica” en *Dialéctica negativa*, que fundamentan el pensamiento que rompe con ese carácter ideal y racional de herencia platónica que ha situado el arte en un lugar secundario y lo ha sometido a los conceptos y a las determinaciones de la historia. De otra parte, se reitera ese encuentro entre la dialéctica negativa y la dialéctica de la obra de arte que hace pensar, más bien, en un vínculo más íntimo entre filosofía, política y estética. Sólo así, como Adorno mismo lo dice, puede aún escucharse el poema y la obra de arte hoy, después de Auschwitz y sus réplicas más recientes:

Que lo inmutable es verdad y lo movido, lo efímero, es apariencia, la indiferencia recíproca entre lo temporal y las ideas eternas, no puede seguir afirmándose ni siquiera con la temeraria explicación hegeliana de que el ser-ahí temporal, gracias a la aniquilación inherente a su concepto, sirve a lo eterno que se representa en la eternidad de la aniquilación. (2005, 330)

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Barcelona: Orbis, 1983.
- . *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1984.
- . *Dialéctica negativa & La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal, 2005.
- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.
- Crespi, Franco. “La ausencia de fundamento y el proyecto social”. *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra, 2000.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Wellmer, Albrecht. *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*. Madrid: Visor, 1993.
- . *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Madrid: Frónesis, Catedra, 1996.