

Antonio Gutiérrez Pozo

De Hegel a Adorno. Sobre la comprensión filosófica del arte

Abstract. *As Hegel, Adorno points out the philosophical transcendence of Art but he does it on the base of the convergence of Art and Philosophy. That convergence, the nucleus of Adorno's Aesthetics, is founded on the dialectic discovered in the aesthetic experience. Adorno incorporates to philosophy the aesthetic element, which is what permits philosophical reason to surpass the identity imposed by idealism, and to constitute itself in dialectic to think what can't be thought, that is, the concrete.*

Key words: Hegel, Adorno, German idealism, dialectics, aesthetics.

Resumen. *Adorno, como Hegel, destaca la relevancia filosófica del arte, pero 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 en la experiencia estética. Adorno incluye en la filosofía el elemento estético, que es el que permite a la razón filosófica superar la identidad impuesta por el idealismo, constituirse en dialéctica y pensar lo que no se puede pensar, lo concreto.*

Palabras clave: Hegel, Adorno, idealismo alemán, dialéctica, estética.

1. La relevancia filosófica del arte

En este trabajo pretendemos presentar la teoría estética de Adorno como una propuesta

adecuada para precisar la naturaleza y el estatus filosóficos actuales de la estética, más allá de los planteamientos estéticos de Hegel y de –reconociendo la impropiedad del uso del término “estética”– Heidegger, aunque eso sí reconociendo que la concepción estética de Adorno se perfila precisamente en el 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 relevancia filosófico/epistemológica y ontológica del arte, frente a la otra 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. La compartimentación kantiana del saber acabó por conceder los derechos en exclusiva del conocimiento y la verdad a la ciencia, afirmando que el juicio estético –el arte– no aporta ningún conocimiento de sus objetos¹. 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. 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 la filosofía se haya acercado más a la religión (Kierkegaard) que al arte². Hegel y —salvando las enormes diferencias entre uno y otro— Heidegger reaccionaron contra esta comprensión positivista del arte. Hegel afirma que el arte es digno de tratamiento científico/filosófico y si lo es se debe a que no es ni simple tónico vital, ni arbitrario juego no reglado³; el arte no es el ámbito de la irracionalidad, sino que junto a la religión y la filosofía son “formas de expresar y de hacer consciente lo divino, la verdad más universal del espíritu humano”⁴. Son manifestaciones del espíritu, o sea, modos de hacer conscientes sus intereses supremos, y cada uno de ellos lo hace según su particular naturaleza⁵. En concreto, el arte representa para Hegel la “manifestación sensible de la Idea (*sinnliche Scheinen der Idee*)”⁶. 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 (*sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*)”, el “llegar a ser y acontecer de la verdad”, o sea, del ser⁷. Hegel y Heidegger en definitiva reafirman la seriedad del arte, su alcance epistemológico y ontológico. También Adorno sostiene —especialmente con Hegel— que el arte, lejos de ser el lugar de la irracionalidad, es más bien una “complexión de la verdad (*Komplexion der Wahrheit*)”⁸, 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, subraya Adorno, aunque —eso sí— piensa/juzga “sin palabras (*wortlos*)”; su pensar, su lógica no es conceptual ni judicativa⁹. De manera que el arte no es mero estimulante vital o emocional, no sólo nos hace reír o llorar, como reza el tópico periodístico-positivista que entiende el arte desde el punto de vista 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 a toda comprensión verdaderamente filosófica de la estética. 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, y de aquí se desprende que es lo primero que debemos perfilar cuando nos acercamos a la estética de cualquier autor. Representa la llave que nos abre el edificio estético.

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 seria cree que es, paradójicamente más inesencial lo considera frente a la filosofía, hasta el punto de disolverlo finalmente en ella y convertirlo en “un pasado (*ein Vergangenes*)”¹⁰ —operación que luego se ha denominado “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 del arte por la filosofía, de la intuición por el concepto. Ciertamente, cuando de lo que se trata es de manifestar ideas, o sea, de expresar el espíritu, de que el espíritu tome autoconciencia —y este es el punto clave, el elemento que según veremos Adorno va a poner en cuestión precisamente a partir del propio Hegel—, cuando se trata de esto, el arte —que va a representar verdaderamente otra cosa— está en desventaja respecto del concepto

filosófico, y ello debido a que la forma de expresión artística es sensible y no todo contenido espiritual puede “sensibilizarse”, de manera que el carácter sensible del arte le obliga a limitarse a manifestar cierto estadio de la verdad, de la autoconciencia del espíritu. Lo que hace el arte —manifestación del espíritu, expresión de ideas— lo hace —mejor, más adecuadamente— la filosofía, el concepto. Además de aquella 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 sensiblemente¹¹. El arte entonces para Hegel ya no puede ser “la forma suprema y absoluta de expresión del espíritu”, “la forma suprema en que se hace existente la verdad”, la autoconciencia del espíritu¹². El pensamiento y la reflexión superan al arte. El arte acaba volviéndose algo superfluo, innecesario, siendo superado por la filosofía. El arte según Hegel muere por superfluidad¹³. Desde el momento en que Hegel concibió la obra de arte *more* filosófico como símbolo de una idea estaba dictada su sentencia de muerte. 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 que la estética, la ciencia del arte, vale más que 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 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, la salvación tiene que provenir de la afirmación de la peculiaridad de su conocimiento no discursivo y no puede importarse de la filosofía.

Lo contrario que en Hegel encontramos en Heidegger. Si en Hegel la filosofía sustituía finalmente al arte superándolo, en Heidegger es el arte quien —empleando un término no del todo adecuado— “supera” 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 científico/racional, en suma, tras la crisis de la cultura metafísico/humanista, la filosofía no encuentra otro camino posible de supervivencia “según Heidegger” más que imitar al arte, convertido ya en modelo esencial de la filosofía¹⁴. 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”¹⁵, 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 exponente¹⁶. Así es como Heidegger concede relevancia ontológica y epistemológica —usado este último término con muchas reservas— al arte, deshumanizándolo, apartándolo —mejor: enemistándolo— de la filosofía entendida como conocimiento discursivo. 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 Mab*)¹⁷. Una filosofía que imite al arte —añádese autoelimina pues la filosofía es conceptual, el concepto es su órgano¹⁸. 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. Ahora bien, a propósito de la interpretación que hace Adorno de Heidegger

cabe plantearse razonadamente la duda de si esa supuesta eliminación de la filosofía que practicaría Heidegger al obligarla a imitar al arte, no respondería más bien al proyecto de lograr una nueva filosofía, 'poética', que realmente no se montaría sobre la aniquilación del pensar racional –tesis de base de Adorno–, sino más bien sobre su re-colocación o enraizamiento en su matriz originaria, el *logos mitopoiético*. Sólo el modelo de racionalidad 'moderno' y la filosofía y la técnica que la acompañan, que han olvidado su origen *poiético*, es decir, que han olvidado que son funciones de la *aletheía*, del desvelamiento de la verdad/ser, sólo ellas son las enemigas del pensar. Se trata entonces no de suprimirlas, sino de devolverlas a su fuente originaria. La propuesta heideggeriana supondría entonces la supresión de la escisión entre arte y filosofía, y su resultado sería el pensar, el pensar poético, un pensar donde razón y poesía alcanzarían una convivencia pacífica, y donde el ideal romántico de la intuición intelectual volvería a tomar cuerpo. Esta interpretación de Heidegger no obstante volvería a chocar frontalmente con la posición de Adorno, para el que la separación entre arte y filosofía –algo irreversible– se fundamenta sobre la estructura misma de la conciencia dividida en dos dimensiones distintas e irreducibles: una mimética/expresiva, "artística" y otra conceptual, "filosófica". De ahí que Adorno desestime de entrada cualquier proyecto filosófico que se sostenga sobre la esperanza de encontrar en la conciencia fuentes ocultas que nos liberen del pensar objetivador o conceptualizador hasta ahora imperante, y que nos abran la posibilidad de un pensar nuevo y distinto¹⁹. En definitiva –y siempre desde la perspectiva abierta por Adorno–, Hegel sobrealoraba 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 relación entre arte y filosofía, verdadera piedra de toque de la naturaleza de la estética.

2. Arte, dialéctica e 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 (dialéctica) 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 (principio de identidad), dejándola como algo sólo iniciado, una tendencia, que desde luego Adorno recupera y toma como elemento central de su pensamiento estético/filosófico²⁰. De ahí la importancia de profundizar en la teoría estética hegeliana, principal referente de la perspectiva de Adorno. La fenomenología del arte que practicó Hegel, y que le hubiera servido de base para desarrollar un pensamiento verdaderamente dialéctico, fue sometida 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*)²¹. 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"²². En concreto, el "momento estético de la conciencia" consiste según Hegel en la "alienación [del espíritu] hacia

lo sensible (*Entfremdung zum Sinnlichen*)”²³. El arte nace del espíritu y es de naturaleza espiritual, pero en la obra de arte el espíritu alcanza lo no espiritual, lo sensible/material. Si tenemos presente que Hegel afirma que la esencia del espíritu es el pensamiento, podemos asegurar que en la experiencia estética el pensamiento piensa lo que no es pensamiento, la cosa misma, la realidad otra. La experiencia estética es dialéctica, en ella el espíritu sale de sí y encuentra su otro, penetra en la materia. Adorno también se hará eco de que la dialéctica por tanto no representa un método para acercarse al arte sino algo que le es inmanente²⁴. Lo que le es inmanente al arte por tanto, la dialéctica, no es sino la afirmación de la tensión permanente entre sujeto y objeto, espíritu y materia, pensamiento y cosa real, irreducibles uno a otro, pero también inseparables, existiendo en constante referencia recíproca. Ni dualismo ni absorción o identificación: dialéctica. 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. Aquí está apuntada la trascendencia filosófica de la estética descubierta por Adorno, en tanto que la estética es el ámbito propio de la dialecticidad. Por otra parte, si partimos de que el arte es ya actividad espiritual en su origen, lo que Adorno encuentra como núcleo esencial —dialéctico— de la estética hegeliana es que en ella se afirma —al menos en forma de tendencia— que “el arte es célula de materialismo”²⁵, o sea, principio de afirmación —salvación— de lo otro, lo no espiritual. 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*)”²⁶. Así ‘piensa’ el arte, mimética o inmediatamente, y no mediante el concepto. No piensa con palabras sino con mímesis, sin mediaciones.

Por esto Adorno sostiene que el “momento lingüístico (*Sprachähnliche Moment*)” del arte es su “momento mimético (*Mimetisches*)”²⁷.

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. En la filosofía de Hegel pesa más el imperativo de identidad que el principio dialéctico. 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. Pero este momento dialéctico de la estética —centro de interés de Adorno— queda desconectado por el propio Hegel al sostener que “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”²⁸. 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”²⁹. El propio Hegel sostiene —contra la naturaleza dialéctica en principio entrevista— la identidad de los momentos espiritual y sensible del arte³⁰. La alienación es sólo un momento superado por el impulso de autorreconocimiento propio del espíritu, por la *Versöhnung*. El espíritu que Adorno ha descubierto en el arte, el espíritu en general, es mímesis, alienación, dialéctica; el espíritu hegeliano, en cambio, es autoconciencia. Pero decir que en Hegel el espíritu es autoconciencia equivale a decir que tiende a reconocerse a sí mismo en lo aparentemente otro, aniquilando la extrañeza del mundo respecto de él, que se revela en último término como sólo apariencia. El mundo no le es extraño esencialmente; la relación final entre el espíritu y el mundo no es de extrañeza sino de familiaridad. El espíritu hegeliano se siente en todas partes como en casa. La afirmación hegeliana del espíritu como autoconciencia es

un correlato de su filosofía de la identidad. Ahora bien, Adorno ha escrito que la identidad “todo lo devora (*alles Verschlingende*)”, “busca siempre la totalidad”³¹. Así supera Hegel las injusticias a las que parece estar sometido el mundo de la realidad concreta, toda la sangre derramada por la sufriente realidad individual. Elaborada desde el punto de vista del espíritu, cuya naturaleza es el pensamiento, la razón, convertidos ahora en sustancia de lo real, la filosofía, escribe Hegel, “remedia la injusticia aparente (*das Unrecht scheint*) y la reconcilia (*versöhnt*) con lo racional”³². El espíritu racional, que legitima todo lo real al entenderlo como una realidad exterior de sí mismo, no niega —como es lógico— el dolor ni la sangre; lo que niega es que sean injustos. Podrán serlo desde el punto de vista del individuo, pero no desde luego entendidos en grande, *sub specie aeternitatis*. Dicho de otro modo, desde el punto de vista de la razón —no del entendimiento— todo es como debe ser, lo real (*wirklich*) y lo racional (*vernünftig*) son sólo uno³³.

En un 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 luego se vuelve de espaldas a esta peculiaridad artística, 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. Es el momento sistemático de la estética hegeliana, el que la acaba determinando. 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 simbolizar ideas, o sea, de que el espíritu se reconozca a sí mismo y no de que se aliene, y esto

lo hace la filosofía de forma más adecuada, 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. Tras la muerte —o superación— del arte se encuentra la filosofía de la identidad. Lo que Adorno subraya es que el propio Hegel, en la esencia dialéctica de la estética, había descubierto el antídoto contra esta filosofía de la identidad que legitimaba las heridas de la realidad concreta cicatrizándolas en falso. En la obra de arte el espíritu es mimesis. En la lógica de la obra de arte sólo hay espíritu cuando “queda sometida a lo que le está polarmente opuesto”³⁴. Este espíritu mimético/dialéctico, en vez de superar lo otro, su opuesto, el dolor de la realidad que grita en silencio, reconociéndose en ello como su verdad, se somete a esa realidad muda para darle la palabra. Sólo él, sólo esta mimesis espiritual, impide la falsa reconciliación hegeliana del dolor real transmutándolo mediante la magia de la filosofía de la identidad en justicia racional; sólo él impide la disolución de la sangre que no cesa de manar del individuo en inteligibilidad ideal. Y es necesario que experimentemos que realmente el individuo viviente sigue desangrándose y sufre, porque esta conciencia viva es la única esperanza que nos queda en el universo de la identidad totalizadora. Sin esa conciencia, el dolor —real— será sepultado. Pero este movimiento es el que inició el idealismo, especialmente la filosofía hegeliana: convertir el dolor en concepto, identificarlo, sostiene Adorno, supone dejarlo mudo y estéril. Frente a esta legitimación del dolor propia de la filosofía de la identidad mediante el silencio y el olvido, Adorno encuentra en el espíritu mimético/dialéctico del arte la oportunidad de darle la palabra. El arte, escribe, es el “lenguaje del sufrimiento (*Sprache des Leidens*)”, “escritura inconsciente de la historia (*bewußtlose Geschichtsschreibung*)”³⁵. Esa mimesis es la condición de posibilidad de una dialéctica negativa. Ser la voz del dolor es lo que explica también, a juicio de Adorno, la ininteligibilidad del arte, su “carácter enigmático (*Rätselcharakter*)”³⁶. Si la obra de arte pudiese ser plenamente comprendida y traducida a conceptos, también lo sería la

realidad concreta que designa, pero esto es precisamente lo que hace la filosofía de la identidad para exorcizar la negatividad de dicha realidad. La obra de arte cumple su función dialéctica dándole la palabra al dolor real en todo su poder negativo, indisoluble a toda interpretación.

3. La convergencia de arte y filosofía

La estética de Hegel es filosófica y no mera teoría del arte, como la teoría estética de Adorno; pero no coincide con ella en que lo es en el sentido de sistemática, es decir, en el sentido de que es una estética hecha desde arriba o desde fuera de lo propiamente estético, desde una filosofía establecida *a priori*. Parte pues de una filosofía previa e independiente de lo estético, la de la identidad. La estética hegeliana es filosófica porque es filosofía aplicada al arte. 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. Así entra en ella la filosofía, legislando desde sus categorías pre-estéticas la verdad del arte. La estética de Hegel no es sino filosofía aplicada, una filosofía pre-estética, elaborada al margen de lo estético, la filosofía de la identidad. Desde ella interpreta el arte, y al hacerlo impide el despliegue de la naturaleza de lo estético, que el propio Hegel había entrevisto. La estética hegeliana cede ante el imperativo filosófico de la identidad y se entrega a él, cercenando el imperativo propiamente estético, que era de signo contrario, es decir, de carácter dialéctico y nada idéntico. 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*)”³⁷. 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. Adorno incorpora lo filosófico —la dialéctica— a lo estético; la filosofía (dialéctica) es inmanente a la experiencia estética³⁸. Precisamente, sólo porque en lo estético

descubre lo filosófico, sólo por esto, puede ser la estética, la teoría estética, filosófica en sí misma. La estética no es filosófica porque se le aplique una determinada filosofía; es filosófica porque el tema de la estética, lo estético, es decir, la posición dialéctica del pensamiento ante la objetividad, es filosófica. La estética de Adorno, 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. 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. 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”³⁹. La teoría estética no es, no puede ser, una construcción filosófica *a priori*; la experiencia del objeto estético mismo es su escenario⁴⁰. Pero tampoco es mera teoría (positiva) del arte. Lo que Adorno niega también es la posibilidad de que la obra de arte haya que “entenderla puramente desde sí misma como objeto de intuición inmediata”⁴¹. 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. La obra de arte, añade, “exige algo más que el abandonarse a ella”⁴². Una reflexión que “se limite al arte, escribe, no acierta con él: su composición interna requiere de lo que no es arte”⁴³. Reclama la filosofía. 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”⁴⁴. Ahora bien, 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: se autoelimina como pensamiento conceptual y deviene pensar poético. Hegel y Heidegger han comprendido filosóficamente al arte a cambio de absorber o reducir uno a otro, es decir, a cambio de sacrificar la peculiaridad de una de las esferas a la otra. Frente a ambos, Adorno defiende la irreversibilidad de

la separación entre arte y filosofía, o lo que es lo mismo, defiende la peculiaridad irreductible de arte y de filosofía. 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 negar la existencia de relaciones entre ellas. Todo lo contrario. Arte y filosofía son distintos, pero en permanente relación, en tensión constante. 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. Sólo es posible sobre la base de incorporar lo filosófico en el arte.

El descubrimiento de lo filosófico en el arte no sólo no impide aquella relación de tensión entre arte y filosofía, de continua referencia recíproca, sino que es lo que la hace posible. La incorporación de lo filosófico en lo estético obliga al arte y a la filosofía a converger, a necesitarse mutuamente. La convergencia entre arte y filosofía que sostiene Adorno responde a la misma dialéctica que impregna todo su pensamiento: arte y filosofía mantienen la misma relación dialéctica que sujeto y objeto, o pensamiento y realidad, son distintos pero inseparables, como los Dióscuros Cástor y Pólux. Analicemos esta convergencia. En primer lugar será necesario aclarar en qué sentido estamos afirmando que Adorno incorpora lo filosófico en el arte. La filosofía descubierta en el arte lógicamente no es una filosofía ya hecha; el arte no es la filosofía, no es símbolo de una idea, como sostuvo Hegel, razón por la que finalmente pudo ser suplantado por la propia filosofía. El arte es más bien una exigencia de filosofía; la filosofía que se descubre en el arte es una exigencia, una exigencia de reflexión, una verdad pensada no discursivamente, y que la filosofía tendrá que cumplimentar desarrollándola conceptualmente. En el arte, en tanto que es dialéctica, mimesis, hay presencia inmediata de las cosas, hay verdad. La alienación del espíritu que se produce en el arte le permite de un salto, sin mediaciones, instalarse en las cosas en su verdad. Adorno nos sugiere que el arte es una experiencia de cercanía a las cosas, tal vez la más alta

experiencia de proximidad que podemos tener respecto de ellas, y que contrasta con la distancia que establece la experiencia filosófica –conceptual– entre nosotros y las cosas. La cercanía que caracteriza a la experiencia estética tiene un precio. El arte piensa, juzga, pero lo hace sin palabras, no discursivamente, ha sostenido Adorno, pero precisamente por ello también tiene que ser pensado. Tiene la verdad, pero como algo inconmensurable con él mismo; tiene la verdad, pero de forma inmediata, al vuelo y por eso se le escapa, se le oscurece⁴⁵. Esa es la ‘filosofía’ que hay en el arte. Por eso, escribe, “el arte está esperando ser explicado”⁴⁶, es decir, está esperando que su pensamiento sea pensado conceptualmente. De ahí que Adorno afirme que “la genuina experiencia estética tiene que convertirse en filosofía o no es absolutamente nada”⁴⁷. Por esto mismo la estética es filosófica en sí. El arte exige la filosofía, necesita de la reflexión discursiva.

Pero también, en segundo lugar, la filosofía, el discurso conceptual, necesita del arte. Adorno entiende la filosofía como dialéctica, como pensamiento de lo concreto, esto es, verdadera fenomenología. Sólo como dialéctica –lo que equivale a la ruptura de la imposición de la identidad– es posible la fenomenología. Además, la filosofía según Adorno sólo puede verificarse como tal fenomenología/dialéctica mediante el concepto. Efectivamente, el concepto es el órgano de la filosofía, pero también reconoce que es un muro que hace imposible su proyecto intelectual dialéctico porque él mismo distancia al pensamiento de aquello que piensa⁴⁸. Esta es la paradoja en que se mueve la filosofía: su medio natural, el concepto, es el mismo que le impide ser lo que es, fenomenología. Adorno se ha liberado de la “ilusión idealista”, o sea, de la “creencia en que es posible aferrar (*ergreifen*) la totalidad de lo real por la fuerza del pensamiento”, de manera que su filosofía queda definida por la “conciencia de la no identidad” entre el pensamiento y la cosa, filosofía que en virtud de esta conciencia crítica de la ilusión idealista es denominada por Adorno *ensayística*⁴⁹. El ensayo no es pues una mera forma de la filosofía, sino más bien la forma actual de la filosofía, es decir, la forma de una filosofía que

–convencida de que “los objetos son más que sus conceptos”⁵⁰– vive en la conciencia de la no identidad entre pensamiento y realidad, lo que ante todo supone afirmar que la filosofía tal como la entiende Adorno –ensayísticamente– es pensar lo otro, lo que no es pensar, concepto, pero –eso sí– con el concepto. Ahora bien, este mismo concepto hace imposible pensar lo otro o concreto, lo que no es pensamiento. Pensar (conceptualmente) es identificar, de modo que los conceptos –al pensar– no pueden decir sino lo que ellos mismos ponen. La filosofía piensa mediante conceptos, pero éstos mismos son los que la separan de lo que piensa. Esta es la distancia en que se mueve la filosofía, y la causa de la lejanía respecto de las cosas que en ella experimentamos. A la filosofía, al conocimiento discursivo, le falta presencia de las cosas, le falta verdad. Ciertamente, a cambio de ello, nos da claridad y distinción, rigor y precisión, pero le falta la verdad, la cercanía de las cosas. Desvela la verdad, tiene la mediación conceptual adecuada para desvelarla, pero no la tiene⁵¹. La comprensión del concepto como muro que distancia equivale a la quiebra del sueño idealista, pero de ahí no deduce Adorno la impugnación del conocimiento discursivo y la apertura para la filosofía de otra vía de conocimiento: “Sólo los conceptos pueden realizar lo que impiden los conceptos”⁵². El concepto es el órgano de la filosofía. Adorno no rechaza el concepto sino que lo corrige y lo amplía con la incorporación de otro elemento, la mimesis dialéctica de lo estético. Adorno afirma la filosofía como voluntad de decir conceptualmente lo que no es concepto, “lo que propiamente no es posible decir mediante él”, de manera que en la filosofía los conceptos tienen que dejar de ser sólo ellos para dirigirse a su otro y pensarlo, tienen que penetrar en lo que no es conceptual sin absorberlo, sin identificárselo, sin acomodar eso no conceptual a los conceptos⁵³. Los conceptos tienen que alienarse, pero esta excursión hacia lo otro es la dialéctica propia del arte. Por tanto, para que la filosofía, el pensar conceptual, pueda superar su natural tendencia idealista –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. Esta es la que le aporta la presencia, la verdad. 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”⁵⁴. La filosofía sólo puede realizarse como fenomenología –dialéctica– mediante la mimesis artística. Sin mimesis no hay dialéctica. El concepto suplantó a la mimesis; ahora tiene que reproducir esa conducta mimética en su propio comportamiento. Así convergen aquellos dos lados distintos de la conciencia. El arte necesita la reflexión filosófica para desplegar su verdad, la verdad que alcanza en su mimesis pero de forma, oscura, incommensurable; la filosofía necesita de la mimesis artística para corregir la tiranía identificadora de la razón filosófica, superar su límite idealista y poder pensar las cosas, lo otro del pensamiento, la verdad. La inmediatez de la cercanía estética necesita la distancia conceptual de la filosofía para poder pensar lo que tiene tan próximo que no puede pensarlo; la mediación conceptual de la distancia filosófica necesita la cercanía mimética del arte para poder tener la verdad de la cosa que aquella distancia nunca podría lograr.

Notas

1. Kant, I. *Kritik der Urteilskraft*, her. v. K. Vorländer. Hamburg: Meiner, 1990, p. 32 (ed. esp. de M. García Morente, Madrid: Espasa-Calpe, 1977, p. 95).
2. Cfr. Adorno, Th. W. *Dialektik der Aufklärung* (1947), *Gesammelte Schriften*, Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, p. 36 (ed. esp. de H. A. Murena, Buenos Aires: Sur, 1970, pp. 33 s). Lo que Adorno condena además es que cuando la filosofía se ha acercado al arte y no a la religión –como en el caso de Schelling o de Heidegger– lo ha hecho de una manera inapropiada, como si el arte y la intuición poseyeran algún tipo de preferencia con respecto a la ciencia y al concepto, y

- por tanto en detrimento —según veremos— de la filosofía como pensamiento conceptual. Otra cosa representa Hegel, cuya valoración y recuperación de lo artístico se ha hecho previa subordinación a lo filosófico, a lo conceptual. Por tanto Hegel se ha situado no muy lejos de la actitud predominante en la modernidad que prima la ciencia.
3. Hegel, G. W. F., *Vorlesungen über die Ästhetik* (1820-1829), I, *Werke*, Band 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, pp. 14 ss (ed. esp. de R. Gabás, v. I, Barcelona: Península, 1989, pp. 10 ss).
 4. *Ibidem*, pp. 20s (ed. esp. p. 14).
 5. *Ibidem*, pp. 23s, 28s (ed. esp. pp. 16, 19).
 6. *Ibidem*, p. 151 (ed. esp. p. 101).
 7. Heidegger, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1977, pp. 25, 58s, 64, 67 (ed. esp. de H. Cortés y A. Leyte, *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1997, pp. 28s, 61s, 66s, 70).
 8. Adorno, Th. W. *Ästhetische Theorie* (1969), *Gesammelte Schriften*, Band 7, p. 391 (ed. esp. de F. Riaza, Madrid: Taurus, 1980, p. 343).
 9. *Ibidem*, pp. 152, 264 (ed. esp. pp. 135, 234).
 10. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, I, p. 25 (ed. esp., I, p. 17).
 11. *Ibidem*, pp. 23s (ed. esp., p. 16).
 12. *Ibidem*, pp. 23s, 140s (ed. esp. pp. 16, 94).
 13. Cfr. Trías, E. "Arte y estética en el otoño de la modernidad". *Letras de Deusto*, Deusto, v. 20, nº 47, 1990, pp. 37ss.
 14. Cfr. Adorno, *Negative Dialektik* (1966), *Gesammelte Schriften*, Band 6, p. 37 (ed. esp. de J. M. Ripalda, Madrid, Taurus, 1990, p. 34).
 15. Heidegger, M. *Aus der Erfahrung des Denkens* (1947), *Gesamtausgabe*, Band 13, p. 79 (ed. esp. de J. M. Valverde, en *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, nº 56, 1954, p. 179).
 16. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, pp. 68 s (ed. esp., pp. 71 s). Cfr. Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (1935), *Gesamtausgabe*, Band 40, p. 140 (ed. esp. de E. Estiú, Buenos Aires: Nova, 1980, p. 169); *Die Zeit des Weltbildes* (1938), *Holzwege, Gesamtausgabe*, Band 5, p. 69 (ed. esp., *Caminos de bosque*, p. 76).
 17. Adorno, *Negative Dialektik*, pp. 26 s (ed. esp., pp. 23 s); *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung* (1962/63), I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997, p. 167 (ed. esp. de R. Sánchez, I, Madrid: Taurus, 1983, p. 127).
 18. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 27 (ed. esp., p. 23).
 19. Adorno, *Philosophische Terminologie*, I, p. 81 (ed. esp., p. 62); *Negative Dialektik*, p. 26 (ed. esp., p. 23).
 20. 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*. Madrid: Visor, 1993, pp. 15 ss) y V. Gómez (cfr. *El pensamiento estético de Th. W. Adorno*. Madrid: Cátedra (Univ. de Valencia), 1998, *passim*).
 21. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (1817-30), I, *Werke*, Band 8, § 2-4, 25s, 74, pp. 41-45, 90ss, 163s (ed. esp. de R. Valls, Madrid: Alianza, 1997, pp. 100-104, 131ss, 178).
 22. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1931), *GS*, Band 2, p. 262 (*Notiz*).
 23. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 28 (ed. esp., pp. 18 s).
 24. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 211 (ed. esp., p. 187).
 25. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, p. 186 (ed. esp. de R. J. Vernengo, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 215).
 26. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 305 (ed. esp., p. 270).
 27. *Ibidem*, p. 139 (ed. esp., p. 125).
 28. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 28 (ed. esp., p. 18).
 29. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, (1956/63), *Gesammelte Schriften*, Band 5, p. 261 (ed. esp. de V. Sánchez de Zavala, Madrid: Taurus, 1981, p. 29).
 30. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, p. 28 (ed. esp., p. 18).
 31. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit* (1962/64), *Gesammelte Schriften*, Band 6, p. 506 (ed. esp. de J. Pérez, *La ideología como lenguaje*, Madrid: Taurus, 1971, p. 169).
 32. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* (1822-28), her. v. J. Hoffmeister, I. Hamburg: Meiner, 1955, p. 78 (ed. esp. de J. Gaos, Madrid: Alianza, 1980, p. 78).
 33. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (1821), *Werke*, Band 7, p. 24 (ed. esp. de J. L. Verma, Barcelona: Edhasa, 1988, p. 51).
 34. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 180 (ed. esp. p. 160).
 35. *Ibidem*, pp. 35, 286, 387 (ed. esp. pp. 33, 252, 339).
 36. *Ibidem*, p. 179 (ed. esp., p. 159).
 37. *Ibidem*, p. 140 (ed. esp., p. 125).
 38. *Ibidem*, p. 524 (ed. esp., p. 457).

39. *Ibidem*, p. 513 (ed. esp., p. 447).
40. *Ibidem*.
41. Adorno, T. W. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1944/51), *Gesammelte Schriften*, Band 4, p. 253 (ed. esp. de J. Chamorro, Madrid: Taurus, 1987, p. 225).
42. *Ibidem*.
43. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 518 (ed. esp., p. 451).
44. *Ibidem*, p. 510 (ed. esp. p. 445 s).
45. *Ibidem*, p. 191 (ed. esp. p. 169).
46. *Ibidem*, pp. 193, 524 (ed. esp. pp. 172, 457).
47. *Ibidem*, p. 197 (ed. esp. p. 175).
48. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 27 (ed. esp. p. 23); *Drei Studien zu Hegel*, pp. 284 s (ed. esp. p. 61).
49. Adorno, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), *Gesammelte Schriften*, Band 1, p. 325 (ed. esp. de J. L. Arantegui, Barcelona: Paidós/ICE-UAB, 1991, p. 73); *Der Essay als Form* (1954), *Gesammelte Schriften*, Band 11, p. 17 (ed. esp. de M. Sacristán, *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel, 1962, p. 18).
50. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 17 (ed. esp., p. 13). Adorno ha sostenido en varios lugares la "primacía (Vorrang) del objeto" (*Negative Dialektik*, pp. 184 ss [ed. esp., pp. 185 ss]; *Ästhetische Theorie*, p. 384 [ed. esp. p. 337]), pero no para disolver el pensamiento sino para obligarle —contra todo idealismo— a atender a lo otro, a lo real y concreto, a lo que no es pensamiento. La primacía del objeto es una llamada a la "dialéctica negativa", una dialéctica que no se cierra en identidad, frente a la "dialéctica positiva" hegeliana, idealista, que acaba superando la diferencia pensamiento/cosa en identidad, en falsa reconciliación.
51. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 191 (ed. esp. p. 169).
52. Adorno, *Negative Dialektik*, p. 62 (ed. esp. p. 58).
53. Adorno, *Philosophische Terminologie*, I, p. 56 (ed. esp. p. 43); *Negative Dialektik*, pp. 21, 159 (ed. esp. pp. 18, 160).
54. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, p. 354 (ed. esp. p. 160); *Philosophische Terminologie*, I, p. 81 (ed. esp. p. 62).

Dr. Luis Camacho Narajo
 Director, Escuela de Filosofía
 1976-1979
 1987-1990