

El **Peso** de las **Cosas**

“El modo en que la imagen amada cambia, el modo en el cual lo más rìgido se une con lo más viviente, es el modelo en carne y huesos de la experiencia estètica”¹

El 30 de Enero de 1933, justamente el día en que Adolfo Hitler llegó al poder, salió publicado el primer trabajo importante de Theodor W. Adorno: **Kierkegaard: la construcción de lo estético**. El libro, como se podrá imaginar, tuvo muy poco impacto en la agitada Alemania de la época. La filosofía de Kierkegaard, sin embargo, gozaba de un creciente interés por parte de los círculos académicos. Las primeras traducciones al alemán de la obra de Kierkegaard se llevaron a cabo en la primera década del siglo XX, su influencia en la filosofía germánica comienza a manifestarse por los años veinte, precisamente en el círculo de los jóvenes estudiantes de filosofía de Weimar liderizado por Martin Heidegger.

Aquello que interesó a Adorno, no fue el existencialismo religioso, exaltado por Heidegger. Pero tampoco la “corrección” de la filosofía de la identidad de Hegel, realizada por Kierkegaard. El biógrafo norteamericano de Adorno - Martin Jay -, lo explica de esta manera:

Aunque Kierkegaard deseaba ansiosamente desprestigiar la teoría idealista de la identidad de Hegel, que suponía que sujetos y objetos eran una misma cosa, lo que en realidad proporcionó fue una pseudo reconciliación de las contradicciones sociales reales, al dar solamente significación ontológica al sujeto espiritualizado. Así pues, esta injustificada reconciliación produjo también, a pesar suyo, una teoría de la identidad, ya que postulaba una dialéctica sin objeto de pura subjetividad .²

Nada más distante de la dialéctica adorniana. En todo caso, no caben dudas de que la figura del filósofo danés para Adorno debió haber resultado, desde un primer momento, fascinante. Por una parte, un filósofo solitario y meditabundo, lejano de los círculos académicos, quien fue capaz de retar al filósofo más importante de su época: Wilhelm Friedrich Hegel. Un escritor que niega el método sistemático de este último y se dedica al ensayo, la forma predilecta de Adorno. Un pensador, que si bien abocado a lo religioso, reconoce la absurda distancia, milimétrica y kilométrica, que nos separa de la redención, idea tan cara a Walter Benjamin y al mismo Adorno. Sin embargo, restaba el hecho de su fracasada teoría del conocimiento, que como la hegeliana, subsume la objetividad, anulándola. A esto se suma el hecho de la inferioridad otorgada por el danés al conocimiento estético, tan apreciado por Adorno, relegándolo a un tercer puesto en importancia, respecto a las actitudes o esferas ética y religiosa. El propósito de Kierkegaard y la construcción de lo estético, será precisamente corregir los “errores” de la filosofía kierkegaardiana. Adorno, a lo largo de todo su ensayo, afirma que mucho de lo descartado por el danés, sea precisamente lo que deba ser considerado. Buen ejemplo es el decir poético:

...Si la filosofía, en cuanto pensamiento <<subjetivo>>, se ha desprendido completamente de esa totalidad, (lo heterogéneo hegeliano) es tanto más fácil que el nuevo fenómeno adquiera el renombre dudoso de cosa poética. Sea como fuere, lo cierto es que los conceptos dialécticos son su instrumento propio. Se diferencia

de la ciencia, no por configurar una ciencia suprema que abarque sistemáticamente los enunciados más generales, frente a los subordinados, sino por construir ideas mediante las cuales se ilumina y se divide la masa de lo meramente entitativo, y alrededor de las cuales se conglera el conocimiento de los elementos del ser. ³

De esta forma, la poesía que para la filosofía siempre fue sinónimo de “todo lo que no tiene alcance objetivo” se convierte en la verdadera protagonista. Algo que por lo demás puede ser considerado una constante normativa de la estética desde la teorización baumgartiana: el empleo de la poesía como instrumento de conocimiento; pero con Adorno se convierte en el único saber revelador ante la **ratio administrada** y no simplemente de lo sensible o de una gnoseología inferior, respecto al conocimiento superior y por lo tanto lógico. El saber poético siendo libre de ataduras metodológicas, es capaz de aproximarse dialécticamente, entendiéndose problemáticamente, a la fuente del conocimiento: las distintas mediaciones entre subjetividad y objetividad. Por otra parte, en su dejarse penetrar, constante y manifiesto, por el objeto de su deseo, nos puede arrojar luz, sobre su amado. Y es que para Adorno el lugar que ocupa el hombre estético, poético, es efectivamente el que ocupa, el filósofo y la filosofía en nuestros días:

La poesía es para (Kierkegaard) la marca del fraude en toda metafísica, frente a la revelación positiva. En lenguaje menos estricto, se considera poeta cuando se lanza a reproducir la existencia poética que, según su jerarquía de esferas, configura el lugar de la abyección del hombre. ⁴

En este sentido podemos equiparar al lenguaje poético, no estricto, y, por lo tanto, no identificante, con el saber mimético de la filosofía interpretativa, quien también reproduce la existencia poética de las cosas. Y es que la noción de **mimesis**, como afirma el español Vicente Gómez, no es sólo “una noción intraestética o teórico-artística” se trata de un verdadero “constructo crítico-epistemológico” ⁵. Esta idea será replanteada por Adorno en su obra póstuma, **La Teoría Estética:**

El proceso inmanente de las obras es lo que constituye, por una parte aquello que supera el sentido de sus momentos singulares, es decir, el enigma, pero también lo que lo suaviza cuando la obra de arte no se percibe como algo perfectamente fijado y, por ello, vanamente interpretado, sino que es recreada de nuevo en su propia constitución. En las representaciones que no hacen esto, que no interpretan el en-sí de las obras, a cuyo servicio se vanagloria de estar una tal ascesis, se convierte en presa de su mudéz. Carece de sentido cualquier representación que no interprete... al no imitar las obras de arte nada más que a sí mismas, nadie puede entenderlas más que el que las imita. Y sólo de esta forma, y no como conjunto de indicaciones para los actores o los maestros... ⁶

El interpretar, será el método adorniano por excelencia; pero no se le debe confundir con mera y simple voluntad de apropiación. Interpretar es imitar, es ser “capaz de leer en los signos de la obra su sentido completo y de seguirlo, como es capaz de seguir las curvas en que se

manifiesta la obra de arte”⁷. De aquí que Adorno adopte el término en su acepción más cercana a la ejecución musical. Interpretar, como en el caso de la lectura de una partitura, implica una conjunción de elementos objetivos, dados, los signos musicales, y el esfuerzo creador por dejar ser, aquello cambiante. La obra es algo más que su configuración material, estática: la obra exige actualidad. De allí que la interpretación sea un genuino acto de creación. No por que, como se dice comúnmente, cada uno ponga en ella su toque personal; se trata de algo más delicado y en cierta forma contrario a la interpretación personal: es dejar hablar las cosas por nosotros, dejarse enajenar por sus formas para transmitir las en acto, en sentido, en cambio.

Otra de las supuestas “confusiones” de Kierkegaard que será elevada a grado sumo, será la inferioridad de la conciencia o actitud estética. Aquella ligada a preocupaciones “materiales y sensuales”⁸, que como el deseo del célebre Don Giovanni mozartiano, analizado por el danés, choca creando voluptuosas e infinitas formas contra un acantilado: el de la realidad histórica. Y así como la poesía, la conciencia estética es una seductora, **deseosa de materia**, que logra tocar, una y otra vez, sin poder alcanzar la plena, definitiva satisfacción. El siguiente párrafo, si bien característico de la difícil escritura adorniana, explica esa libertad desordenada, no metódica, del saber estético, basado en su ser “engendrado” por las cosas y no en generar conocimientos.

Aquello que se dispersa, ante las pretensiones de dominio de un idealismo sistemático, irreducible al centro espontáneo de la subjetividad, en determinaciones dispares y entre sí incomparables de lo estético, se presenta, aunque irregularmente, ante la mirada melancólica, en forma a pesar de todo dotada de sentido. El dominio de lo estético que Kierkegaard (...) divide en la estética corriente, en la mera inmediatez intuitiva de la existencia, en el engaño especulativo de la metafísica objetiva y en el cómo subjetivo de la comunicación, para luego descartarlo como discontinuo - este dominio-, atravesado dolorosamente por la subjetividad, que en él deja huellas sin llegar a controlarlo, recibe su estructura a partir de las imágenes que se presentan al deseo, pero que no son engendradas por él, puesto que es más bien él el que brota de ellas. Este dominio imaginario constituye lo opuesto del platonismo tradicional. No es un dominio eterno, sino histórico dialéctico; no se encuentra en posición de clara trascendencia sobre la naturaleza, sino que penetra oscuramente en ella; no se trata de una verdad sin apariencias fenoménicas, sino que contraría sin sentido a lo inalcanzable en la oposición de su apariencia; no se abre al Eros, sino que luce en la caída. En la caída histórica de la unidad mítica de la existencia inmediata; en la disociación mítica de las existencias históricas⁹

Esta apertura, donde “la huella de la verdad” desvanece



la simple y llana existencia, es la cifra histórica: carne viva de toda relación dialéctica. El encuentro histórico entre sujeto y objeto, y sus innumerables mediaciones, es siempre fáctico y vital. Su trascendencia, si de esta podemos seguir hablando, es de orden histórico particular. Y puede ser ejemplificada por el ahora del instante biográfico. Sin embargo, no debemos menospreciar el alcance de la experiencia estética, su intención es la de aferrar el movimiento sin detenerlo, sin encasillarlo; desde esta óptica es siempre actual.

El hecho de que la experiencia de las obras de arte sólo sea adecuada como algo vivo, nos dice más que cualquier reflexión en torno a las relaciones entre la contemplación y lo contemplado, o a la (retención) psicológica como condición de percepción estética. La experiencia estética que parte del objeto es viva desde el momento en que la obra se vuelve viviente bajo la mirada de la experiencia.... Al hundirnos contemplativamente en una obra se desencadena su proceso inmanente. Al comenzar la obra a hablar se torna movimiento. Lo que puede llamarse unidad de sentido en cualquier producto humano no es algo estático, sino procesual, un equilibrio de los antagonismos que toda la obra necesariamente contiene. El análisis llega realmente a ella cuando capta el proceso que forma la relación mutua de sus momentos, pero no cuando la reduce por desmembramiento a sus supuestos elementos originarios. A partir de su técnica se puede entender que las obras de arte no son ser, sino devenir. ¹⁰

Esta unidad de sentido, que implica la interacción de sus participantes, es modificación mutua. El conocimiento, como superación del prejuicio, es aproximación novedosa a lo otro-de-sí; a su vez cambio del-sí-mismo

Adorno no ahorrará las metáforas eróticas:

El modo en que la imagen amada cambia, el modo en el cual lo más rígido se une con lo más viviente, es el modelo en carne y huesos de la experiencia estética. ¹¹

Pero volvamos una vez más al tan anhelado primado del objeto adorniano, principio esencial de la dialéctica negativa. Para esto es necesario confirmar el valor de las obras de arte como paradigmas del conocimiento objetivo:

Como las obras estéticas forman un continuo totalmente espiritual se convierten en la apariencia de un en-sí bloqueado en cuya realidad se completarían y disolverían las intenciones del sujeto. El arte sirve de justificación al conocimiento conceptual porque, aunque desdoblado en sí mismo, realiza lo que el conocimiento espera en vano de la relación sin imágenes entre el sujeto y el objeto: que una aportación subjetiva llegue a develar algo objetivo. (...) Quanto hay en la obra de arte de extraño al sujeto como algo estable, como rudimentario fetiche, está en favor de su no-alienación; pero lo que existe en el mundo y sobrevive como naturaleza no idéntica se hace alienación como material para el dominio de la naturaleza y vehículo de dominio social. ¹²

Para la **ratio administrada** la naturaleza y el mundo manufacto, equivalen a piezas de cambio, uso por cambio, óigase bien, y no viceversa. Se trata de un utilitarismo burdo, basado en la voluntad de dominio. Es por esto que el valor "sagrado", fetichístico del objeto artístico, guarda todavía un valor heurístico, no - idéntico, que se establece como reto y frontera del conocimiento. No estamos hablando de una estética basada en la voluntad de apropiación, sino de deseo de abrumación. Desde este particularísimo punto de vista, la expresión de las obras, es **memento**, conmemoración y recuerdo, de lo que de la naturaleza hemos perdido.

Un buen ejemplo, lo encontramos en la figura enigmática del genio. Esa figura idealizada del artista, que para Kant, era el transmisor de lo natural en el arte, se convierte para Adorno, no en paradigma del creador sino del simple artista que es redimido por las cosas:

El momento de lo ajeno al yo, que procede de la presión de la cosa, es el signo de lo que se significa con el término <<genial>>. ¹³

Volviendo al Kierkegaard de Adorno, aquello que importa del intérprete es precisamente su desaparición, su enajenación o en términos hegelianos su mediación negativa, el cambio:

Lo que Kierkegaard afirma polémicamente de la razón especulativa, que es usurpada por el intellectus archetipus, sirve para caracterizar positivamente a la "actitud" estética, en relación con la cual su doctrina de la existencia tiene que afirmar, a su pesar, que (Adorno cita a Kierkegaard) "para quien se dedica a la especulación no puede surgir la pregunta referente a la beatitud personal eterna, puesto que su tarea consiste justamente en ir substrayendo cada vez más de sí mismo y sin hacerse algo objetivo, desapareciendo de su propia vista para convertirse en la fuerza visionaria de la especulación". (Una vez más Adorno) Así debería "desaparecer" el yo autónomo en la verdad, cuyas huellas lo alcanzan en el fenómeno estético, y ante cuyas imágenes efímeras su poderosa espontaneidad de disipa impotente. ¹⁴

Esta "desaparición" del yo que, según Adorno, caracteriza la experiencia estética genuina, puede ser entendida sea en clave histórica como cognoscitiva. En el primer caso, el histórico, tenemos que considerar la lección impartida por las formas del arte radical o autónomo, que como hemos visto, consistió en "la destrucción del concepto general de obra". De esta forma las generalizaciones, producto de los sistemas idealistas, de la estética romántica, e inclusive de los cliché modernistas, correspondían a una adecuación de las obras a cánones de armonía, belleza y ruptura, en el caso de la estética vanguardista, que nada tiene que ver con la <<concritud>> que cada obra constituye. Visto desde esta óptica, la estética tradicional no es más que una apropiación subjetiva, que hace del objeto, referente adaptable a sus a priori universales. Un subsumir a categorías preconfeccionadas. Se trata de una forma más de reducción a lo-siempre-igual.

En cambio, el kierkegardiano <<desaparecer de la propia vista>> para así constituirse en <<fuerza visionaria>> será el ejemplo a seguir ante las obras. Todas las categorías heredadas históricamente se desploman ante este esfuerzo visionario, que niega la reducción a lo-siempre-

igual. A su vez, la desaparición del yo, es una de las metas del conocimiento y por lo tanto de la filosofía. La verdadera interpretación no consiste en "beatitud personal", sino más bien en dejar hablar a las cosas.

Aunque el sujeto ya no puede hablar inmediatamente, debe sin embargo - de acuerdo con esa idea moderna de no lanzarse a construcciones absolutas - hablar a través de las cosas, a través de su dañada y alienada configuración. ¹⁵

No se trata, por lo tanto de que la estética deba "escamotear sus conceptos", avergonzada de sus entrometimientos y atrevimientos, la intención es la de "liberarlos de su exterioridad respecto a la cosa", y así evitar esa distancia clínica e higiénica, constricción clásica del comportamiento científico, que separa y distancia su objeto de conocimiento. Por el contrario, el decir estético, es voz poética del mundo, visceral y, óigase bien, no cerebral. Los conceptos estéticos serán la voz interior de las cosas, por difícil e incierto que pueda parecer, ya que su intención es aquella dejar ser, en su diferente belleza, aquello que caprichosamente se esconde seductivamente al conocimiento. De esta forma la estética, de disciplina sin contenido fáctico, pasa a ser corrección del saber cognoscitivo, razonable. No en función de su saber identificatorio y reductivo, tirano de su objeto, sino como embajadora de la compleja dinámica del conocimiento.

A este punto la estética, más que disciplina interpretativa de las artes, se convierte en todo un nuevo y amplio ámbito del conocer. Vicente Gómez es quizá el primero en explicitar esta novedosa apertura de la filosofía adorniana:

... el término <<estético>> hay que entenderlo en este punto debidamente: la esfera estética no corresponde meramente a la circunscrita por la obra de arte como tal, sino que - de acuerdo con la equivocidad que lo <<estético>> conserva todavía en Kierkegaard - es fundamentalmente el ámbito de la sensibilidad y la imaginación humana en general. Sus contenidos no dependen de la constitución subjetiva, éste es el ámbito de lo finito e histórico, de aquello que imposibilita la identificación final Hegeliana de sujeto y objeto ¹⁶

Esta nueva dimensión o espacio del conocimiento coincidirá con el reconocimiento de lo maravilloso de la existencia, que Adorno en vena semítica, hará convenir con lo sublime y mítico. Una vez más el filósofo comenta al pensador danés:

No es el ser que vive como la víctima del sacrificio (el religioso), ni tampoco el "ético" burgués, una conjunción mediocre de deber, matrimonio y actuación conforme a la norma. Más bien habría que buscar su forma originaria en la tradición mítica en la referente a sabios desconocidos y que se ocultan hasta a sí mismos. (...) "Dar a lo sublime, en lo pedestre, una expresión absoluta.. ése es el único milagro" ... En el sedimento restante de lo estético se encuentra, limitado, descartado, pero imperdible, lo que la pasión de la subjetividad total inútilmente intentó evocar ¹⁷

Resta la pregunta si aquello que la subjetividad idealista intentó reconciliar, y que terminó convirtiéndose en mera voluntad de apropiación, difiera de un saber estético, amplio y conciliador. La pregunta puede parecer capciosa después de todo lo anteriormente dicho, a propósito de la nobleza seducida y no seductora, que el conocimiento estético representa para su objeto. Sin embargo, resta la duda, ante el sofisticado armazón teórico del filósofo de Francfort, de si la experiencia estética es cosa difícil, exclusiva y de privilegiados. ¿Se trata a caso de un conocimiento reservado a la sensibilidad intelectual y elitista? Adorno halla una respuesta más en la lectura de Kierkegaard, quien hará coincidir el placer de lo estético, su contenido de verdad, con el sentir religioso de los pobres. Treinta años después de su primer trabajo sobre Kierkegaard, en una conferencia dictada en 1963 con motivo del ciento cincuenta aniversario de la muerte del filósofo, Adorno afirmará:

Así debe entenderse la coincidencia entre lo “estético” y lo “religioso” en la pobreza, sobre la que enseña Kierkegaard: “¿Te sorprendes que busque lo estético entre los pobres y los sufrientes? ¿O perteneces a la gente que se rebaja a admitir lo estético entre las personas respetables, poderosas, ricas e ilustradas, dejando a los pobres, a lo sumo, lo religioso? Me parece, con todo, que en esa distribución los pobres no saldrían tan mal parados; pero pasa por alto que los pobres, al contar con lo religioso, también tienen lo estético, mientras que los ricos, al estar privados de lo religioso, no cuentan con lo estético”. Puesto que el pobre no vive lo “estético” en las formas del arte, sino en las imágenes concretas de su deseo, imágenes que se le ofrecen como satisfacción del mismo sin sacrificios. ¹⁸

Lo que más sorprende de esta cita, no es que Kierkegaard haga coincidir la experiencia de lo estético con la religiosa; el espiritualismo, el romanticismo y ciertas versiones del idealismo, también lo hicieron. Aquello, aparentemente inusitado, es la aprobación de Adorno, el pensador negativo y antidemagógico por excelencia, de tal correspondencia. Pero léase bien, para el Fankfortés, lo estético, su experiencia, se asemeja a esas imágenes “concretas de deseo” religioso, que claman justicia, ante una “vida ofendida”, como reza el subtítulo de la “ética” adorniana: **Minima moralia**. Estas imágenes, como la apariencia de las obras de arte, contienen una **promesa de felicidad** por el simple hecho de diferenciarse y, por lo tanto, distanciarse de un mundo donde reina la tiranía de lo-siempre-idéntico. Sólo se trata de promesas, no hay garantía alguna, sólo esperanzas.

La metáfora pirotécnica, empleada por Soren Kierkegaard, sirve a Adorno como ejemplo de su concepción de la interpretación estética:

“Así sube de un disparo un cohete, permanece por un momento inmóvil como un todo autodetenido, para luego dividirse como un abanico hacia todas partes”. Lo mismo sucede con la idea de la esfera estética: liberada de la dialéctica subjetiva, y superándola ampliamente, manteniéndola en la eternidad del momento como totalidad fenoménica, arrojando la luz de la esperanza sobre (todas) las cosas. ¹⁹

(Endnotes)

Notas:

¹ Adorno, Theodor, W., Teoría estética, Giulio Einaudi editore, Turín 1977. Pág. 296.

² Jay, Martin, Adorno, Harvard University Press, Cambridge, Massachussets, 1997. Pág.21.

³ Adorno, Theodor, W., Kierkegaard, Monte Ávila Editores, Caracas. Págs. 12 y 13.

⁴ *Ibíd.*, pág. 15.

⁵ Gómez, Vicente., El pensamiento estético de Theodor W. Adorno, Frónesis Universitat de Valencia, Madrid 1998. Pág. 153.

⁶ Adorno, Theodor, W., Teoría estética, ediciones Orbis, Barcelona 1983. Pág. 168.

⁷ *Ibíd.* Pág 169.

⁸ Jay, Martin., Adorno. Pág. 21.

⁹ Kierkegaard. Págs. 209 y 210.

¹⁰ Teoría estética, ediciones Orbis. Pág. 232.

¹¹ Teoría estoica. Pág. 296.

¹² *Ibíd.* Págs. 152 –153.

¹³ *Ibíd.* Pág. 225.

¹⁴ Kierkegaard, Monte Ávila Editores. Pág. 210.

¹⁵ Teoría estética, ediciones Orbis. Pág. 158.

¹⁶ El pensamiento estético de Theodor W. Adorno, Frónesis Universitat de Valencia. Pág. 55.

¹⁷ Kierkegaard. Págs. 211 – 212.

¹⁸*Ibíd.* Pág. 229.

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 215.

