



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA

EL CONCEPTO DE MÍMESIS

EN LA *TEORÍA ESTÉTICA* DE THEODOR W. ADORNO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

Lilian del Carmen De Paz González

TUTOR:

Dr. Jorge Armando Reyes Escobar

México, D.F. Ciudad Universitaria, Enero, 2015

A Yankel Peralta G.
De la nariz de la Tirpi y de regreso...
Por todo su apoyo y amor
incondicional, mi gratitud infinita.

A Theodor. W. Adorno
Con quien comprendí que la filosofía
tanto en su aridez teórica como en su
desgarrador grito de auxilio, es la
exigencia de la reflexión y de la
transformación del mundo.

AGRADECIMIENTOS

Las tesis, a pesar de lo que pretende aparentar la academia, nunca son el resultado de un trabajo meramente individual sino que son posibles por el esfuerzo de una inmensa colectividad. La presente tesis no escapa a su socialidad. Sin las personas que me rodean y que me apoyaron, cada quien a su manera y en la medida de sus posibilidades, nunca hubiera podido concluir el presente trabajo.

Quiero agradecer a mi mamá, Isabel De Paz, por su apoyo y por haber sembrado en mí la semilla de la criticidad y de la rebeldía. A mi tío el Mtro. Isaac De Paz González por animarme y ayudarme en la impresión de esta tesis. A Javier Aviña por haberme introducido a la lectura de la filosofía y por inculcarme un interés general por el conocimiento. A Salomé Mendoza, quien me dio un hogar, por su solidaridad y amor que me permitieron concluir mis estudios y avanzar en la tesis. A Cecilia Espíritu, amiga, confidente, colega y hermana, por todo su cariño, su paciencia y las alegrías que me ha dado. A Catalina García, quien es un ejemplo de constancia y dedicación, por apoyarme, por confiar en mí y permitirme ser parte de su vida.

A mis lectores: la Dra. Erika Lindig, quien con sus comentarios me alentó a ir más allá de lo obvio, al Dr. Carlos Oliva por sus agudas observaciones, al Dr. Pedro García y al Dr. Mario Tortolero Chávez. Todos ellos hicieron de éste un mejor trabajo, sin duda, las deficiencias se deben únicamente a la autora.

A mi querido y admirado asesor, el Dr. Jorge Reyes, con quien espero seguir trabajando y aprendiendo, por todo su apoyo y la guía en la elaboración de este trabajo. Por mostrarse siempre accesible y dispuesto a discutir esta tesis, a resolver mis dudas y a compartir su conocimiento. También le agradezco el permitirme ser becaria de tesis en el PAPIT IN 402912 *Las transformaciones en el concepto de reflexión en la filosofía moderna*.

A mis gatos, Sebastián, Effy y Bianca –y a todos mi compañeros de cuatro patas– por mostrarme el lenguaje mudo de la naturaleza.

And last but not least, agradezco a Yankel Peralta, mi compañero, a quien admiro y a quien dedico esta tesis. Las palabras palidecen para poder expresarte mi inmensa gratitud por tu confianza, tu aliento, por enfrentarme al rigor filosófico, por tu apoyo constante, por creer en mí cuando yo no creía. Por tu entrega a la verdad, por tu convicción teórica y filosófica. Por tu cariño, tu generosidad, tu inteligencia y tu amor. Por tu ayuda en la corrección de esta tesis... En fin, sin ti, este trabajo y mi vocación filosófica nunca se habrían concretado.

**-Yo podría bailar
ese sillón
-dijo Isadora**

De una pierna rota y de la obra de Adolf Wölfi nace esta reflexión sobre un sentimiento que Lévy-Bruhl hubiera llamado prelógico antes de que otros antropólogos demostraran lo abusivo del término. Aludo a la sospecha de arcaica raíz mágica según la cual hay fenómenos e incluso cosas que son lo que son y como son porque, de alguna manera, también son o pueden ser otro fenómeno o cosa; y que la acción recíproca de un conjunto de elementos que se dan como heterogéneos a la inteligencia, no sólo es susceptible de desencadenar interacciones análogas en otros conjuntos aparentemente disociados del primero, como lo entendía la magia simpática y más de cuatro gordas agraviadas que todavía clavan alfileres en figurillas de cera, sino que existe identidad profunda entre uno y otro conjunto, por más escandaloso que le parezca al intelecto.

Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. i
I. ANÁLISIS PRELIMINAR.	
§ 1. Mímesis como <i>igualdad con lo otro</i>	p. 3
§ 2. Mímesis como <i>afinidad no conceptual</i>	p. 18
II. EL COMPORTAMIENTO MIMÉTICO DE LA OBRA DE ARTE	p. 27
Primera sección. Obra de arte como <i>artefacto</i> . Mímesis de la sociedad.	p. 31
§ 3. Trabajo	p. 33
§ 4. Sociedad	p. 40
Segunda sección. Obra de arte como <i>apariencia</i> . Mímesis de la obra consigo misma	
§5 Quid pro quo	p. 49
§6 Ideal objetivo de la obra de arte	p. 60
§7 Autonomía	p. 64
Tercera sección. Obra de arte como <i>naturaleza</i> . Mímesis de la naturaleza	p. 85
§8 Expresión y objetividad	p. 87
III. CONCLUSIONES	p. 95
APÉNDICES	p. 101
Apéndice A	p. 103
Apéndice B	p. 105
BIBLIOGRAFÍA	p.113

LISTA DE ABREVIATURAS UTILIZADAS

- DI** Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. 4ª ed. Intr. y trad. de Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2001. 303 pp.
- DN** Theodor W. Adorno, *Dialéctica Negativa*. Obra completa, vol. 6. Ed. de Rolf Tiedemann. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2008. 505 pp.
- ENC** G.W.F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. 2ª reimp. Ed., introd. y notas de Ramón Valls Plana. Madrid, Alianza Editorial, 2005. 630 pp.
- FEN** G.W.F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. 17ª reimp. Trad. Wenseslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 2007. 483 pp.
- KdU** Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*. Ed., y trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, con estudio preliminar, notas, bibliografía, cronología e índices. Madrid, Mínimo Tránsito – A. Machado Libros, 2003. 536 pp.
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilkraft*. Fünfe Auflage. Hrsg., Eingeleitet und mit einem Personen – und Sachregister versehen von Karl Vorländer. Verlag von Felix Meiner, Leipzig, 1922. 448 Seiten.
- KrV** Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*. Ed. bilingüe. Trad., estudio preliminar y notas de Mario Caimi. México, FCE-UAM-UNAM, 2009. 734 pp.
- MTC** Theodor W. Adorno, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Traducción León Mames. Caracas, Monte Ávila Editores, 1970. 289 pp.
- TE / ÄT** Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Obra completa, volumen 7. Edición de Rolf Tiedemann. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004. 508 pp.
/ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973. 568 Seiten.
- TE [T]** Theodor W. Adorno, *Teoría estética*. Trad. de Fernando Raiza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus Ediciones, 1971. 479 pp.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo procuraremos una comprensión filosófica del concepto de mimesis tal como Adorno lo piensa en relación con la obra de arte en *Teoría estética*. Este propósito lo encontramos necesario en la medida en que el concepto de mimesis es parte fundamental, junto con el concepto de racionalidad, de la estética adorniana. Sin embargo, a pesar de la importancia central de la mimesis, Adorno brinda explicaciones mas bien oscuras de este concepto, y a veces, incomprensibles. Esto se debe a que en ellas se encuentran sedimentadas alusiones implícitas a otros textos del propio Adorno, pero también a otras doctrinas filosóficas, especialmente las que refieren a la estética del idealismo alemán, y en particular a Kant y Hegel. En este sentido, el concepto de mimesis es crítico, es decir, que siendo algo que sin estar oculto sino a plena vista es, sin embargo, incomprensible.

Por lo tanto, para resolver la *problemática* de nuestra investigación –que es la comprensión y la interpretación de la función de la mimesis en la obra de arte– se nos presenta como obligatorio un *problema específico*: la aclaración terminológica del concepto de mimesis. Con la indicación y la posible resolución de este problema no sólo esperamos aclarar los diversos sentidos que tiene el concepto de mimesis, sino también distinguirlo de otros que Adorno, a veces, usa como equivalentes a la mimesis (por ejemplo, “imitación” [*Nachahmung*]) y otras veces se contraponen a él (por ejemplo, “copia” [*Abbild*]).

Nuestra hipótesis es la siguiente: en *Teoría estética* existen cuatro sentidos fundamentales de mimesis que concentran toda la problemática sobre este concepto, a partir de los cuales podemos entender otras referencias a la mimesis, pero también que nos ayudarán a comprender el concepto de obra de arte desarrollado a lo largo de *Teoría estética*. En este texto la reflexión sobre el arte transita de forma implícita entre dos polos que son los conceptos de mimesis y racionalidad. Ambos términos, así como su relación mutua, conforman el eje central sobre el que giran la mayoría de las categorías estéticas que Adorno examina, sobre todo las que refieren a su propia propuesta teórica. Esta amplitud temática implicó que no pudiéramos ubicar un fragmento particular en el que la mimesis predominara como única cuestión.

No obstante, dada nuestra tarea, debimos extraer primero los fragmentos en los que Adorno habla sobre la mimesis de forma clara y explícita, aquellos en los que se servía de dicho concepto o sus derivados: impulso mimético, comportamiento mimético y momento mimético. En segundo lugar, de estos fragmentos escogimos los que indicaran un juicio afirmativo de la forma “A es B” o “la mimesis es tal o cual”. A partir de esto ubicamos cuatro “definiciones” generales de mimesis que aparecen en las secciones sobre la técnica, la apariencia y el carácter enigmático del arte. Además de aparecer en definiciones, el concepto de mimesis aparece a lo largo del texto (no sólo en las mencionadas secciones) pero lo hace de forma oculta. Por ello, nuestra intención es relacionar esas definiciones generales con las discusiones o temas donde la mimesis cumple un papel esencial pero en los que no está enunciada de forma explícita.

Las cuatro definiciones de mimesis que encontramos son: 1.- mimesis es igualdad con lo otro; 2.- mimesis es la preforma fisiológica del espíritu; 3.- mimesis es la afinidad no conceptual entre sujeto y objeto y 4.- mimesis es igualdad consigo mismo. Las definiciones 1 y 2 conforman el grupo temático de mimesis e historia natural, en el sentido específico que Adorno otorga a este último término. La definición 3 forma parte de la teoría del conocimiento, mientras que 4 es la definición propiamente estética de mimesis y como aparece en la obra de arte. Adorno ya había utilizado algunas de estas definiciones en trabajos previos, tanto las que refieren a la conexión mimesis-conocimiento, como las que indican el nexo entre mimesis e «historia natural». Estas referencias intertextuales, en las que se encuentra desarrollado el concepto de mimesis de forma notable, son: *Dialéctica de la Ilustración*, *Dialéctica negativa* y *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Podemos enunciar que en DI el concepto de mimesis se desarrolla desde una antropología filosófica, mientras que en DN y MTC la mimesis es considerada al interior de la teoría del conocimiento. La única de estas cuatro definiciones que es nueva y aparece por primera vez en *Teoría estética* es “la mimesis es igualdad consigo mismo”, por esto podemos decir que es la definición de la mimesis *estética* propiamente dicha. El lector ya habrá percibido una contradicción cualitativa entre las definiciones 1) y 4). Esta contradicción se explicará en este trabajo debido a que ella representa lo característico de la mimesis *estética* y saca a la luz su vínculo con la racionalidad.

Si bien Adorno se opone a utilizar de forma ortodoxa las definiciones al exponer su filosofía, a nosotros –como estudiantes e intérpretes de la filosofía– nos es indispensable la clarificación terminológica. Este esclarecimiento no depende de que el contenido de los conceptos, Adorno mismo no lo planteó nunca así, sea determinado como algo estático e invariable. El contenido conceptual es algo que debe aprehenderse en su devenir histórico, pues es en este movimiento donde los conceptos adquieren tal contenido y sólo de esta manera puede captarse la verdad que encierran. Un determinado contenido puede caducar o transformarse de acuerdo a las necesidades propia de la filosofía, de su situación histórica y de la de sus autores.¹ Adorno había dicho sobre su experiencia al escribir filosofía: “mi teorema de que en filosofía no hay nada «primero» se sigue que no se puede construir un nexó argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación no su sucesión, tiene que producir la idea”.²

Para interpretar los diversos problemas estéticos, cuyo nivel de importancia teórica es el mismo, hemos utilizado las definiciones generales de mimesis como complejos parciales sobre los que ha de girar la problemática más amplia de la mimesis, la racionalidad y el arte. Dichas definiciones nos funcionan a modo de *constelación* para poder llegar a una idea general del entramado teórico en el que no sólo la mimesis, sino muchos otros conceptos se desarrollan. Estas definiciones no son causales ni son teoremas. Ellas concentran la noción de arte de Adorno, pero también otras categorías (apariencia, expresión, técnica) podrían funcionar de la misma manera. Escogimos la mimesis debido a su amplitud semántica y filosófica, pues junto con la racionalidad conforma la estructura dialéctica del pensamiento de Adorno.

Por lo tanto, nosotros no tenemos la intención de concluir este trabajo dando al lector una única definición estética de mimesis en la teoría de Adorno, con la cual se crea poder dominar el vasto reino de las cuestiones en él contenidas. Mas bien lo que intentaremos en nuestra aclaración terminológica, es hacer comprensibles las múltiples “definiciones” de mimesis que utiliza Adorno al explicitar el fondo teórico sobre el que se sustentan. La tarea

¹ Vid, Theodor W. Adorno, *Terminología filosófica*, tomo I, p. 9 y ss.

² TE, 482.

que nos propusimos, la aclaración terminológica, no fue fácil. Una de las mayores dificultades fue el ordenamiento de los argumentos, las ideas y los conceptos en un texto y un autor que se prestan poco para la esquematización ortodoxa. No obstante, tuvimos que ejercer cierta violencia sobre el texto de la misma manera que Adorno caracteriza un momento del arte: cual Procrustes, haciéndole cortes para hacerlo hablar, mutilándolo. Cortando aquí o extendiendo allá, intentamos reconstruir el concepto de mimesis en la obra de arte de la forma más transparente que nos fue posible, tratamos de no caer en la simplificación de las ideas ni en la desfiguración de su filosofía.

Sobre el texto

Teoría estética fue el último escrito filosófico sobre el que Adorno trabajó y fue publicado póstumamente en 1970 por el editor Rolf Tiedemann. Tal como éste lo aclara en el epílogo, el texto, tal como se encontraba en el momento de la muerte de Adorno en 1969, todavía no estaba todavía listo para su publicación. Sin embargo, Adorno dejó el escrito en sus últimas correcciones y consideraba que, en general, ya estaba listo. Tiedemann junto con la esposa de Adorno, Gretel Adorno, y con la ayuda de Susan Buck-Morse y Klaus Schultz, publicaron el texto a partir de los borradores que dejó Adorno de su última versión, y añadieron una parte llamada “Introducción inicial” que formaba parte de la penúltima versión pero que Adorno ya no incluyó en la última. Sobre el lugar que ocupa *Teoría estética* en la obra general de Adorno, sabemos que estaba destinada a cubrir la parte intermedia de su proyecto filosófico general. La primera parte de este proyecto es la teoría del conocimiento cuyo texto correspondiente sería *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. En segundo lugar, Adorno planeó una estética con la obra que aquí nos compete. La tercera parte de su proyecto iba a conformarse por una ética de la que, desafortunadamente, no tenemos texto o borrador alguno que nos indicara su posible contenido.

Fuera del contexto del canon adorniano, *Teoría estética* se encuentra dentro de las primeras obras filosóficas que abordan el concepto de mimesis desde una perspectiva teórica novedosa que rompe con la tradición interpretativa que había abordado el problema de la mimesis, sobre todo a partir de ciertas interpretaciones de la *República* de Platón, bajo la idea de la *representación* y vinculándola con problemáticas epistemológicas y

ontológicas en las que los conceptos de copia, ilusión, lo falso y el no-ser le fueron adjudicados al arte. Adorno, como lo señala acertadamente Michael Cahn,³ sortea el significado convencional de mimesis entendida como representación o imitación para convertirla en un concepto crítico que responde a la crisis de modernidad.

En cierta medida, *Teoría estética* forma parte de los estudios que reviven las relaciones entre arte, conocimiento, naturaleza humana y mimesis que Aristóteles expone en la *Retórica* y la *Poética*. Efectivamente, Aristóteles amplía el concepto a elemento común de las artes (τέχναι) pero sobre todo a una forma de comportamiento propia del hombre y que es parte esencial en el proceso de conocimiento. A estos elementos aristotélicos que se encuentran presentes en el concepto de mimesis de Adorno, se unen además nociones y usos de ese concepto que provienen de la antropología, la sociología y la psicología de la época. Estas fuentes filosóficas y no filosóficas que se encuentran de forma implícita en el concepto de mimesis serán explicitadas en este trabajo en la medida en que nos ayuden a la comprensión de la mimesis en la obra de arte.

Nuestras fuentes

Hemos utilizado las dos traducciones publicadas al español: la de Taurus (1971) traducida por Fernando Riaza y sobre todo la de Akal (2004) cuya traducción es de Jorge Navarro Pérez; de esta última edición provienen las citas presentadas en esta tesis. La comparación entre ambos textos fue significativa, sobre todo en lo que refiere a los conceptos que gravitan alrededor del concepto de mimesis (copia, imitación, imitar), pues manejan criterios disímiles para verter la terminología adorniana. De todas formas hemos cotejado ambos textos en español con el original alemán publicado por la editorial Suhrkamp (1970) y, solamente cuando lo hemos creído necesario, hemos modificado la traducción. También consultamos la edición en inglés traducida por Robert Hullot-Kentor (1997), sobre todo en lo que respecta al concepto de apariencia [*Schein*]. Sin embargo, esta

³ Michael Cahn, “Suversive Mimesis: Theodor Adorno and the Modern Impasse of Critique” en Mihai Spariosu (Ed.), *op. cit.*, p. 31.

edición no la citamos en esta tesis ya que no contiene ningún apoyo interpretativo en cuanto al problema que aquí nos compete.

Además de las diversas ediciones de *Teoría estética*, nos sirvió bastante contar con el cuarto de los seis cursos de estética que Adorno dictó entre 1950 y 1968: el del semestre de invierno 1958/9. Este curso, que fue el primero que se grabó forma total, fue publicado por primera vez en 2009 por la editorial Suhrkamp; la traducción al español apareció en 2013 editado por Los Cuarenta. Nosotros hemos utilizado éste último sin tener acceso al original en alemán. La fortuna de poder contar con este material es extraordinaria debido a que en estos cursos Adorno comienza a hilvanar las ideas que plasmará después en *Teoría estética*. Dado el carácter pedagógico del curso, la forma de la exposición es más clara y explicativa de los problemas que en su obra posterior son menos comprensibles. Por ello, se clarifican muchos pasajes que en *Teoría estética* parecen tener un trasfondo oscuro. Consiguientemente, nos ayudó a una mejor comprensión del concepto de mimesis y lo utilizamos en esta investigación para completar las ideas de sobre este tema.

I. ANÁLISIS PRELIMINAR. HACIA UNA IDEA GENERAL DE MÍMESIS

§1. Igualdad con lo otro § 2. Afinidad no conceptual

§ 1. Mímesis como *igualdad con lo otro*

El hombre no está aislado en la naturaleza;
solamente para sí mismo es un caso particular.⁴

Antes de entrar en la explicitación del significado de mimesis en *Teoría estética*, quisiéramos ofrecer al lector un panorama general del concepto de mimesis en otras obras de Adorno y que precedieron a aquel texto. Este recurso es conveniente porque en ellas encontramos un precedente de tres de los cuatro sentidos de mimesis que aparecerán en TE. Hay que señalar que, aunque el concepto de mimesis que aparece en su teoría del conocimiento (*Dialéctica negativa* y *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*) o en su teoría antropológica y social (*Dialéctica negativa* o *Minima moralia*) no es inmediatamente equivalente al de su uso estético sí están relacionados unos con otros. Por ello, éstas referencias nos ayudarán a comprender el concepto adorniano de mimesis y, específicamente, aquel que usa en TE en relación con la obra de arte.

El primer sentido de mimesis que queremos discutir está dada como definición en TE tan sólo una vez y es “la mimesis es el equipararse a otro”. La definición aparece como sigue: “A las imágenes de la prehistoria tiene que haberles precedido el comportamiento mimético, *el equipararse a otro*”.⁵ Esta proposición es en *Teoría estética* la única referencia directa sobre la mimesis en este primer sentido y se da en el contexto de una discusión sobre los orígenes del arte llamado “Teorías sobre el origen del arte”, que es un excursu ubicado inmediatamente después de los *Paralipomena*. En este excursu Adorno discute la posibilidad de una interpretación distinta acerca de la función de las pinturas rupestres que se aparta de la consideración de que éstas sirven a fines mágicos. Adorno propone que esas pinturas podrían considerarse como pinturas *estéticas*. Esto lo argumenta a partir de la calidad del trazo y el contenido, que él ve como una plasmación de lo variable y lo indeterminado, de aquello que “no es firme en las cosas”. Este contenido y la

⁴ Caillois, *El mito y el hombre*, 102.

⁵ TE, 435/ .

excelencia en el dibujo sólo serían posibles, según Adorno, porque son imágenes que poseen un elemento estético, que toman distancia de su objeto y por lo tanto, ya no están determinadas de forma completa por la praxis mágica, pero tampoco por el comportamiento mimético: “es indudable que el arte no comienza con obras, aunque sean predominantemente mágicas o ya estéticas. Las pinturas rupestres son un grado de un proceso, y no uno de los primeros. A las imágenes de la prehistoria tienen que haberles precedido el comportamiento mimético, *el equipararse a otro* [*das sich selbst einem Anderen Gleimachen*], que no coincide por completo con la superstición en la influencia directa”.⁶

A partir de estas consideraciones, podemos ver que Adorno indica una diferencia entre el comportamiento estético, el comportamiento mimético y el comportamiento ritual o mágico. Lo que nos interesa aquí es enfatizar una diferenciación que precede a la que se da entre arte y magia. Esta diferenciación previa es la separación que marca Adorno entre comportamiento mágico y comportamiento mimético cuando dice que éste “no coincide por completo con la superstición en la influencia directa”. Esta diferencia se encuentra desarrollada en *Dialéctica de la ilustración* y es aquí donde encontramos la base del concepto de mimesis como “ semejanza con lo otro”.

El concepto de mimesis que Adorno y Horkheimer desarrollan aparece desarrollado sobre todo en su significación antropológica y asociado principalmente a las prácticas mágicas y rituales; es dentro de esta discusión donde aparece la definición de mimesis como un comportamiento que se caracteriza por el impulso a igualarse o parecerse a algo

⁶ TE, 435/487. Cursivas nuestras. Sobre la comprensión de las imágenes del Paleolítico Adorno piensa que tendrían que haber sido precedidas por comportamiento mimético que es determinado aquí como “el asemejarse a un otro”. Esta *anterioridad* está introducida para marcar una diferenciación entre comportamiento estético y comportamiento mimético. Tal divergencia la sustenta Adorno a partir de un juicio estético condicional: si no hubiera una distancia entre ambos estadios entonces no se podría entender lo que él considera como “sorprendentes rasgos de elaboración autónoma” en esas imágenes. Esta *autonomía* que Adorno ve en las pinturas rupestres tienen que ver con su inclinación por la idea de en que el arte paleolítico prima la abstracción y que, por lo tanto, su función no es primariamente religiosa o mágica-utilitaria pues ésta se basa en la consideración del arte primitivo como figurativo o naturalista. Adorno se había inclinado por aquella hipótesis a partir de los estudios de Erik Holme donde discute la hipótesis de la función mágica de la pintura paleolítica en su artículo “El arte rupestre en el África Meridional” en Hans Geor Bandi, *La edad de piedra*. 1962. Adorno también se apoya en Walther F. E. Resch quien reflexionó sobre la abstracción y la estilización de las pinturas rupestres de África del Norte. No obstante, Adorno admite la imposibilidad de derivar un principio de validez con base en que la heterogeneidad de los fenómenos prehistóricos y la incertidumbre sobre su sentido impide establecer tal principio “originario”. Para una discusión contemporánea de tales cuestiones: *vid.* Juan M. Apellániz, *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico*. 2001; y R. Dale Guthrie, *The Nature of Paleolithic Art*. 2005.

distinto de sí mismo. Su concepto de mimesis tiene referencias a la teoría antropológica de Mauss-Hubert, de Caillois, y a la teoría psicoanalítica de Freud; si bien en Caillois el término está desarrollado desde la teoría de las pulsiones de Freud que une a investigaciones biológicas sobre el mimetismo animal. En *Dialéctica de la Ilustración* podemos comprobar que existen tres estadios que conforman el desarrollo de la mimesis. El primero consiste en la prehistoria biológica en la que predomina el mimetismo fisiológico [*Mimikry*]. El segundo estadio abarca la prehistoria humana, aquí la mimesis todavía mantiene una preeminencia pero ya está transfigurada en virtud de su trato con la racionalidad que comienza aquí su desarrollo. En el estadio mágico la mimesis se manifiesta sobre todo en las prácticas mágicas. La tercera fase mimética es la historia “propiamente dicha”, la civilización. En este estadio la mimesis es reprimida por medio del trabajo, represión que Adorno denomina con él término «tabú mimético», explotada por la «industria cultural», o bien sublimada en el arte y en el juego. Sobre el concepto de «sacrificio» podemos decir que éste se encuentra en un punto intermedio entre aquella fase primitiva, prehistórica y el comienzo de la historia, la civilización y la cultura. En lo que sigue sólo nos ocuparemos de los primeros dos estadios: el biológico y el mágico pues en ellos encontramos la respuesta a la pregunta que significa que la mimesis es “el equipararse a otro”.

La mimesis en tanto función fisiológica es llamada mimetismo. Este comportamiento es compartido por al menos tres reinos de seres vivos: *animalia*, *plantae* y *fungi*.⁷ Adorno identifica a la mimesis en este estadio como una función de la *sustancia viviente*.⁸ El mimetismo podemos definirlo como «el comportamiento por medio del cual un organismo toma las características de *un-otro* distinto de sí, sea éste “otro” organismos de la misma especie, una distinta o bien una entidad inorgánica». Esta definición, en la que prevalece el sentido biológico del término, la llamaremos el significado “primordial” pues influye en gran medida las formas del comportamiento mimético del ser humano, tales como el mimetismo social, la mimesis artística, el juego, etc., que están presentes en la reflexión de Adorno sobre el arte pero también en sus escritos sociológicos sobre el antisemitismo, la conducta autoritaria y la industria cultural.

⁷ Algunas investigaciones amplían el mimetismo a virus y bacterias *vid*, M. B. A Oldstone (Ed.), *Molecular Mimicry: Infection-Inducing Autoimmune Disease*. 2005.

⁸ Lo natural, oprimido por la autoconservación (107).

Los trabajos pioneros en el campo del mimetismo biológico se deben al naturalista Henry Walter Bates con su artículo “Contributions to an Insect Fauna of the Amazon Valley” (1861) y el libro *The Naturalist on the River Amazons* (1863). En el primer texto Bates reflexiona sobre las similitudes compartidas por muchas especies de mariposas tropicales y expone la hipótesis de que estas similitudes pueden deberse a la selección natural por la que las mariposas comestibles se asemejan a las no comestibles para evitar la depredación.⁹ A partir de estas observaciones a esa forma de comportamiento en la que un animal adopta los rasgos de organismos venenosos o dañinos fue llamada “mimetismo batesiano”, y así fue como término mimetismo (*mimicry*) entró en el campo científico de la historia natural. En 1878 el naturalista alemán Fritz Müller publicó “Über die Vortheile der Mimicry bei Schmetterlingen” en el que se propuso explicar las semejanzas entre especies de mariposas no comestibles. Müller expresó su hipótesis de que estas especies, que pueden estar emparentadas o no, comparten una apariencia similar con el objetivo de compartir los costos de la educación de su depredador común; a este comportamiento se le llamó “mimetismo mülleriano”. Estas fueron las bases científicas sobre las que las posteriores investigaciones acerca del mimetismo se desarrollaron. Hoy en día el concepto de mimetismo biológico abarca una gran cantidad de comportamientos, desde lo que sirven a ciertos animales para asemejarse al entorno o al ambiente (cripsis), al mimetismo interespecie hasta el que realizan vegetales y hongos. Desde sus inicios, estas teorías se han inclinado, por lo general, a establecer la función del mimetismo como una función defensiva, como una de las mejores formas preservación de la vida.

En consonancia con estas ideas, el concepto de mimetismo expuesto en *Dialéctica de la Ilustración* es caracterizado como un estímulo biológico elemental que consiste en el impulso de los individuos a asimilarse al medio que los rodea. Las expresiones con las que se describe este comportamiento son: “la adecuación a la inmóvil naturaleza”, “la adecuación física a la naturaleza”, “la adaptación orgánica a lo otro” y “tendencia a perderse en el ambiente”.¹⁰ La mimesis sigue estando conectada con una función de autoconservación y es llamada “rudimento arcaico”.¹¹ Afectado por el terror a ser

⁹ Cf., Ruxton, Sherratt y Speed, *Avoiding Attack. The Evolutionary Ecology of Cripsis Warning Signals and Mimicry*, p. 116.

¹⁰ DI, 225 y 271.

¹¹ Cf., Gebauer y Wolf, “Vital Experience (Adorno)” en *Mimesis*, pp. 281-288.

aniquilado el individuo se aliena de sí mismo, entrega se ser a otro y con ello pierde su individualidad. Es una respuesta automática de la *sustancia viva* que sobrepasa cualquier voluntad o libertad individual: “lo móvil se acerca a lo inmóvil, la vida más evolucionada a la mera naturaleza [...] El terror protector es una forma de mimetismo. Aquellos fenómenos de rigidez en el hombre son *esquemas arcaicos de la autoconservación*: la vida paga el precio de la supervivencia asimilándose a lo que está muerto”.¹²

Podemos ver que los términos con los que Adorno caracteriza esta relación con la naturaleza externa son pasivos: adecuarse, entregarse, adaptarse, perderse: entregar el ser propio a otro a cambio de la conservación de la vida. Éstos términos pretenden revelar que en esta fase la mimesis se encuentra incontrolada, que ella todavía no es dominada – llevada a la conciencia– y por ello no ha sido modificada por el individuo ni insertada en una serie de formas prácticas y culturales como podría serlo en la magia o en el arte, sino que aquí la mimesis forma parte de la actividad elemental e inconsciente de la vida. La mimesis es el instrumento de la autoconservación, al servicio de la reproducción de la vida lo que Adorno llamaría “la mera naturaleza” y surge contra la voluntad individual del sujeto pues su separación respecto a “corriente indiferenciada de la vida” no ha acaecido. Podemos concluir esta fase mimética de la prehistoria biológica de lo vivo en general señalando que en este mismo sentido de mimesis como debemos entender aquella frase en *Teoría estética* de que el comportamiento mimético es el *equipararse* a lo otro.

Habíamos mencionado que es necesario hacer un énfasis en la distinción entre mimesis mágica y mimesis fisiológica que Adorno señala en el texto citado sobre las pinturas rupestres. Esta diferencia manifiesta el paso del primer estadio mimético al segundo. La mimesis mágica contiene a la fisiológica pero transformada por el proceso de culturización. En el estadio mágico, la mimesis orgánica ya se encuentra modificada, es una forma diferenciada de la vida en general: forma parte de la vida humana en particular y se desarrolla en la fase prehistórica del ser humano, en *la prehistoria de la subjetividad*. En esta prehistoria el comportamiento mimético se hace presente en las practicas sociales y culturales del hombre: la mimesis sobrevive en el ritual mágico. Aquí la mimesis ve disminuida su predominancia anterior pues la racionalidad comienza su desarrollo y pone

¹² DI, 225. Cursivas nuestras.

límites a las conductas inconscientes miméticas, conteniéndolas de forma regulada en un tiempo y un espacio singulares: el tiempo y el espacio sagrados.

Es una tesis central de Adorno el que con el desarrollo de la racionalidad del ser humano también comience su diferenciación respecto de la naturaleza. Esta separación que es al mismo tiempo consecuencia y condición del proceso de formación de la subjetividad, es también condición necesaria del conocimiento del objeto; conocimiento en el que el sujeto parece querer curar esa escisión originaria. En las fases nómadas, el conocimiento de la naturaleza se halla muy cercano a la praxis, es conocimiento al mismo tiempo influencia –por medio del ritual– sobre la naturaleza. El cambio de la vida “natural” o “animal” al proceso civilizatorio es, según Adorno, un proceso largo y doloroso que incluye tanto el inicio de la formación del sujeto como la organización social en pequeños grupos de cazadores-recolectores. En esta etapa, en la que ya es posible diferenciar un espacio sagrado y uno profano, Adorno enfatiza que “es imposible establecer cuánta violencia precedió hasta habituarse a un ordenamiento tan sencillo”, aún cuando todavía no se ha alcanzado el sujeto fuerte y autónomo, y donde el proceso civilizatorio apenas comienza.

La violencia que es parte inseparable de la constitución del sujeto aparece en la experiencia habitual de que sin un conocimiento del objeto y sin un lenguaje con el que representarlo –aunque sea mentalmente– no existe la posibilidad de colmar el objeto como algo lleno de sentido para el sujeto. La falta de sentido o de significatividad –que reside en la ausencia de conocimiento– genera miedo a lo otro, y ese miedo nos remite a la vida prehistórica en la que se configuró traumáticamente el lenguaje para poder superar ese terror a lo desconocido. En *Ficcionario de psicoanálisis* –y después en *Memoria y espanto*– Néstor Braunstein analiza un texto de Cortázar que evoca una experiencia muy particular, la experiencia de la prehistoria del sujeto y su fragilidad: la ausencia de lenguaje. Cortázar sobre un recuerdo infantil describe las circunstancias desoladoras en las que era obligado a dormir en una habitación hostil y grisácea de la cual no cabe esperar nada bueno. Cuenta que una de esas noches apareció de repente algo *desconocido*, algo *innombrable*: “ese horrendo trizarse del silencio en mil pedazos, ese desgarramiento del espacio que precipitaba sobre mí sus vidrios rechinantes”. A causa del impacto traumático en el individuo éste es incapaz de reconstruir ese momento y tiene que ayudarse con un yo mejor

constituido, el del adulto, “mi madre recuerda que grité”, el cual provee la única manera de reponerse al terror que es haciendo conocido lo desconocido: “el canto de un gallo bajo la ventana, algo simple y casi ridículo que me fue explicado con palabras que suavemente iban destruyendo la inmensa máquina del espanto”. Este ejemplo es paradigmático de que el lenguaje y el concepto –el conocimiento– son un instrumento para superar esa distancia con lo otro y hacerlo dominable, y de que en ausencia de concepto lo que se nos aparece es un objeto desconocido e indómito: “no había noción de gallo, no había nomenclatura tranquilizante, cómo saber que eso era un gallo”.¹³

Si bien para Adorno la constitución del *Yo* descansa en la distancia específica frente al objeto externo –y que por ello es lo no familiar, aquello en lo que no nos reconocemos–, también es cierto que enfrentarse a esa distancia, el sujeto no posee el concepto como primer instrumento de dominio, sino que su primer instrumento es la mimesis con la que mediante la afinidad y la familiaridad pretende influir en el curso de la naturaleza. La fase mágica supone una relación de similitud y cercanía con la naturaleza (una cercanía de un tipo distinto al de la mimesis biológica). En la mimesis modificada por el ritual también está presente la racionalidad, pero mientras ésta implica la diferenciación y la distancia con el mundo externo y sus fenómenos, la mimesis busca restablecer la identidad para poder dominar la naturaleza, que es a su vez una forma de la racionalidad. Esta correlación entre ambos es constante y no puede dirimirse, aunque puede o bien reprimirse o bien llevarse a la reflexión.

La tensión que persiste entre mimesis y racionalidad –que es un elemento esencial en la filosofía de Adorno– tiene un presupuesto particular que muchas veces no se ha comprendido del todo. Este presupuesto es la continuidad ontológica, y por lo tanto, práctica y epistémica entre ambos, que está contenida en lo que Adorno llama el desarrollo del espíritu.¹⁴

Es por ello, que Adorno considera que en ninguna fase histórica la separación real sujeto-naturaleza puede ser algo absoluto, su represión puede hacer que aparezca así pero dicha disolución es meramente aparente, pues el vínculo entre ambos supone varios fenómenos intermedios y constituye la idea misma de dialéctica la ilustración como

¹³ Néstor Braunstein, *Ficcionario de psicoanálisis*, pp. 3 y ss.

¹⁴ *Ibid.*, apéndice A.

historia de la civilización. la misma oposición sugiere una relación determinada entre ambos.

La mimesis que se despliega en las prácticas mágicas, que Adorno localiza sobre todo en sociedades arcaicas, fueron posibles porque la conciencia no se representaba como absoluta ni la identidad ni la escisión hombre–naturaleza. Por una parte, en la concepción animista y preanimista consistía en una cualificación de la naturaleza, es decir, en la determinación de la naturaleza según un elemento específico, como agua, como aire, como tierra, como espíritu, etc., elementos que tenía la cualidad de ser un sujeto con voluntad, una voluntad que además no dependía del individuo sino al que éste estaba sometido. Por ello, la naturaleza en este periodo se manifiesta en una serie de atributos y características diferenciados unos de otros. También es necesario indicar que dentro de la determinación de la naturaleza ésta no aparece todavía determinada como mero sustrato de dominio pues el *sujeto*, que es necesario y correlativo a la praxis del dominio, no se halla plenamente formado. Adorno considera que en la praxis arcaica de la mimesis entre sujeto-objeto (naturaleza) existe una relación de afinidad (*Affinität, Verwandtschaft*), es decir, que hay una suerte de semejanza entre el sujeto que conoce o manipula un objeto éste.

En la obra *The Golden Bough* (1900) del antropólogo inglés George Frazer podemos encontrar los fundamentos antropológicos de una doctrina de la semejanza entre sujeto y objeto que se encuentra en la base de las prácticas mágicas. En el párrafo “Magic and Religion” Frazer tiene el propósito de hacer comprensible la investidura sagrada que, “a los ojos de bárbaros y salvajes”, rodea a los antiguos reyes, ya que éstos además de gobernar tenían también funciones sacerdotales y eran percibidos como seres divinos. Frazer encuentra que considerar al rey-sacerdote como aquel que media entre el hombre y el dios, pero también como un ser divino él mismo, descansa principalmente en dos concepciones de la naturaleza: en la visión animista de la naturaleza y en la creencia en la influencia sobre el curso de esa naturaleza. Conforme a la primera idea, la concepción de que el mundo entero está penetrado por fuerzas espirituales, el individuo supone que el mundo es

gobernado por entidades sobrenaturales con las que comparte los mismos objetivos e impulsos. Esta forma de concebir el universo y la naturaleza es llamada animismo.¹⁵

Según el modo de ver de Frazer, estas formas tempranas de pensamiento se explican a partir de la incapacidad del “salvaje” de distinguir entre lo natural y lo sobrenatural. Esta distinción, que forma parte del pensamiento más avanzado, al encontrarse ausente en el hombre primitivo configura la relación hombre-naturaleza de tal manera que se cree poder influir sobre ella. Aunque este poder en su expresión más alta sólo la pueda ejercer el rey-sacerdote. Mientras el individuo común sólo puede solicitar sus peticiones un poder invisible mediante el sacrificio o la oración, el sacerdote-rey encarna a la divinidad misma, ya que pueden modificar a voluntad el curso de fenómenos excepcionales de la naturaleza, por lo tanto, no sólo son visto no sólo como intercesores de lo divino, sino que ellos mismos son tomados como dioses pues sobrepasan los límites de la praxis y del conocimiento humanos.

Junto a la visión animista, Frazer descubre otra concepción de la naturaleza que piensa que podría ser más antigua que el animismo y, a su parecer, contiene el germen de lo que modernamente puede denominarse como leyes naturales o leyes de la naturaleza: “la idea de naturaleza como una serie de eventos que ocurren en un orden invariable sin la intervención de un agente individual”.¹⁶ La visión primitiva de la naturaleza a la que se refiere Frazer es la que él denomina por primera vez como «magia simpática» (*sympathetic magic*) y que desempeña un rol fundamental en los sistemas de la creencia supersticiosa. Frazer establece que los principios fundamentales del pensamiento en los que se basa la magia simpática son reductibles a dos: 1) lo semejante produce lo semejante (*like produces like*) y 2) las cosas que han estado en contacto continúan actuando una sobre la otra aunque el contacto haya cesado. Al primer principio Frazer lo llama «ley de semejanza» (*law of similarity*), y tiene como condición la creencia en que un efecto-objeto puede asemejarse a su causa-sujeto, esta magia en particular es nombrada como *mimética*.

El segundo principio se basa en la creencia de que existe una secreta simpatía o afinidad que une indisolublemente a las cosas que han estado en contacto, esta magia es la

¹⁵ Burnett Tylor, *Primitive Culture I*, p. 245.

¹⁶ Sir James George Frazer, *The Golden Bough I*, p. 9.

que Frazer denomina como propiamente simpática.¹⁷ Ambas formas (mimética y simpática) trabajan juntas pues ambas suponen la afinidad entre el sujeto que ejecuta la magia como el objeto sobre el que actúa como condición para poder influir sobre estos últimos. Podemos comprobar que estas ideas permanecen en la noción de mimesis de Adorno tal como éste lo usa en *Dialéctica de la Ilustración*. El concepto de afinidad, proximidad, analogía, semejanza de una cosa con otra, se aplica al trato entre cosas pero también a la que existe entre el ser humano y el mundo que lo circunda. Ambos, sujeto y objeto, son elementos de una naturaleza general, son expresiones individuales de una misma naturaleza que los contiene y rige sobre ellos. Dado este parentesco, el individuo-mago puede ejercer un poder y un dominio sobre esa naturaleza, pues él es parte de ella:

En el estadio de la magia, sueño e imagen no eran considerados como meros signos de la cosa, sino como unidos a ésta mediante la *semejanza* o el nombre. *No se trata de una relación de intencionalidad sino de afinidad*. La magia, como la ciencia, está orientada a fines, pero los persigue mediante la *mimesis*, no en una creciente *distancia* frente al objeto.¹⁸

Los conceptos de magia, semejanza, afinidad y mimesis aparecen aquí en oposición a la intencionalidad, la ciencia y la distancia ante al objeto. Adorno enuncia la persecución de fines tanto en la práctica mágica como en la ciencia, esos fines son los fines de la propia conservación: la finalidad de la magia y de la ciencia es la influencia o el dominio de la naturaleza para asegurar la pervivencia de la vida humana. Sin embargo, existe una diferencia entre ambas que radica en los medios con los que consiguen ese fin. Para Adorno la práctica mágica, que tiene como presupuesto la visión de la naturaleza como algo afín al ser humano, algo en lo que él mismo participa, se sirve de esa afinidad, para acercarse a la naturaleza y de esa manera «influir» en el curso de los acontecimientos.

La ciencia, por otra parte, tiene que basarse en la idea de la naturaleza como algo completamente separado del sujeto, por lo tanto, es considerada como mero material o sustrato de dominio. La magia se acerca a la naturaleza por medio de la imitación, “el chamán exorciza lo peligroso mediante su misma imagen. Su instrumento es la igualdad [*Gleichheit*]”,¹⁹ y de esa manera logra los objetivos que se había propuesto, para Adorno este comportamiento es posible “donde pensamiento y realidad no están radicalmente

¹⁷ *Ibid*, p. 10.

¹⁸ DI, 66. *Cursivas nuestras*.

¹⁹ DI, 71.

separados”.²⁰ La ciencia, en cambio, tiene que distanciarse del objeto para conocerlo y manipularlo, esa *distancia* que Frazer piensa como un elemento del pensamiento más avanzado la considera Adorno desde dos ángulos. Primero ve esa distancia como una forma necesaria para la construcción del sujeto y la formación de la civilización, pues la fuerza para distanciarse del ambiente, para conservarse y afirmarse individualmente en él se contraponen a la tendencia a dejarse llevar por la naturaleza y a perderse en ella, la superación de esta tendencia es para Adorno “la señal de todo desarrollo”.²¹ Por otra parte, Adorno reflexiona que la distancia necesaria puede tener una consecuencia perjudicial: la alienación del sujeto respecto de la naturaleza exterior y su naturaleza interior. El sujeto tiene que alienarse a esa naturaleza en la medida que quiere dominarla y ejercer poder sobre ella, deja de reconocerse como ser natural. Ampliaremos esta idea más adelante.

Por el momento queremos indicar que sobre la caracterización de la relación hombre-naturaleza que sustenta a la práctica mágica Adorno hace una objeción a la explicación psicoanalítica de Freud sobre el comportamiento mágico. En el capítulo III de *Tótem y tabú* “Animismo, magia y omnipotencia de los pensamientos”, Freud sostiene que el animismo es uno de los tres sistemas de pensamiento que ha producido el ser humano junto con la religión y la ciencia, quizá el sistema más complejo y mas exhaustivo en cuanto a la explicación del universo. Lo que interesa a Freud del animismo es que esta cosmovisión no sólo puede estudiarse desde el psicoanálisis, sino que ella misma es una teoría psicológica. Para Freud la construcción de tal sistema de pensamiento no fue guiado por un interés meramente especulativo, sino por “la necesidad práctica de apoderarse del mundo” y de “adueñarse de hombres, animales y cosas, o de sus espíritus” cuyo modo de proceder es la práctica mágica.²²

Esta omnipotencia y que tiene como condición el repliegue de la libido hacia el yo. Según Freud, la indiferencia hacia el mundo que sufren los parafrénicos les impide destinar su libido hacia objetos exteriores, sean estos reales o imaginarios y, como la libido no se puede anular, la retrotraen al yo. La libido del yo hace del parafrénico un megalómano, que tiene delirios de grandeza de tal manera que sus pensamientos son tan poderosos que

²⁰ DI, 66.

²¹ DI, 271.

²² Sigmund Freud, *Tótem y tabú*, p. 82.

conjuran la existencia de lo pensado. Freud en los comienzos de la construcción de la teoría de la libido se sirve de sus observaciones en niños y pueblos primitivos para confirmar su teoría de la introversión de la libido y del narcisismo como complemento libidinoso que serían la causa psíquica de la confianza irrefutable en los pensamientos, confianza que basan en que la ejecución de la magia produce o regula la existencia del entorno basándose, según Freud, en la identificación total de éste con su pensamiento sobre la magia ya que éste había visto en la práctica mágica de los pueblos primitivos un precursor del comportamiento parafrénico²³ que se caracteriza según él por una confianza infinita en los poderes mentales, la “omnipotencia del pensamiento” es lo que la condición de “la fe en la influencia directa” y por consiguiente de la creencia en que se puede cambiar a voluntad el curso de los fenómenos naturales sólo con pensar en ello.

Lo que Frazer había denominado magia simpática y magia mimética, la creencia en la posibilidad de afectar a una persona, dios-espíritu o cosa a partir de su representación (su materialización en una figurilla de cera, su dibujo en el suelo, un retrato simbólico, escribir su nombre) y la creencia es la posibilidad de influir en los acontecimientos naturales a partir de su imitación, la similitud (*Ähnlichkeit*) y la afinidad (*Zusammengehörigkeit*) como principios de la creencia de que todos los elementos del mundo están emparentados, son para Freud la manifestación de procesos asociativos erróneos que conducen al hombre primitivo a la confusión de lo ideal, lo que sólo existe en el pensamiento con lo real, lo que se da efectivamente en el mundo. Es esta idea la que Adorno crítica de la interpretación psicológica que Freud hace de la magia y que también sostiene Frazer.

Freud se sirve de las ideas de Tylor cuando éste caracteriza la magia como «*mistaking an ideal connection for a real one*». De la misma manera, Frazer había sostenido que al hombre primitivo, un mundo en el que coinciden las voluntades, la voluntad divina-espiritual y la voluntad humana le suponen la idea de una facultad ilimitada con la que cree poder influir sobre la naturaleza –en consonancia con sus propósitos y para su propia ventaja. Freud asume que la teoría de la asociación, de que existe afinidad, contigüidad o semejanza entre las cosas, explica el procedimiento mágico pero no explica cuál es la condición para confundir leyes naturales por leyes psicológicas.

²³ *Ibid*, p. 89; Introducción al narcisismo, p. 73.

Freud da cuenta de que el motivo que lleva al primitivo a practicar la magia es la consecución de sus propios deseos y que tal éxito tiene como principio la inmensa confianza que el primitivo otorga al poder de sus deseos, “aquello que él produce por la vía mágica tiene que acontecer sólo porque él lo quiere”.²⁴ La respuesta de Freud a la pregunta por la causa del malentendido entre lo real y lo ideal, lo psicológico y lo natural, o lo subjetivo y lo objetivo es la base psíquica que posee el hombre primitivo: esa confianza para influir a voluntad sobre la naturaleza es posible porque en el hombre primitivo existe una sobrestimación de sus actos psíquicos y es incapaz de comprender su impotencia real sobre el mundo.

Adorno sostiene que las ideas de omnipotencia y sobrestimación de la voluntad que Freud atribuye al mago no corresponden al estadio mágico-animista, sino al estadio propiamente civilizado en donde ya no hay límites para el dominio y la explotación de la naturaleza y de los hombres. Según Adorno, la condición del dominio *real* (no simbólico como ocurre en la magia) es la creencia en la separación absoluta entre sujeto y naturaleza; concepción que fue posterior a la concepción animista y que, como hemos visto en las ideas sobre la afinidad y la semejanza, todavía no se encontraba en ella. Las ideas sobre naturaleza que hacen posible su dominio real son propiamente *modernas*, ellas descansan sobre la confianza en que la influencia y el conocimiento de la naturaleza pueden ser absolutos: “La «imperturbable confianza en la posibilidad de dominar el mundo» que Freud atribuye de forma anacrónica a la magia, corresponde sólo al dominio del mundo, ajustado a la realidad, por medio de la ciencia más experta”.²⁵

Tal como Frazer había concebido a las leyes de la magia como un precursor del sistema moderno de leyes naturales, “como expresión de reglas que determinan la consecución de acaecimientos en todo el mundo”, también advierte al lector que la magia simpatética y sus prácticas son un sistema espurio de leyes, una guía para la conducta errónea. La reflexión de que la magia puede ser vista como el germen de “las leyes naturales”, es decir, la magia «teórica», debemos entender que al primitivo sólo le era posible considerarla como instrucciones para la consecución de determinados fines es magia, es decir, como magia «práctica». Según Frazer, el salvaje de mente ruda la conoce

²⁴ *Ibid*, p. 87.

²⁵ *DI*, 66.

sólo en su segundo sentido. Sólo el antropólogo, el hombre moderno, el científico, puede discernir la ciencia espuria del arte bastardo al aislar los principios abstractos que fundamentan la práctica del mago.

La posición que toma Frazer hacia el pensamiento mágico, el reproche de primitivismo y de falsedad es el ejemplo de una interpretación ilustrada sin dialéctica que ve en el ritual una praxis ausente de todo conocimiento y es relegada como mera creencia pues Frazer mismo dice que el mago *infiere* las consecuencias de su comportamiento imitativo, pero al mismo tiempo Frazer advierte que el término «imitar» puede llevar a error al sugerir que el sujeto imitativo es un sujeto consciente (*conscious agent*) lo que lleva a Frazer a limitar el alcance de este tipo de magia porque el mago actúa por superstición no mediante el conocimiento racional de su objeto.

En la crítica que hace Frazer aparece de forma muy clara la conducta instrumentalista hacia la naturaleza: el verdadero conocimiento es dominio. Si la ausencia de discernimiento de los principios abstractos, la magia teórica, que se encuentran en el rito le impiden al salvaje trascender su practicidad es porque el mago que se deja llevar por las cualidades del fenómeno más que por la forma de éste y le impide entender el funcionamiento físico-natural de los acontecimientos, comprender la naturaleza en su “objetividad”. Lo que faltaría tanto en Frazer como en Freud, según Adorno, para pensar de forma completa el comportamiento mágico es la reflexión sobre el proceso de ilustración que es donde propiamente la praxis utilitaria o funcional que rige en la sociedad de intercambio es la que propiamente anula la objetividad del conocimiento al tratar a los objetos como meros ejemplares o especies de una representación general, mientras en las prácticas mágicas un cierto conocimiento del objeto era posible gracias a la relación cualitativa con él. Como veremos más adelante, Adorno no simpatiza con la idea de un “regreso a los orígenes” como respuesta al fracaso del proyecto ilustrado, sino con ejercer una crítica de los supuestos modernos de la civilización pero también del fracaso de las prácticas mágicas en el dominio y el conocimiento de la naturaleza.

En cuanto al parentesco de mimesis e identidad, Adorno lo ejemplifica con la teoría de la magia de Mauss. El animismo –la visión de la naturaleza como colmada de seres espirituales– supone la existencia de algo natural, que se hace presente a la percepción, y

algo *sobrenatural* que rebasa los sentidos y el conocimiento. Para Adorno, esta consciencia de lo trascendente es una forma preliminar de la diferenciación que lleva a cabo el ser humano respecto de lo natural. Como consecuencia de esta separación, el hombre primitivo ve en las cosas su aspecto físico pero también ve en ellas el testimonio de lo sobrenatural: la cosa es al mismo tiempo ella misma y otra distinta de sí.

En el acto de nombrar las cosas se manifiesta esta forma de identidad y no identidad en la cosa, pues cada nombre designa a un objeto pero también es la representación de lo que está más allá del objeto, lo que rebasa la experiencia posible: “el lenguaje expresa la contradicción de que una cosa sea ella misma y a la vez otra distinta de lo que es, idéntica y no idéntica”.²⁶ Adorno hace una referencia al texto de Hubert y Mauss sobre la magia en la que se dice: «L'un est le tout, tout est dans l'un, la nature triomphe de la nature».²⁷ Mauss explica la idea naturaleza que está en la base del pensamiento mágico desde el concepto de semejanza o afinidad entre las cosas pero tomando en cuenta que “la noción abstracta de similitud es inseparable de la noción abstracta de lo contrario”.²⁸ Esta visión de la naturaleza ésta es tan poderosa que, siendo la esencia oculta de todas las cosas, produce tanto la semejanza como la diversidad, está a la vez en el todo y en las partes. Por esto, sólo se puede dominar a la naturaleza adoptando las distintas formas (*eidós*) que ella toma, mimetizándose con ella. La frase “la naturaleza vence a la naturaleza” indica el éxito del mago que encuentra formas semejantes, éstas se atraen inevitablemente y la magia puede ser llevada a cabo. De acuerdo con esto, el pensamiento mágico no percibiría sólo la semejanza a partir de la cual se puede influir sobre la naturaleza porque existe una afinidad entre el mago y aquello que imita, sino también porque existe la desigualdad: para acabar con la sequía se lanza agua, para curar la herida se cura el arma que la produjo, a partir del agua se produce el oro, “lo contrario aleja a su contrario produciendo lo semejante”.

Podemos concluir este párrafo indicando que el sentido de mimesis de «equiparación con lo otro» corresponde a la noción de la mimesis biológica y que hemos visto se diferencia del comportamiento mimético de la práctica mágica, pues, en ésta, la mimesis ya se encuentra regulada por un sujeto que se diferencia de la naturaleza.

²⁶ DI, 70.

²⁷ “La naturaleza vence a la naturaleza”, *vid.*, Marcel Mauss y H. Hubert, “Esbozo de una teoría general de la magia” en Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, p. 95.

²⁸ *Ibid.*, p. 92.

§ 2. Mímesis como *afinidad no conceptual*

La segunda definición de mímesis que encontramos en *Teoría estética* es “mímesis es la *afinidad no conceptual* entre sujeto y objeto”. Esta definición de mímesis se encuentra en el contexto de la discusión sobre su papel dentro del proceso de conocimiento: “La pervivencia de la mímesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento”.²⁹ La idea de la mímesis como *afinidad* de sujeto y objeto en el acto de conocimiento, aparece en dos textos de Adorno: *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* y *Dialéctica negativa*. En el primero Adorno concibe la mímesis como «la condición indispensable de todo conocimiento» y es referida como la semejanza entre sujeto y objeto. En el segundo, Adorno sigue manteniendo el momento mimético como un momento necesario del conocimiento, pero su enunciación es ampliada como «el momento cualitativo», mientras que el momento racional es “el momento lógico-formal-cuantitativo”, ambos son indispensables en la teoría del conocimiento y en el proceso de conocimiento.

En MTC el concepto de mímesis aparece en el contexto de la crítica de Adorno al sujeto trascendental de Kant, tomado éste como agente formal y condición del conocimiento. Según Adorno, el sujeto trascendental en tanto formal-lógico se contrapone a su propio objetivo que es el conocer algo de forma objetiva pues a un sujeto que es mera función lógica le es imposible tal conocimiento en la medida en que éste necesita de intuiciones empíricas y no sólo las llamadas intuiciones “puras”; esta aporía se sustenta, según Adorno, en la dicotomía entre forma y materia del sistema kantiano: “El sujeto totalmente formal, trascendental, la mera totalidad de las condiciones de la experiencia posible tampoco sería capaz de intuiciones «puras». Ningún sujeto emancipado de todo lo empírico puede ser, en general, forma para lo dado, a nadie [...] le puede estar dado algo, nadie puede recibir un contenido tal, cualquiera sea su procedencia.”³⁰

²⁹ TE, 78-9/

³⁰ MTC, 178. Tenemos que señalar que Adorno no diferencia entre juicios sintéticos a priori, que es el tipo de conocimiento universal y necesario que busca Kant (que es el propósito sobre el que se fundamenta el esquematismo, el sujeto trascendental, la deducción de los conceptos puros), y el conocimiento en general. Sobre la crítica de Adorno a la estética trascendental de la KrV, y en especial al concepto de «intuición pura»,

La imposibilidad no sólo de una relación cognitiva con el objeto, sino del cualquier relación con éste aparece para un sujeto que se encuentra emancipado de lo empírico. Esta no correspondencia entre concepto y objeto lleva a Adorno a recordarnos la relación particular que Kant considera que existe entre los conceptos puros del entendimiento y las intuiciones sensibles. En la KrV, Kant nos dice que en la subsunción de un objeto bajo un concepto, la representación del objeto debe ser homogénea con su concepto, es decir, que el concepto ha de contener lo que nos representamos siempre con el objeto, pues de esta homogeneidad depende que efectivamente puede existir la subsunción. Esto es posible siempre y cuando se trate de conceptos empíricos de tal manera que en el concepto pueda intuirse aquello que se representa en el objeto, tal como el concepto de “plato” es *homogéneo* con el concepto puro geométrico de “círculo”, ya que la redondez se piensa siempre en el concepto de plato y además puede intuirse en el concepto de círculo. No obstante, Kant advierte que esta homogeneidad entre objeto y concepto no es siempre posible, cuando se trata de conceptos puros del entendimiento existe más bien *heterogeneidad*, conceptos e intuiciones empíricas, y sensibles en general, pues no es posible que a los conceptos puros les corresponda intuición alguna.³¹ Adorno vincula la homogeneidad y heterogeneidad de concepto y objeto con una problemática de la filosofía antigua que versa sobre la diferencia o semejanza cualitativa entre sujeto y objeto y que Adorno resume en las sentencias: “sólo lo igual puede conocer lo igual” o bien “sólo lo desigual puede conocer lo desigual”.

Esta idea, que repetirá en DN, TE y en la *Estética*,³² la extrae Adorno de un texto de Teofrasto sobre la sensación³³ y que aquél interpreta desde la teoría del conocimiento. En dicho fragmento, Teofrasto expone lo que considera las opiniones usuales sobre el origen de sensación; estas opiniones se dividen en dos grupos: las que consideran que el origen de la sensación es algo similar a la sensación y los que opinan que su origen es algo desigual o diferente. Dentro del primer grupo Teofrasto sitúa a Parménides, Empédocles y Platón; en el segundo grupo se encuentran Anaxágoras y Heráclito. A partir de este fragmento

puede consultarse la lectura 21 del curso que Adorno dictó en 1959: *Kant's Critique of Pure Reason*, pp. 224-234.

³¹ KrV, B176.

³² DN, 62, 146; TE, 171; *Estética 1958/9*, p. 156.

³³ Teofrasto, *De sensu*, I, (DK28 A46) *vid.*, G.S. Kirk, J.E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, 311 pp. 344-5.

Adorno estima que el problema de cómo es posible el conocimiento se puede plantear en términos ontológicos determinando si el sujeto que conoce es distinto ontológicamente del objeto conocido o si es semejante. Adorno se inclinaría por ésta última, pues sostiene que es necesaria cierta semejanza entre ambos para que sea posible el conocimiento, esta semejanza es el elemento mimético: la afinidad sujeto-objeto.

Este elemento mimético del conocimiento aparece en MTC con dos sentidos. El primero es el sentido biológico del concepto de mimesis que ya hemos discutimos al principio del primer párrafo y que corresponde al primer estadio mimético. Así podemos comprender el que Adorno se refiera al “residuo mimético” que persiste en el conocimiento lo caracteriza como “la asimilación [*die Anähnung*] del sujeto a la naturaleza”.³⁴ Esta «asimilación», que revela una connotación pasiva que indica la entrega involuntaria e inconsciente del sujeto al objeto (naturaleza), forma parte de la necesidad del sujeto por dominar esa naturaleza: el sujeto se asimila a la naturaleza para sobrevivirla. El segundo sentido de mimesis, el de «semejanza» [*Ähnlichkeit*], forma parte del segundo estadio mimético, que también hemos visto antes. En este estadio de la práctica mágica el ser humano comienza su proceso de diferenciación de la naturaleza aunque sin lograrlo de forma completa. En este periodo también comienza el conocimiento de la naturaleza de forma consciente y la influencia sobre ella, mediante la magia, es la primera forma de dominio. Vemos que el concepto de dominio tiene dos sentidos, uno amplio y uno estricto. El primero es la modificación de la naturaleza para los fines propios, y en segundo lugar un sentido simbólico pues mediante la magia y el ritual no se modifica realmente la naturaleza. De todas formas Adorno señala la necesidad de dominar esa naturaleza que se le muestra al ser humano como algo superior a él mismo, sea de forma inconsciente, simbólica o real, en la medida en que el hombre tiene que afirmarse en esa naturaleza y sobrevivir como especie.

La idea de semejanza entre sujeto y objeto que Adorno introduce en MTC compete al tercer estadio mimético, la fase histórica y civilizada, en donde la mimesis se encuentra reprimida mediante el trabajo y la técnica más avanzada, y el dominio de la naturaleza ya no es simbólico, sino real. Esta represión de la mimesis es el presupuesto de la civilización

³⁴ MTC, 138.

pues el tabú mimético le impide entregarse o volver a aquella naturaleza de la que con mucho esfuerzo y sacrificio pudo liberarse.³⁵ En ésta fase, los períodos anteriores (mimético, mágico, religioso) y también el metafísico-filosófico, se consideran superados. No obstante, Adorno piensa que la mimesis –que persiste como problema en la filosofía griega– tal como es expuesta en el pasaje de Teofrasto, se encuentra insertada dentro de la problemática del conocimiento, siendo condición de este la relación entre el sujeto-objeto (naturaleza, lo no subjetivo, lo no puesto). Adorno toma retoma la mimesis como condición del conocer y la amplía a la reflexión moderna del conocimiento. Por lo tanto, siendo el conocimiento y la mimesis formas del dominio de la naturaleza, y siendo la racionalidad la supresión del comportamiento mimético (simbólico) a favor de uno racional (efectivo), Adorno estima que la mimesis no puede eliminarse de la reflexión sobre conocimiento.

Vemos que la presencia de la mimesis dentro del proceso de conocimiento la explica Adorno a partir su participación en el *proceso de ilustración*, en tanto proceso por el cual la racionalidad derriba la superstición mágica y la creencia religiosa mediante la ciencia, es decir, expulsa los comportamientos miméticos. Este desencantamiento del mundo, que consiste en la desmitologización de los comportamientos miméticos, señala el vínculo entre mimesis y racionalidad y trae a la discusión epistemológica el elemento mimético del conocimiento. Debido a la *dialéctica* entre mimesis y racionalidad, la mimesis no se suprime y desaparece sin más de la vida y el pensamiento humanos, sino que es transformada de muchas maneras, por ejemplo, es reprimida de forma violenta (sobrevive pero de forma inconsciente y dañina), es sublimada en arte (es *superada* mediante la *forma*) o el juego, o bien, y esto es lo que nos compete ahora, se mantiene en cierta relación con él como la condición de todo conocimiento y, como veremos más adelante, en la facultad para la experiencia del objeto y en el lenguaje y la expresión filosóficos.

Volviendo a la interpretación de Adorno sobre el texto de Teofrasto, Adorno manifiesta Heráclito suscribe la tesis de que “sólo lo desemejante (*Ünähnliche*) puede conocer a lo semejante (*Ähnliche*)”, mientras que Parménides y Platón se inclinarían por la tesis de que “lo semejante lo conoce a lo semejante”, de la semejanza entre el percibiente y

³⁵ DI, 225-6.

lo percibido. De aquí concluye Adorno que esta idea es similar, a la suya propia, que establece cierta semejanza sujeto-objeto como condición del conocimiento: “el propio conocimiento no puede ser concebido sin el agregado -cualquiera sea la forma en que esté sublimado- de mimesis: sin ésta, la ruptura entre sujeto y objeto sería absoluta, y el conocimiento resultaría imposible”.³⁶

En DN Adorno retoma esta “disputa griega” sobre el conocimiento y se propone reflexionar dialécticamente sobre ella. Si es necesario que exista una suerte de *afinidad* entre el sujeto que conoce y el objeto conocido, que “lo semejante sea lo que conoce a lo semejante”, para que sea posible el conocimiento, entonces “el momento indeleble de la mimesis en todo conocimiento y en toda praxis humana llega a la consciencia”.³⁷ Este hacerse presenta a la consciencia quiere decir reconocer, por un lado, que la mimesis a pesar de la racionalización no ha sido excluida de manera completa y por otra, que es incluso necesaria en todos los aspectos de la vida humana. En lo que aquí nos compete, que es la relación mimesis-conocimiento, la afinidad hace posible la experiencia del objeto para conocerlo en sus cualidades, en lo que lo hace singular y lo distingue de otros objetos.

Sin embargo, esta consciencia de la participación de la mimesis en la praxis y el conocimientos humanos debe ponerse un límite para no llegar a la conclusión de que sujeto y objeto son lo mismo haciendo esta equivalencia desde el sujeto: el objeto es el sujeto: “La filosofía tradicional se figura conocer lo desemejante haciéndolo semejante a sí, mientras que auténticamente con ello sólo se conoce a sí misma. La idea de una filosofía transformada sería percibir lo semejante determinándolo”.³⁸ La identificación del objeto con el sujeto es la consecuencia del acto de la consciencia al poner a la mimesis (afinidad) de forma *positiva*. En cambio, ser consciente del momento mimético del conocimiento significaría percibir los momentos cualitativos del objeto y no sólo los lógicos o cuantitativos (que implican la identificación del objeto con las formas del pensar), sino considerar en el objeto aquello que no puede ser subsumido bajo el concepto o reducido a

³⁶ MTC, 137.

³⁷ DN, 146.

³⁸ *Idem.*

las categorías del entendimiento, sería «*pensar lo no idéntico*»: “La idea de una filosofía transformada sería percibir lo semejante determinándolo como lo desemejante a ella”.³⁹

De acuerdo con esto, Adorno criticaría llevar la afinidad sujeto-objeto a la identificación del objeto con el sujeto y consideraría una forma más adecuada al conocimiento objetivo el que el sujeto efectúe una suerte de no identificación con el objeto, es decir, que el sujeto reconozca al objeto como distinto de sí, entendiendo esta diferenciación en el sentido de que se rebasa la determinación del objeto a partir de categorías meramente formales, lógicas o cuantitativas, categorías que, sin embargo, caracterizan la actividad del pensamiento. Por lo tanto, llevar a cabo una reflexión sobre esta forma de conocer sería también hacer una crítica del principio de identidad, que es la base de la lógica clásica y el instrumento del conocimiento discursivo. Si “pensar es identificar”,⁴⁰ identificar es entonces la forma necesaria con la que el pensamiento se relaciona con su objeto. Como consecuencia el conocimiento que se fundamenta en tal principio, el principio de identidad y no contradicción, sólo puede ser una creencia, pues en lugar de conocer el objeto lo que se le aparece a la conciencia no es más que lo que el pensamiento pone en el objeto. Por ello Adorno piensa que es necesaria la diferenciación entre sujeto y objeto, es decir, examinar la diferencia entre las categorías del pensar y lo que es competente propiamente a la cosa, para lograr un conocimiento objetivo y verdadero de éste último.

Es por esta razón que en DN Adorno hace del concepto de *afinidad* un correctivo a la relación abstracta de sujeto y objeto del procedimiento cuantitativo que Adorno le asigna a las “ciencias positivas” como forma de objetivación científica. Dicha objetivación tiene como uno de sus presupuestos la desobjetivación, la aniquilación de lo subjetivo, en la investigación científica. Esta anulación, es para Adorno algo más que un distanciamiento o la suspensión de presupuestos, es la prohibición de las afecciones, reacciones y efectos que pueda suscitar el objeto en el sujeto. Esta forma de conducir la racionalidad consiste en asumir como única, o al menos como prioritaria, la facultad de la cuantificación; preeminencia que Adorno descubre en la etimología de la palabra “entendimiento” (*Verstand*) y de “razón” (*Vernunft*), pues en los términos con los que también se piensan

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ DN, 17.

éstos (*ratio, Verhältnis, logic, λόγος*), se encuentran sólo los aspectos cuantitativo-formales de la racionalidad.

A partir de este sentido de *afinidad* del concepto de mimesis podemos encontrar dos nociones que están pensadas en él: *lo no conceptual*, aquello que en el objeto no puede ser subsumido bajo el concepto, y *la entrega* al objeto; ambos los encontraremos en *Teoría estética*. Dentro de la noción de lo no conceptual [*Nichtbegrifflichen*] o lo carente de concepto [*Begriffslosen*] también encontramos las expresiones de lo no idéntico [*Nichtidentische*], lo otro [*das Andere*] y la alteridad [*Andersheit*]. Todas ellas indican el objeto de la filosofía ya que según Adorno el ideal de la filosofía, “la utopía del conocimiento”, “abrir con conceptos lo privado de conceptos, sin equipararlo a ellos”.⁴¹

Este ideal indica lo que todavía no se ha logrado, que el conocimiento del objeto desde la ciencia o la filosofía todavía no se ha alcanzado. El conocimiento, como vimos al inicio del párrafo es una “prestación subjetiva”, algo producido por el sujeto pero cuya intención es rebasar esta subjetividad, es decir, lograr el conocimiento de algo objetivo. Esto objetivo es lo no-idéntico de lo que habla Adorno que es posible alcanzarlo mediante el conocimiento filosófico o el artístico. Sin embargo, a otras formas de conocimiento la objetividad se les escapa. Este conocimiento es el que no se puede separar del dominio de la naturaleza: “Poder y conocimiento son sinónimos”.⁴² Se domina la naturaleza cuando se la descualifica y se la convierte en una mera forma del pensar: en leyes naturales que sólo son posible. En esta forma de conocimiento se encuentra la equiparación de racionalidad y razón instrumental. La crítica que hacen Adorno y Horkheimer a esta manera de concebir la racionalidad es porque en ella se realiza una reducción de la racionalidad a uno de sus momentos: el subsumir bajo principios. Perseguir la unidad sistemática es una simple idea de la razón pero que tiene consecuencias fatales para el modo de comportamiento humano con la naturaleza. La reducción de lo particular a mero elemento del sistema hace del objeto algo manipulable y adaptable a un fin extrínseco que no obedece a la objetividad, en tanto realización de la esencia del objeto, sino a una fantasía de la razón en tanto ideal de sistematicidad.

⁴¹ DN, 21.

⁴² DI, 60.

Por lo tanto, la tarea de la filosofía sería criticar la simplificación de la razón que conlleva la simplificación del sujeto de conocimiento y de lo conocido. La razón instrumental es sólo un momento de la racionalidad: su momento pragmática y que tiene su origen en la necesidad de dominar la naturaleza y, por ello mismo, el conocimiento que se apega a esta razón sólo refleja los fines de autoconservación del ser humano, pero no conoce lo que las cosas sean en sí mismas. El sujeto del conocimiento, que propone Adorno, es un sujeto cualificado, y no la mera forma del conocimiento. En este sujeto el conocimiento de objetos está presente su capacidad de reacción mimética, mediante la cual se deja afectar por el objeto para descubrir lo que éste es en su naturaleza variable e indeterminable. La reflexión filosófica se opone a la reducción del objeto a formas lógicas o cuantitativas, pero también a considerar que el sujeto de conocimiento sea “universal privado de cualidades, meramente lógico”, un sujeto desprovisto de historia, memoria, dolor, de un campo de afectividad y representación que se encuentra en cada individuo.

La tarea filosófica y dentro de ella, la estética tienen su momento de afinidad porque ambas tienen que dar cuenta de lo diverso del objeto que se escapa al concepto, en la primera el objeto es lo particular, y en la segunda la obra de arte. La mimesis en la filosofía expresa el elemento intuitivo del conocimiento que, sin embargo, sólo se concreta a través de la mediación conceptual. Sin esta mediación, la mimesis oscurecerá el proceso por el que es posible su *aparición* porque se la tendría como el trato inmediato con el objeto, como en la práctica mágica o, si se la pone positivamente, se llegaría a la conclusión de que el objeto es idéntico al sujeto. En ambos casos falta la reflexión sobre el proceso por el cual es posible la semejanza y la diferencia entre ambos. Si la identidad con el objeto mediante el pensamiento es imposible por la forma misma del pensar,⁴³ la separación absoluta impediría cualquier conocimiento, pues cómo sería posible que dos sustancias se comunicaran.

Podríamos decir que la afinidad es una crítica a la identidad sujeto-objeto, y también a su diferenciación absoluta. La afinidad se diferencia de la identidad no reflexiva que hace la síntesis de la identidad y la no identidad en la identidad. También se distingue de la separación total, dualismo, que lleva a cabo el método científico positivista. Por tanto, la

⁴³ DN, 89.

teoría de la mimesis en tanto afinidad, como una teoría de la identidad y la no identidad, debe ser, por necesidad, dialéctica si no quiere llevar a los mismos errores que otras teorías. Así lo remarca Adorno cuando dice que la afinidad o semejanza sujeto-objeto que remite a la problemática de la filosofía griega de si es lo semejante o lo desemejante lo que semejante,⁴⁴ tal afinidad no hay que aceptarla como un hecho inmediato ni como el lugar en el que se descubren datos originarios, sino como el problema de cómo es posible el conocimiento.

La mimesis es, por lo tanto, la capacidad de distinguir y pensar el aspecto cualitativo de las cosas y de los sujetos que las conocen. La racionalidad es considerada de forma completa, como dialéctica entre racionalidad y mimesis y ya no es sólo la racionalidad cuantitativa, sino también la «facultad para la experiencia del objeto». El ideal de lo diferenciado (*Ideal des Differenzierten*) que persigue la facultad cualitativa se realiza mediante la distancia entre concepto y cosa, a partir de la comprensión de que el concepto es sólo un momento de la realidad y del conocimiento, no la totalidad. En su *reflexión* la razón encuentra que la función sintética del pensamiento se desarrolla en varios niveles, que su proceder no es unívoco, sino que se compone de diversos momentos que van intermitentemente del momento conceptual-lógico al momento mimético-expresivo. El momento mimético del conocimiento, la *afinidad electiva entre cognoscente y conocido*, es entonces el correctivo de la tendencia a la cuantificación que olvida el sustrato cualitativo, y forma parte de la racionalidad en la medida en que ella no quiere anularse a sí misma, en la medida en que no quiere anular la reflexión sobre su propia naturaleza.

⁴⁴ “τό ὁμοιον τῷ ὁμοίω” Cf., Platón, *Prm.* 132d 9; 148a 6; *Prt.* 337d 1; Aristóteles, *Met.*, B, 1000a 5 -1001a.

II. EL COMPORTAMIENTO MIMÉTICO DE LA OBRA DE ARTE

En *Teoría estética* Adorno utiliza diversos conceptos para referirse a las formas de representación que ejecuta la obra de arte, pero también discute aquellas nociones con las que no deberían pensarse como propios de la obra. Esto implica que no todos los conceptos que utiliza son estéticos, es decir, que no están presentes en lo que Adorno consideraría una obra de arte. Estos conceptos “erróneos” o desacertados con los que se ha pensado la obra de arte son: copia [*Abbild, Abbildung*] y copiar [*nachbilden*]. Por otra parte, los conceptos dobles que están en la obra de arte son: imitación [*Nachahmung, Imitation*], imitar [*nachahmen, imitieren*], mimesis [*Mimesis*] y, en algún momento, llega a utilizar el término óptico de «imagen persistente» o «after image» [*Nachbild*]. Éstos los términos que Adorno analiza en un doble sentido: desde su contenido de verdad, pero también desde lo falso que ellos representan, tanto en lo que es adecuado de ellos en la obra y como en lo que no lo es. A veces cada uno tiene una función distinta, otras veces son equiparables y en algún momento llegan a ser contrapuestos. Lo que tienen en común es que todos sugieren distintas formas del comportamiento mimético que la obra de arte realiza. Acompañando a estos conceptos se encuentran los términos de semejanza [*Ähnlichkeit*], igualdad [*Gleichheit*], afinidad [*Afinität*] e identidad [*Identität*] que determinan el carácter de la relación entre la obra y aquello que imita.

El concepto de mimesis que utiliza Adorno en *Teoría estética*, en los que encontramos aquellas formas dobles de representación, tiene cuatro definiciones generales que son: 1) “mimesis es equipararse a otro”; 2) “mimesis es la afinidad no conceptual entre sujeto y objeto”; 3) “mimesis es la semejanza consigo mismo” y 4) “mimesis es la preforma fisiológica del espíritu”.⁴⁵ En §1 y §2 vimos los antecedentes de las definiciones 1 y 2 tal como aparecen en DI, DN y MTC. La definición 3) aparece sólo en *Teoría estética* y podemos decir que es el sentido propiamente estético del concepto de mimesis. La definición 4 también aparece por primera vez en TE, pero podemos decir que ya se encuentra en DI pues forma parte de la noción de *dialéctica* entre mimesis y racionalidad.

En §2 vimos los precursores teóricos de la tesis de TE de que la mimesis es la *afinidad no conceptual* “de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto”, y

⁴⁵ TE, 435; 78; 143 y 155 /487;

esta mimesis que sobrevive en el arte lo determina (*bestimmt*) como “una figura del conocimiento”.⁴⁶ Ya hemos visto cuál es el sentido del concepto de afinidad. Sin embargo, todavía nos queda por dilucidar de qué manera el arte es conocimiento, pues en DN el conocimiento del objeto tenía como condición una conducta epistémica en la cual el sujeto, como único constituyente del objeto, se dejaba de lado a favor de una «preeminencia del objeto (*Vorrang des Objekts*)». Ésta noción de la epistemología adorniana está presente en su estética, pero tiene que ser pensada desde la perspectiva del arte en la cual tenemos que examinar cuál es la producción subjetiva, a qué se refiere Adorno con la expresión “lo no puesto” y que es lo que se conoce en el arte. Pues a partir de esto podremos entender qué es conocimiento estético y su diferencia con el conocimiento discursivo, y veremos la noción “figura del conocimiento”, que Adorno toma de la terminología hegeliana. Esta definición estará explicada en relación con el concepto de *expresión* que discutiremos en §8, en el cual también veremos como la definición 1) de mimesis: igualdad con lo otro es retomada desde la estética cómo imitación de la naturaleza, o en sentido enfático, de lo *bello natural*.

Antes de llegar a esto vamos a considerar la mimesis en el sentido de la “igualdad con lo otro”, en relación con la sociedad. La obra de arte se asemeja a lo distinto de sí, lo que Adorno llama “su-otro” y con esto *otro* quiere indicar esencialmente dos cosas: la sociedad y la naturaleza. Es esta relación con lo otro lo que sirve para especificar lo que el arte es: “El arte se define en relación con lo que el arte no es”.⁴⁷ Como la sociedad y la naturaleza están en un continuo movimiento y transformación también el concepto de arte, que está en relación con aquellos, cambia de forma continua. Dice Adorno que la artísticidad del arte tiene que buscarse en esa relación con la sociedad y pues ahí encontramos las formas del comportamiento colectivo e individual frente a la naturaleza. Esta orientación extraestética en el estudio filosófico del arte cumpliría, según Adorno, con los requisitos de una estética *materialista*. Por otra parte, la exigencia de una exposición dialéctica de los conceptos estéticos cumpliría con la realización de una estética *dialectico-materialista*.

Ya que en §1 consideramos el concepto de mimesis como “igualdad con lo otro”, veremos ahora que esta conducta mimética que está presente en TE pero de una forma muy

⁴⁶ TE, 78-9/86-7.

⁴⁷ TE, 11-12/12.

distinta a como la encontramos en DI y DN. La igualdad con lo otro en la obra de arte, que tiene dos momentos que se distinguen entre ellos pero también se asemejan pues consisten en la correlación historia-naturaleza, en relación con la sociedad es un momento la obra de arte imita a la sociedad mediante la técnica, desde la producción, que se refleja en el concepto de *forma* artística. Aquí la obra de arte imita el dominio de la naturaleza mediante la técnica, la construcción y la forma, es decir, imita la racionalidad pero con una finalidad distinta a la productiva, no imita la racionalidad instrumental. Debido a la renuncia a la imitación de la racionalidad instrumental, sino más bien, de la imitación del dominio de lo natural que se encuentra en cualquier forma objetivación del individuo, pero con una finalidad meramente representativa, la obra de arte se aleja de la sociedad. Esta imitación restringida es al mismo la renuncia a un procedimiento de imitación absoluta, o sin una posición crítica de aquello que se debe imitar. En este caso, la mimesis pone reacciona a los fines instrumentales de la racionalidad, mientras que la racionalidad le pone un límite a la creencia mimética en una relación inmediata con el objeto.

Este límite a la mimesis es la razón por la cual Adorno considera incorrecto decir que la obra de arte es una “copia” [*Abbild*] del mundo, pues ese concepto implicaría una reproducción fiel de su objeto. Naturalismo y realismo en el sentido burdo están fuera la forma en que la obra de arte representa a su objeto. Por eso la obra de arte no se presenta como algo real, sino como algo aparente. En esta relación obra de arte-sociedad, que veremos en §3, la categoría de *apariencia* es el tercer elemento por el cual se relacionan ambos. Por ello, veremos que la definición de mimesis como igualdad consigo consiste en la separación de la obra arte respecto de la empiria.

Primera sección

Obra de arte como artefacto: Mímesis de la sociedad

§ 3. Trabajo § 4. Sociedad

§3 Trabajo

Uno de los aspectos de la obra de arte que Adorno expone en *Teoría estética* es el carácter de artefacto [*Charakter des Artefakts*] que está insertado en la problemática relación «arte-sociedad»; asimismo la conecta con el concepto de trabajo en tanto objetivación de los fines del sujeto. Para mostrar la mediación necesaria en la interacción de la obra de arte (fenómeno particular) con la sociedad (fenómeno total), Adorno saca a la luz aspectos de la obra de arte que generalmente no son considerados como formas estéticas, sino como formas propias de la economía, por ejemplo, la actividad productiva o trabajo, la objetivación de los fines, la objetualización y el carácter de fetiche (que en el arte es la condición de la *fantasmagoría* pero no se reduce a ésta).

Por ello, veremos que tanto la función como la relación del arte con la sociedad no se encuentran en ciertos contenidos o temas que la obra pueda representar, tampoco en las intenciones políticas o ideológicas de sus productores y distribuidores. El verdadero carácter social del arte, según Adorno, reside en su contraposición a las finalidades instrumentales de la sociedad capitalista que la obra realiza al manifestar un momento de apariencia y autonomía. Ambos momentos están presentes en el proceso de producción artístico. Nuestra intención es exponer brevemente la importancia de considerar las nociones de trabajo y artificio como características de la obra de arte y con ello contribuir a la comprensión de la estética dialéctico-materialista de Theodor W. Adorno.

Adorno, al considerar el arte como producto de un trabajo (la producción artística), quiere indicar que el arte es una forma en la que el hombre se vincula con la exterioridad; esta exterioridad, que Adorno nombra como naturaleza, entra en la obra de arte bajo la categoría estética de «lo bello natural».

Tal como Adorno lo expone en *Teoría estética*, la obra de arte no cae del cielo, sino que es el resultado de una relación del sujeto con la exterioridad, con la naturaleza y con la sociedad. Podemos decir que la obra de arte es el resultado del *proceso de objetivación* del individuo y de la sociedad. Por ello, la obra de arte es, en este sentido, un artificio

(*Artefakt*), es decir, algo que está *hecho, producido*. Para señalar esta característica de la obra de arte, Adorno se sirve del término griego θέσει para señalar un producto material, social e histórico que se diferencia de lo producido *naturalmente*, de aquello que es φύσει y esto es lo que no debe su existencia a la intervención intencional del hombre).⁴⁸ De acuerdo con esto, podemos decir que la obra de arte se encuentra frente a la naturaleza y en oposición a ella de acuerdo con la relación de opuestos *artificial-natural*. No obstante, para Adorno, entre obra de arte y la naturaleza no existe una contraposición sólida, sino que más bien ambas mantienen una relación de determinación mutua, que va cambiando según la necesidad histórica, pues la interpretación del arte –su crítica y su recepción– no escapan al contexto en que ellas aparecen. De aquí que la obra de arte pueda por un lado ser calificada como una producción *subjetiva* (producida por el hombre) por oposición a aquello que es *objetivo* (lo no producido por el hombre).

Por principio, todos los objetos producidos o transformados por un proceso de trabajo: una mesa, una iglesia, una grúa, una sonata, una piedra tallada, etc., caben dentro de esta definición de artificio porque son el resultado de un *trabajo* tal como éste se encuentra definido en *El capital*:

El trabajo es, en primer lugar, un proceso entre el hombre y la naturaleza, un proceso en el que el hombre media, regula y controla su metabolismo con la naturaleza. El hombre se enfrenta a la materia natural misma como un *poder natural*. Pone en movimiento a las *fuerzas naturales* que pertenecen a su corporeidad, brazos y piernas, cabeza y manos, a fin de apoderarse de los materiales de la naturaleza bajo una forma útil para su propia vida.⁴⁹

Otra término con el que podemos considerar la obra de arte es el concepto de τέχνη. Aristóteles, que no tenía el concepto de arte bello, considera en principio a la tragedia

⁴⁸ La relación entre θέσει y φύσει la usa Adorno en TE, 89 y 43. Φέσις significa en general “ubicar” o “colocar”; en un uso filosófico particular significa “tomar o asumir una posición que exige una prueba”. Φέσει, que es el dativo de θέσις, dentro de este uso filosófico es donde se encuentra su significación como “determinación arbitraria” o como aquello “opuesto a lo natural [φύσει]”. Véase al respecto el léxico en línea de *Perseus Digital Library* (<http://bit.ly/ITrpzO>). Adorno retoma este uso de θέσει, y su contraposición con lo φύσει, a partir del *Crátilo* de Platón (383^a1 – 385^d6). En este pasaje Hermógenes y Crátilo discuten si los nombres de las cosas están dados por naturaleza (φύσει) o si están concebidos por convención (θέσει). Aquí Adorno resalta que ambas cualidades están presentes en la obra de arte.

⁴⁹ Karl Marx, *El capital*, p. 215. Cursivas nuestras.

como una τέχνη, es decir, como “un saber especializado, un oficio basado en el conocimiento” que se distingue de la mera experiencia por la “universalidad de la regla y el conocimiento de las causas”.⁵⁰ La tragedia es una habilidad racional en la disposición de los medios (ritmo, armonía) para imitar ciertas acciones y con ello cumplir una finalidad (τέλος).⁵¹ Al considerar también Marx el trabajo como una actividad racional, aunque no lo exprese con estas palabras, podemos ver que en su concepción del trabajo está en juego algo más que una mera actividad mecánico-biológica, por el contrario, esta actividad es algo humano en la medida en que está orientada *por la idea*: “concebimos el trabajo bajo una forma en la cual pertenece exclusivamente al hombre [...] lo que distingue al peor maestro albañil de la mejor abeja es que el primero ha modelado la celdilla en su cabeza. Al consumarse el proceso de trabajo surge un resultado que antes del comienzo de aquel ya existía en la *imaginación del obrero*, o sea, *idealmente*”.⁵²

Tanto para Marx como para Aristóteles la τέχνη o el trabajo son actividades humanas porque en ellas entra en juego la racionalidad, es el sujeto productor el que determina *idealmente y con necesidad* la forma final del producto. Es en esta determinación subjetiva del objeto en lo que radicaría, según Aristóteles, la característica del arte. Aquí el objeto no es producido conforme a una necesidad esencial al objeto, sino debido a la decisión subjetiva puesta de antemano en él, es una producción subjetiva. El objeto que se produce es algo contingente, sin un telos propio: “practicar una arte (τέχνη) es considerar como puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser cómo de no ser y *cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido*. En efecto, no hay arte de cosas que son o llegan a ser por necesidad, *ni de cosas que se producen de acuerdo con su naturaleza, pues éstas tienen su principio en sí mismas*”.⁵³ Entonces, la actividad y el producto del trabajo tienen universalidad y necesidad sólo en la medida en que siguen la finalidad racional, una finalidad que en Marx consiste en modificar la naturaleza de tal forma que de ella surja una “forma útil” para la vida del hombre.

⁵⁰ Aristóteles, *Met.*, nota 3, p. 71.

⁵¹ Aristóteles, *Poét.*, 1447a 21.

⁵² Marx, *El capital*, p. 216.

⁵³ Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, 1140a 10-15. Cursivas nuestras.

Podemos ver en el primer pasaje que hemos citado de Marx que la idea de naturaleza está ya, desde el principio, determinada en relación con el sujeto en la que la naturaleza es vista como formando parte de una actividad humana y donde no prima una idea de la naturaleza como mera materia física o química, sino que es pensada en el nexo de una praxis social. Al mismo tiempo la idea de hombre expresa este vínculo con la naturaleza siendo él mismo también naturaleza pues dispone de *fuerzas naturales* que conforman su corporeidad. A partir de aquí aparece un concepto que tiene un lugar significativo en la filosofía general de Adorno y que en la estética aparece como un comportamiento de la obra de arte: el dominio (*Herrschaft*) de la naturaleza. Marx interpreta el trabajo como una relación en la que el sujeto se enfrenta a la naturaleza, pero al mismo tiempo, como vimos arriba, es revelador que el sujeto puede actuar sobre esta naturaleza porque él mismo es naturaleza. De esta manera, el dominio sobre la naturaleza no implica de forma inmediata un parentesco dominio-violencia, sino que indica una forma natural-social que pertenece al hombre y le es necesaria para su existencia y la realización de sus fines: es una forma de objetivación (*Vergegenständlichung*). Sólo en la medida en que el dominio sobre la naturaleza abandona la reflexión sobre su origen y sobre sus fines se vuelve no sólo hostil a esta naturaleza que le provee sus únicos medios de subsistencia y de realización social, sino que esto implica ya necesariamente también dominio y violencia contra los hombres.

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno interpreta la práctica del sacrificio como “una catástrofe histórica, un acto de violencia que le sobreviene por igual a los hombres y a la naturaleza”,⁵⁴ que es interpretada como una fase irracional y superada. Pero en la perspectiva de Adorno el sacrificio tiene un elemento racional que no solo fue una de sus condiciones de existencia pasado, sino que lo ha mantenido con vida en una sociedad aparentemente desmitologizada. Lo que subsiste del sacrificio, su astucia, es el apremio del sujeto por mantenerse alejado de la naturaleza. Este comportamiento agresivo, que se radicaliza en la sociedad burguesa debido a su propia teleología, manifiesta para Adorno un *terror mítico* a la disolución en la “pura naturaleza”, de la que el sujeto al constituirse como autónomo ha logrado apenas escapar. Esto comporta un resultado contrario al propósito anhelado pues hace que el sujeto quede a merced de la mera necesidad natural: si

⁵⁴ DI, 104.

en el trabajo en general el sujeto se reconoce como algo vivo desarrolla sus objetivos racionales, en la sociedad de clases el dominio violento de la naturaleza y de los hombres aparece porque “el viviente quiere afirmarse contra lo viviente”⁵⁵. En la sociedad burguesa el comportamiento racional que lleva a la negación del sujeto a aceptar el sacrificio, a evitar poner en peligro su propia persona, conlleva al mismo tiempo negación de lo natural en el hombre. Esta racionalidad, condición de la civilización, se vuelve irracional porque el resultado de esta conducta, de suprimir este momento natural, es la pérdida del sentido de la objetivación del ser humano:

con la negación de la naturaleza en el hombre se hace confuso y oscuro no sólo el *telos* del dominio de la naturaleza exterior, sino también el de la propia vida. En el momento en que el hombre se amputa la consciencia de sí mismo como naturaleza, todos los fines por los que se mantiene en vida: el progreso social, el incremento de todas las fuerzas materiales e intelectuales, incluso la conciencia misma, pierden todo valor.⁵⁶

El trabajo tal como se efectúa en la sociedad capitalista conlleva todas estas secuelas funestas. La irracionalidad del principio capitalista, la producción por la producción, hace de la objetivación una enajenación que implica la pérdida del objeto, por el cual se trabaja, pero también la pérdida del sujeto mismo. El obrero experimenta esta objetivación como “*pérdida del objeto y como sometimiento servil a él*; la apropiación como *alienación (Entfremdung)*, como *enajenación (Entäußerung)*”.⁵⁷ Al no ser aún dueños de sus fuerzas productivas frente a la naturaleza, la sociedad sólo puede aparecer a los hombres en un contexto natural, en una lucha por la autoconservación en la que sus propias fuerzas productivas se les enfrentan como “la forma organizada y sólida de una sociedad no comprendida a fondo, como una «segunda naturaleza»”.⁵⁸

⁵⁵ DI, 106.

⁵⁶ DI, 106-7.

⁵⁷ Marx, Manuscritos económico-filosóficos de 1944, p. 106.

⁵⁸ Alfred Schmidt, *El concepto de naturaleza en Marx*, p. 12. Cf. Marx, *Manuscritos*, p. 107: “La enajenación del trabajador en su producto significa no solo que el trabajo de aquel se convierte en un objeto,

Adorno formula la dialéctica de naturaleza y dominio de la naturaleza como la condición necesaria para la formación de la civilización. En este sentido, aunque el dominio no puede evitarse, Adorno insiste en la necesidad de criticar lo que no es verdadero ni necesario en la lógica de esa dialéctica –aunque en el desarrollo histórico su forma actual se muestre así– esto es: la explotación de la naturaleza y de los hombres al servicio de fines meramente productivos. Para resumir lo que hasta aquí hemos dicho, podemos indicar que el dominio de la naturaleza puede entenderse en dos niveles ambos en relación con un comportamiento racional:

1. Dominio de la naturaleza quiere indicar un comportamiento racional del hombre por medio del cual se diferencia respecto de lo que considera como *mera naturaleza*. El dominio de la naturaleza es el trabajo sobre la naturaleza externa y el control de la naturaleza interna, tal como lo representa Odiseo. Adorno considera esta separación de la naturaleza como “la sustancia de toda racionalidad civilizadora”, “señal de todo desarrollo”. Se contraponen a los impulsos miméticos que manifiestan una tendencia profunda de los seres vivos, la recaída en la naturaleza a perderse en el ambiente en vez afirmarse en él.⁵⁹ La separación de la naturaleza y su consiguiente dominio es también su producción (el trabajo) y al mismo tiempo la producción del hombre como sujeto racional que persigue fines y los realiza como medio de fines cualitativos: progreso social, el incremento de todas las fuerzas materiales e intelectuales.
2. El dominio de la naturaleza cuando es un comportamiento irreflexivo sobre los fines civilizados, se convierte en barbarie. Aquí la separación de la naturaleza se realiza con miras a su explotación, para lo cual también requiere de la explotación sistemática de los hombres. La sociedad de clases tiene fines meramente cuantitativos, lo cual no quiere decir que no se desplieguen formas de significación ligadas a la ideología capitalista, sino que los sujetos y la naturaleza sólo significan como medios para el fin que se ha impuesto tal sociedad: la producción de valor.

Por lo tanto, la separación respecto de lo natural, que en ambos casos conlleva un acto de suma violencia, sólo en el segundo caso se revierte la ruptura del nexo con la naturaleza

en una existencia *externa*, sino que también el trabajo existe fuera de él; significa que aquella vida que el trabajador ha concedido al objeto se le enfrenta como algo hostil y ajeno”.

⁵⁹ DI, 271.

como explotación del hombre por el hombre. Esto sucede porque en la finalidad que se impone la sociedad capitalista, en su forma hostil de operar sobre la naturaleza pervive el terror mítico hacia ésta. Tanto dominador como dominado se encuentran al servicio de la producción del valor por el valor y se revela que las leyes de la naturaleza perviven en la sociedad no civilizada, sino bárbara: la sociedad de la lucha por la supervivencia.

§4 Sociedad

Ahora cabe preguntarse cuál es el papel del arte, siendo producto de un trabajo, en la sociedad. Para esto hemos visto que Adorno al considerar la obra de arte como un producto del trabajo se sirve del término *artefacto*. Éste nos da la clave para indicar cuál podría ser la diferencia específica entre una obra de arte y otros productos del trabajo. El concepto de artefacto puede entenderse en dos sentidos, el primero es que indica el carácter producido de la obra que, sin embargo, no dice más que ciertas características sobre su génesis. Este conocimiento sobre el carácter producido de la obra de arte no es suficiente para entender a ésta en su totalidad, “El concepto de artefacto, al que «obra de arte» traduce, no alcanza por completo a lo que una obra de arte es. Quien sabe que una obra de arte es algo hecho no sabe que es una obra de arte”.⁶⁰ A partir de estas consideraciones podemos comprender que Adorno considera que el carácter producido de la obra de arte es sólo un *momento* entre otros, el *carácter de artefacto* dice “se refiere menos al hecho de que esté producido que a su propia constitución, con independencia de cómo surgiera ésta”.⁶¹

De esto podemos deducir la existencia de un segundo sentido, o más bien una interpretación distinta, del carácter de artefacto que apunta a la manera en que está conformada una obra de arte y no al hecho sin más de que es algo producido. Adorno, de forma contraria a la interpretación que lo acusa de mantener una postura purista del arte, entiende la constitución de la obra de arte en su relación con la sociedad (*Gesellschaft*). Lo particular del pensamiento de Adorno respecto de lo social del arte es que la relación con la sociedad en una relación de *negatividad*. La obra de arte es, por una parte, algo social porque entran en el proceso de producción social, son productos del trabajo. En segundo lugar, no existe nada en la obra de arte que no pueda ser reducido a algo empírico pues toman sus elementos de la realidad social para transformarlos artísticamente. En tercer lugar, el que la obra de arte tome elementos de la realidad no significa que su finalidad sea copiar esa realidad, más bien la configuración de los elementos hace de estos una mimesis de la realidad pero en sentido negativo: muestra la fractura de la sociedad capitalista en el fracaso de los ideales ilustrados en un sentido liberador y da la imagen de lo que todavía no es pero quizá pueda ser. El carácter de artefacto también refiere a la forma en que

⁶⁰ TE, 239/267.

⁶¹ TE, 14/14.

transcurre *la vida* de las obras de arte, de la cual dice Adorno que es una vida *sui generis*: al ser producidas transcurren de manera distinta a la de los productos naturales; pero al extenderse más allá de la mera producción, como veremos en el siguiente apartado, también se distancia tanto de las intenciones o proyecciones de los sujetos que las producen, de los artistas pues no persisten gracias al sentido personal que éste les proporciona, como de las exigencias de la sociedad capitalista: productividad, rendimiento, competencia. Por lo tanto, lo que Adorno llama contenido de verdad de las obras está y no está determinado por el contexto histórico de la recepción o producción de las obras pues abren nuevas capas de sentido en cada momento histórico pero al mismo tiempo rebasan las intenciones sociales o la individuales, es decir, son objetivas.

El libro *Historia social del arte y la literatura* del historiador del arte, y también amigo de Adorno, Arnold Hauser nos sirve para comprender las relaciones entre arte, sociedad e historia que Adorno despliega en TE.⁶² En él encontramos la idea sobre qué debería entenderse por “lo social” del arte. En el apartado “El arte burgués del gótico tardío”,⁶³ Hauser dice que la burguesía si en los siglos XII y XIII todavía es un estrato inestable que lucha por asegurar su existencia, en el siglo XIV (Baja Edad Media) se produce un cambio notable, ahora la burguesía busca la forma de mantener los privilegios ya ganados y seguirse abriendo camino para adquirir nuevos, la distancia entre burguesía y nobleza cada vez es más pequeña mientras la clase feudal cada vez es más débil y pobre. La forma en que se organizan los artistas, los gremios, se vuelve cada vez más cerrada y se expulsan a los artistas más pobres, además de cerrarse ante los artistas extranjeros.⁶⁴ La

⁶² Dado que por razones de espacio y de objeto este no es el lugar para discutir las críticas a Hauser y su método empleado podemos, sin embargo, ofrecer al lector interesado en ahondar sobre esta problemática los textos de la ya famosa crítica del historiador Ernst Gombrich al texto de Hauser. En primer lugar se encuentra su reseña a *Historia social del arte* “La historia social del arte” de 1953 del que puede encontrarse la versión en español en la colección de ensayos *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. En segundo lugar los textos de Gombrich sobre lo que él llama “determinismo marxista” y “el peligro de la herencia hegeliana”, influido por la crítica al historicismo de Popper, en el que según Gombrich caen Hauser, Huizinga, Panofsky, etc.: “En busca de la historia cultural” en *Ideales e ídolos*, p. 29-70; “Historia del arte y ciencias sociales” en *Ideales e ídolos*, pp. 156-202. La forma de abordar las ciencias sociales de Adorno y su discusión con Popper en *La disputa del positivismo en la sociología alemana* también pueden servir de ayuda al lector para entender la polémica de Gombrich con Hauser, dado que aquel se atiene a las críticas al historicismo marxista hechas por Popper desarrolladas en *La miseria del historicismo*.

⁶³ Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte I*, pp. 300-314.

⁶⁴ Gombrich, *Historia del arte*, p. 349. Cuenta el caso de Albrecht Dürer que es visto con recelo en su visita a Florencia y aconsejado de no intentar entrar en contacto con la escena artística de ahí debido al hermetismo del gremio del arte.

forma en que esto influye en el arte según Hauser y que Adorno suscribe es la que sigue: «Las tradiciones eclesiásticas y cortesanas que sustentaban la cultura tuvieron cada vez menos influencia. Fue la naciente burguesía la que comenzó a orientar el gusto y el estilo de la representación artística, además de ser la mayor consumidora de arte plástico». Si bien Hauser no se atreve a concluir una relación determinista entre lo social y lo estético, entre el creciente poder de la burguesía y un estilo propio en la representación artística, sí muestra el cambio radical que la obra de arte sufrió vinculado al inicio del capitalismo y los gustos de la burguesía. El primero es un cambio en el *objeto* y la *intención* en la representación:

La singularidad del arte de la baja Edad Media no está en el naturalismo mismo, sino en el descubrimiento del valor intrínseco de este naturalismo, que en lo sucesivo tiene su fin frecuentemente en sí mismo, y no está ya –o por lo menos no está totalmente– al servicio de un *sentido simbólico*, de una *significación sobrenatural*. La relación con lo sobrenatural no falta ciertamente en él, pero la obra de arte es, en primer lugar, una copia de la naturaleza y no un símbolo que se sirve de las formas naturales solamente como de un medio para lograr un propósito extraño. La mera naturaleza no tiene todavía un significado en sí misma, pero ya es suficientemente interesante como para ser estudiada y representada por sí.⁶⁵

La segunda es un cambio en la forma de la *producción* artística: el arte comienza a producirse masivamente. Los grandes frescos son sustituidos por miniaturas encargadas por la aristocracia, las tablas hacen de la pintura un objeto trasladable y decorativo para la gran burguesía, quien no puede pagarlas siempre puede optar por comprar una estampa o un grabado. En consonancia con las tesis de Benjamin en su ensayo *La obra de arte* sobre la reproductibilidad de la obra de arte a quien cita respecto a esta idea, Hauser hace de esta producción masiva de imágenes y su tendencia popularizante una de las causas de los cambios radicales del arte que con la cita anterior podemos sintetizar como la relación entre autonomía y desartifización de la obra de arte:

Apenas puede calcularse hasta qué punto la difusión de este arte gráfico influyó en la evolución del nuevo arte. sólo hay una cosa cierta: el hecho de que la obra de arte pierda poco a poco aquél carácter mágico, aquel «aura» que poseía todavía en la alta Edad Media, y muestre una tendencia que corresponde al «desencantamiento de la realidad» producido por el racionalismo

⁶⁵ A. Hauser, *op. cit.*, p. 309. Cursivas nuestras.

burgués, se debe en parte a que ya no es única e insustituible, sino que puede ser remplazada por su reproducción mecánica.⁶⁶

De la misma manera Adorno hace de lo social del arte algo que llegó a ser para-sí sólo cuando la burguesía comenzó a hacerse un lugar en la economía y en la política. Si el arte como *fait social* siempre lo acompañó Adorno enfatiza que éste carácter social sólo comenzó a acentuarse con los cambios económicos y sociales que introdujo la burguesía a partir de la baja Edad Media. Lo social del arte, que Adorno entiende como forma de contraposición del dominio social, antes de la emancipación burguesa del sujeto sólo era *en-sí* pero no *para-sí*. Cuando el sujeto burgués comienza a formarse la consciencia de su libre determinación, que el poder económico y político le dan, también el arte comienza su propia emancipación respecto de los fines feudales y eclesiales. El triunfo de la burguesía es también el triunfo del arte, la autonomía del arte “su independización respecto de la sociedad, fue la función de la consciencia burguesa de libertad”.⁶⁷ El arte cobra consciencia de su relación con la sociedad en un momento histórico singular: el nuevo poder de la burguesía la hace independiente de la iglesia y de la nobleza, las fracturas de la iglesia⁶⁸ impiden seguir pagando a muchos artistas por su trabajo, estos buscan una nueva forma de ganarse la vida y miran hacia los cortesanos y la gran burguesía en busca de sus nuevos clientes.

Ciertamente, la autonomía del arte no se ganó de un día para otro ni siquiera de un siglo para otro pues para Adorno la reflexión del arte sobre lo que él sea y su función en la sociedad sólo alcanzó su punto culminante en el arte moderno del siglo XX: las vanguardias. Adorno enfatiza que la llamada «crisis del arte» con que se describe al arte moderno, ha sido siempre inherente al arte en general pero sólo cuando el arte centra la reflexión sobre sí y se piensa a sí mismo, entonces sus problemas se le aparecen de forma radical.

⁶⁶ A. Hauser, *op. cit.*, p. 313.

⁶⁷ TE, 297/334.

⁶⁸ La crisis de la Iglesia que comenzó con la Reforma fue una condición de peso en la dirección que el arte comienza a tomar con Masaccio y Brunelleschi: el inicio del estudio científico de la naturaleza al margen de la representación simbólica. Las críticas al derroche y la venta de indulgencias fue uno de los factores por los que la iglesia tuvo que dejar de pagar a ciertos artista para decorar las iglesias. En esta crisis contribuyó sin duda alguna el papa Julio II, quien fue mecenas de Brunelleschi, Miguel Ángel, Rafael, pues su proyecto de la remodelación de la basílica de San Pedro quedó inconclusa debido a que el alto costo de su producción no pudo ser pagado pues las medidas de austeridad promulgadas para evitar las crecientes críticas al despilfarro del clero impidieron costear su conclusión.

Podemos decir, para concluir este apartado, que el *carácter de artefacto* hace hincapié en la forma *doble* con la que la obra de arte se relaciona con la sociedad: la obra se acerca y se aparta de ella. Se acerca porque de ella toma prestados elementos: el desarrollo de la técnica, los antagonismos sociales o lucha de clases que están irresueltos en la sociedad se reflejan, según Adorno, en los problemas formales que el arte tiene que resolver a lo largo de su desarrollo, también el contenido de verdad de la obra hace referencia a la realidad y ésta para Adorno no es otra que la realidad social. Pero también la obra de arte se aleja porque el arte no mantiene una relación de dependencia con la sociedad, ésta no le impone sus fines ni un contenido inmediato, la obra de arte repele a la sociedad y la crítica sólo se cierra ante ella y realiza sus fines estéticamente:

Al cristalizar como *algo propio* en vez de complacer a las normas sociales existentes y de acreditarse como «socialmente útil», el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia que los puritanos reprueban. No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo con su ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende al intercambio total: en ella, todo es sólo para otro [*für anderes*].⁶⁹

La afinidad y la semejanza de la obra de arte con la sociedad sólo la logra al separarse de ella: “el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa posición no la adopta hasta que es autónomo”.⁷⁰ Paradójicamente el arte gana su autonomía cuando se aburguesa, es decir, cuando cobra consciencia de sí mismo y al mismo tiempo deja de ser burgués cuando al no perseguir los mismos fines de la sociedad burguesa: la producción capitalista del valor basado en la explotación. Aunque se inserte en el mercado de intercambio de mercancías la obra de arte, en sentido enfático, aparta su *telos* del de la sociedad y le devuelve a ésta la imagen de lo que podría ser si cambiara la finalidad de la producción por una finalidad racional que no se dejara cegar por el momento instrumental.

Lo que nos interesa de la discusión entre arte y sociedad para nuestra investigación sobre la mimesis es que el particular enfoque con el que Adorno piensa la separación y también la cercanía o semejanza de la obra de arte con la sociedad la realiza mediante la mimesis, el comportamiento doble del arte respecto de la sociedad, su alejamiento y su afinidad con ella, requieren del momento mimético para realizarse: la obra de arte imita la

⁶⁹ TE, 298/ 335. Cursivas nuestras.

⁷⁰ TE, 298/335.

realidad al tomar elementos de ella, imita la realidad al imitar los avances técnicos pero no los copia, los *interioriza* como parte de su *forma artística*: al aplicarlos en su propio campo y los altera mediante y les da *expresión*: “la forma opera como un imán que ordena los elementos de la empiria sacándolos del nexo de su existencia extraestética; sólo de este modo se apoderan de la esencia extraestética”.⁷¹ Este procedimiento y la transformación de lo no estético en estético lo realiza la obra de arte en la tensión entre sus momentos miméticos y racionales.

En lo que sigue vamos explicar como el *ideal de la obra de arte*: su autonomía, que realiza mediante el comportamiento mimético, mediante el momento de *alejamiento* de la mera empiria, realidad social o mundo burocratizado, y que se resume en la definición de mimesis como la igualdad de la obra consigo misma, tiene que ver con el concepto de arte que tiene Adorno. Como vimos más arriba el arte “cristaliza como algo propio”, es decir, se rige por sus propias reglas y así se aparta de los fines instrumentales de la sociedad capitalista que se caracterizan por tratar a las personas, los objetos y la naturaleza en general como seres intercambiables que sólo tienen valor en la medida en que puedan introducirse en el ciclo de la producción de plusvalía, es decir, sólo en la medida en que sirven a la totalidad social y a su reproducción. Esta mera funcionalidad de las partes en el todo social es lo que Adorno quiere indicar con la noción hegeliana “ser-para-otro”, por esta razón, el arte “toma posición [*Stellung*]”⁷² ante esta sociedad y se contrapone a ella mediante el comportamiento mimético que se cierra al ser-para-otro [*Füranderessein*], al intercambio por lo que *aparece* como algo que es en-sí [*Ansich*] o para-sí [*Fürsichseienden*]. Estas nociones nos van a conducir a considerar el nexo entre mimesis y racionalidad, las categorías de *apariencia* y *expresión* y con ello a comprender el concepto de *ideal del arte* en general: la consumación mimética y la mimesis de la naturaleza.

⁷¹ TE, 299/336.

⁷² Vicente Gómez, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, p. 56-59; DN, 36; ENC, 132.

Segunda sección

Obra de arte como apariencia: Mimesis de la obra consigo misma

§5 Quid pro quo §6 Ideal objetivo §7Autonomía

§5 Quid pro quo

El cambio cualitativo del concepto de mimesis que atraviesa la obra de arte está declarado en la frase “la mimesis de las obras de arte es la semejanza consigo mismo” [*Die Mimesis der Kunstwerke ist Ähnlichkeit mit sich selbst*] que es la tercera definición de mimesis. En esta frase, que corresponde a un pasaje en el que Adorno discurre sobre la problematicidad del concepto de *apariencia*, nos parece que se encuentra una de las claves más importantes para comprender el concepto de obra de arte en Adorno. Sostenemos esta creencia a partir de la propia anomalía de la proposición. La excepción que vemos en el uso estético del concepto de mimesis se debe a que en las obras anteriores que hemos analizado, el comportamiento mimético siempre refirió a un comportamiento en el que un individuo o sujeto se apropia de las características de otro individuo o ambiente, que es denominado generalmente como “un otro” [*ein Andere*] distinto de sí, con diversos fines (huir, cazar, esconderse) cuya finalidad es la autoconservación de la vida, por lo tanto, podemos afirmar que la mimesis quiere indicar “la semejanza con un *Otro*”. O bien, mimesis había referido, en el proceso de conocimiento, a una afinidad entre sujeto y objeto como la condición de todo conocimiento.

Ahora en TE, la definición 3 “igualdad consigo mismo”, aparece por primera vez expuesta de manera unilateral. Unilateral en el sentido de que la igualdad está referida únicamente al objeto, que en este caso es la obra. Ya habíamos visto al final del §2, que de acuerdo a la teoría de la magia de Mauss-Hubert, la práctica mágica era posible porque la naturaleza era concebida como algo igual al sujeto y se concebía una afinidad entre todas las cosas, pero también se concebía esa naturaleza como algo completamente distinto, algo trascendente y poderoso que tenía la capacidad de producirse a sí misma y a lo otro en una multiplicidad de formas. Por lo tanto, las cosas eran ellas mismas, eran iguales a sí mismas, pero esta igualdad se anulaba en el momento en que también fungían como símbolos, eran la presencia de algo que está más allá de ellas. En este caso, la igualdad consigo mismo de la obra, al menos por el momento, ya no está en una relación con algo fuera de ella.

Esta es la razón por la que surge la interrogante y cierto desconcierto al ver que en TE, y sin ningún antecedente en su propia obra, surja esta definición de mimesis como aquello que se imita a si mismo, lo que es *igual consigo mismo*. Esto nos lleva a pensar que en el ámbito estético, y en particular en la obra de arte, se realiza una modificación de la mimesis, cuyo resultado podríamos nombrar como mimesis artística. Ciertamente, Adorno no hace nunca la referencia explícita una mimesis “estética” o “artística” con tales adjetivos, pero Adorno sí la nombra de manera tácita cuando habla de la mimesis *en y de* la obra de arte. Sucede que en estos casos el sentido de tal mimesis se asocia, por lo general, a las ideas de igualdad, semejanza o identidad de la obra consigo misma. Por lo tanto, nos encontramos aquí en el meollo de nuestra investigación que es responder la pregunta de qué es mimesis en *Teoría estética*. Nuestra única hipótesis es que la mimesis *en* las obras de arte es una mimesis modificada, transformada, alterada del sentido primario de “igualdad con lo otro”, que lleva resulta en una nueva figura: la *apariencia de un ser en sí*. Vamos a mostrar como esta modificación se encuentra expuesta, aunque que de forma muy sutil, a lo largo de toda la *Teoría estética* y constituye en general lo que Adorno llama la tensión entre mimesis y racionalidad del arte.

La indicación de que efectivamente ocurre un cambio *en y por* la obra de arte del contenido del concepto de mimesis, que va de la igualdad con lo otro a la igualdad consigo, nos la ofrece el enunciado: “El despliegue del arte es un quid pro quo [*Die Entfaltung der Kunst ist die eines quid pro quo*]”.⁷³ Igual que el pasaje donde Adorno declara que la mimesis de las obras de arte es la igualdad consigo mismo, también este se encuentra en el contexto de la discusión sobre la apariencia estética. Habíamos visto que el comportamiento mimético de la obra consigo misma, la idea de que “las obras de arte no imitan nada más que a sí mismas”,⁷⁴ quería decir que la obra de arte no se compromete con algo exterior, sino sólo con seguir su propio «ideal objetivo», con seguir sus propias reglas, y con ello se quería señalar su autonomía. Veíamos también que al imitarse únicamente a sí mismas se volvían cerradas, herméticas porque ya no comunican un mensaje del tipo que fuera pues no copian servilmente la realidad, ni están hechas como artículos de consumo, etc. Con el carácter hermético de la obra de arte Adorno también quiere indicar algunas de

⁷³ TE, 152/169. La edición de Navarro Pérez traduce *Entfaltung* por “desarrollo” cf. TE [T], 149.

⁷⁴ TE, 171/190.

las cualidades que otorga a toda obra de arte verdadera y que alcanza su culmen en el arte moderno: comunicabilidad, enigma, expresión. Pero lo que nos importa destacar de esto, es que esa imitación de sí mismas que se ha indicado como seguir el «ideal objetivo» de la obra de arte, no está dado con anterioridad en ningún concepto de mimesis en Adorno, sino que sólo aparece en *Teoría estética* y en relación con la obra de arte. Por lo tanto, para examinar cómo es posible esa transformación de la mimesis lo vamos a hacer nombrando tentativamente una *causa* y una *consecuencia* de este comportamiento de igualdad consigo.

La causa que la mimesis de la obra ya no busque la igualdad no mediada con un otro, pues esto sería regresivo en la medida en que posibilita la heteronomía en el arte y una pérdida de su autonomía, sino que se limite a imitarse sólo a sí misma, a comprometerse sólo consigo misma es la racionalidad en la figura de la *forma estética*. Sobre esto dice Adorno que en virtud del *momento de la forma* el arte “se opone a la empiria”, “marca la distancia con la empiria”, “marca la ruda antítesis del arte con la vida empírica”, hace que el artefacto pueda “separarse de lo meramente existente” y por lo tanto posibilita “la obra como un todo y su autonomía”.⁷⁵ La consecuencia es que la mimesis arcaica, como la aspiración de establecer una relación de igualdad inmediata con lo otro, deja de ser tal y pasa en la obra de arte a ser igualdad de ésta consigo misma. La mimesis es mediada por la racionalidad. De aquí se sigue que en su configuración la obra de arte aparece como siendo una *mónada sin ventanas*,⁷⁶ es decir, como algo que no comunica, que descansa sobre sí misma y es autosuficiente. Otra forma de decir esto es cuando Adorno lo nombra con el término de *apariencia estética*.

En la frase «quid pro quo» encontramos la clave para la solución de nuestro problema pues ella indica la modificación, a través del arte, de la mimesis. *Quid pro quo* significa “decir una cosa por otra”. En un principio quiere advertir sobre un error gramatical en el que se sustituye el *quid* (nominativo) por el *quo* (ablativo), pero en un uso ordinario también sirve para expresar la sustitución de una cosa por otra.⁷⁷ Adorno se sirve

⁷⁵ TE, 14/, 196/, 191/, 192/, 190/.

⁷⁶ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadología*, p. 77: “Las mónadas no tienen en absoluto ventanas por las que pueda entrar o salir algo”.

⁷⁷ Vicente Joaquín Bastús y Carrera, *La sabiduría de las naciones*, p. 118: “Atribúyese el origen de esta expresión a una receta de un médico ignorante o distraído, en la que pidió un *qui* por un *quo*, y dio lugar con esta equivocación al envenenamiento del enfermo; o bien a la ignorancia de un farmacéutico que, al despachar la receta, tomara un *qui* por un *quo*, y causara la misma desgracia. De aquí vino el dicho proverbial,

de esta frase para expresar el propio proceder de la obra de arte: y es que el arte es entonces un proceso, un conjunto de fases sucesivas, en el que una cosa se va sustituyendo por otra pero de tal manera que una de ellas termina siendo el representante de su contrario. Este es el propio devenir de la obra de arte particular. Pero también en el arte en general esta idea sigue siendo válida, pues el arte como hemos visto es el desarrollo de la tensión entre mimesis y racionalidad. En el arte la mimesis sobrevive pues a partir del «desencantamiento del mundo» ya no es posible que siga persistiendo como magia o en el ritual, de la misma manera la racionalidad reflexiva que todavía no se ha realizado en la historia tiene un lugar en el arte donde puede reconocer sus orígenes miméticos y realizar una racionalidad no coactiva. Por lo tanto, la tensión entre mimesis y racionalidad es la que posibilita que la mimesis termine siendo sustituida por la racionalidad en la figura de la apariencia. Para que podemos comprender esta idea vamos a leer la frase en el pasaje en el que aparece:

El comportamiento mimético (una posición más ante la realidad más acá de la contraposición fija de sujeto y objeto) *es adoptado por la apariencia mediante el arte [...] y se convierte* (de manera complementaria a la autonomía de la forma) *en el portador de la apariencia*. El despliegue del arte es *quid pro quo...*⁷⁸

En esta cita confirmar dos ideas. La primera es que el momento de autonomía de las obras de arte que es posible por el comportamiento racional de la obra de arte, explicado más arriba, también es posible porque forma parte de una figura de la mimesis: como la “igualdad consigo mismo” de la obra de arte; tanto el comportamiento mimético de la obra de arte como la forma estética conforman ambos la autonomía del arte. La segunda idea que podemos confirmar –que es la que pretendemos justificar en este párrafo– es la presencia de una modificación, mediante la obra de arte, de la mimesis pues el comportamiento mimético es *adoptado por la apariencia*, ¿cómo podemos interpretar la

que aún se usa: *Dios te libre de quids proquods de boticarios y de etcéteras de notarios*”. Es importante señalar que el uso de *quid pro quo* debe distinguirse de la frase *do ut des*, o “toma y dame”, que indica que alguien ofrece algún favor o cosa sólo cuando a quien se lo ofrece le devuelve algo en pago. Por lo que dicha frase quiere señalar la reciprocidad en la acción. *Quid pro quo*, no señala reciprocidad o equivalencia, sino la modificación, el cambio, la alteración o la confusión de uno de los elementos por el otro.

⁷⁸ TE, 152/169. Cursivas nuestras.

apropiación de la mimesis por la apariencia? Quiere decir que en la autonomía –la independencia respecto de una determinación exterior de la obra tanto en sus medios como en sus fines– subyace la mimesis –la igualdad con lo otro– pero de una manera distinta pues ahora que es modificada y alterada por la obra de arte deja de ser la imitación de lo otro, y resulta ser ahora la *imitación de sí mismo*: la obra se imita a sí misma, “la mimesis del arte es la igualdad consigo”.

Vemos que la autonomía necesita de la mimesis para que la obra pueda determinarse a sí misma –tener autonomía– tanto en la forma y el contenido como en su finalidad: al imitarse a sí misma la obra de arte sigue su propio *telos*. La consecuencia de esta relación entre forma y mimesis resulta en un momento singular de la obra: la autoposición de la obra por la cual ésta parece que es algo en-sí y para-sí y cuya figura estética es la apariencia [*Schein*]. Por esto, podemos comprender que Adorno diga que la forma y la mimesis son ambos *portadores de la apariencia* pues la apariencia es el resultado de la relación entre aquellos. Esta nueva categoría –la apariencia– tiene como condición el vínculo entre dos elementos antagónicos: el momento mimético (heteronomía)⁷⁹ y el momento racional (autonomía). La apariencia es la figura por la cual la obra de arte –en su proceso interno como parte de la dialéctica de la ilustración– refleja su autonomía respecto de una determinación no estética y aparece a) con la finalidad en sí misma; b) separada de los intereses y de las condiciones de la producción económica y c) aparece sin función y sin utilidad.⁸⁰

Sin embargo, la apariencia no sólo es figura, sino también momento que se destruye a continuación y debido al movimiento propio de la obra. Su aspecto monadológico sólo se realiza cuando comunica con lo que está más allá de ellas. Las obras rompen su apariencia de forma negativa, al expresar que en el capitalismo avanzado no hay algo que pueda ser libre y de esta forma dan expresión a lo no idéntico, que serían ellas mismas y todo lo que está orpimido. Adorno enfatiza que nada en la sociedad como totalidad puede ser libre, la obra como algo libre en medio de lo no libre es una contradicción.

⁷⁹ Si entendemos que el sentido originario de la mimesis es «la imitación del otro» podemos interpretarla como el comportamiento por el cual el individuo, al imitar a otro, se pone en una relación de determinación por un otro.

⁸⁰ Lambert Zuidervaart, “The Social Significance of Autonomus Art”, p. 64.

Para reforzar la idea de la modificación de la mimesis vamos a señalar otro pasaje que –aunque no habla específicamente de la mimesis, sino de la expresión–⁸¹ nos ayuda a entender el quid pro quo que acontece en el arte:

La expresión de las obras de arte es lo no subjetivo en el sujeto, su propia expresión menos que su impronta [...] La *transposición* de las emociones a las obras, que hacen suyas *en virtud de su integración*, convierte a las emociones dentro del continuo estético en lugartenientes de la naturaleza extraestética, pero ya no están presentes físicamente como sus copias [...] Esta *modificación* es, sin ninguna reflexión sobre lo espiritual, el *acto constitutivo de la espiritualización* de todo arte.⁸²

Adorno habla aquí de una *transposición* de las emociones que es posible por la integración (forma) que efectúa la obra de arte y mediante la cual las emociones subjetivas se convierten ahora en algo objetivo: se convierten en *expresión*. Al transponer la función de las emociones–que antes servían para expresar los estados de ánimo de un individuo– la función, ahora estética, es fungir como lugartenientes⁸³ de «lo otro del arte» o la naturaleza extraestética: su función en la obra de arte es dar expresión a la naturaleza oprimida. Sobre el concepto de «lo otro del arte» y la expresión regresaremos más adelante, lo que nos interesa enfatizar aquí es la indicación que hace Adorno al decir que este es una *modificación* y a ésta como “el acto constitutivo de la *espiritualización* de todo arte”.

La espiritualización [*Vergeistigung*] es término técnico para designar lo que antes habíamos llamado quid pro quo y es un préstamo que hace Adorno de la terminología hegeliana. y discutir la relación con la mimesis vamos a ver como esa transposición o, como lo hemos llamado antes, quid pro quo sigue una función de la racionalidad a través de la forma. Del momento racional del arte nos dice Adorno: “la racionalidad es en la obra de arte el *momento unificador, organizador*, no sin relación con la racionalidad que reina

⁸¹ Adorno había ya indicado la relación entre mimesis y expresión de dos formas. La primera (TE, 154/) es mimesis tiene lugar en el arte siempre y cuando su objetivo sea imitar una expresión objetiva. La segunda (TE, 154) en los términos de ideal del arte: la *expresión muda* de la obra, que se logra gracias al hermetismo de la obra que se imita a sí misma, es el ideal del arte

⁸² TE, 155/172.

⁸³ “El que tiene autoridad y poder para hacer las veces de otro en un cargo o empleo” Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, tomo II, p.1275.

en el exterior, pero no modelada según su orden categorial”.⁸⁴ La función de la forma, que como hemos visto es hacer que la obra de arte se separe de la sociedad dominada por la racionalidad instrumental, puede cumplirse mediante una unificación de los elementos o materiales con los que se trabaja: “la forma opera como un imán que *ordena los elementos* de la empiria sacándolos del nexo de su existencia extraestética”.⁸⁵

Uno de esos elementos pueden ser las emociones de las habla el pasaje anterior. Vemos también que éstas misma emociones son transformadas y llegan a representar otra cosa: lo que queda fuera de la obra o “la naturaleza extraestética”. La emociones que han sido transpuestas son la voz de aquello que no queda integrado en la obra de arte y por eso mismo Adorno les llama «lugartenientes» [*Statthalter*], es decir, que tienen un papel vicario. Adorno dice que la imitación [*Nachahmung*] sólo puede ser una categoría del arte si aquello que imita es una «expresión objetiva». Con esto quiere indicar que el arte no concentra los fines (no racionales) del individuo particular, sino que se guía por los fines racionales de la humanidad, de la naturaleza: Podemos corroborar que la obra de arte misma se transforma y por ello transforma todo lo que tiene lugar en ella: esta es la idea de la dialéctica estética de Adorno, seguir el devenir propio del objeto en sus contradicciones.

Pasemos ahora al concepto de «espiritualización del arte» [*Vergeistigung der Kunst*]. La modificación, el *quid pro quo*, o como también le podemos llamar, la transposición, la transformación de los elementos señala Adorno “es el acto constitutivo de la espiritualización de todo arte”. Con esto Adorno parece indicarnos que el concepto de espiritualización es más general que el de racionalidad o forma que sólo indican algunas de las características de este proceso general como serían las organización de los elementos, su síntesis, su mediación. Si bien éstas categorías no son tan simples podemos advertir que su naturaleza está condicionada por algo más general que sería la *espiritualización*: “El momento del espíritu no es en ninguna obra de arte algo existente, en todas es algo en devenir, que se forma. De este modo (como Hegel comprendió por primera vez), el espíritu de las obras se inserta en un proceso global de espiritualización”.⁸⁶ Con ello Adorno ni está sino indicando el comportamiento esencial del arte: un proceso de dominio, que tendría

⁸⁴ TE, 80/88. Traducción modificada. Cursivas nuestras.

⁸⁵ TE, 299/336.

⁸⁶ TE, 128/141.

como finalidad lograr la libertad del género humano, pero el cual sólo puede triunfar si sus momentos e acogen a su contrario sin eliminarlo, es decir, que sólo llegan a ser verdaderos en la medida en que no reprimen sino que los “superan y conservan” [*Aufhebung*]. La espiritualización es, entonces, un momento que impulsa al arte y que llega ser, sólo tiene éxito, si logra mantener todos sus momentos no tanto unificados como conservados en una tensión constante de tal manera que cada uno de ellos siga siendo lo que es.

A partir de esta consideraciones advertimos que una vez más regresamos sobre la idea de la dialéctica de la ilustración, que aunque como una forma histórica fallida [la DI no es la forma fallida sino el movimiento] de la modernidad sigue causando estragos, permanece en el arte. Lo que tenemos que considerar es que es justamente la modificación lo particular de la dialéctica de la ilustración en el arte y que lo diferencia de la praxis irreflexiva que produce la razón instrumental.

El *quid pro quo* que efectúa la obra de arte tiene como condición el conservar en sí todos sus momentos, sólo de esta manera les da expresión. Pero antes de eso llegar a ese momento veamos en qué se convierte la mimesis en ese proceso de modificación. Sobre esto podemos seguir profundizando en los pasajes de Adorno sobre los que nos hemos apoyado. Justo después de que Adorno establece que el desarrollo del arte es *quid pro quo* dice “la expresión mediante la cual la experiencia no estética se introduce a fondo en las obras, *se convierte en el prototipo de todo lo ficticio* en el arte. Los valores expresivos de las obras *ya no son inmediatamente* los valores y de lo vivo. *Quebradas y transformadas* las obras se convierten en expresión de la cosa”.⁸⁷ Con esto podríamos pensar que ya tenemos dos figuras distintas en las que se transforma lo mimético: en apariencia y en lo ficticio. Pero tenemos que aclarar que aquí “lo ficticio” esta revelando otra cara de la apariencia estética. Lo “ficticio” sigue refiriendo a la apariencia aunque considerada en otro sentido. Este sentido es que siendo *apariencia* lograda mediante la espiritualización se pone a sí misma como algo “propio del espíritu en tanto que separado de su otro, χωρίς de lo corporal, tienen en sí el aspecto de hacer que sea algo que no es”.⁸⁸ Por hacer de algo inexistente algo existente, el engaño de traer al ser un no-ser, el engaño de que algo es en sí,

⁸⁷ TE, 152/169. Cursivas nuestras.

⁸⁸ TE, 149/ 165.

la apariencia es también “lo ficticio”, lo falso. En esto se convierte la mimesis mediante la espiritualización.

A partir de lo expuesto ya podemos comprender cuál es el procedimiento por el que la mimesis pasa de ser en un ámbito extraestético “la igualdad con lo otro” a ser en la obra de arte “la igualdad consigo mismo”. Vemos que este proceso es en particular el proceso artístico, y en general, es la forma en que se despliega la dialéctica de la ilustración, de la cual toma parte el arte. Podemos nombrar también esta dialéctica, así lo hizo Adorno, con el término de *espiritualización* pues de éste nos dice que es “la separación de la naturaleza”, misma que, al tiempo que se diferencia de esa naturaleza, trabaja “como fuerza mimética, la cual opera *en la igualdad de la obra consigo misma* que aparta lo heterogéneo a ella y de este modo fortalece su carácter de imagen”. Este pasaje que nos ayuda a dilucidar uno de los momentos de la dialéctica de la obra de arte: su separación de la empiria por medio del comportamiento mimético.

La relación entre espíritu y mimesis es posible porque los impulsos miméticos son el material del espíritu, de la racionalidad o de la forma estética. El espíritu es la “fuerza interior” de las obras que logra su materialización, su objetivación [*Objektivation*] en el sentido que le dimos a esta palabra en §3: la exteriorización de su existencia para lograr sus fines estéticos. El espíritu tienen como material de trabajo esos impulsos, mediante la forma los organiza, les da coherencia, los sintetiza en una unidad, en un todo autosuficiente y por esto mismo les otorga un aspecto de autonomía, de *apariencia*. Los elementos, en este momento de apariencia, parecen existir únicamente para la unidad que representa la obra de arte y ésta recoge la experiencia de un ser individual que sólo ser-para-sí. Este procedimiento de metamorfosis de la obra y de sus elementos también recibe el nombre de *Vermittlung* “El espíritu de las obras es la mediación inmanente de éstas. Tal mediación le sucede a sus instantes sensoriales y a su configuración objetiva, mediación en el sentido estricto de que cada uno de estos momentos de la obra de arte se configura de manera evidente en su propio otro”⁸⁹.

Podemos extender nuestra idea del *quid pro quo* a la dialéctica de la ilustración, y caracterizar a ésta como el proceso de transposición global. El paso a la secularización es

⁸⁹ TE, 121/134.

el verdadero germen del cambio que sufre la mimesis en el arte. La obra de arte al abandonar sus antiguas pretensiones culturales, ya no aparece como lo que había sido en los tiempos prehistóricos y teológicos como la fe en el comportamiento no mediado con la cosa que se quiere dominar o traer a la presencia. Al contrario, en la obra de arte “se ejecuta el juicio histórico sobre la mimesis en tanto que comportamiento arcaico: que ella practicada inmediatamente, no es conocimiento”.⁹⁰ Por lo tanto, la crítica racional sobre esa “praxis inmediata” hace que en la obra de arte la mimesis esté por necesidad *mediada* racionalmente, “el momento mimético se fusiona con el racional en el camino de su secularización”.⁹¹ La reciprocidad entre racionalidad y mimesis, sobre la que la ilustración no ha reflexionado y que ha llevado a consecuencias bárbaras, hace que el arte sea un lugar posible de aquella *reflexión*: “el arte es mimesis impulsada a la consciencia de sí misma”.⁹² En él no se niega ni se reprime la mimesis, tampoco está abocado a la racionalidad instrumental, sino que mimesis y racionalidad interactúan dialécticamente, en el arte. Esta reciprocidad reconocida hace que en el arte la mimesis, que también figura como *afinidad no conceptual* con el objeto, posibilite la consecución de un conocimiento objetivo del todo social, al mismo tiempo esto significa que el arte ejerce una racionalidad plena y no coercitiva.

La razón por la cual Adorno considera al arte como un lugar privilegiado de la reflexión sobre el proceso de ilustración, que ha llevado a cabo irreflexivamente la sociedad capitalista, es porque el arte al realizar la modificación dialéctica de forma consciente y no violenta de sus múltiples momentos, puede convertirse en un modelo de una relación no coactiva con la naturaleza. La obra de arte, es por tanto, la imago de una racionalidad completa que mediante el acogimiento de la mimesis es también el único lugar donde ésta puede sobrevivir en el mundo: “El arte es el refugio del comportamiento mimético”,⁹³ pero también es el lugar de una mimesis reflexiva o “racional”, pues siendo el lugar de la crítica de la mimesis en tanto procedimiento no mediado, la mimesis puede desplegar su contenido de verdad de forma coherente y mediada por la racionalidad.

⁹⁰ TE, 153/169.

⁹¹ DN, 52.

⁹² TE, 341/384.

⁹³ TE, 78/86.

Podemos concluir este apartado indicando que el *quid por quo*, el acto de sustitución, que efectúa la obra de arte tiene el nombre general de un acto o proceso de *espiritualización*. La intención de este párrafo fue señalar que el arte mismo es un proceso de modificación que requiere tanto del momento mimético como del racional y en el que ambos momentos generales se superan mutuamente.

§6 Ideal objetivo de la obra de arte

En este apartado queremos señalar la mimesis de la obra de arte, según la idea de “igualdad consigo mismo”, está en relación con lo que Adorno llama el *ideal objetivo* de la obra de arte. Para llegar a la comprensión de este *ideal* tenemos que reparar en un aspecto singular de la forma en que Adorno considera la obra de arte, pues tal valoración arroja la idea de que la obra es un órgano autónomo y pensante por sí mismo. Esto es lo que Peter Bürger le reprocha como “la personificación de la obra de arte”:

La posición dominante que ocupa la obra de arte en la estética de Adorno se hace patente en el empleo de *la figura de la personificación*, que hace con extraordinaria frecuencia: las obras de arte son castigadas por su «*hybris* de ser más que arte»; se afanan por su pureza (ÄT, 158); es inherente a las obras de arte... despertar la confianza; al mismo tiempo la apariencia es su «pecado cardinal»; la obra de arte se hace «semejante a su propio ideal objetivo» (ÄT, 159). Todas estas citas muestran *el esfuerzo de Adorno por presentar todo lo que ocurre en la obra de arte como procedente de ella*.⁹⁴

De aquí, Bürger concluye que Adorno trata a la obra como un ente pensante. Efectivamente, Adorno, que tiende hablar de la obra de arte como un ente pensante que se piensa a sí mismo, llega a decir que esta cualidad de la obra es su *noésis noéseos*.⁹⁵ Sobre esto hay que hacer algunas aclaraciones.

En primer lugar, lo que Adorno pretende con tales asignaciones intelectivas es llevar la crítica y la interpretación estéticas hacia la reflexión *inmanente* de la obra de arte. Esto quiere decir que la estética, en tanto teoría del arte, debe seguir a éste en lo que quiere decir, y no asignar arbitrariamente categorías “desde fuera”. Un pensamiento que elabore categorías extraestéticas, que sólo estarían en el entendimiento pero que no pertenecen a la cosa en cuanto tal, no es filosófico, sino sólo descriptivo. Pero Adorno exige esta actitud no sólo de la estética, sino también de la producción y la recepción de arte. En segundo lugar hay que decir, por más obvio que pueda parecer, que la obra de arte, y de esto está muy seguro Adorno, no puede lograrse sin un sujeto. Siendo el sujeto el *organon* del arte

⁹⁴ Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, p. 98. Cursivas nuestras.

⁹⁵ TE, 158. Cf., Aristóteles, *Met.*, XII 9, 1074b 35-40.

en tanto productor (artista) y el receptor (espectador), como el filósofo que se encarga de reflexionar teóricamente sobre la obra de arte y los sucesos que en ella y por ella se presentan. La función del sujeto para la obra de arte es algo que discutiremos en este apartado. Veremos también como lo objetivo y lo subjetivo forman parte de la obra en tanto momentos, analizaremos sus diferencias y funciones. Sobre el concepto de *ideal objetivo* gira la idea de un comportamiento mimético de la obra de arte que reacciona mediante la “igualdad consigo misma” contra los fines no le son propios. Para esclarecer el concepto de *ideal*, podemos guiarnos con la definición del término tal como Kant lo delimita, para diferenciarlo del concepto de idea, en la KrV.

Sobre esto nos dice Kant que la idea [*Ideen*] es un concepto de la razón que no puede exhibirse en ningún ejemplo *in concreto*, están alejadas de la realidad objetiva en la medida en que no pueden aplicarse a ningún fenómeno de la experiencia ni representarse en él. El ideal [*Ideal*], rebasa aún más esa realidad, sin embargo, a diferencia de la idea los ideales sí pueden representarse en un fenómeno, esta representación se hace *in individuo*. En dicha representación la idea tiene una función de determinación, por lo tanto el ideal es la representación de tal concepto “no meramente *in concreto* [como las categorías puras del entendimiento], sino *in individuo*, es decir, como una cosa singular determinable, o determinada sólo por la idea”.⁹⁶ Entonces, la representación que nos hacemos con el ideal cae siempre sobre un individuo singular, siguiendo el ejemplo que utiliza Kant podemos decir que una *idea* es «la sabiduría» mientras que el *ideal* de esa idea es «el hombre sabio» como aquel individuo que es perfectamente congruente con los fines de la sabiduría. Por esto, el ideal consiste en representarse un individuo que sea lo más perfecto en su especie según sea la idea que lo determine. Aunque los ideales puedan aplicarse a individuos concretos esto sólo puede ocurrir en nuestro pensamiento, en la representación, más no pueden realizarse empíricamente en ningún individuo, es decir, no tienen realidad objetiva. La *función* del ideal no la encontramos en su realidad objetiva, sino en su *regulación práctica* pues “sirven de fundamento de la posibilidad de perfección de ciertas acciones”.⁹⁷ Esto quiere decir que nos representamos cierta idea como realizada de forma congruente en un individuo, aunque sólo sea en la mera representación, con el propósito de que ese ideal

⁹⁶ KrV, B596.

⁹⁷ *Ibid*, B597.

nos guíe y sea para nosotros un modelo en el perfeccionamiento nuestras propias acciones en la medida en que queremos realizar dicha idea. Con esto podemos concluir la definición kantiana del concepto de *ideal*.

Veamos ahora cómo esto se relaciona con concepto de ideal de la obra de arte según Adorno. Cuando Adorno habla del ideal del arte lo hace de dos maneras: en relación al arte en general y a la obra de arte en particular. A continuación reproducimos los dos pasajes en los que se encuentra enunciado este ideal:

Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y *habla en sí*: esta es su *consumación mimética*. Su expresión es lo contrario del expresar algo. *Esa mimesis es el ideal del arte*.⁹⁸

El mismo comportamiento mimético mediante el cual las obras herméticas atacan al ser-para-otro burgués se vuelve culpable mediante la apariencia del puro en-sí a la que no se escapa lo que a continuación la destruye. Si no hubiera que temer un malentendido idealista, se podría considerar a esto la ley de cada obra, y de este modo se llegaría muy cerca de la legalidad estética: que cada obra *se asemeje a su propio ideal objetivo*, no al del artista. *La mimesis de las obras de arte es la igualdad consigo mismo*. Esa ley es fundada, unívoca o plurívocamente, por el enfoque de cada obra.⁹⁹

En el primer caso, el ideal del arte es algo llamado “consumación mimética”. En el segundo el ideal de la obra de arte es la “igualdad consigo mismo”. Podemos constatar que el concepto de *mimesis* está presente en relación con ambos conceptos de *ideal*, tanto el del arte como el de la obra. En el ideal del arte la *mimesis* está en relación con el *lenguaje* y la *expresión*, mientras que el ideal de cada obra la *mimesis* está en relación con la *autonomía*. Ambos pasajes concentran los fines extra estéticos que el arte rechaza (símbolo, ideal del artista, consumidor) a los que reacciona alejándose de los fines del mundo empírico. Mediante la *mimesis*, que es una función de resistencia, el arte reacciona ante una exterioridad ajena. Los fines o propósitos ajenos a la obra de arte que podemos identificar en estos pasajes son tres: el “ser-para-otro burgués”, el ideal del artista y el símbolo.

⁹⁸ TE, 154/171. Traducción modificada. Cursivas nuestras.

⁹⁹ TE, 143/149. Cursivas nuestras.

La noción «ser-para-otro» es la más general e incluye a los otros dos. Vemos pues que el ideal del arte es la expresión, mientras el de la obra es la autonomía. Comenzaremos con el concepto de autonomía en el cual la mimesis estética es la igualdad de la obra consigo, mientras en §8 veremos el concepto de expresión y la ampliación de la mimesis estética a igualdad con lo otro.

§7 Autonomía de la obra de arte

Cuanto más pura es la forma, cuánto más alta es la autonomía de las obras, tanto más crueles son.

Theodor W. Adorno

La figura que toma el arte en lo que Adorno considera su separación respecto del mundo social es la *autonomía*.¹⁰⁰ Esta figura no es absoluta, no es la esencia atemporal del arte, sino que es algo que el arte conquistó, algo que llegó a ser y sin la cual, como nueva figura de la verdad, no se puede pensar el arte. La problemática del concepto de autonomía en Adorno reside en la radicalidad con que lanza la irrevocabilidad de esa autonomía. Creemos, sin embargo, que esta tesis debe tomarse con pinzas y no debemos dejar de lado la idea de Adorno de que las categorías del arte son siempre dobles.¹⁰¹ La autonomía entonces más que ser un teorema es la consumación del arte como tal, su afirmación en la sociedad y al mismo tiempo la posibilidad de su muerte.

Tal como lo expresa Adorno al inicio de la *Teoría estética*, la posibilidad misma del arte, su existencia ya no es evidente. El arte ya es, debido a la autonomía alcanzada, cuestionable. Como hemos visto arriba, esta autonomía la obtuvo el arte al separarse de sus orígenes, de una función cultural teológica, pero ahora su victoria comienza a marchitarse. El arte comienza a manifestar un momento de ceguera porque a causa de su “completa emancipación” el arte se ha quedado sin dirección, lo que significa que ya no es claro cuál es su papel, su función, cuál el camino que debe tomar y de aquí surge la incertidumbre sobre el *para qué* estético. Es por esta razón por la que Adorno se pregunta si con la libertad ganada, con la autonomía que es indudable e irrevocable, el arte “no habrá socavado y perdido sus propios presupuestos”.¹⁰² Presupuestos y funciones que habían sido

¹⁰⁰ Con «autonomía» queremos indicar el contenido del término *heautonomía* que Kant define como “lo que se da a sí mismo la ley” y que se diferencia de *autonomía* que es lo que le prescribe la ley a otro o la naturaleza (*vid.*, CD §v B XXXVII). La *heautonomía* indica en el caso del arte “que se da a sí mismo *la regla*”. A partir de aquí utilizaremos el término *autonomía* en éste último sentido.

¹⁰¹ TE, 222-225/.

¹⁰² TE, 9-10/10.

claros, o al menos no problemáticos antes de su emancipación. Ambas, la duda y la certeza del arte, están relacionadas.

Por lo tanto, vamos a considerar la categoría de autonomía estética tal como Hal Foster la utiliza en su libro sobre las vanguardias,¹⁰³ como un «recurso crítico» y no como una garantía que nos ofrece el arte, sino más bien con la consciencia de que esta autonomía tiene un alcance relativo, pues cómo podría, tal como Adorno mismo se pregunta, haber algo absolutamente libre en medio de lo no libre.

Hay dos momentos generales que podemos pensar con la categoría de autonomía en *Teoría estética*. En ambos la autonomía es el resultado de un proceso que Adorno llama “ley de movimiento del arte” y que caracteriza como la tensión entre mimesis y racionalidad.¹⁰⁴ El primer momento que nos ayuda a pensar la autonomía del arte es el momento histórico de la conquista burguesa del poder económico, político y cultural. Como vimos más arriba este proceso podría situarse en la baja Edad Media, pero es el siglo XVIII el testigo del triunfo de ese dominio. El “siglo estético”, de Shaftesbury a Schiller, produce teoría de la sensibilidad, teoría de lo bello, teoría del arte mientras el arte se abre a un público cada vez mayor, especializado y no especializado, al institucionalizarse en el Salón, y la nueva ciencia que se gana un lugar en la discusión intelectual filosófica es bautizada con el nombre de *estética* como “αἰσθητὰ ἐπιστήμη αἰσθητικῆς”.¹⁰⁵

En este contexto en que la obra de arte “se aburguesa” se aleja respecto de las funciones sociales que habían sido predominantes en su pasado inmediato: la función simbólico-religiosa. Esta independencia del arte cobró forma en la teoría del arte *bello*. Si bien la problemática de lo bello fue una idea que ya formaba parte del problema artístico del *Quinquecento*, no fue hasta el siglo XVIII, con el concepto de Bellas Artes, que se llevó como tema central en la reflexión filosófica sobre función y la finalidad del arte. No vamos a discutir aquí las teorías dieciochescas de lo bello. Éstas nos interesan sólo en la medida en que nos puedan decir algo sobre la teoría estética de Adorno, su concepto de autonomía y de obra de arte. Esto lo encontramos en uno de los contenidos de la categoría moderna de

¹⁰³ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, p. XIV.

¹⁰⁴ TE, 79/87: “La aporía entre la regresión a la magia literal o la cesión del impulso mimético a la racionalidad cósmica le prescribe su ley de movimiento [*Bewegungsgesetze*]; esta aporía no se puede eliminar”.

¹⁰⁵ Alexander Baumgarten, *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, CXVI p.89-90.

lo bello que lo liga con el concepto de autonomía, el “darse a sí mismo la ley”, que quiere decir en el caso del arte bello que éste no sigue en su producción o recepción reglas exteriores que no sean las suyas propias, es decir que sólo se guía bajo las reglas de lo bello.

En una de las obras paradigmáticas de la estética moderna, el *Laocoonte* de Lessing, podemos observar que lo bello en el sentido que acabamos de formular es considerado como la característica esencial de la obra de arte. En el siguiente fragmento vemos que para Lessing el atributo de obra de arte sólo lo puede exigir una obra que tenga como origen y como final a la belleza. Al mismo tiempo, para explicar lo que implica la belleza en la obra de arte, Lessing la concibe a continuación como una determinación negativa, es decir, la belleza también dicta aquí lo que las obras de arte no son o no deben ser:

según mi modo de ver no debería darse el nombre de obras de arte sino a aquellas en las que el artista ha podido libremente mostrarse como tal, esto es, a aquellas en que la belleza ha sido su primero y último fin. Toda otra obra, en la cual se descubran rasgos demasiado visibles de supersticiones religiosas, no merece el nombre de obra artística, porque en ella el arte no ha trabajado con entera libertad, sino como un mero auxiliar de la religión, y ésta, al imponerle representaciones sensibles, más bien soñaba en la significación de los símbolos que en la belleza de la obra.¹⁰⁶

Esta separación del arte respecto de otras formas de representación, específicamente de las que están sometidas a una función cultural o religiosa, cuya función fue la predominante del arte occidental de la Edad Media y quizá del arte en general antes del siglo XVI, es la característica específica del arte. De la misma manera que Lessing, Adorno considera que la diferencia entre las imágenes estéticas (*ästhetischen Bilder*) y las imágenes culturales (*kultischen Bilder*) radica en que las primeras no se comprometen con algo que no sea ellas mismas, en cambio las imágenes culturales o religiosas tienen una función claramente simbólica y esto quiere decir que están elaboradas para representar algo que está más allá de ellas: contenidos trascendentales. Cuando Adorno se refiere a obras «simbólicas» se refiere con este término, siempre en relación a la autonomía, a que en ellas hay una

¹⁰⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte*, IX, p. 68.

aparición que *trae a la presencia*: la obra de arte simbólica es una “unidad presente de lo general y lo particular”.¹⁰⁷ Las obras de arte en las que el símbolo [*Symbol*] es la función predominante, se realizan sólo como un medio (*Mittel*) a través del cual la idea trascendental llega a transmitirse al contemplador, las obras o rituales simbólicos están comprometidos con hacer presente la trascendencia y acogen “lo absoluto”. La función simbólica al hacer presente el ciclo eterno de la naturaleza, al mostrar la imagen de la naturaleza como poder universal que se repite sin cesar, es siempre afirmación y acontecimiento.¹⁰⁸

A diferencia de la imagen cultural, simbólica o ritual, Adorno contrapone a ellas la imagen estética u obra de arte autónoma. Las obras de arte desmienten la presencia de lo absoluto, ellas no son dueñas *positivamente* de lo existente: “Esto separa a las obras de arte de los símbolos de las religiones, que afirman tener en la aparición lo que trasciende al presente inmediato”.¹⁰⁹ En cambio, la aparición [*Erscheinung*] de las obras de arte es *negativa* por dos razones: su contenido no aparece como algo inmediato y la aparición estética no es aparición de la unidad sino de la fractura. En la imagen estética, aunque pueda haber alguna confianza en que en ella se revele lo absoluto, no son epifanías. Uno de los conceptos para entender la diferencia entre símbolo y obra de arte es el concepto de *mediación* [*Vermittlung*]. La imagen simbólica sería aquella que se dirige a la pura intuición [*Anschauung*] como inmediatez no mediada [*Unmittelbarkeit nicht vermittelt*].¹¹⁰ En la obra de arte la aparición muestra, al contrario, su propia insuficiencia, revela el trabajo de su producción y la intención de artificio arroja la figura la mediación: el arte verdadero es inmediatez mediada.

La ruptura con un compromiso trascendental, con algo irreal hace que imagen *estética* no sea la imagen de lo no existente y que lo muestre como existente de hecho, sino que su no existencia o su “ilusión” siempre refieren al mundo empírico aunque de forma mediada pues ella transforma en imagen lo ya existente: “lo no existente en las obras de

¹⁰⁷ TE, 132/147.

¹⁰⁸ DI, 71: “Ésta es el alma de lo simbólico: un ser o un fenómeno que es representado como eterno, porque debe convertirse una y otra vez en acontecimiento por medio de la realización del símbolo”.

¹⁰⁹ TE, 184/204.

¹¹⁰ Hegel, *Filosofía real*, p.227.

arte es una constelación de lo existente”.¹¹¹ Es en este sentido como Adorno entiende la relación negativa de lo simbólico con la obra de arte: la obra de arte no tiene un contenido trascendental (algo que *está* más allá de la experiencia posible) como sí lo tiene un símbolo, ni tampoco lo hace posible o lo trae a una existencia efectiva en la aparición: lo absoluto (ser, dios, totalidad) no se revelan ni el arte es su lugar para tal pretensión. Aunque, como veremos más adelante, la obra de arte rompe los límites de su inmanencia estética, es decir, existe una en la obra de arte una necesidad de salir de sí hacia la trascendencia, esta trascendencia no es trascendental sino que siempre tiene como contenido la realidad social, aunque al criticar al sociedad pueda mostrar lo que ésta puede ser, la obra de arte no debe mostrar una imagen *positiva* de lo que no existe, y con positivo queremos indicar que se muestra como algo que ya está realizado, algo que ya es acto y no más bien posibilidad de algo que puede ser real.

Entonces, podemos decir que las obras de arte participan de la racionalidad ilustrada del siglo XVIII, del desencantamiento del mundo, y están en consonancia con ella porque se prohíben ser cultuales o teológicas, en el sentido católico del término, pues renuncian ascéticamente ser imágenes, como también se prohibió en la Reforma y en el judaísmo en respecto de la representación de Dios. Pero también participan de esa racionalidad porque ellas mismas son parte de un proceso de racionalización general, del proceso de la formación del sujeto autónomo, las obras de arte ejercen la crítica sobre sí mismas y se alejan de lo que Adorno considera como su origen propio: las obras de arte renuncian a ser imágenes *mágicas*. Para Adorno la obra de arte en su protohistoria [*Urgeschichte*] formó parte de una praxis mágica “que quería influir sobre la naturaleza” pero el momento racional del que las obras participan hace que ellas abandonen los propósitos de poder sobre esa naturaleza y renuncien “a la ilusión de la influencia real”.¹¹² Tanto en las imágenes mágicas como en las simbólicas hay una creencia en una relación inmediata con lo que el objeto representa y una convicción sobre el poder de la imagen, mediante la imagen mágica el mago, brujo, chamán, etc., cree poder influir sobre la naturaleza, el

¹¹¹ TE, 184/204.

¹¹² TE, 189/

sacerdote en el ritual de la consagración eucarística cree firmemente en la transustanciación del cuerpo de Cristo.¹¹³

Para marcar la diferencia que hace Adorno entre el “arte” simbólico y arte en sentido enfático nos podemos servir de la noción gadameriana de símbolo tal como este aparece explicado en *La actualidad de lo bello* pues ahí la intención de Gadamer es la contrapuesta a la de Adorno, aquél ve el arte manifiestamente como símbolo [*Symbol*], la estética, la experiencia de lo bello es para Gadamer la experiencia de lo simbólico. Primero vamos a expresar de forma breve las consonancias entre Adorno y Gadamer para después entender con más claridad sus diferencias respecto de lo simbólico. En el apartado “El simbolismo en el arte” son dos cosas que llamaron nuestra atención en tanto que no parecen distinguirse de la idea de obra de arte que concibe Adorno y cuya semejanza se basa en lo que ambos autores consideran el lenguaje de la obra de arte. La primera idea en común es lo Adorno entiende por no-comunicación, y que Gadamer piensa como «la significatividad» [*die Bedeutsamkeit*] en sí de la obra de arte. La segunda idea es lo que Adorno llama «consumación mimética» y que Gadamer designa con el término «facticidad» [*Faktizität*].

De acuerdo con la primera idea, tanto Gadamer como Adorno ven que la obra de arte “remite a algo que no está de modo inmediato en la visión comprensible como tal”,¹¹⁴ un remitir, dice Gadamer, que no puede ser referencial, la obra de arte no quiere significar o comunicar un mensaje determinado, esto es, la obra de arte no es portadora de mensajes, ni una “mera revelación de sentido”, no es un medio ni un instrumento del lenguaje. Para denotar esta referencia a otro que no es la obra misma, dice Gadamer, uno puede servirse de la palabra “alegoría”, pero el arte no es una alegoría, el arte es símbolo y ello significa

¹¹³ El mismo Lutero sostuvo esta creencia y al parecer esto marcó las futuras divisiones entre luteranos y protestantes: *vid*, Brad S. Gregory, *The Unintended Reformation*, p.89. Las discusiones y los desacuerdos sobre la interpretación la Eucaristía fueron tan grandes que en octubre de 1529 tuvo lugar el Coloquio de Marburgo para conciliar ambas partes. Son Lutero y Zuinglio quienes representan los bandos enfrentados. Lutero afirma que en la Eucaristía el cuerpo de Jesús *es* la hostia, su sangre *es* el vino, mientras que Zuinglio afirma que siendo el único lugar de Cristo la derecha del Señor, no es posible que esté presente en la Eucaristía por lo que la frase “éste es mi cuerpo y ésta es mi sangre” son meramente representativas o significantes: *vid*, Jill Raitt, *The Colloquy of Montbeliard. Religion and Politics in the Sixteenth Century*, p. 15; 50. Para una explicación detallada y especializada de la disputa teológica acontecida en el coloquio de Marburgo, tanto Gregory como Raitt recomiendan el texto de Walther Köhler, *Zwingli und Luther: Ihr Streit über das Abendmahl nach seinen politischen und religiösen Beziehungen*.

¹¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 84-85.

que no es el “sustituto de otra existencia”. Esto, considera Gadamer, es una de las características del carácter simbólico de la obra de arte. Si éste fuera indicación de alguna otra existencia, si fuera una alegoría, tendríamos que conocer con anterioridad aquella otra existencia, para saber que lo que se comunica, el mensaje que porta la obra coincide con aquel. Si el arte es un medio para comunicar otra cosa entonces, como tal, es contingente ya que aquello que puede decirse mediante el arte también podría decirse de otra manera, por ejemplo, discursivamente. Razón por la cual para Gadamer «el decir», el lenguaje de las obras de arte, no puede referir a algo fuera de ellas mismas. La necesidad del este lenguaje reside expresa la verdad de una manera que sólo el arte puede develar y esto implica que jamás podrá alcanzarse conceptualmente el sentido [*Sinn*] de la obra. La brecha del arte frente al concepto es el resultado de una “expectativa indeterminada de sentido”, que sólo es cumplida en el arte como lo diferente del concepto en tanto no conceptual. El que la significatividad de la obra pueda lograrse con conceptos es para Gadamer una “seducción idealista” de la filosofía hegeliana en la que se cae por creer que “en la figura del concepto y de la filosofía se puede y se tiene que alcanzar lo que nos interpela de modo oscuro y no conceptual en el lenguaje sensible y en particular del arte”.¹¹⁵

De esta idea de no referencialidad se sigue lo que Gadamer llama la *facticidad* del arte, el *factum*, que nosotros hemos enlazado con la idea adorniana de «consumación mimética»: la obra sólo se significa a sí misma, sólo se comunica a sí misma. No es causalidad que ambos autores para explicar este comportamiento de la obra de arte se sirvan de un fragmento del poema “El torso arcaico de Apolo” de Rainer Maria Rilke: “pues ahí no hay ningún lugar / que no te mire” (y agrega Gadamer la línea que cierra el poema) “debes cambiar tu vida”.¹¹⁶ El Torso de Mileto, tal como su nombre lo dice, es una pieza escultórica de la que queda únicamente un torso maltrecho. Es una figura que ya ha perdido sus miembros, carece también de cabeza, por lo tanto de ojos, y sin embargo no carece mirada. Todo en aquel fragmento de cuerpo habla y mira: “la vista / tan sólo reducida / persiste y brilla”.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 87.

¹¹⁶ TE, 154/172; H-G. Gadamer, *op. cit.*, p. 89. *Vid.*, Rainer Maria Rilke, *Nuevos poemas II*, p. : denn da ist keine / Stelle, / die dich nicht sieht. Du / muss dein Leben ändern.

De la misma manera que el torso, que aunque no tiene ojos sí tiene mirada, las obras de arte carecen de palabras más no de lenguaje. Hablan, dice Adorno, con un lenguaje no significativo [*nicht signifikative Sprache*], con un lenguaje mudo con el cual la obra de arte parece únicamente decir “Aquí estoy”, “Esto soy un yo”, y de lo cual sólo se puede extraer la mismidad [*Selbsheit*] de la obra en cuanto tal, una tautología en la que la obra que dice de sí misma A=A. La expresión [*Ausdruck*] que es la mirada de la obra sólo se alcanza cuando éstas se cierran sobre sí mismas: “mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: esta es su consumación mimética”. En Gadamer la obra de arte que es un hecho, un *factum* que «está», que existe «ahí», «erguida». Este estar ahí nos asalta, nos impacta y nos interpela en cada experiencia individual de una obra en cada caso. El alzarse de la obra de arte, su distinguirse frente a otras cosas comunica la unicidad y la insustituibilidad de la obra, igual que en Adorno ese momento indica el cierre al ser-para-otro, es decir, un presente en el que se repliega ante la intercambiabilidad que rige como determinante de todas las cosas y relaciones del mundo capitalista. Para Gadamer la facticidad aparece como “una resistencia insuperable contra toda expectativa de sentido que se considere superior. La obra de arte nos obliga a reconocerlo. «Ahí no hay ni un lugar que no te mire»”.¹¹⁷

Una vez que hemos señalado las afinidades entre Gadamer y Adorno podemos pasar a ver las disimilitudes en sus consideraciones sobre el símbolo y la obra de arte. Esta diferencia con Adorno surge en el texto justamente a continuación de que Gadamer habla del carácter fáctico de la obra. Para entender “el erguirse de la obra” y profundizar en la comprensión conceptual de *la significatividad* del arte, Gadamer propone introducir el término símbolo [*Symbol*] tal como este aparece en la comprensión de Goethe y Schiller y dice “lo simbólico no sólo representa al significado, sino que lo hace *estar presente* [...] lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto”.¹¹⁸ Es precisamente la idea de que en la obra de arte se revela el ser, en el sentido de que es *presencia del ser*, la que lo distancia de Adorno. El mismo Gadamer orienta esta comprensión de lo simbólico del arte en un sentido religioso al utilizar de ejemplo la

¹¹⁷ H-G. Gadamer, *op. cit.*, pp. 89-90.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 90. Cursivas nuestras.

disputa entre Zuinglio y Lutero sobre la Última Cena (la misma que nosotros utilizamos para contraponer la imagen cultural y la imagen estética en Adorno).

Gadamer nos dice que tal como Lutero defendía que en La Consagración el pan y el vino sacramentales *son* efectivamente el cuerpo y la sangre de Cristo nosotros “podemos e incluso tenemos que pensar algo así si queremos pensar la experiencia del arte: que en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a que se remite. Con otras palabras: la obra de arte significa un crecimiento en el ser”.¹¹⁹ Gadamer toma este “crecimiento del ser” como la característica del arte en cuanto tal, aquello con lo que la «obra» [Werke] se distingue de otros productos o, mejor dicho, “artículos”. La ampliación ontológica, que hace única a cada obra de arte a pesar de su reproductibilidad, la vincula Gadamer con el concepto de mimesis artística:

¿Qué es este otro, presente aún en la obra de arte, diferente de un artículo que puede reproducirse a discreción? La Antigüedad dio una respuesta a esta pregunta, que sólo hay que entender correctamente de nuevo: en toda obra de arte hay algo así como μιμησις, *imitatio*. Por supuesto que mimesis no quiere decir aquí imitar algo previamente conocido, sino llevar algo a su representación, de suerte que *está presente ahí en su plenitud sensible*.¹²⁰

La diferencia radical entre Gadamer y Adorno sobre la semejanza o la diferencia entre la obra de arte y el símbolo, no se encuentra en la posibilidad de que en la obra pueda aparecer algo “en su plenitud sensible” pues Adorno reconoce este potencial del arte y lo nombra *apariencia estética*. Lo que diverge es que para Adorno esta apariencia [*Schein*] es sólo un *momento* entre otros.¹²¹ En esto consiste el carácter *dialéctico* de su estética, en seguir la lógica del devenir del objeto: es una dialéctica objetiva. La obra de arte al ser un objeto, un fenómeno, es sólo un fragmento de una totalidad y puede reflejar esa totalidad sólo en la medida en que sea coherente con ella: como algo que deviene igual a sí mismo al diferenciarse de sí mismo. El momento de apariencia, algo contenido en sí y para sí, tiene

¹¹⁹ Idem.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 91-92. Cursivas nuestras.

¹²¹ FEN, 8: “Estas formas no sólo se distinguen entre sí, sino que se eliminan las unas a las otras como incompatibles. Pero, en su fluir, constituyen otros tantos momentos de una unidad orgánica, en la que, lejos de contradecirse, son todos igualmente necesarios, y esta igual necesidad es cabalmente la que constituye la vida del todo”.

su verdad como contraposición y crítica a una empiria gobernada por el utilitarismo y la productividad, el llamado ser-para-otro. Pero este momento debe ceder el paso a la siguiente figura y a continuación negarse porque la obra de arte, por una necesidad inherente a la obra de arte se ser verdadera. Debe negar la apariencia porque no debe un “consuelo dominical” y ofrecer la ilusión de que existe algo completamente autónomo e independiente, la misma obra de arte debe ir contra sí misma para sobrevivir como arte, sólo negando su falsedad puede ser portadora de un contenido de verdad. Veremos más adelante que en la estética de Adorno la figura que niega la *apariencia* es la aparición [*Erscheinung*] en donde la obra se muestra como algo fugaz, no permanente.

Podemos decir entonces, que en la obra de arte no sólo existe mimesis, en el sentido de Gadamer, algo que se representa a sí mismo, sino que también tienen un comportamiento racional. La *racionalidad de las obras de arte* es, entre otras cosas, el alejamiento de esta confianza en el símbolo. La obra de arte al abandonar esa idea simbólica acoge un nuevo carácter, que también tiene que ver con el concepto de imagen pero que es cualitativamente diferente. Este nuevo carácter de imagen es un carácter estético: se vuelven *imágenes estéticas* en el momento en que su racionalidad implica la crítica tanto de la mimesis como del símbolo en tanto “praxis inmediatas” o “aparecer efectivo del ser”.

Para concluir esta idea sobre las diferencias de la obra con lo simbólico podemos decir que las obras de arte se pueden definir, y así se ha hecho, mediante el momento de su *autonomía*. Esta autonomía se describe como la emancipación de los fines culturales o religiosos y por lo tanto, impuestos desde fuera. Sobre esto dice Adorno: “Su renuncia a las prácticas mágicas, que son sus antepasados, incluye la participación en la racionalidad” y hace partícipe al arte del espíritu ilustrado: “El arte es un momentos en el proceso de lo que Max Weber llamaba *desencantamiento del mundo*”.¹²² Así como para Walter Benjamin la reproductibilidad de la obra de arte la libera de “su existencia parasitaria dentro del ritual”,¹²³ para Adorno esta liberación es una de las figuras de su *racionalidad*, pero no únicamente, sino como veremos a continuación, esta autonomía también es una de las figuras del *comportamiento mimético* de la obra. La autonomía que ejerce la obra de arte

¹²² TE, 78/86.

¹²³ Walter Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, p. 51.

respecto de otros fines que no sean los suyos propios, sólo puede cumplirse al precio de recogerse sobre sí mismas, cuando se prohíben “mediante la autonomía de su figura” acoger en sí a lo absoluto religioso o representar fines utilitarios se vuelven herméticas:

La mimesis de las obras de arte es la *semejanza consigo mismo* [...] Esto diferencia a las imágenes estéticas de las imágenes culturales. Las obras de arte se prohíben mediante la autonomía de su figura acoger en sí a lo absoluto, como si fueran símbolos. Las imágenes estéticas se encuentran bajo la prohibición de las imágenes. Las obras herméticas no afirman lo que las trasciende como un ser en un ámbito superior, sino que subrayan mediante su impotencia y superfluidad en el mundo empírico el momento de caducidad de su contenido.¹²⁴

En este pasaje confirmamos la idea que habíamos expuesto más arriba sobre el carácter dialéctico de las obras de arte, el que éstas no se comporten simbólicamente sólo lo pueden lograr enfatizando su “impotencia y superfluidad”. Sobre cómo el arte logra enfatizar esa insuficiencia lo aclararemos más adelante. Lo que ahora nos sale ahora al paso es que el comportamiento mimético también juega un papel importante en la configuración de la autonomía de la obra de arte. Lo singular de esta relación entre mimesis y racionalidad es la enunciación de este procedimiento mimético como una la relación de identidad, en este caso de semejanza, consigo mismo [*Ähnlichkeit mit sich selbst*]. La mimesis puede formar parte de la autonomía del arte porque hace que éste sólo se imite a sí mismo, no imita algún objeto exterior y por ello no se ve obligada a seguir la finalidad de ese otro, sino a insistir sólo en su propia finalidad que Adorno dice que podría llamarse “la ley de cada obra” es seguir esa ley, o la legalidad estética [*ästhetischen Gesetzlichkeit*] sería “que la obra se asemeje a su propio ideal objetivo”.¹²⁵

Casi al comienzo de este párrafo habíamos dicho que hay dos momentos generales con los que podemos pensar la categoría de autonomía del arte en Adorno. El primero ya ha sido expuesto y consistían en el momento de distanciamiento de prácticas mágico-culturales, lo que podríamos llamar la secularización del arte. El segundo momento de esa autonomía lo vamos a entender ahora como la separación frente a lo que Adorno llama «mundo administrado» [*verwaltete Welt*], es decir, la generalidad dominante o totalidad social capitalista que se impone sobre los individuos como una segunda naturaleza.

¹²⁴ TE, 143-144/159-160. Cursivas nuestras.

¹²⁵ TE, 143/159.

Podemos decir que el primer momento de la autonomía, la separación de la esfera cultural y religiosa, era una separación de la sociedad feudal, mientras que ahora es una separación de la sociedad capitalista, la esfera cuya finalidad es la producción del plusvalor y los medios para esa producción.

Cuando la civilización se liberó, mediante la secularización y la ciencia, del “viejo horror” a la naturaleza viva y omnipotente hubo un progreso en la técnica de la dominación de la naturaleza. No obstante, en la reflexión de Adorno, la sociedad actual no se liberó de forma cabal de ese horror y éste permanece aunque con una fisionomía distinta.¹²⁶ El arte es testigo y partícipe de la neutralización racional de la naturaleza, pero al mismo tiempo también es la prueba de que el terror mítico permanece. En la medida en que el dominio de la naturaleza persiste en el capitalismo mediante prácticas absurdas e irreflexivas que se manifiestan en lo abyecto de las relaciones de producción del capitalismo, éste muestra su verdadera esencia que aparece muy contraria a lo que su ideología cree enunciar: en lugar de ser el modo de producción que traería la igualdad de oportunidades y el desarrollo individual de las plenas capacidades los sujetos, en realidad sólo sirve para la mantener la existencia onerosa de unos pocos sostenida por el trabajo explotado, esclavizado o estandarizado de millones. Estos individuos-masa son reproducidos y “mantenidos” únicamente como seres útiles para esa reproducción y subsistencia del aparato económico. Dentro del todo las partes son intercambiables, sustituibles, reemplazables, no valen nada más allá de este rol social que se les ha sido impuesto, no son nada por sí mismas.

En este sentido, debemos entender la mimesis como un concepto crítico de la falsa racionalidad, una indicación de que la humanidad sigue viviendo bajo el hechizo de la mera autoconservación pues no hay una separación real respecto de las determinaciones naturales, aunque éstas se configures bajo construcciones culturales. La falsedad de la racionalidad radica en su fracaso, en que ella no ha llegado a ser racional de forma plena. La esencia de la racionalidad instrumental es la ausencia de la reflexión racional sobre sí misma y esta irreflexividad conlleva que no se puedan establecer fines realmente racionales como reguladores de la praxis humana. Los fines racionales que Kant menciona en el tercer principio de “Idea de una historia universal desde el punto de vista

¹²⁶ Axel Honneth, *Pathologies of Reason. On the Legacy of Critical Theory*, p. 54.

cosmopolita”.¹²⁷ La mimesis del arte al hacer de la obra un objeto excluido de esa lógica, como si existiera al margen de las relaciones sociales de producción, aparece como fuerza productiva autónoma que se guía no por una finalidad productiva exterior, sino por una finalidad estética inmanente. Esta finalidad que es denotada por el comportamiento mimético de la obra de arte hace que la función de este comportamiento sea atacar “al ser-para-otro *burgués*”, para mostrar que existe algo que se sustrae a la lógica del intercambio mercantil y que por lo tanto, puede ser libre. Pero esta postura crítica, que tiene su momento de verdad al señalar las relaciones alienadas en las que viven los sujetos, sigue siendo parcial pues es la crítica desde un particular que forma parte de esa totalidad a la que repele pero de la que no escapa del todo, como lo aparenta. En cierta medida, el retraimiento del comportamiento mimético en el que las obras de arte refieren sólo a sí mismas es lo que hace de la obra de arte «la apariencia del un puro en-sí», algo que refiere a su particularidad como si fuera un universal.

Esta apariencia puede ser interpretada únicamente como algo abstracto que anula las relaciones con la totalidad en la que está inmersa, como si fuera ciega a ésta. Por ejemplo, la crítica de Bürger a la estética de Adorno está planteada desde esta postura. La lectura de Bürger se concentra en la teoría de la apariencia estética sin ver que ella representa no solo una parte de la teoría estética general de Adorno, sino que es por sí misma un momento de la obra de arte que por necesidad es superada por otra figura que es, precisamente, la fractura de esa apariencia: la expresión. La obra de arte, según Adorno, no es estática.¹²⁸ Se mantiene en continua tensión porque ella pasa de un momento a otro, y más que uno de sus momentos lo que define a la obra de arte es la tensión entre ellos. En la estética de Adorno la función de la apariencia consiste en mostrar la posibilidad de la libertad, pero de una libertad determinada, es decir, que está en relación con un hecho histórico concreto: la vida en el postcapitalismo. La obra de arte autónoma no es ni pretende *ser* en acto la existencia de un particular libre cuanto mostrar esa libertad en potencia mediante la representación – la imagen estética– pero una representación. La posibilidad que aparece en la obra de arte

¹²⁷ Immanuel Kant, “Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita” en *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*, p. 20.

¹²⁸ La definición de obra de arte como “proceso detenido” refiere al momento en que la obra de arte cristaliza la historiografía...

Las obras de arte, aunque puedan ser y sean de hecho mercancías,¹²⁹ su producción artística y su significación estética no están determinadas por el intercambio mercantil, en el sentido de que no está hecha para un “consumidor”, es decir, que no forma parte de una producción estandarizada. Pero el nexo con el mundo mercantil se mantiene en el rechazo de las obras a dirigir su finalidad estética conforme a la finalidad productiva, esto es cuando suspenden su propia intercambiabilidad en el contenido estético. Cuando la obra deja de ser para un-otro quiere mostrar la posibilidad de anticipar una sociedad que no esté regida por el principio de intercambiabilidad, por eso lo que la obra ofrece en la *apariencia* es el “ser-para-sí” que sería ella misma. La apariencia siendo el resultado de la sublimación de la mimesis a través del arte, es la apariencia, en este caso, de lo que no es intercambiable, de lo que es para-sí. El «para-sí» de cada obra, su autonomía es lo mismo que la “igualdad consigo mismo” de la obra de arte. Esta igualdad o semejanza consigo misma, dice Adorno, puede ser considerada “la ley de cada obra”. La «legalidad estética» es aquella que no sigue un fin exterior, que hemos visto que en este caso refiere a las finalidades productivas y utilitarias. La obra de arte al no guiarse en su producción ni en su *telos* por las exigencias de la sociedad de consumo, sino por su propia *finalidad interna* puede *el ideal objetivo* que la obra de arte se haya propuesto en cada caso.

Tenemos que considerar que este comportamiento de la obra de arte, al oponerse a ser un producto de consumo inmediato, que no seguiría las leyes del mercado en su proceso de producción aunque no pueda escapar de ellas en las relaciones sociales, es lo que constituye el núcleo de su experiencia estética. Desde el lado del receptor, debido al comportamiento mimético de la obra, ésta se le presenta como algo que no puede poseer y sobre la cual no puede emitir juicios de gusto personales. La obra de arte al asemejarse sólo a sí misma impide al receptor que éste se proyecte en ella, impide la identificación de las experiencias personales que pudieran estar presente en la construcción de la trama o en el tema de la obra. Para Adorno la obra de arte está emancipada de lo que él llama «el consumo culinario»,¹³⁰ que se encuentra desarrollado, en la producción estandarizada y en

¹²⁹ TE, 312: “Que las obras de arte, igual que en tiempos las ánforas y las estatuillas, sean ofrecidas al mercado no es un uso impropio de ellas, sino la consecuencia sencilla de su participación en las relaciones de producción”.

¹³⁰ TE, 70; 129; 211; 366; 461.

la finalidad de consumo, de forma plena en las mercancías culturales o en la esfera de lo que Adorno denomina «industria cultural».

En la industria cultural se rige por la noción «ser-para-otro» [*Füranderessein*], pues su relación con los objetos o mercancías culturales es que de ellas sólo se dispone lo que puede actuar únicamente como medio, es decir, aquello que en la cosa no sigue la finalidad interior, sino que se guía por los fines a los que obedecen los objetos en el mundo cosificado son siempre para Adorno los fines del *sujeto*, pero no del sujeto libre, sino del sujeto tal como lo determina la sociedad capitalista: como mercancía, como mera fuerza de trabajo que es necesario reproducir en la medida en que todavía puede fungir como instrumento de la reproducción de esa sociedad.

A partir de esto podemos distinguir que la categoría de *autonomía* tiene dos registros de interpretación: desde la independización de los contenidos culturales y desde la separación de los fines instrumentales del capitalista. También la noción «ser-para-otro» debemos considerarlo conforma a dos finalidades distintas. La primera es la finalidad cultural de la representación de lo absoluto, que tiene como presupuesto la creencia en una relación inmediata con eso absoluto a través de la imagen. La segunda es la finalidad productiva que se da dentro de un registro económico-social y que es más claro cuando Adorno habla del ser-para-otro *burgués*. El mote “burgués” es una categoría de amplio espectro. Tal como lo discute en *Dialéctica de la ilustración*, la consciencia burguesa comienza cuando el sujeto se separa del objeto en tanto naturaleza. Esta separación se remonta alegóricamente a la Grecia Antigua cuando Odiseo, “el primer sujeto burgués”, consolida su individualidad única e idéntica consigo misma y rechaza a la naturaleza y al mundo como lo heterogéneo a él. Lo burgués, quiere entonces, denominar la separación histórica entre sujeto y objeto, o entre conciencia y mundo. Pero más específicamente, Adorno utiliza ese concepto para hacer referencia al momento histórico en que vivió, a la burguesía en tanto clase económica y políticamente dominante, al periodo capitalista del siglo XX.

Cuando Adorno relaciona la prehistoria de la subjetividad (Odiseo) con el modo de producción capitalista, tanto en su infraestructura como en la superestructura, la historia occidental es considerada como la causa, o mejor dicho, las condiciones de la modernidad

capitalista. El papel que juega el sujeto dentro el proceso de ilustración es el de su propia constitución, pues el sujeto libre y autónomo sólo se cumple y realiza en la medida en que le es posible dominar lo que no es sujeto, es decir, la naturaleza. Por lo tanto, el ser-para-otro denota aquello que en la naturaleza y en los objetos ha venido existiendo sólo para realizar el fin del sujeto, para su constitución. Tal como se conduce en la modernidad capitalista, el sujeto aparece sometido a la sociedad-naturaleza que pretendía superar mediante la modificación de los fines en medios para la obtención de ganancias. De modo que la orientación de la técnica bajo el capitalismo implica una falsa superación de los condicionamientos de la naturaleza y una esclavitud frente a la sociedad. pues la compulsión hacia la acumulación de capital es parte del comportamiento natural frente al sentimiento de escasez, “la carencia absurdamente persistente”.¹³¹

La forma en que la obra de arte confronta al utilitarismo que somete a todos los objetos es la mimesis. Ésta funciona alejando a la obra de arte de ser un objeto útil en un sentido inmediato pues la obra se diferencia tanto de los objetos naturales, que tendrían el *telos* en sí mismos, como los productos artificiales cuyo *telos* es impuesto por el sujeto. Por eso podemos entender que Adorno diga que mediante el comportamiento mimético la obra de arte “se cierre” al ser-para-otro, al *telos* asignado por el sujeto. Sin embargo, no es posible asumir que en la estética adorniana la obra de arte ocupe el lugar privilegiado. Por una parte como hemos visto en §2 la obra de arte no es algo separado de forma absoluta de la sociedad, pero tampoco se constituye como aquello que es completamente desinteresado, en el sentido kantiano. Adorno llega a decir que “la fuerza de producción estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología”,¹³² con lo que quiere indicar que el arte no es algo ajeno al interés humano, pues de lo contrario la necesidad de arte y la búsqueda de la experiencia estética no se explicaría.

Más bien, para Adorno, el arte forma parte de este interés, pero lo que diferencia a la obra de otros productos en ella dicho interés no se presenta inmediatamente, sino que se encuentra *sublimado*. El concepto de sublimación es otra forma de representarnos lo que ya habíamos explicado con la frase *quid pro quo*. La obra de arte sublima racionalmente, mediante la forma, contenidos no racionales o miméticos, de tal manera que éstos se

¹³¹ TE, 321/360.

¹³² TE, 15/15-6.

conservan en el arte pero transformados (*aufhebung*), cuyo resultado es la apariencia de unidad y de algo que sólo es para sí, no para nosotros. El arte es algo con interés pues forma parte del dominio de la naturaleza en la medida en que el arte busca una relación con la naturaleza de tal manera que esa naturaleza deje de ser algo terrorífico o indómito y se convierta en algo conocido y domesticable. Esta relación arte-naturaleza tiene su génesis en el dominio, solo que de una manera distinta a como se realiza efectivamente el dominio mediante la praxis, mediante la técnica y el trabajo tal como se expone en DI: “Los lazos con los que se ha ligado irrevocablemente a la praxis mantienen, a la vez, a las sirenas lejos de la praxis: su seducción es convertida y neutralizada en mero objeto de contemplación, en arte”.¹³³ La praxis verdadera, es decir, la que efectivamente realiza el dominio de lo real es el trabajo no el arte. Sin embargo, el arte nace de esa necesidad de dominio de lo natural, pero ya que está alejado de su dominio real sólo puede sublimar esa necesidad mediante la mera representación en la dialéctica de mimesis y racionalidad.

Lo que diferencia al arte de la “racionalidad exterior”, no es tanto que no participe del dominio y de la violencia, sino que al hacerlo de forma reflexiva y esto quiere decir lo que hemos venido señalando sobre la modificación y la conservación, puede constituirse sin dominio y sin violencia sobre su objeto. El que la obra de arte participe de la dialéctica de la ilustración orienta la comprensión del arte como parte del proceso de racionalización cuyo objetivo como habíamos visto es “liberar a los hombres del miedo y convertirlos en señores”. El arte también forma parte de esa pretensión, de la *Entzauberung der Welt*, sin embargo, lo hace con medios distintos y si bien participa del dominio de la naturaleza, orienta su racionalidad no tanto en el dominio como en la reflexión sobre esa relación de dominio. Para entender esta relación del arte con la naturaleza y el dominio de la naturaleza podemos recurrir a la distinción entre el concepto de «primera técnica» y «segunda técnica» que hace Benjamin y cuál es la posición del arte respecto de ellas:

el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera. De todos modos es preciso observar aquí que es muy discutible caracterizar la finalidad de la segunda técnica como el "dominio sobre la naturaleza"; sólo la caracteriza si se la considera desde el punto de vista de la primera técnica. La intención de la primera sí era realmente el dominio de la naturaleza; la intención de la segunda es más bien la interacción concertada entre la naturaleza

¹³³ DI, 87.

y la humanidad. La función social decisiva del arte actual es el *ejercitamiento en esta interacción concertada*.¹³⁴

Por otra parte, Adorno también indica que en la crítica hacia la industria cultural, en tanto la esfera que se guía por el objetivo de la producción ideológica del capitalismo para la reproducción de este y la aniquilación de la libertad del sujeto y el colectivo, la obra de arte también tiene que ser criticada pues ella también tiene un nexo con esa ideología desde el aspecto de la *apariencia* de algo que es en-sí, cuando en el mundo administrado no hay nada que escape a ser un elemento de la totalidad social y que como tal contribuya a su reproducción o al menos no la impida, es decir, que siempre las cosas y los individuos tiene su ser en otro, están enajenados: “La modificación [quid pro quo] tiene parte de la culpa en la esencia afirmativa del arte porque ella mitiga el dolor mediante la imaginación y lo hace dominable y lo deja sin cambiar realmente mediante la totalidad espiritual en que él desaparece”.¹³⁵

La apariencia de la obra de arte de algo que es para sí mismo se vuelve culpable de ideología cuando además esconde el proceso de su producción, cuando la obra se presenta como *fantasmagoría*. Fantasmagoría y apariencia son conceptos distintos cuando Adorno considera a la apariencia como concepto crítico de las relaciones de producción que fomenta el capitalismo, en tanto los individuos y las cosas no son consideradas como lo que sea su propia finalidad, sino en cuanto sirven al proceso de producción capitalista. Por ello Adorno considera necesaria la «salvación de la apariencia» en el arte para mostrar que es posible y necesario la existencia de algo que no esté sujeto a la lógica capitalista. Pero ambas categorías coinciden cuando el *momento* de la autonomía estética se toma como lo único decisivo en la constitución de la obra de arte, como aquello que sería la esencia del arte: el permanecer en su pura inmanencia. Estas ideas son la base del esteticismo del movimiento denominado *l'art pour l'art* que Adorno critica en este último sentido.

La teoría de la autonomía del arte en Adorno hay que matizarla y diferenciarla respecto del movimiento llamado *l'art pour l'art*, que tanto él como Benjamin llamaban “la religión del arte”. Para Adorno este movimiento tiene un momento de verdad y uno de falsedad. Adorno reconoce que el entre arte y empiria existe una línea de demarcación que

¹³⁴ W. Benjamin, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, p. 56. Cursivas nuestras.

¹³⁵ TE, 155/173-3.

no se puede borrar pero la barrera impuesta no aleja sin más a lo separado, sino que la barrera misma es una forma de vincularse con aquello contra lo cual se levanta. La crítica que hace Adorno a la doctrina del arte puro, absolutamente libre y el ideal de belleza que mantiene es que ésta defensa del arte frente al mundo administrado es insuficiente y reaccionaria porque termina determinando al arte como una esfera completamente separada e independiente de la realidad social y de sus mecanismos. En la perspectiva de Adorno la obra de arte, un particular, no es ni puede ser lo único libre en una sociedad, una generalidad, que no libre. La relación del arte con la sociedad y sus intereses es una relación de *negatividad*, no de negación abstracta. Con negatividad Adorno quiere indicar que lo que realiza el arte es una *negación determinada* de la sociedad, en el sentido hegeliano del término, en el que negación con contenido, negación de qué del dominio y de la violencia social que priman por los fines productivos. La obra de arte en vez de acreditarse como “socialmente útil” a la sociedad mediante su mera existencia. Por esto dice Adorno que la apariencia de las obras de arte no es su contenido, la ilusión de la copia o la imitación, sino que ellas mismas son la apariencia pues pretenden ser algo existente y algo real en medio de la falsedad.¹³⁶ Esta apariencia sólo es verdadera en la medida en que la existencia de la obra de arte no dependa de los fines utilitarios: ser rebelde contra que tiende a la sociedad del intercambio total: en ella todo es sólo para otro. En este sentido tenemos que entender que Adorno diga que “lo social del arte es la negación determinada de la sociedad.”¹³⁷

A partir de estas ideas podemos concluir este aparatado diciendo que la autonomía del arte es posible por la relación entre mimesis y racionalidad, es decir, que es un resultado, una de las figuras de la tensión entre esos momentos propios de la obra de arte: tanto la mimesis como la racionalidad actúan por la separación de la obra de una legalidad extraestética. Debido a esto el arte puede mostrar cómo podría ser la sociedad si ésta reflexionara sobre sus propia sustancia, al mostrarse como «dominio sin violencia», la obra de arte abre la posibilidad de una “relación concertada con la naturaleza” pueda realizarse en el todo y no sólo en los particulares. Pues como dijimos antes Adorno no niega la necesidad del dominio de la naturaleza, entendido éste en el sentido amplio de la

¹³⁶ TE, 140.

¹³⁷ TE, 298.

imposición de una forma para realizar los fines racionales de la vida humana. La crítica de Adorno se dirige a la sociedad moderna en la cual esos fines no son enteramente racionales, sino irracionales y absurdos ya que no se sustentan en la reflexión sobre lo que consistiría una relación efectivamente racional no sólo entre hombres, sino también con la naturaleza.

En el siguiente apartado vamos a ver como el momento de apariencia del arte es *superado* por el momento de la *aparición* y la *expresión* del sufrimiento. En la expresión encontramos el movimiento mimético mediante el cual la obra de arte que regresa a la definición inicial de mimesis de “la igualdad con lo otro”. En este caso, veremos en qué sentido la obra de arte imita a la naturaleza.

Tercera sección

Obra de arte como naturaleza: Mímesis de lo bello natural

§8 Expresión

§8 Expresión y objetividad

El arte no ha de ser morfina contra la voluntad que sufre en un presente doloroso.

Walter Benjamin

El ideal del arte en general, dice Adorno, es “la consumación mimética”. Anteriormente vimos el ideal de la obra en particular se sigue en el comportamiento mimético mediante el cual las obras de arte se asemejan a sí mismas. En el caso del ideal del arte en general la mimesis se relaciona con la noción “lenguaje del arte (*Sprache der Kunst*)” y con el concepto de expresión (*Ausdruck*):

Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: ésta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario del expresar algo. [...] Esa mimesis es el ideal del arte.¹³⁸

La obra de arte como producto de la secularización, que forma parte del progreso del arte, mantiene dentro de sí, aunque modificada, la pretensión religiosa de la comunicación con aquello que trasciende la vida humana. Pero el arte, al apartarse de los fines culturales, sólo puede afirmarse como arte en la negación de su propio origen cultural. Por esto las obras de arte no son símbolos. La dialéctica entre mimesis y racionalidad salvaguarda las pretensiones teológicas de las que nació el arte: trascendencia, esperanza, utopía, reconciliación, etc., pero las mantiene modificadas de forma negativa. Estas aparecen en el arte no en la apariencia, sino en la aparición [*Erscheinung*], en la ruptura de la *apariencia del ser-en-sí* de las obras.

La necesidad del arte de trascender su propia inmanencia y de comunicarse con lo otro de sí, con la naturaleza forma parte de lo que Adorno llama la esencia mimética del arte: “al seguir la identidad consigo mismo, el arte se vuelve igual a lo no idéntico: éste es

¹³⁸ TE, 154.

el nivel presente de su esencia mimética”.¹³⁹ Esta identidad que es lo mismo que la «consumación mimética» consiste en expresar algo objetivo.

La expresión, nos dice Adorno, es aquello que busca lo transubjetivo “es la figura del conocimiento que, habiendo precedido en tiempos a la polaridad de sujeto y objeto, no la reconoce como algo definitivo”.¹⁴⁰ Podemos ver la similitud de esta definición de expresión con la definición 2 de mimesis como afinidad no conceptual entre sujeto y objeto, pues ambas quieren indicar que la relación entre ellos no es la de una separación tajante, aunque ahora ya no pueda revocarse sí puede considerarse en su transitoriedad.

La expresión en algunos pasajes de la TE tiene la misma función estética que el comportamiento mimético, pues mediante éste, decía Adorno, las obras se vuelven herméticas y “atacan al ser-para-otro burgués”, mientras que mediante la expresión las obras “se cierran al ser-para-otro”. Esta correspondencia entre mimesis y expresión nos llevó a considerar el vínculo entre ambas que realiza el lenguaje del arte. Cuando Adorno caracteriza a dicho lenguaje se sirve tanto del concepto de expresión como del mimesis y del de imitación [*Nachahmung*]. El nexos que une a la expresión y a la mimesis-imitación (mimesis e imitación son aquí intercambiables), es el objeto de la imitación que realiza el arte: el arte siempre es imitación de una expresión objetiva. Adorno considera la imitación sólo es consistente el arte cuando lo que se imita es una “expresión objetiva”. El concepto de expresión es propio de la terminología estética de Adorno y difiere de otros usos estéticos que tienden a caracterizar la expresión dentro del rango de las emociones y sentimientos individuales o colectivos, pero siempre intencionales, es decir, un uso que están orientado más de los sujetos que las experimentan que a lo que la obra signifique por sí. Es por esto que Adorno habla de expresión *objetiva*, donde la objetividad quiere indicar lo que no depende del sujeto ni se acomoda a sus propósitos: “el arte es expresivo donde desde él habla, mediado subjetivamente, algo objetivo: la tristeza, la energía, el anhelo”.¹⁴¹ Estas formas de expresión son las que el arte mantiene, en la secularización, de la promesa teológica.

¹³⁹ TE, 182/202.

¹⁴⁰ TE, 153.

¹⁴¹ *Idem.*

Por esto, el concepto de expresión en Adorno se separa de otros usos, los cuales tendrían a utilizarlo para describir los estados anímicos del artista en el momento de la producción de su obra, pero también para describir el efecto emocional sobre el público. El arte no es la expresión de los ideales del artista o de su estado de ánimo al momento de la composición de la obra. Lo que se revela en la obra es el sufrimiento de la naturaleza, eso es la objetividad de la expresión. A partir de esto, Adorno considera que lo que tiene que imitar el arte es la naturaleza en el estado en el que se encuentra en este momento histórico determinado: alienada y explotada. La mimesis del arte se dirige a la imitación de lo *bello natural*.

La discusión estética sobre *lo bello natural* –que a primera vista podría resultar anticuada si se considera que el objeto de la estética moderna sería, excluyendo a la naturaleza, únicamente la obra de arte– la justifica Adorno mediante la relación *necesaria* e inherente entre obra de arte y naturaleza. Esta relación es una relación referencial: la obra de arte refiere a la naturaleza y la naturaleza refiere a la obra de arte. En esta relación se codifican las ideas acerca de la tensión entre lo histórico y lo natural, entre la subjetividad productiva o la objetividad producida. La obra de arte remite a la naturaleza como la experiencia *bello natural*, las obras de arte reproducen esa experiencia en diversos momentos: como enigmas, como expresión, como lenguaje sin comunicación, como lo indomable o lo no domesticado. Es esta experiencia de lo bello natural lo que hace que en algún momento de la experiencia estética de las obras éstas se nos muestren como la revelación de algo trascendente, de algo que sobrepasa del dominio del hombre, como algo que es para sí mismo.

En este sentido, tenemos que decir que el concepto de naturaleza en la *Teoría estética* es un concepto materialista, esto quiere decir, que la idea de naturaleza se construye con base en las relaciones sociales entre hombres y en la forma de producción que determina esas relaciones sociales. No hay un concepto de naturaleza en Adorno que no esté derivado de las relaciones que el hombre mantiene con esa naturaleza. Adorno se desliga de la representación mítica de un estado prehumano de la naturaleza que pueda dar la pauta de lo que sería deseable en relación con ella. Al contrario, en Adorno naturaleza e historia se encuentran entrelazados y el concepto de uno no puede pensarse sin el concepto del otro, esta relación se expresa en el concepto de *historia natural*. En el caso de la

Modernidad que tiene en la forma capitalista de producción su modo configurador de la sociedad en general, el concepto, y su consecuente praxis, de naturaleza es que ésta es materia prima, material de explotación del trabajo humano, pero no sólo incluye el objeto de acción, sino también al agente: la naturaleza del hombre es el trabajo. De lo cual se sigue que la naturaleza debe ser explotada por el hombre, y el hombre debe ser explotado por el hombre pues en el trabajo se encontraría la única fuente de riqueza: la finalidad de la sociedad capitalista es la producción permanente por sí misma, en la fetichización de esta productividad se sustenta la idea de la “valorización del valor”.

La producción de la obra de arte tanto en su ejecución y como en la reflexión sobre sus materiales manifiestan la impronta de la racionalidad. Esta racionalidad se expresa por un lado como desencantamiento, pero por otro como movilización de la técnica en una dirección contrapuesta al dominio. Pues aunque el arte también ejerce un dominio sobre la naturaleza, al imponerle una *forma* a sus materiales, niega el dominio irracional de la naturaleza y de los hombres de la sociedad capitalista porque la realizan mediante la violencia y la explotación. El arte es, por tanto, dominio *sin violencia*.

Si el ideal sería la expresión de la naturaleza podemos ver que para Adorno la *idea de naturaleza*, la cual no sería una mera construcción subjetiva de la razón trascendental, sino un reclamo de lo no subjetivo, de lo no intencional, sería la exigencia de la objetividad. También hay que agregar que Adorno se opone a asignar un cierto concepto de idea al arte. Este concepto de idea Adorno lo asocia a las intenciones subjetivas del artista, por lo que es considera inadecuada al arte de tal forma que si se le asigna tal idea ésta puede terminar siendo una imposición exterior y ajena a la obra de arte de tal manera con el resultado de que se “relega las obras de arte a ejemplos de la idea, de lo siempre igual”.¹⁴² La idea de naturaleza no coincide completamente con el concepto idealista de *idea*, que es al que se opone Adorno, porque que la naturaleza está considerada aquí como algo completamente indeterminado pero con intenciones propias, o mejor dicho, con una finalidad propia. El concepto de naturaleza no puede tener un contenido positivo, debe estar siempre a la altura de la experiencia histórica: debe incluir “las cicatrices de la naturaleza”. Estas heridas a la naturaleza son el testimonio que la finalidad no se ha realizado debido a una

¹⁴² TE, 175/.

contrafinalidad propia, de la que serían expresión el sujeto humano y ella misma que persiguen a toda costa la autoconservación. El arte podría ser el índice de la posibilidad de la realización de esa finalidad; mediante la utilización de la técnica “en una dirección contrapuesta a la del dominio” puede mostrar que el ser humano es capaz de cumplir finalidad, que no estaría en contradicción con la búsqueda humana de libertad, con los mismos medios con los que la ha impedido: “La técnica que, de acuerdo con un esquema tomado en última instancia de la moral burguesa, ha ultrajado a la naturaleza sería bajo otras relaciones de producción igualmente capaz de socorrer a la naturaleza y de ayudarse a llegar a ser en la pobre Tierra *lo que ella tal vez quiere*”.¹⁴³ La mimesis del arte, que había logrado la apariencia de algo cerrado de algo que no es para otro y por ello había imitado lo que podría ser la naturaleza, también tiene la función de contrarrestar esa apariencia y mostrar el estado real de esa naturaleza que se manifiesta en fractura real de la obra de arte, en la falsedad de esa apariencia, en su expresión.

A diferencia de la mimesis no estética, la de las prácticas mágicas, la mimesis en el arte es la relación *mediada* con la naturaleza, no es su presentación inmediata como idea de reconciliación, más bien la función de la obra de arte es la de ser *recuerdo* de una naturaleza pero una naturaleza que, sin embargo, todavía no existe. Por lo tanto, la obra de arte no copia a la naturaleza porque ¿cómo podría copiarse lo que no existe?, lo que hace la obra de arte es ofrecer una *imagen*, es decir, una configuración nueva de elementos empíricos ya existentes en el mundo actual, y mostrar a partir de esa nueva composición de los elementos la posibilidad de un y con naturaleza, por lo tanto, se quiere significar la realidad total que es tanto la *naturaleza* determinada por el trabajo del hombre y por las relaciones entre hombres, como la subjetividad humana y sus productos construidos y transfigurados por la fisiología humana y por la forma social.

En la *inexistencia de la naturaleza* se pueden distinguir dos problemáticas. La primera tiene que ver con la idea de la *finalidad* de la naturaleza, según Adorno ésta todavía no se ha cumplido, por lo tanto, se puede aseverar que la naturaleza en sentido enfático, no existe realmente porque su existencia actual no se guía por su propia finalidad, sino por una finalidad externa: la finalidad instrumental. Ahora bien, cabe preguntarse

¹⁴³ TE, 96-7/. Cursivas nuestras.

¿cuál es la verdadera *finalidad* de la naturaleza?, pero para esta pregunta no encontraremos en Adorno ninguna respuesta cuyo contenido sea positivo. Cuando Adorno dice que el arte debe ayudar a la naturaleza a realizar lo que ésta quiere¹⁴⁴ nunca indica cuál podría ser el contenido de este deseo, no dice algo así como “la naturaleza tiene por finalidad el desarrollo de todos los organismos” o “el deseo de la naturaleza es el triunfo del individuo con las máximas aptitudes”, o “la naturaleza quiere la convivencia armónica de los individuos”. Adorno no formula esta finalidad en términos positivos porque la determinación que el hace de la naturaleza es *negativa*. La negatividad, en este caso, indica que no es posible determinar positivamente esa finalidad porque la naturaleza no es una idea constitutiva, sino, en términos kantianos, es una *idea regulativa*. Cuando Adorno determina negativamente la naturaleza sólo puede decir que ésta no se ha realizado a causa de *la violencia ejercida por el dominio*. La idea del arte hablaría siempre de una posibilidad, no de algo que sucede o existe en acto. El arte muestra la *imagen* de aquello que sería posible si cambiaran las relaciones sociales de producción, que se rigen por el dominio-explotación de la naturaleza. Si éstas cambiaran, tal vez entonces la naturaleza podría realizar sus propios fines o su intención, pero dado que el arte no da esta imagen positivamente no es posible anticipar el contenido de esta expresión.

El arte únicamente comunica esta intención mediante el *recuerdo* de una naturaleza oprimida. Este *memento* que realiza el arte tiene que ver directamente con la problemática que aquí nos ocupa: la obra de arte imita lo bello natural para realizar la promesa de la naturaleza pero sólo puede cumplir este objetivo en un proceso dialéctico, una vez aceptada la idea de este deseo debe a continuación negarlo.¹⁴⁵ Si la experiencia de la naturaleza nos recuerda algo que es en-sí mismo, que rebasa las intenciones subjetivas utilitarias, donde la naturaleza se desprende del fines de la autoconservación, entonces el arte imita esa autonomía y en vez de representarla, si es que algo semejante es posible, la obra de arte la asume como *comportamiento*: la mimesis en la obra de arte es un gesto. Aquí se encuentra una vez más el sentido de mimesis como “igualdad consigo mismo”, esta giro de la igualdad con el otro a la igualdad consigo mismo sólo se da en la obra de arte mediante un proceso: la dialéctica de la ilustración. Las obras de arte, al ser productos

¹⁴⁴ Buscar la cita en TE

¹⁴⁵ TE, 93.

humanos, están enredadas en la tensión entre mimesis y racionalidad y por lo tanto, también están afectadas por la progresiva racionalización y el tabú mimético. Pero la verdad que despliegan el arte, la filosofía y la ciencia necesitan aquello que ocultan para desplegar esa verdad.

La verdad del arte, entonces, necesita lo que no es arte, aquello que en la espiritualización fue transformado y dominado mediante la forma. Sólo de esta manera, relacionándose con lo otro puede el arte ser una figura del conocimiento. Un conocimiento que Adorno considera social pero que al mismo tiempo trasciende lo social al mostrar la falsedad de ésta realidad social, al menos en su configuración actual. Entonces el arte conecta con la naturaleza mediante una técnica estética, mediante la racionalidad estética, que rige su relación con la naturaleza como «acción concertada», dando la idea de una técnica que puede ayudar a realizar los fines de la naturaleza en vez de impedirlo y dirigirlos como medio para los fines instrumentales del ser humano. Y también se relaciona con la naturaleza mediante la mimesis, imitando aquello que no es únicamente para el hombre, sino también para sí mismo. Esta consumación mimética la realiza, en la sociedad industrial, al no estar disponible de forma inmediata como artículo de consumo. El arte por excelencia que se cerró a la sociedad fue el arte moderno que encarnó radicalmente esta cualidad del arte, al ser enfáticamente *disonante*, feo, oscuro, falto de una significación clara y que debido a la ausencia de mensajes manifiestos, pudo repeler al público ser contrario a las expectativas que ofrece la industrialización en sus mercancías culturales que cumplen falsamente las necesidades espirituales de las personas.

Mediante la dialéctica de mimesis y la racionalidad que en el arte no se ha reprimido y que es mediante el arte por el cual se toma conciencia de esta relación, podría significar para el mundo práctico la posibilidad de realizar no sólo los fines del sujeto, que podría realizarse a sí mismo en tanto sujeto libre y autónomo, pero también ayudaría a la naturaleza a realizar los fines que quizá pudiera tener.

“Cuando la interacción que tiene lugar en el arte rompe virtualmente, en la imagen, el ciclo de culpa y expiación en el que participa deja a la vista el aspecto de un estado más allá del mito. Transpone el ciclo a la imago que lo refleja y, por tanto, lo trasciende”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ TE, 77.

CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo sostuvimos que en *Teoría estética* el concepto de mimesis es bastante oscuro puesto que Adorno lo trata únicamente en alusiones dispersas, intertextuales o implícitas. Por eso, en este trabajo quisimos llevar a cabo una aclaración del concepto de mimesis, una aclaración a partir de la cual pudiéramos desplegar una mejor comprensión de la estética de Adorno. A pesar de la obscuridad del concepto de mimesis pudimos encontrar que existen en TE una suerte de “definiciones” de dicho concepto. Nosotros indicamos que cuatro de ellas –aquellas que correspondían a la forma del juicio “A es B”, y que fueron desarrolladas en el presente trabajo– contienen condesada la problemática estética sobre dicho concepto. Para este propósito nos apoyamos esas cuatro definiciones generales que encontramos a lo largo de *Teoría estética*. Debido a que cada definición no se restringe a una única problemática, no las tratamos por separado, sino en conexión con la idea general de arte de Adorno y con ciertos problemas o conceptos con los que creímos estaban en una relación preponderante.

De esas cuatro definiciones sólo una de ellas –la mimesis como igualdad consigo mismo– apareció exclusivamente en TE. Debido a esta singularidad nos inclinamos a pensar que éste era el sentido propiamente estético de mimesis, o en el cual la mimesis aparece con una nueva figura en el arte. Por ello, intentamos explicar las condiciones de las que surgió este sentido de mimesis y cuál fue el camino que recorrió la mimesis para llegar a un sentido estético. Concluimos que la mimesis estética es posible a través de la dialéctica entre mimesis y racionalidad, que Adorno nombra con la noción genérica de «dialéctica de la ilustración».

La dialéctica de la ilustración en su sentido universal indica el proceso general de humanización por el cual el animal humano construye como un ser civilizado y diferenciado de lo meramente natural. En este proceso entran en juego los impulsos naturales y la reflexión racional que deja de reconocerse en esos impulsos y se separa de ellos. La tensión entre lo natural y lo racional es lo que Adorno llama *dialéctica* en un sentido enfático: que uno no es sin el otro, que aquél se realiza en éste, y que ellos no son propiamente elementos contrapuestos o cosas diferenciadas, sino que ambos son momentos significativos y predominantes del proceso más amplio de espiritualización. Para Adorno, la obra de arte forma parte de esta dialéctica –del proceso de diferenciación respecto de la naturaleza– si bien en un periodo posterior en donde la separación que realiza la

racionalidad no es frente a lo natural sin más, sino una secularización respecto de los contenidos religiosos que conservan formas miméticas de la praxis humana.

Lo significativo de la participación del arte en la dialéctica de la ilustración es la conciencia y la inconciencia que opera en la obra por medio la cual el arte –al mismo tiempo que se aleja de la confianza en la inmediatez de la relación con la naturaleza– mantiene de forma sublimada y espiritualizada los contenidos naturales y miméticos. Es por medio de esta modificación voluntaria e involuntaria entre racionalidad y mimesis que resulta una nueva figura de la dialéctica entre ambos en donde por un lado, la mimesis aparece como lo que *se imita a sí mismo* (que parece contradecir la noción tradicional de mimesis como lo que imita a un otro) y se convierte en su otro –en la racionalidad– al ser el portador de la *apariencia* [Schein]. Mientras que por otra parte, la racionalidad estética al movilizar la técnica “en una dirección contrapuesta al dominio” intenta dar *expresión* a la naturaleza reprimida, tanto a la naturaleza externa (lo no hecho por el hombre) como a la naturaleza interna (impulsos miméticos del hombre).

Vimos, también que aunque esta definición de mimesis es la estéticamente predominante no es la única que está en relación con el arte. A partir de esta definición de mimesis como «igualdad de la obra de arte consigo misma», Adorno regresa a la definición tradicional de mimesis como «igualdad con lo otro» dice que “al seguir la identidad consigo mismo, el arte se vuelve igual a lo no-idéntico”. Este aspecto lo explicamos en el apartado §8 dedicado al concepto de *expresión* en relación con la imitación que ejecuta la obra de arte de lo bello natural. Entre ambas sustentan otra de las definiciones de mimesis que es «la mimesis es la preforma fisiológica del espíritu», donde ésta aparece como la clave que concentra la posibilidad dialéctica entre mimesis y racionalidad.

Adorno al nombrar la mimesis como uno de los momentos iniciales del proceso de espiritualización, como inherente a él y a la racionalidad indicó que el movimiento dialéctico entre mimesis y racionalidad es posible porque ambos conforman distintos momentos del espíritu, y al mismo tiempo indica que ellos sólo se pueden desarrollar plenamente si se diferencian y se reconocen en el otro. Por ello, la mimesis como preforma del espíritu lleva su propia consecuencia racional, ya está dentro de la mimesis el extrañarse de sí y volverse racional y, por lo tanto, también está dentro de la racionalidad el ser mimética. La obra de arte expresa esta dialéctica al ser un núcleo en el que la

transformación de uno en otro se lleva a cabo en diversas figuras estéticas: técnica, apariencia, expresión, forma, etc.

La tensión por el cual la mimesis es modificada mediante la racionalidad y viceversa y las variaciones que de ella surgen también la expresa Adorno con la frase *quid pro quo*. Esta expresión que rige la forma en que se desarrolla el arte, nos brindó la clave para entender el escollo terminológico que se nos presentó ante el cambio del sentido de mimesis desde algo que sigue la igualdad de un *otro* a algo que sigue la igualdad *consigo mismo* y regresa nuevamente al primer sentido aunque de forma consciente. Este cambio se anticipa, por tanto, en la definición de mimesis como “la preforma fisiológica del espíritu”. También pudimos ver que de la intervención de la racionalidad, específicamente de la categoría de la *forma estética* y la *construcción* sobre la mimesis surgieron aspectos distintos de la dialéctica de la ilustración: espiritualización, transposición, mediación, secularización, superación, transición, sublimación., intuición, placer, contemplación, desinterés, etc.

Por otro lado, sostuvimos que la definición de mimesis como «afinidad no conceptual entre sujeto y objeto» expresa, para Adorno, el carácter cognitivo del arte en donde el conocimiento que está en la obra de arte es conocimiento de la realidad que no es otra que la realidad social, pero lo significativo de la obra de arte es que puede expresar una verdad que trasciende esa sociedad dada y proyecta –de forma negativa– la posibilidad de una configuración social distinta. Sobre esto quisimos demostrar que las críticas que pesan sobre Adorno –aquellas que lo tildan de irracionalista y esteticista– no pueden seguirse de una lectura atenta de su obra pues si bien Adorno proyecta en la obra de arte la posibilidad de un conocimiento racional y mimético, este conocimiento que aparece en el arte de forma inconsciente deber ser una tarea de la reflexión – de la filosofía– con la finalidad de sacarlo a la conciencia y sólo de esta manera el conocimiento de la obra de arte puede ser verdadero. Sin reflexión, sin interpretación y sin filosofía –sin conceptos– la obra de arte es ciega respecto de su propio potencial cognitivo y carece de verdad.

Podemos concluir que la problemática estética en Adorno incluye una diversidad de temas que podrían tratarse de forma independiente (imitación, finalidad del arte, efecto de la obra, función social, interés y desinterés, autonomía, recepción, etc.), que podrían

desglosarse en una suerte de elementos más o menos independientes dentro de sí, sin embargo, nuestro trabajo consistió en determinar la función de la mimesis en ese amplio proceso que es la obra de arte –proceso que incluye la producción, la reproducción, la distribución, la recepción, la crítica y la reflexión de la obra de arte. Con esta investigación descubrimos no sólo el papel estético y extra estético de la mimesis, según Adorno, sino también que el proceso artístico y la obra de arte son parte de un momento más amplio y general, a saber, de lo que él y Horkheimer llamaron *dialéctica de la ilustración*: el proceso de civilización y de la constitución de la subjetividad autónoma –que Adorno describió como una tensión constante entre *mimesis* y *racionalidad*.

Este trabajo no pretendió ser conclusivo, por el contrario, la aclaración conceptual dio pie al surgimiento o al mejor planteamiento de otros problemas que pueden ser objeto de una posterior investigación, por ejemplo, las diferencias y semejanzas entre obras de arte autónomas y productos de la industria cultural; la actualización o abandono de la teoría estética de Adorno en las teorías y prácticas del arte contemporáneo, etc., de lo cual depende que la reflexión del todo bajo la premisa de la dialéctica de la ilustración siga manteniendo su posibilidad no sólo empírica, sino también filosófica.

Se ha incluido un apéndice con las citas donde aparece el concepto de mimesis en *Teoría estética*, la paginación corresponde a la edición de Akal a la que nos hemos referido en la introducción de este trabajo.

También se adjunta una tabla comparativa en la que reflexionamos sobre los diversos comportamientos miméticos y dentro de la cual también especificamos los supuestos y las consecuencias prácticas y epistémicas de ellos.

APÉNDICES

Apéndice A

Tabla comparativa del comportamiento mimético

Fin común	Comportamiento mimético	Carácter	Implicaciones epistemológicas	Supuestos	Doctrinas	Consecuencias
Auto conservación	Biológico.	Adaptativo	Objetivismo puro o cientificismo (separación radical entre sujeto y objeto o anulación del sujeto).	El interés de sobrevivir adaptándose implica tener que evadir la implicación del sujeto en la realidad mimetizándose con ella.	Metafísica materialista contemplativa, cientificismo, determinismo, “realismo”, empirismo, etc.	Evasión sobre la base de la impotencia.
	Mágico.	Regulativo-supersticioso.	Afinidad (distinción entre lo idéntico y lo no-idéntico) El sujeto como objeto.	El interés de regular miméticamente implica tener que entender el vínculo mimético-causal entre las cosas.	Espiritualismo, animismo, vitalismo.	Ilusión de control sobre la impotencia real.
	Racional-mimético positivo (instrumental).	Dominación-racional meramente cuantitativa.	Identidad del objeto con el sujeto. Identificación del objeto con el sujeto no del sujeto con el objeto (en este sentido no sería una identidad mimética, sino lo opuesto, sólo lo sería cuando implica una adaptación con lo existente, cuando esta identificación implica más bien la desaparición del sujeto y en esto coincidiría con el comportamiento adaptativo. Este vínculo entre dominación y adaptación es la clave, pienso, para localizar el comportamiento mimético reprimido. Eso quizá pueda localizarse en las metafísicas utilitaristas y pragmatistas.	El impulso de dominación implica la identificación no diferenciada o abstracta.	Romanticismo, liberalismo, en cierto sentido el marxismo, idealismo abstracto, voluntarismo.	Autodestrucción. Violencia intraespecífica y contra la naturaleza.
	Racional-mimético (momento que le falta a la praxis).	Regulativo-racional.	Afinidad (distinción entre lo idéntico y lo no-idéntico) El sujeto como objeto.	El interés de regular racionalmente implica tener que discernir las diferencias miméticamente y sobre esa, entender los vínculos causales racionalmente.	Materialismo dialéctico, escuela histórica de economía, economía-antropológica.	Praxis que se regula a sí misma y regula su relación con los otros y la naturaleza.

La mimesis sería entonces, la identificación del sujeto con el objeto (no del objeto con el sujeto que sería la identidad racional). Esta identidad podría ser o bien adaptativa, en la que desaparece el sujeto, o bien diferenciada en el sentido de que identificarse con el objeto implica identificarse con lo no-idéntico consigo mismo y por lo tanto diferenciar tanto el sí mismo del objeto como el objeto del sí mismo, esto es, comprenderlo en su diversidad cualitativa. E implicaría, por tanto, diferenciar la identidad abstracta subjetiva del sujeto efectivo como objeto. La identificación mimética no adaptativa es, paradójicamente, la diferenciación. La identificación meramente racional, por otro lado, no sólo hace desaparecer el carácter cualitativo del objeto, sino también el carácter cualitativo del sujeto como objeto. Lleva tanto al uno como al otro a un punto de indistinción que puede oscilar según las circunstancias entre un mimetismo adaptativo y un voluntarismo transformador-revolucionario-utópico.

Apéndice B

Citas en las que aparece el concepto de mimesis en *Teoría estética*

GRUPO TEMÁTICO A *Mimesis como igualdad con lo otro*

Las pinturas rupestres son un grado de un proceso, y no uno de los primeros. A las imágenes de la prehistoria tiene que haberles precedido el comportamiento mimético, el equipararse a otro, que no coincide por completo con la fe supersticiosa en la influencia directa. 435P.

GRUPO TEMÁTICO B *Mimesis como igualdad consigo mismo*

La mimesis de las obras de arte es la semejanza consigo mismo. Esa ley es fundada, unívoca o plurívocamente, por el enfoque de cada obra; cada obra está comprometida con ella en virtud de su constitución. Esto diferencia a las imágenes estéticas de las imágenes culturales. Las obras de arte se prohíben mediante la autonomía de su figura acoger en sí a lo absoluto, como si fueran símbolos. 143

El comportamiento mimético (una posición ante la realidad más acá de la contraposición fija de sujeto y objeto) es adoptado por la apariencia mediante el arte, el órgano de la mimesis desde el tabú mimético, y se convierte (de manera complementaria a la autonomía de la forma) en el portador de la apariencia [...] Ese quid pro quo neutraliza no simplemente a la mimesis, también se sigue de ella. Si el comportamiento mimético no imita a nada, sino que se hace igual a sí mismo, las obras de arte se encargan de consumir esto. 152 Cf., 437P: “Pero el comportamiento estético no es ni mimesis inmediatamente ni la mimesis reprimida, sino el proceso que la desencadena y en el que ella se mantiene modificada”.

La espiritualización, la propagación constante del tabú mimético por el arte, el reino propio de la mimesis, trabaja en su autodisolución, pero también como fuerza mimética, la cual

opera en la dirección de la igualdad de la obra consigo misma que aparta lo heterogéneo a ella y de este modo fortalece su carácter de imagen. 128

La frase peripatética de que sólo lo igual puede conocer a lo igual, que el avance de la racionalidad ha liquidado hasta el límite, distingue al conocimiento artístico respecto del conocimiento conceptual: lo esencialmente mimético espera un comportamiento mimético. Si las obras de arte no imitan a nada más que a sí mismas, no las entiende nadie más que quien las imita.

GRUPO TEMÁTICO C *Mímesis como afinidad no conceptual*

La pervivencia de la mimesis, la afinidad no conceptual de lo producido subjetivamente con su otro, con lo no puesto, hace del arte una figura del conocimiento, algo «racional». 79

La huella de recuerdo de la mimesis que cada obra de arte busca es también la anticipación de un estado más allá de la escisión entre el individuo y los demás. 178

El arte es el refugio del comportamiento mimético. En él el sujeto toma posición en niveles cambiantes de autonomía frente a su otro, separado de él y empero no separado por completo. 78

a lo que reacciona el comportamiento mimético es al telos del conocimiento, que al mismo con tiempo el arte bloquea mediante sus propias categorías El arte completa el conocimiento con lo que este excluye, y de este modo perjudica al carácter de conocimiento, a su univocidad. 79

GRUPO TEMÁTICO D *Mímesis como preforma fisiológica del espíritu*

El arte posterior solo despliega este acto, pero ya está puesto en la modificación de la mimesis mediante la obra, si es que no sucede mediante la mimesis misma como la

preforma fisiológica del espíritu. 155

En el arte, la mimesis es lo preespiritual, lo contrario al espíritu y en cambio aquello en lo que se inflama. 162

Una vez que el comportamiento estético se apartó de las practicas mágicas antes que toda objetivación y aunque fuera de manera indeterminada, tiene desde entonces algo de resto, como si la mimesis que llega hasta la capa biológica y que ha perdido su función se mantuviera como mimesis esmerilada, preludio de la frase de que la superestructura cambia con mas lentitud que la subestructura. p. 436

GRUPO TEMÁTICO E *Mimesis y arte*

Las obras de arte son imágenes sin objeto copiado, por lo que carecen de imagen; la esencia como aparición [...] El comportamiento preartístico que se acerca más al arte y conduce a él consiste en transformar la experiencia en experiencia de imágenes... Las obras de arte son sus objetivaciones, las de la mimesis, esquemas de la experiencia que se equiparan al experimentador. 380

El arte es la mimesis del mundo de imágenes y al mismo tiempo su Ilustración mediante formas del uso. 289

...en la expresión artística se ejecuta el juicio histórico sobre la mimesis en tanto que comportamiento arcaico: que ella, practicada inmediatamente, no es conocimiento; que lo que se hace igual no se vuelve igual; que la intervención de la mimesis fracasó (esto destierra a la mimesis al arte que se comporta miméticamente, el cual absorbe en la objetivación de ese impulso la crítica a él). 153

El espíritu de las obras de arte es su comportamiento mimético objetivado: va en contra de la mimesis y al mismo tiempo es su figura en el arte. 377

El arte es imitación sólo en tanto que imitación de una expresión objetiva, desprendida de toda psicología [...]. Mediante la expresión, el arte se cierra al ser-para-otro que la devora ansiosamente y habla en sí: ésta es su consumación mimética. Su expresión es lo contrario de expresar algo. 154

Esa mimesis [la consumación mimética] es el ideal del arte, no su procedimiento práctico, tampoco una actitud dirigida a los caracteres expresivos. La mímica va del artista a la expresión y desata lo expresado en ella; si lo expresado es sólo el contenido anímico del artista, tangible por así decir, y la obra su imitación, entonces degenera y se convierte en una mala fotografía. 154

El surplus de las intenciones proclama que la objetividad de las obras no se puede reducir puramente a la mimesis. 204

Las obras de arte aluden sin juicio, como con el dedo, a su contenido, sin que este sea discursivo. La reacción espontánea del receptor es mimesis de la inmediatez de este gesto. Pero las obras no se agotan en él. 323

Es verdad que con el conocimiento de la mediación social universal la teoría deja bajo sí al solipsismo. Pero el arte, la mimesis impulsada a la consciencia de sí misma, está vinculada a la agitación, a la inmediatez de la experiencia; de lo contrario, no se podría distinguir de la ciencia: en el mejor de los casos sería un pago a cuenta de la ciencia, por lo general un reportaje social. 341

En la medida en que el sujeto y el objeto se han separado en la realidad histórica, el arte solo es posible en tanto que ha pasado por el sujeto. Pues la mimesis de lo no organizado por el sujeto no sucede en otro lugar que en el sujeto en tanto que vivo. 227

La consciencia cosificada, que presupone y confirma la ineludibilidad e inalterabilidad de lo existente, es la herencia del viejo hechizo, la nueva figura del mito de lo siempre igual. En su arcaísmo, el estilo épico de Kafka es mimesis de la cosificación. Mientras que su

obra tiene que renunciar a trascender el mito, da a conocer en él al nexo de ofuscación de la sociedad mediante el cómo, mediante el lenguaje. 305

El enigma del arte es la configuración de mimesis y racionalidad. El carácter enigmático es algo que ha surgido. El arte permanece tras la pérdida de todo lo que en el debía ejercer una función primero mágica, luego cultural. Pierde su para qué (dicho paradójicamente: su racionalidad arcaica) y lo modifica como un momento de su en sí. 173

...el escalofrío es al mismo tiempo el comportamiento mimético que reacciona ante la abstracción como mimesis. Sólo en lo nuevo, la mimesis se conjuga con la racionalidad sin recaídas: la ratio misma se vuelve mimética en el escalofrío de lo nuevo. 35

El arte es moderno a través de la mimesis de lo endurecido y alienado; habla de este modo, no renegando de lo mudo; que ya no soporte nada inofensivo procede de ahí. 36

La oposición de las obras de arte al dominio es mimesis de éste. 379

La mimesis ata el arte a la experiencia individual, que solo es la experiencia del ser-para-sí. 48

El veredicto de la Nueva Objetividad sobre la expresión y la mimesis como algo ornamental y superfluo, como un ingrediente subjetivo y no obligatorio, sólo vale en la medida en que la construcción está mezclada con la expresión; no para obras de expresión absoluta. 66

El dominio subjetivo del formar no cae sobre materiales indiferentes, sino que es extraído de ellos; la crueldad del formar es la mimesis del mito con el que trabaja. 73

La sentimentalidad y debilidad de casi toda la tradición de la reflexión estética se debe a que escamotea la dialéctica de racionalidad y mimesis que es inmanente al arte. 78

La mimesis estética de la funcionalidad no se puede revocar mediante el recurso a lo subjetivo inmediato: ese recurso solo ocultaría hasta qué punto el individuo y su psicología se han convertido en una ideología frente a la preponderancia de la objetividad social: la objetividad artística tiene la consciencia correcta de esto. 87.

Cuanto más fielmente sigue el arte a su necesidad, tanto menos es transparente a sí mismo. Se oscurece. Su proceso inmanente tiene algo de zahorí. Seguirle es mimesis, ejecución de la objetividad. 158

Si el arte absorbió desde el comienzo de la modernidad objetos ajenos al arte que no entran completamente transformados en su ley formal, la mimesis del arte se entrega a su contrario hasta llegar al montaje. 181

Cuanto más articulada está la obra, tanto más habla su concepción desde ella; la mimesis recibe apoyo desde polo contrario. 254

...la mimesis es exigida por la densidad del procedimiento técnico, cuya racionalidad inmanente parece oponerse empero a la expresión. 156

Las obras de arte que manifiestan una tendencia a la construcción integral desautorizan a la logicidad con la huella de la mimesis, heterogénea e insoluble a ella; la construcción no puede actuar de otra manera. 187

En cada época parecen crecer las fuerzas productivas y los talentos estéticos que responden desde la naturaleza segunda al estado de la técnica y lo fomentan en una especie de mimesis secundaria. 256

La aporía de mimesis y construcción se convierte para las obras de arte en la obligación de combinar el radicalismo con la sensatez, sin hipótesis auxiliares añadidas de manera apócrifa. 158

La intensidad es la mimesis efectuada mediante la unidad, cedida por lo plural a la totalidad aunque esta no esté presente de un modo inmediato como para que pudiera ser percibida como magnitud intensiva. 249

Obras de este tipo [Adorno se refiere a las obras de los clasicistas] son secas; en general, la sequedad es el estado de la mimesis muerta; un mimético por excelencia como Schubert sería, de acuerdo con la teoría de los temperamentos, sanguíneo, húmedo. 251 Cf, 250: “lo que se opone a la mimesis quiere finalmente servirle”.

La realidad objetualizada es el correlato de la mimesis objetualizada. 377

La mimesis misma se dobliga a la objetualización con la vana esperanza de cerrar la fractura con el objeto que ha surgido para la consciencia objetualizada. 378

GRUPO TEMÁTICO F *otros temas*

El tabú mimético, un componente fundamental de la ontología burguesa, se ha extendido en el mundo administrado a la zona que estaba reservada tolerantemente a la mimesis, y en ella ha buscado curativamente la mentira de la inmediatez humana. 160

Un presentimiento último de la racionalidad en la mimesis lo delata la doctrina de Platón sobre el entusiasmo en tanto que condición de la filosofía. 436

La ratio sin mimesis se niega a sí misma. Los fines, la razón de ser de la razón, son cualitativos, y la facultad mimética es la facultad cualitativa. 437

BIBLIOGRAFÍA

I. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Teoría estética de Theodor W. Adorno

ADORNO, Theodor W., *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 7. Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno/R. Tiedemann. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970. 568 Seiten.

_____, *Teoría estética. Obra Completa 7*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Akal, 2004. 512 pp.

_____, *Teoría estética*. Vers. castellana de Fernando Raiza revisada por Francisco Pérez Gutiérrez. Madrid, Taurus Ediciones, 1971. 479 pp.

II. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

2.1 Textos de Theodor W. Adorno

ADORNO, Theodor W., *Estética (1958/9)*. Ed. de Eberhard Ortland. Trad. y prólogo de Silvia Schwarzböck. Buenos Aires, Los Cuarenta, 2013. 555 pp.

_____, *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad. Obra completa 6*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2006. 505 pp.

_____, *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento. Tres estudios sobre Hegel. Obra completa 5*. Ed. Rofl Teidemann. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Akal, 2012. 350 pp.

_____, *Notas sobre literatura. Obra completa 11*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2003. 692 pp.

_____ & Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. 8ª ed. Trad. de Juan José Sánchez. Madrid, Trotta, 2006. 303 pp.

2.2 Bibliografía crítica

CAHN, Michael, “Subversive Mimesis: Theodor W. Adorno and the Modern Impasse of Critique” en Mihai Spariosu, (ed.), *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach. Volume 1. The Literary and Philosophical Debate*. Philadelphia, J. Benjamins, 1984, pp. 27-64.

GEBAUER Gunter and Christoph Wulf, *Mimesis. Culture – Art – Society*. Trans. by Don Reneau. California, University of California Press, 1995 [1992]. 400 p.

GÓMEZ, Vicente, *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Valencia, Cátedra, 1998. 229 p.

HONNETH, Axel, *Pathologies of Reason. On the Legacy of Critical Theory*. New York, Columbia University Press, , 2009. 222 p.

ZUIDERVAART, Lambert, “Social Significance of Autonomus Art”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 48:1 Winter, 1990, pp. 61-77.

2.3 Bibliografía Panorámica

ARISTÓTELES, *Poética*. 3ra Reimpresión. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 1999. 542 pp.

_____, *Ética nicomáquea*. Traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid, Gredos, 2006. 303 pp.

_____, *Metafísica*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, 2000.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. de Andrés E. Weikert. Introd. de Bolívar Echeverría. México, Ítaca, 2003. 127 pp.

_____, *Obras. Libro I/vol. 1*. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Abada, 2006. 459 pp.

_____, *Obras. Libro II/ vol. 1*. Trad. de Jorge Navarro Pérez. Madrid, Abada, 2007. 424 pp.

BOZAL, Valeriano, (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas I*. 2da edición. Madrid, Visor, 2000. 473 pp.

ECHVERRÍA, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*. México, Era, 2000. 231 pp.

FREUD, Sigmund, *Introducción al narcisismo y otros ensayos*. Madrid, Alianza, 2005. 165 pp.

_____, *Obras completas xiii. Tótem y tabú otras obras (1913-1914)*. 2da reimpr. Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud, asistidos por Alix Strachey y Alan Tyson. Traducción directa del alemán de José L. Etcheverry. Argentina, Amorrortu Editores, 1991.

GADAMER, Hans-Georg, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Philipp Reclam, Stuttgart, 1977. 73 Seiten.

_____, *La actualidad de lo bello*. Trad. de Antonio Gómez Ramos. Introd. de Rafael Argullol. Barcelona, Paidós/I.C.E-U.A.B, 1991. 124 pp. [1977]

GOMBRICH, E.H., *Historia del arte*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2004. 688 pp.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte I*. Introd. de Valeriano Bozal. Trad. del A. Tovar y F. P. Varas-Reyes. Barcelona, De Bolsillo, 2009. 566 pp.

HEGEL, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*. Trad. de Wenceslao Roces y Ricardo Guerra. México, Fondo de Cultura Económica, 2002. 483 pp.

KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento*. Ed. y trad. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas con estudio preliminar, notas, bibliografía, cronología e índices. Madrid, Mínimo Tránsito – A. Machado Libros, 2003. 536 pp.

_____, *Crítica de la razón pura*. Ed. bilingüe. Trad., estudio preliminar y notas de Mario Caimi. México, FCE-UAM-UNAM, 2009. 734 pp.

_____, *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*. Trad. Emilio Estiú y Lorenzo Novacassa. Buenos Aires, Terramar, 2004. 165 pp.

KIRK, G.S., J.E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Versión española de Jesús García Fernández. Madrid, Gredos, 1994.

MAISO, Jordi, “Theodor W. Adorno en castellano. Una bibliografía comentada” *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. N. 1, noviembre 2009, pp. 51-71.

MARX, Karl, *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero. El proceso de producción de capital*. Tomo I, vol. 1. Trad. de Pedro Scarón. México, Siglo XXI, 1975. 281 pp.

_____, *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. 1ra reimpresión. Trad. y notas: Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Introd. de Miguel Vedda. Buenos Aires, Colihue, 2006. 257 pp.

LEIBNIZ, G.W, *Monadología*. Edición trilingüe. Trad. de Julián Velarde. Introd. de Gustavo Bueno. Oviedo, Pentalfa Ediciones, 1981. 157 pp.

LESSING, G.H, *Laocoonte*. Trad. de Amalia Raggio. Introd. de Justino Fernández, México, UNAM, 1960. 192 pp.

SCHMIDT, Alfred, *El concepto de naturaleza en Marx*. 4ª ed. Trad. de Julia M. T. Ferrari de Prieto y Eduardo Prieto. México, Siglo XXI, 1983. 244 pp.

III. BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

ADORNO, Theodor W., *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Trad. de Jacobo Muñoz. Barcelona-México, Grijalbo, 1973. 325 p.

_____, *Kant's Critique of Pure Reason (1959)*. Ed. Rolf Tiedeman. Trans. Rodney Livingstone. California, Standford University Press, 2001. 300 p.

APELLÁNIZ, Juan M., *La abstracción en el arte figurativo del paleolítico*. Bilbao, Universidad de Deusto, 2001. 231 pp.

FERNÁNDEZ, Arturo, *Concepto de arte e idea del progreso en la historia del arte*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquía, 2008. 476 pp. [p. 146]

GEOR BANDI, Hans, *La edad de piedra*. Barcelona, Praxis, 1962. 250 pp.

GOMBRICH, E., *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona, Seix Barral, 1968.

GUTHRIE, R. Dale, *The Nature of Paleolithic Art*. London, University of Chicago Press, 2005. 507 p.

OLDSTONE, M. B. A (Ed.), *Molecular Mimicry: Infection-Inducing Autoimmune Disease*. Berlin; New York, Springer. 2005. 166 p.

POPPER, E., *La miseria del historicismo*. 3ra reimp. Trad. de Pedro Schwartz. Madrid, Alianza, 1987. 181 pp.

RUXTON, Graeme D., Thomas N. Sherratt y Michael P. Speed, *Avoiding Attack. The Evolutionary Ecology of Cripsis, Warning Signals and Mimicry*. New York, Oxford University Press, 2004. 249 p.