

Theodor W. Adorno
TEORÍA ESTÉTICA



Como el propio título indica, se trata de la exposición de la teoría estética del autor, en la que quedan recogidas todas sus ideas acerca del arte y de la filosofía del arte, en donde tiene cabida desde el análisis del origen, contenido de verdad y vida de las obras, hasta su relación con la política y la sociedad, la filosofía de la historia, la tecnología o la lógica, pasando por estudios clásicos de filosofía del arte, como la estética kantiana, la hegeliana o la psicoanalítica. Se ofrece una nueva traducción con la totalidad de los textos que constituyen la edición oficial de Suhrkamp.

Editada por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann

A Samuel Beckett

NOTA A ESTA VERSIÓN

Dos son los motivos que nos han llevado a esta arriesgada presentación de *Ästhetische Theorie* de Theodor W. Adorno, su obra póstuma.

El primero, y más urgente, es la necesidad imperiosa de contar con un texto de Adorno, toda vez que las ediciones disponibles en castellano, una agotada y la otra en circulación, no traducen el texto de Adorno, pues el resultado es incomprensible, al contrario del original. Las causas de esa incomprensibilidad son una traducción muy defectuosa y una edición poco cuidada. Mientras que las frases de Adorno son comprensibles, aunque no fáciles, las frases traducidas lo son pocas veces, algunas de ellas lo impide, simplemente, la falta de traducción de algún término que existe en el original alemán, otras, la mayoría, es por una traducción mecánica, casi automática, sin preocupación por el sentido de la frase (que normalmente no lo tiene en castellano). El remedio es traducir de nuevo el texto, comprendiendo su sentido en alemán y expresándolo en castellano, trabajando con las reglas hermenéuticas más elementales, pero no por ello más obvias.

El segundo, y más necesitado de explicación, es la convicción de que el texto adorniano puede aprovecharse de algunas técnicas, no conocidas en los tiempos del autor, para acercarlo a las ideas de Adorno sobre la escritura y la composición de las obras artísticas (pero no sólo artísticas). Después de la crítica al modo deductivo de escritura, pues

se corresponde a un mundo que pueda deducirse de algunos pocos principios, algo que no cabe decir de nuestra modernidad, y es, así, una ideología justificadora del orden social, Adorno se plantea cuál debiera ser el modo de composición de los trabajos filosóficos si no quieren caer en esta trampa; y que a la vez sean capaces de analizar lo existente sin errar del todo perdiéndose en vacuidades falsamente trascendentes. Del mismo modo que desarrolló en *Dialéctica negativa*, aparecida antes en el tiempo pero trabajada simultáneamente que *Teoría Estética*, la idea de «constelación» servirá de guía. Presentar el texto, necesariamente fragmentario, organizándose dinámicamente en grupos según la relación mutua que pueda establecerse entre cada uno de los fragmentos. Aún así, con esta formulación, no hemos expresado suficientemente la riqueza de la idea de «constelación». Tal vez sólo nos puedan auxiliar en esto «imágenes». Aún así, con todas las deficiencias, de las cuáles somos tan conscientes que necesitamos la indulgencia de los lectores, adornianos o no, para atrevernos siquiera a mover un milímetro la disposición adorniana. El editor de la obra, el Dr. Rolf Tiedemann, auténtico, tal vez el único, concededor de la teoría (que también es la praxis) del trabajo de Adorno, explica, tanto en el epílogo del editor como en las *Frankfurter Adorno Blätter*, las razones del trabajo de composición que tuvo que afrontar.

Para cada decisión hay razones contundentes, casi diría: irrefutables. Por ello nuestro atrevimiento necesita de la indulgencia, en primer lugar del Dr.

Tiedemann, para conseguir su único fin: comprender, experimentar, las palabras de Theodor W. Adorno.

Presupuestos de esta edición que necesitan ser justificados:

1.

Adorno, por lo general, dictaba los textos. El trabajo posterior se realizaba sobre transcripciones. El dictado no era un dictado de frases escritas en un papel y leídas en voz alta para que la estenógrafa tomara nota, sino un discurso teórico elaborado en voz alta a partir de un guión de ideas. Este guión es, aproximadamente, el índice que en la versión alemana de 1970 lleva como título *Übersicht*.

2.

Con el retorno a las labores docentes e investigadoras en la Universidad de Frankfurt, Adorno participó asiduamente en la programación de la radio y de la televisión, principalmente la del sud-oeste alemán. Un estudio de las grabaciones conservadas nos permitirá conocer el modo de argumentar adorniano, la estructura de sus frases, la cadencia del discurso y otros elementos que no son, en absoluto, superfluos para comprender una obra de las características de *Teoría estética*.

3.

La unidad mínima del discurso adorniano es el párrafo. Podría parecer una afirmación especulativa e insignificante; una mirada a la narrativa contemporánea nos mostrará en la estructuración interna de los párrafos una variedad de modelos que, a pesar de ser altamente contingente, mantiene

relaciones muy vivas con el llamado *contenido* de la narración. El caso extremo podría ser Thomas Bernhard; su escritura como torrente continuo de pensamientos adopta, consecuentemente, como en *El origen*, en *Maestros antiguos* o en *Hormigón*, la forma de un sólo párrafo. El párrafo es el receptáculo en el que se da una vuelta entera alrededor de una idea «nuclear», se mira desde todos los puntos de vista posibles y, de este modo, se pone sobre los más diferentes fondos sobre los que aparece la idea. El recorrido que se efectúa en el párrafo es el movimiento del pensar dialéctico una idea, formándose así una constelación de relaciones de esa idea: por tanto, de determinaciones de la idea. Son especialmente significativos a este respecto los epígrafes en que se desarrollan nuevas categorías aptas para las obras de arte en el mundo tecnificado y masificado (el conjunto de párrafos contenidos en la décima parte, *Para una teoría de la obra de arte*, aunque el procedimiento es general).

4.

La *forma*, uno de los conceptos absolutamente centrales en *Teoría estética*, debe ser pensada no en un espacio fijo, históricamente detenido o solidificado, sino en la dinámica de su continuo actuar. La forma de *Teoría estética*, consecuentemente, aspira a ser una constelación en la que los diferentes sistemas solares, o constelaciones de ideas alrededor de una idea de rango superior, son captados sin la pretensión de aquietar el movimiento de las diferentes ideas, sino más bien recogiénolo en las diferentes conexiones que se realizan en el transcurso de la meditación sobre una de las ideas más luminosas de la constelación.

ARTE, SOCIEDAD, ESTÉTICA

Pérdida de la autocomprendibilidad del arte

Es evidente que ya nada referente al arte es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. La pérdida de que no le fuera necesaria la reflexión o no causara problemas no ha sido compensada por la infinitud abierta de lo que se ha vuelto posible, a la que la reflexión debe enfrentarse. La ampliación se muestra en muchos aspectos como una disminución. El mar de lo nunca sospechado, en el cual se adentraron los movimientos artísticos de 1910, no proporcionó la alegría prometida a la aventura. En lugar de esto, el proceso entonces desencadenado devoró las categorías en cuyo nombre había comenzado. Cada vez más cosas fueron arrastradas al remolino de los nuevos tabúes; en todas partes los artistas se alegraron menos del nuevo reino de libertad ganado, que de un presunto nuevo orden apenas estabilizado. Pues la libertad absoluta en el arte, siempre aún algo particular, estaba en contradicción con el estado perenne de falta de libertad en la totalidad.

En ésta el lugar del arte se volvió incierto. La autonomía, que consiguió después de que se sacudiera de su función cultural y de sus epígonos, se nutre de la idea de humanidad. Esta idea se desmoronó en cuanto la sociedad se

volvió menos humana. En el arte se desvanecen, por mor de sus propias leyes de desarrollo, los constituyentes que le habían nutrido del ideal de humanidad. Pero su autonomía queda como irrevocable. Todos los intentos de restituirle una función social, de la que el arte duda y de la que expresa tal duda, naufragan. Pero su autonomía comienza a mostrar un momento de ceguera. Este momento, que está presente desde siempre en el arte, en la época de su emancipación ensombrece a todos los demás, a pesar de que, si no a causa de, su ausencia de ingenuidad ya no puede revocarse desde la sentencia de Hegel. Aquella ingenuidad se une con una ingenuidad al cuadrado, la incertidumbre sobre el para qué de lo estético. Incertidumbre sobre si el arte es aún posible; si tras su plena emancipación ha perdido y enterrado sus propios presupuestos. La cuestión se agudiza comparando con lo que el arte fue una vez. Las obras de arte salen del mundo empírico y crean uno propio y contrapuesto como si también existiera. Con ello tienden a priori a la afirmación, por mucho que se construyan trágicamente. Los clichés de resplandor reconciliado, que el arte difunde a la realidad, son repugnantes no sólo porque parodian el concepto enfático al modo burgués de arte y lo encasillan entre las celebraciones dominicales dispensadoras de consuelo. Hurgan en la propia herida del arte. Por su inevitable separación de la teología, de la pretensión a la verdad de la salvación, una secularización sin la que el arte no se habría desarrollado, el arte se condena a dar, falto de la esperanza en otra cosa, una justificación de lo existente, reforzando así el hechizo del que quería liberarse la autonomía del arte.

El propio principio de autonomía del arte es sospechoso de tales justificaciones: en tanto se atreve a poner la totalidad desde sí mismo, un círculo cerrado en sí, esta figura se transfiere al mundo, en el cual se encuentra el arte y del que resulta.

A causa de su renuncia a la empiria —y esto no es en principio mero escapismo, sino su ley inmanente—, sanciona la prepotencia de la empiria. Helmut Kuhn ha testificado en un ensayo, para gloria del arte, que cada obra es una alabanza^[1]. Su tesis sería verdad si fuera crítica. En vista de como ha degenerado la realidad, la inevitable esencia afirmativa del arte se ha vuelto insoportable. El arte ha de dirigir sus ataques contra lo que promete su propio concepto, de modo que se vuelve incierto hasta en sus fibras más íntimas. Sin embargo no puede despacharse con su negación abstracta. En tanto que ataca lo que toda la tradición consideraba garantizado como su idea fundamental, se transforma cualitativamente en otra cosa. Puede hacerlo porque a través de los tiempos y gracias a su forma tanto ha ido contra lo meramente existente, lo fáctico, como ha salido en su ayuda dando forma a los elementos de lo existente. Tan poco se le puede reducir a la fórmula general de consuelo como a su contraria.

Contra la cuestión del origen

El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición. Su esencia no es deducible de su origen, como si lo primero fuera el estrato fundamental sobre el que se edificó todo lo subsiguiente, que se hundió cuando ese fundamento fue sacudido. La fe en que las primeras obras de arte fueron las más elevadas y las más puras es sólo romanticismo tardío; con el mismo derecho se podría sostener que los más antiguos productos artísticos, todavía no separados de prácticas mágicas, de objetivos pragmáticos y de nuestra documentación histórica sobre ellos, productos sólo perceptibles en amplios períodos por la fama o por nuestra grand-

locuencia, son turbios e impuros; la concepción clasicista se sirvió de buena gana de tales argumentos. Considerados de forma groseramente histórica, los datos se pierden en una enorme vaguedad^[2]. El intento de subsumir ontológicamente la génesis histórica del arte bajo un motivo supremo se pierde necesariamente en algo tan confuso que la teoría del arte no retiene en sus manos más que la visión, ciertamente relevante, de que las artes no pueden ser incluidas en la identidad sin fisuras del Arte en cuanto tal.^[3] En las reflexiones y trabajos dedicados a los *ἀρχαί* estéticos se mezclan de forma grosera la recolección positivista de materiales y las especulaciones tan odiadas por la ciencia, de lo cual Bachofen sería el máximo ejemplo. Y si en vez de esto se intentase, de acuerdo con el uso filosófico, separar categóricamente la llamada cuestión del origen, considerada como cuestión de la esencia, de la cuestión de la génesis desde la prehistoria, entonces se cae en la arbitrariedad de emplear el concepto de origen de forma contraria a lo que dice el sentido de la palabra. La definición de lo que sea el arte siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, sólo adquiriendo legitimidad por aquello que ha llegado a ser y, más aún, por aquello que quiere ser y quizá pueda ser. Aun cuando haya que mantener su diferencia de lo puramente empírico, se modifica cualitativamente en sí mismo; algunas cosas, pongamos las figuras culturales, se transforman con el correr de la historia en realidades artísticas, cosa que no fueron anteriormente; algunas que antes eran arte han dejado de serlo.

Plantear desde arriba la pregunta de si un fenómeno como el cine es o no arte no conduce a ninguna parte. El arte, al irse transformando, empuja su propio concepto hacia contenidos que no tenía. La tensión existente entre aquello de lo que el arte ha sido expulsado y el pasado del mismo es lo que circunscribe la llamada cuestión de la constitución estética. Sólo puede interpretarse el arte por su ley de de-

sarrollo, no por sus invariantes. Se determina por su relación con aquello que no es arte. Lo que en él hay de específicamente artístico procede de algo distinto: de este algo hay que inferir su contenido; y sólo este presupuesto satisfaría las exigencias de una estética dialéctico-materialista. Su especificidad le viene precisamente de distanciarse de aquello por lo que llegó a ser; su ley de desarrollo es su propia ley de formación. Sólo existe en relación con lo que no es él, es el proceso hacia ello. Para una estética que ha cambiado de orientación es indiscutible la idea desarrollada por el último Nietzsche en contra de la filosofía tradicional, de que también puede ser verdad lo que ha llegado a ser. Habría que invertir la visión tradicional demolida por él: verdad es únicamente lo que ha llegado a ser. Lo que se muestra en la obra de arte como su interna legalidad no es sino el producto tardío de la interna evolución técnica y de la situación del arte mismo en medio de la creciente secularización; no hay duda de que las obras de arte llegan a ser tales cuando niegan su origen. No hay que conservar en ellas la vergüenza de su antigua dependencia respecto de vanos encantadores, servicio de señores o ligera diversión; ha desaparecido su pecado original al haber aniquilado retrospectivamente el origen del que proceden. Ni la música para banquetes es inseparable de la música liberada, ni fue nunca un servicio digno del hombre, servicio del que el arte autónomo se ha liberado tras anatematizarle. Su despreciable sonsonete no mejora por el hecho de que la parte más importante de cuanto hoy conmueve a los hombres como arte haya hecho callar el eco de aquel martilleo.

Contenido de verdad y vida de las obras

La perspectiva hegeliana de una posible muerte del arte está en conformidad con su carácter devenido. El que lo considerase perecedero y, al mismo tiempo, lo incluyese en el espíritu absoluto armoniza bien con el doble carácter de su sistema, pero induce a una consecuencia que él nunca habría deducido: el contenido del arte, su absoluto según su concepción, no se agota en la dimensión de su vida y muerte. El arte podría tener su contenido en su propia transitoriedad.

Puede imaginarse, y no se trata de ninguna posibilidad abstracta, que la gran música, algo tardío, sólo fuese posible en un determinado período de la humanidad. La revuelta del arte contra el mundo histórico, presente teleológicamente en su «actitud respecto de la objetividad», se ha convertido en la revuelta del mundo contra el arte; está de más profetizar si el arte será capaz de sobrevivir. La crítica de la cultura no tiene porqué hacer callar los gritos más agudos del pesimismo cultural reaccionario: su escándalo ante la idea de que el arte podría haber entrado en la era de su ocaso, idea que Hegel ya tomó en cuenta hace ciento cincuenta años. Hace cien años, la tremenda creación de Rimbaud cumplió en sí misma, de forma anticipatoria, la historia del arte nuevo hasta el último extremo; pero su silencio posterior, su trabajo como asalariado, anticipó también la tendencia del arte nuevo. Hoy la estética no tiene ningún poder para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera si le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre; en general sólo puede constatar el fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué signo, la barbarie no es mejor que la cultura que se ha ganado a pulso tal barbarie como retribución de sus bárbaros abusos. El contenido del arte del pasado, aunque ahora el arte mismo quede destruido, se autodestruya, desaparezca o continúe de forma desesperada, no debe por ello necesariamente decaer. El arte podría sobrevivir en una sociedad que se librase de la bar-

barie de su cultura. No sólo se trata de las formas; también son innumerables las materias que hoy han muerto del todo: la literatura sobre el adulterio que llena el período victoriano del siglo XIX y de los comienzos del XX es hoy apenas inmediatamente imitable tras la disolución de la pequeña familia de la alta burguesía y el relajamiento de la monogamia; sólo en la literatura vulgar de las revistas ilustradas sigue arrastrando una vida débil y vuelve de vez en cuando. También hay que decir, en sentido contrario, que hace ya tiempo que lo auténtico de *Madame Bovary*, hundido otras veces en su contenido, ha sobrevolado por encima de su ocaso. Pero esto no debe desviarnos hacia el falso optimismo histórico-filosófico de la fe en el espíritu invencible. El mismo contenido material, lo que es mucho más, puede quebrarse en su caída. El arte y las obras de arte son caducas no sólo por su heteronimia, sino también en la constitución misma de su autonomía. En este proceso, que sirve como prueba de que la sociedad es la que convierte al espíritu en factor de trabajo diferencial y en magnitud separada, el arte no es sólo arte sino también algo extraño y contrapuesto a él mismo. En su concepto mismo está escondido el fermento que acabará con él.

Relación entre el arte y la sociedad

En la fractura estética sigue siendo esencial aquello que es fracturado; como en la imaginación aquello que es imaginado. Esto mismo vale ante todo para la objetividad inmanente del arte. En su relación con la realidad empírica, sublima el principio del *sese conservare* y lo convierte en el ideal de la mismidad de sus obras; como Schönberg dice, se pinta un cuadro, no lo que representa. De por sí toda obra de arte busca la identidad consigo misma, esa identi-

dad que en la realidad empírica, al ser el producto violento de una identificación impuesta por el sujeto, no se llega a conseguir. La identidad estética viene en auxilio de lo no idéntico, de lo oprimido en la realidad por nuestra presión identificadora. La separación de la realidad empírica, que el arte posibilita por su necesidad de modelar la relación del todo y las partes, es la que convierte a la obra de arte en ser al cuadrado. Las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a esto lo que fuera le está negando. Así lo liberan de aquello en lo que lo encierra la experiencia exterior y cosista. La línea de demarcación entre el arte y lo empírico no debe borrarse por un proceso de idealización del artista. Aunque esto sea así, las obras de arte poseen una vida *sui generis*. No se trata solamente de su destino externo. Las que tienen sentido hacen siempre salir a la luz nuevos estratos, envejecen, se enfrían, mueren. Es una tautología decir que ellas, como artefactos y realizaciones humanas que son, no tienen la inmediatez vital de los hombres. Pero la acentuación del aspecto de artefacto propio del arte cuadra menos con su carácter de realización que con su propia estructura, con independencia de la manera en que ha llegado a ser. Las obras son vivas por su lenguaje, y lo son de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas. Están en contraste con la dispersión de lo puramente existente. Y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido. El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia sustancia. Aunque se opone a lo empírico en virtud del momento de la forma —y la mediación de la forma y el contenido no se puede captar sin hacer su diferenciación—, con todo hay que buscar de alguna manera la mediación en el hecho de que la forma estética es un contenido sedi-