

LA ESTÉTICA ES YA SOCIOLOGÍA

LA DIMENSIÓN SOCIOLÓGICA DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE TH. W. ADORNO

MATEU CABOT

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Recepción: 10/09/09; aceptación: 20/11/09

R E S U M

LA TEORÍA DE THEODOR W. ADORNO SUFRE EL PESO DE MÚLTIPLES TÓPICOS Y MALENTENDIDOS QUE DIFICULTAN SU LECTURA, DE POR SÍ DIFÍCIL SOBRE TODO POR SITUARSE EN LAS ANTÍPODAS DE MUCHOS DE LOS PROCEDIMIENTOS HABITUALES Y COMUNES EN LA PRÁCTICA ACADÉMICA. SU OBRA INACABADA Y PÓSTUMA, *TEORÍA ESTÉTICA (1970)*, CONCENTRA BUENA PARTE DE ESTOS TÓPICOS. EN ESTE ARTÍCULO PRETENDEMOS SUBRAYAR ALGUNAS LÍNEAS EN ESTA OBRA QUE EVIDENCIAN EL PROPÓSITO ADORNIANO DE INTEGRAR SUBSTANCIALMENTE LA REFLEXIÓN SOCIOLÓGICA EN EL ESTUDIO DE LOS FENÓMENOS ESTÉTICOS EMPÍRICOS Y CONCRETOS.

PARAULES CLAU:

TH. W. ADORNO, ESTÉTICA MATERIALISTA, SOCIOLOGÍA, DIALÉCTICA

INTRODUCCIÓN

Poco después de su vuelta a Alemania desde el exilio estadounidense, Theodor W. Adorno publicó «Zur gegenwärtigen Stellung der empirischen Sozialforschung in Deutschland» (*Sobre el estado actual de la investigación social empírica en Alemania*). Reanudaba así una dedicación a la teoría sociológica que duraría hasta su muerte, con hitos como su texto de 1957 «Soziologie und empirische Forschung» (*Sociología e investigación empírica*) y los debates en torno a la archiconocida *Positivismusstreit* de los años 60.¹

Su contacto con la investigación social empírica en los Estados Unidos entre 1938 y 1945 no es ni mucho menos anecdótico. Participó en varios

proyectos de investigación promovidos por instituciones públicas americanas de primera línea, proyectos sostenidos con fondos de instituciones líder en sus respectivos sectores, como la fundación Rockefeller. En un macroproyecto del sociólogo Paul Lazarsfeld, el *Radio Research Project*, se encargó de investigar los efectos del mensaje radiofónico sobre los oyentes. Los textos enormemente críticos resultantes de estas participaciones, al igual que sus tirantes relaciones con Lazarsfeld, muestran su distancia respecto a la metodología social empírica y al planteamiento teórico de la misma. Mucho antes que en los países europeos, la sociología allí tenía como presupuesto el “mercado” y como intención declarada el conocimiento de los consumi-

¹ Estos escritos pueden encontrarse en: Theodor W. ADORNO: *Gesammelte Schriften*, Band 9.1 *Soziologische Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972 [Citaremos siempre por esta edición con la siglas GS, seguidas del volumen y las páginas]. El volumen que recoge el grueso de la disputa del positivismo en la sociología alemana fue publicado en 1972 (Theodor W. ADORNO u. a.: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Luchterhand, Darmstadt/Neuwied 1972) y traducido, inmediatamente, al castellano por Jacobo Muñoz en: Th.W. ADORNO y otros: *La disputa del positivismo en la sociología alemana*, Grijalbo, Barcelona 1972.

dores y del efecto de los productos sobre ellos, todo ello con vistas a ofrecer el producto adecuado para su consumo masivo.

Las controversias teóricas en la ciencia social europea de antes de la II guerra mundial, eran irrelevantes y, por ello, desconocidas en la ciencia social americana. Su imbricación con el mercado y con la industria que proveía de productos a ese mercado, era impensable en los ámbitos teóricos europeos, dónde el carácter “puro” de la ciencia aún tenía predicamento.

A la vuelta a Alemania, y desde su cátedra de “Filosofía y Sociología” en la universidad de Frankfurt, Adorno desarrolló un programa basado en la idea rectora de que un mundo contradictorio debe mostrarse en el pensamiento también con su carácter contradictorio; mejor un pensar dialéctico, que avanza siguiendo la senda de los conflictos, antes que un pensar que con-forma una realidad como una unidad coherente y armónica. Además de cuestiones relativas al método y a la pretendida objetividad de una ciencia empírica,² Adorno se ocupó ampliamente de cuestiones concernientes a ciencias sociales particulares, e incluso abrió o amplió campos de investigación hasta aquel momento inexplorados, como podía ser la sociología de la música³ o de la literatura.⁴ En esos momentos formaba parte ya del “sentido común” científico social que estas dos formas de arte, puestas en el

Olimpo de las Musas en la época burguesa liberal, estaban sobre la tierra y eran, en muchos más aspectos de los sospechados, un reflejo invertido de lo que sucedía en la realidad social. Pero en el análisis y puesta en práctica de esta idea general se daban resultados asombrosamente dispares.

Quisiera en lo sucesivo considerar estas tesis en la propia obra de Adorno; más en concreto: no en la enunciación de la tesis en tal o cuál texto, sino en su aplicación a la consideración de un fenómeno social determinado. Para ello me concentraré en determinados pasos de su última obra, *Teoría estética*, de la cuál, y gracias a sus editores, poseemos una versión que mantiene un tono de provisionalidad que permite leer perfectamente no sólo las ideas que pretenden expresarse, sino también el “método” de trabajo, aquello que, en la división del trabajo aquilatada en las instituciones, se escinde entre una “forma” y un “contenido”.⁵

EL CONTEXTO DE *TEORÍA ESTÉTICA*

En *Teoría estética*, su obra póstuma aparecida en 1970 un año después de su muerte, Adorno quería, como recuerdan los editores, “poner todo lo propio en el platillo de la balanza” (GS, 7, 537). Esta obra está redactada simultáneamente que *Dialéctica negativa* (1966) y comparte con ella el mismo contexto de problematización teórica; contexto, por otra parte, muy conocido y estudiado en lo que

² Los cursos impartidos en la cátedra de sociología de la Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt van desde el semestre de invierno de 1954/55 (“Ejercicios sobre métodos de investigación en ciencias sociales”) hasta el semestre de verano de 1969 (“Seminario sociológico de segundo ciclo: Problemas del estructuralismo”).

³ Los textos capitales en este campo se encuentran en el volumen 14 de los *Gesammelte Schriften*; su influencia se ha demostrado duradera y profunda, como lo atestiguan los congresos recientemente convocados a tal efecto, por ejemplo el de Lisboa (2003), cuyas actas acaban de aparecer: VIEIRA DE CARVALHO, Mário (Ed.), *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical/Universidade Nova de Lisboa, 2009.

⁴ Son prueba de ello, por una parte, su inmensa producción teórica, publicada como volumen 11 de sus *Gesammelte Schriften*, titulado precisamente *Notas sobre literatura*, y, por otra parte, su participación, directa e indirecta, en la formación de una corriente de análisis de las obras que se extendería a partir del Seminario de Literatura Comparada de Konstanz, liderado en un primer momento por Hans-Robert Jauß.

⁵ En el verano de su muerte súbita, Adorno tenía proyectada la tercera y última revisión del manuscrito, para lo cuál disponía de las versiones anteriores corregidas y anotadas, además de un plan que se ha incorporado a la versión impresa como *Übersicht* (Panorámica). Sobre el procedimiento habitual en Adorno para la composición de sus textos vid. D. CLAUSSEN (2003): *Tb. W. Adorno. Uno de los últimos genios*, València: Universitat de València, 2006; S. MÜLLER-DOOHM (2003): *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*, Herder: Barcelona, 2003; R. TIEDEMANN (ed.) (2003): *Frankfurter Adorno Blätter*. Band VIII, Text+Krik, München.

se refiere a las diferentes disputas y controversias teóricas de finales de la década de los 60.

La disputa en torno al método de la sociología, la conocida “disputa del neopositivismo en la sociología alemana”, es un ejemplo, pero sólo un ejemplo. Las disputas alcanzan a prácticamente a todos los ámbitos teóricos, así como a las prácticas artísticas, a las estrategias políticas, a las costumbres cotidianas y así a prácticamente toda la sociedad. La versión del revisionismo histórico respecto a 1968 olvida muy rápidamente que los hechos de París o Berlín son sólo el ápice y, posiblemente, lo más circunstancial de todas las transformaciones que salen a la luz durante esos años.

Dos son los elementos en este contexto de puesta en cuestión radical de la vida occidental después de la segunda guerra mundial que queremos recuperar. En primer lugar la imposición del capitalismo de consumo de masas y, así, el modelo cultural dominado por los medios de comunicación social de masas. En segundo lugar el resurgir de la cultura europea, conectando con la tradición clásica de antes de la guerra mundial, en un nuevo continente reconstruido por la sociedad americana y sus modelos sociales y culturales resumidos en el *american way of life*.

Respecto al primer elemento recordar que es el momento en el que la explotación comercial de aparatos técnicos desarrollados en décadas anteriores posibilita el acceso generalizado a productos anteriormente limitados a una capa minoritaria de la sociedad. La radio, el cine y, después, la televisión, hacen de la música, la literatura o cualquier otra arte un artículo de potencial consumo masivo. Respecto del segundo elemento recordar que en los años cincuenta en Europa se inician los movimientos para crear un modelo autóctono para los medios desarrollados en la sociedad norteamericana. Ejemplo significativo de ello es el nacimiento de los diversos “nuevos cines” italiano, francés y, posteriormente, alemán; al igual que la renovación de la música sinfónica (ahora llamada “música clásica” o “música seria”).

Más importante tal vez sea la discusión teórica en torno a una cuestión clásica en el marxismo o materialismo histórico. La tesis marxiana de la de-

terminación de la superestructura social por parte de la infraestructura económica viene condicionada por las realizaciones fácticas en los países en los que aquella teoría parece llevarse a la práctica, esto es, en los países del este europeo. Las discusiones sobre el “arte socialista” son sólo la punta del iceberg. En este campo los escritos de Lukács son un punto de referencia obligada pues, por una parte, parten de una relectura de las tesis marxianas que absorbe los desarrollos históricos del movimiento obrero (fundamentalmente, claro está, la revolución soviética de 1917), y por otra tratan de engazar dichas posiciones teóricas dentro de la historia cultural europea. Las tesis de Lukács sobre el realismo son su plasmación textual.

En el campo de la teoría estética este problema se plasma en la cuestión de cómo se integra en la obra de arte su carácter social, su hecho fáctico de ser un producto de un autor que necesariamente ocupa un lugar determinado en la estructura social, que se dirige a un receptor que ocupa igualmente su lugar, con unos medios que responden a unas determinaciones sociales y, para acabar pero mucho más importante, a un contenido o “mensaje” que no es socialmente indiferente, que de entrada tiene ya una carga de conformidad o confrontación con las fuerzas concurrentes en el conflicto social. En resumen, es un tema de la teoría estética la forma en que la dinámica social de conflicto de clases se exprese en la dimensión de las obras de arte o productos culturales. Los dos extremos casi esperpénticos en que parece mostrarse la totalidad del abanico de posibilidades serían, por ejemplo, el “realismo socialista” tal como se produce en las sociedades del socialismo real y la apología del capitalismo de consumo tal como aparece en el cine americano más belicista del período de la guerra fría.

En su formulación más filosófica, el problema diría: el carácter progresivo de una obra de arte, ¿es el resultado de su mensaje explícito o, por el contrario, está predefinido por la forma del objeto, en este caso la obra de arte? Buena parte de la producción de la teoría estética y política de la época contiene esta pregunta implícitamente. Dejando de lado las teorizaciones directamente apologéticas de las dos respuestas extremas a aquella pregunta, la del rea-

lismo más craso y la del idealismo más ingenuo, la cuestión que se planteaba era como concretar la idea marxiana de la interrelación entre infraestructura económica productiva y superestructura cultural, habida cuenta del enorme desarrollo de las fuerzas productivas (también culturales) y de la imbricación de los medios creadores de ideología en las sociedades de consumo masivo. Otras cuestiones, igualmente importantes, surgían en este contexto; la herencia de la Ilustración europea, con sus ideales de libertad, igualdad y fraternidad, ¿estaba definitivamente perdida como herramienta de liberación en un mundo planificado, incluso en las formas de destrucción como habían sido testimonio los campos de exterminio? ¿Podía escapar la obra de arte, y toda producción cultural en definitiva, al destino de ser “propaganda”, al servicio de éste o aquél bloque ideológico? Esto es: considerar la obra de arte como un simple medio puesto al servicio de un fin extrínseco a ella, fuera éste la educación del pueblo, la loa de las virtudes del sistema político o la necesidad de erradicar tal o cual práctica social.

Esto último es lo que en la historia del arte y la teoría estética se ha venido en llamar la autonomía del arte, su autonomía respecto al sistema económico y social dentro del cual se produce. La expresión de altos ideales era el producto de esta autonomía respecto de las condiciones sociales y tenía en obras como la de Beethoven, Schiller o Miguel Ángel su más alta expresión.

Teoría estética es la obra en la que Adorno pretendía analizar estos problemas para darle una respuesta de acuerdo con el estado de los medios artísticos y culturales en general de la segunda mitad del siglo XX. El presupuesto implícito en la obra es que el tiempo de la estética sistemática se acabó con el siglo XIX; “estética sistemática” en cuanto trasposición al ámbito de la experiencia estética de los sistemas filosóficos idealistas, ejemplo máximo de lo cuáles sería el de Hegel; sistemas filosóficos organizados deductivamente a partir de un primer principio o idea suprema obtenido por abstracción de los

fenómenos particulares. Sin contar que se trataba, esencialmente, de una trasposición al ámbito de la filosofía de lo que era el método y la razón del tipo de saber que había demostrado su eficiencia y resultados, el método y la razón de la ciencia empírica. Quien quisiera impugnar, pues, la forma hegemónica y establecida de analizar el ámbito de la experiencia estética debía, ante todo, recoger y justificar el debate habido a principios de siglo en torno al concepto de “filosofía” y de “ciencia”. En la tradición alemana más nuclear esto tenía un nombre y unos resultados: se trata del neokantismo de principios de siglo y su propuesta de división entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, una nomenclatura que aún hoy permanece residualmente en el sistema universitario alemán.

REALMENTE, ¿QUÉ QUIERE DECIR EL TÍTULO *TEORÍA ESTÉTICA*?

En alemán, como en muchas otras lenguas, el título consta de un sustantivo y un adjetivo: “teoría” y “estética”. El adjetivo, “estética”, tanto en alemán como en otras lenguas, no es de uso cotidiano, aunque esta afirmación debería revisarse desde la proliferación de comercios en las ciudades occidentales más pudientes que se dedican a la Estética, sea el antiguo negocio de la peluquería, la cosmética, el masajista, el dentista, el entrenador y un largo etcétera. En todo caso este fenómeno no era tan masivo alrededor de 1965 como lo es ahora. Difícilmente hubiera pensado Adorno en la acepción actual, aunque habría comprendido rápidamente sus entresijos. Es un adjetivo que remite directamente a la estética en cuanto disciplina o especialidad de la filosofía, que se dedica a los asuntos del arte, fundamental pero no exclusivamente. Hasta el punto que en alemán se dice más *Kunstphilosophie* que *Ästhetik*, como quería Hegel.⁶ Por tanto, “teoría estética” es una teoría sobre la disciplina o especialidad de la filosofía, que se dedica a los asuntos del arte, fundamental, pero no exclusivamente. Con lo cual nos encontramos ya ante la mirada de Friedrich Schlegel, quién en sus

⁶ G.W.F. HEGEL: *Filosofía del arte o estética*, Ábada, Madrid 2007, traducción de Domingo Hernández de la edición alemana del juego de apuntes de 1816.

colecciones de aforismos escribió: “En filosofía del arte, o falta filosofía o falta arte”.⁷ En definitiva sería, de esta forma, una teoría (la estética) sobre una teoría (la filosofía) que habla de algo existente fuera de la mente, tal como el arte.

Pero el adjetivo puede referirse, también, al sustantivo y no a una cosa o actividad exterior a la frase, de la realidad, tal como “la Estética (en mayúsculas, pues se trata de una disciplina científica, un “área de conocimiento”, para entendernos). En este caso alude a un determinado tipo de discurso, uno entre los posibles, que se ha referido siempre al significado primitivo de “Teoría”; término éste proveniente del griego y que allí significaba aquella relación con el Mundo, con todo lo demás, en la que no interesa llegar a acuerdos o trabar conversación con otros, ni tampoco hacer algo útil, agradable o, simplemente, algo; sino que solo interesa saber como es algo, por saberlo, por pensarlo y para poder explicar más y más cosas. Algo tan complejo puede organizarse de muchas formas, incluso entenderse de muy variadas formas. Entonces el adjetivo puede aludir a una de estas formas. En este caso aludiría a una forma que fuera “estética”, como hay otras que son “impresionantes”, “conspirativas”, “bellas” e “imaginativas” para mencionar sólo cuatro.

Quién dude de lo anterior puede comprobarlo con cierta facilidad. La prensa diaria (ya que no disponemos de transcripciones de los noticieros y demás productos audiovisuales) usa con frecuencia “teoría”, sobre todo en la información política, aunque también en la deportiva. No es necesario recurrir a la Hemeroteca, el buscador Google nos puede ayudar. Por tanto, “teoría estética” podría tener el sentido de: “teoría hecha de la forma estética”, teoría que se construye de forma estética, en la que el texto no sólo remite a un significado, sino que también lo muestra en su forma, en la forma en que remite a aquél significado.

Parece evidente que, si bajo el título en la portada del libro, se aclarase cual de los dos significados es el correcto, podríamos decidir con más conocimiento de causa como coger el libro. Si es el

primer significado, teoría de la estética en cuanto disciplina filosófica, etc., entonces esperaremos encontrarnos con una obra valiente (osar hoy poner orden en el caos teórico merecería como mínimo ese epíteto), proponiendo ideas nuevas para renovar el edificio de la disciplina: teoría del agente productor, condiciones necesarias o suficientes para, primero, la cuestión de la diferenciación de la obra, después, la explicación de la obra, por último, la interpretación de la obra, y así hasta abarcar todo el campo definido por una área de conocimiento universitario.

Su lectura requiere cierta disciplina, frecuentes consultas a otras fuentes, comprobaciones rutinarias, alguna búsqueda, etc. Si es el segundo significado, “teoría hecha de la forma estética”, entonces esperaremos encontrarnos con una obra atractiva, incluso sensorialmente, que me atraiga para devorarla, casi como un rapto pasional. Si no he leído otros textos del autor no tengo indicación de cual va a ser su estructura interna, incluso su composición editorial. En cualquier caso tendrá pretensiones de, o bien, ser “bonita”, o bien, “ser artística”. No utilizará el mismo tipo de lenguaje, incluso, en algunos casos, nos servirá para relajarnos o, simplemente, pasar el rato.

En nuestro caso, no tenemos subtítulo explicativo pero sí nombre del autor. Evidentemente esperamos el primer caso y lo que encontramos es un volumen de más de 450 páginas (aún con tipografía pequeña), páginas totalmente escritas, sin hojas en blanco, sin ninguna ilustración, con un índice que no es índice, sino sólo una “Panorámica”. Todo ello nos impulsa en favor de la primera acepción del término y esperamos encontrar, así, un tratado con la estructura “planteamiento-nudo-desenlace” de alta abstracción y de alto rigor expositivo antecedente-consecuente. Si tomamos la obra en cuestión, *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, con esta presuposición, entonces el fracaso de la lectura está garantizado. La hipótesis de este ensayo es que si tomamos *Teoría estética* en el segundo significado, el de “teoría hecha de la forma estética”, accederemos a una lectura comprensiva

⁷ Fr. SCHLEGEL (1797): Fragmentos del Lyceum, en: Poesía y filosofía, Alianza: Madrid, 1994.

del texto adorniano, tal como disponemos de él, mucho más profunda o potente y con mucho mayor carácter analítico y explicativo.

Tal elección impone de entrada requisitos suplementarios. De entrada: prescindir de algunas indicaciones hermenéuticas que sólo son posibles si presuponemos que el texto está confeccionado, construido o compuesto al modo de un tratado que va de las tesis generales a las consecuencias particulares de estas tesis. En cambio, el estado de composición del texto nos ayudará con otros elementos y en otra dirección. Este estado es el que podría resumirse con la frase de que le faltaba “última revisión”, lo cual, en el método de trabajo propio de Adorno en estos años, significaba que había dictado (literalmente) una primera versión, que se transcribía y sobre cuyo texto mecanografiado resultante Adorno realizaba una revisión anotando sobre el texto todos los cambios a introducir. A partir de este material es cuando se realizaba la revisión para obtener el resultado que será publicado. El punto de partida para la redacción, el esqueleto que soporta el peso de los argumentos adornianos, nos llega bajo el nombre de “*Übersicht*”. En la edición alemana se antepuso al texto propiamente dicho.

Como es sabido, *Teoría estética* fue editada por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann a partir del manuscrito al que le faltaba una última revisión. Explican algunos detalles del estado del texto en el momento en que lo dejó Adorno y algunas decisiones editoriales ante disyuntivas para las cuales no tenían referencias claras. Como libro apareció en 1970 en la editorial Suhrkamp de Frankfurt, con el epílogo editorial fechado el mes de julio. Adorno murió el 11 de septiembre de 1969. Por tanto, todo el proceso de revisión y publicación en ausencia del autor se realizó en apenas 10 meses.

El citado epílogo de los dos editores muestra que la labor fundamental en la edición fue la ordenación de los diferentes manuscritos, toda vez que los planos para construir la estructura consisten únicamente en la *panorámica* dicha. El equivalente a un bosquejo a mano alzada de la pintura posterior. Una premonición de lo que será. Quiero recalcar que el grueso de la edición consistió en asegurarse entre los diferentes bosquejos, más primerizos aún,

algunos de principios de la década, para decidir el lugar que debía ocupar un determinado texto en el conjunto de la obra, toda vez que el mismo Adorno tenía dudas sobre su colocación definitiva. Incluso había escrito ya la introducción, pero también había dejado constancia que escribiría otra para sustituirla. Como ello no ocurrió, tenemos hoy aquella “primera” introducción, añadida como apéndice. En el epílogo editorial se justifican algunas elecciones que supusieron mayor esfuerzo para los editores, movidos, ante todo, por la fidelidad a las intenciones del autor.

El “método” compositivo de la obra, en el estado en que nos ha llegado, permite atisbarse bajo la escritura, tal vez precisamente por la falta de la última mano. Falta mayor desarrollo y estructuración, podrá decirse, pero lo que hay permite hacernos una idea cabal de lo que hubiera habido después de una mano y, además, ver mejor el entramado del pensamiento adorniano, leerlo más desde el mismo, y no exteriormente a él. Seguir su lógica interna. La comparación con *Dialéctica negativa* (1966) es de gran ayuda. Su parecido y su diferencia, formalmente, revelan mucho del paso constructivo que queremos dilucidar. Entraremos en ello comentando el primer epígrafe de la obra.

EL DOBLE CARÁCTER DE LA OBRA DE ARTE

En los primeros párrafos de *Teoría estética* aparece ya la expresión “el doble carácter del arte como autónomo y como hecho social”. Esta es una expresión totalmente dialéctica. Es la afirmación simultánea de dos propiedades que de común son antagónicas. Algo así como afirmar A y no A. Una afirmación contradictoria según la lógica asumida por todos. Pues “autónomo” se considera el antónimo de “hecho social”. Posiblemente hay mucha influencia de los epígonos de Marx en esta intelección general de esos términos. Esto es, una asunción no dialéctica de la relación entre la “infraestructura” y la “superestructura”, en la que “hecho social” es lo primero y el carácter “autónomo” (o libremente creativo) es lo segundo, determinando (en sentido suave) el primero al segundo.

En el campo de la obra de arte o, más en general, de la experiencia estética, Adorno intenta enten-

der esta supuesta antítesis de forma más dialéctica. Cada carácter es lo que es gracias a su diferencia con lo que no es. No hay entre los referentes de los dos términos ningún tipo de oposición ontológica, por así decirlo. Los términos deben dar cuenta de una imbricación, tan radical que sólo puede decirse afirmando la diferencia de cada término respecto del otro. Esta es la única afirmación posible de cada uno de ellos. La única determinación posible. Cualquier otra cae fuera del ámbito en el que se está hablando, es exterior a él. Es verter sobre la cosa la red conceptual tejida fuera, sin visión de sí es el tamaño de malla adecuado para poder pescar algo de la cosa a pescar, a apresar con la red de conceptos.

Esto se expresa en los siguientes términos. En el primer epígrafe al que hemos aludido, correspondiente al primer capítulo o parte consignada en el *Übersicht*, titulada “Arte, Sociedad, Estética”, en el párrafo titulado “Sobre la relación de arte y sociedad”, encontramos la siguiente afirmación, al hilo de la cuestión de cómo exactamente se despliega la ligazón entre el aspecto social de la obra de arte, en su conjunto, y el aspecto más creativo del artista. Entonces aparece la frase: “*Der Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social teilt ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie sich mit*” (GS, 7, 16).⁸ Podemos tomar esta frase como un concentrado de la idea más abstracta que se va desplegando en este y en otros epígrafes a lo largo de la obra.

Esta frase, tomada a modo de tesis, afirma, en primer lugar, la pertinencia del análisis social de la obra de arte. Con ello se pone en contraste a la consideración del arte como puro entretenimiento o, también, como producto intrascendente para la sociedad, e incluso a la consideración del arte como ámbito totalmente separado de la realidad de la existencia cotidiana, un ámbito que tiene sus leyes en sí mismo y que para nada debe juzgarse desde el ámbito de la realidad empírica. Frente a esto Adorno remarca el carácter cósmico (de producto de

la actividad humana transformadora) de la obra de arte, pero no de su determinación total como tal objeto cósmico. Precisamente es éste el carácter que quiere ocultarse cuando del arte se pretende realizar una utilización con finalidad propagandística o justificadora. Por ello dice Adorno: “El arte niega las notas categoriales que conforman lo empírico y, sin embargo, oculta un ser empírico en su propia substancia” (GS, 7, 15).

Este doble carácter de la obra de arte no puede desenredarse según Adorno acudiendo al contenido o tema de la misma. Para él es en la forma dónde se encuentra propiamente el carácter social de la obra de arte, “y es esto, y no la inclusión de los momentos sociales, lo que define la relación del arte con la sociedad” (GS, 7, 16). Ciertamente el aspecto social no es el único incluido en la obra de arte. De igual modo que el arte puede funcionar como narcótico social, de apaciguamiento de las tensiones o conflictos, también puede funcionar como representación o expresión del sufrimiento y de las ansias de los oprimidos, valiendo para esto la expresión de Stendhal del arte “como promesa de felicidad”.

En cualquier caso lo importante para Adorno no estriba en la decisión ante esta disyuntiva teórica, sino en la comprensión de que ambos momentos están ya sedimentados en la forma de la obra. No niega el carácter de producto de la obra de arte, pero sí el que este carácter sea lo último, lo que defina la totalidad del resultado. La relación de la obra de arte con su base material sólo puede calificarse como dialéctica, aún sabiendo tanto de la indefinición de esta categoría como del rechazo que conlleva, dada su oposición al modo socialmente hegemónico del conocimiento, regido por la lógica bivalente y la relevancia social de lo claro y distinto, de lo exacto y matematizable (cuantificable).

De esta lógica diádica procede, en última instancia, la manera en que se entiende modernamente la distinción entre forma y contenido. Esta distinción de remonta a Aristóteles quien, sin embargo, remar-

⁸ “El carácter doble del arte, como autónomo y como hecho social, se comunica sin cesar a la zona de su autonomía”, de ahí la idea de que aún considerando el arte como un hecho autónomo de las condiciones sociales de producción, éstas ingresan ya por la propia constitución de él como hecho autónomo.

ca que se trata de una distinción analítica, no real. Es una forma de analizar los objetos y sucesos que, en la Modernidad, se ha tomado como una distinción ontológica, como simplificación socialmente aceptable de la realidad, del mismo modo que lo es la reducción de lo verdaderamente real a lo que es cuantificable o del mismo ser humano a la distinción entre cuerpo y mente.

Forma significará en Adorno aquel contenido sedimentado históricamente. La forma no es un receptáculo o estructura vacía que puede llenarse con cualquier contenido en cualquier momento histórico. Recordemos que sólo a partir de finales del siglo XVIII se pone en cuestión la concepción instrumentalista del lenguaje, esto es: el lenguaje como una herramienta que sirve, que hace de medio, para aprehender la realidad pero que no modifica ni la realidad ni el sujeto que usa estos instrumentos. De igual manera, “forma” sería el receptáculo que podría llenarse con cualquier contenido sin que ella misma sufriera modificación. Esta idea permanece en la actualidad, por ejemplo, en la consideración común de los géneros artísticos. Háblese de la novela, del teatro o de cualquier otra arte, se presupone la esencia eterna de tal o cual género, independientemente de su configuración concreta en cada época.

Así la forma “novela” es el modo que posibilita la organización de un conjunto de caracteres y experiencias en un todo significativo. Precisa de la existencia de otras formas e incluso de cierto entramado social. Presupone, como primera condición, la existencia de facto o como prototipo social de algo que se llama “sujeto”, que no se corresponde exactamente con lo que en otras épocas pueda ser “individuo” o “persona”. Puede afirmarse que la novela de formación (*Bildungsroman*) tal como la pone en práctica Goethe en *Las desventuras del joven Werther* (1774) representa el modelo del género novela. Se trata, en definitiva, de la explicación, en tercera persona, del camino de aprendizaje de un sujeto (libre y soberano, por cierto) que va construyendo su propio futuro, poniendo en práctica sus facultades ante los sucesivos problemas o conflictos que le plantea su vida en sociedad. El modelo como tal presupone la posibilidad de exis-

tencia del sujeto, la posibilidad de “dar sentido” a una vida, la posibilidad de la observación externa y objetiva de la vida de un individuo en su conjunto (lo que en otros contextos se llamará la posibilidad de ocupar la posición del “ojo de Dios”), etc. De inmediato, cuando se plantea la cuestión sobre el presente o futuro de la novela, cabe plantearse la cuestión de si sigue existiendo en la sociedad del capitalismo monopolista el “sujeto” tal como figuró como programa del liberalismo del siglo XVIII-XIX y que tras las transformaciones sociales hacia las sociedades de masas quedó o bien como una excepción o bien como un producto ideológico sin correlato real.

Igual que con la novela podría procederse con otras formas artísticas. Los ensayos de Adorno sobre la narrativa de Kafka, por ejemplo, nos permiten ver cómo en el autor checo la forma se adapta y transforma en una sociedad en la que el “sujeto” no es más que un pálido reflejo de lo que sólo existe como ideal o como tapadera de una realidad contraria y contradictoria. Bajo el capitalismo monopolista, mundial y de las grandes corporaciones anónimas, “sujeto” es una categoría que no puede tomarse ingenuamente como evidente por sí misma. Las peripecias de Joseph K., el protagonista kafkiano de *El proceso* (1925) que ni siquiera tiene nombre completo, son los fatigosos intentos de mantener una identidad dentro de un mundo en el que lo que no está seriado y reducido a patrones fácilmente etiquetables está si no condenado a desaparecer, sí a subsistir en los márgenes.

La anomia social, la burocratización de la vida social, la vida anónima y anodina en las metrópolis, todo ello tiene su reflejo en la forma en que, en diferentes momentos, el artista configura estos diferentes elementos y momentos de la existencia en una unidad formal que se objetiva como obra de arte. El artista configura, da figura, diversos y diferentes elementos que muestran, a la vez, el origen social de los mismos y la pretensión a ir más allá del orden social en el que nacen. En sentido estricto no puede afirmarse que el *Ulises* (1922) de James Joyce sea aún una novela. Muchos de sus elementos formales hacen saltar precisamente el modelo de la novela del siglo XIX, del mismo modo que el teatro de Samuel

Beckett hace lo mismo con la forma “teatro”. Clara y directamente puede afirmarse de forma semejante que la pintura, a partir de la primera década del siglo XX, mantendrá pocas similitudes con la pintura practicada en el siglo anterior; tan pocas que la utilización de la misma terminología y vocabulario crea más problemas de los que pretende resolver. Buena parte de este vocabulario deja de tener sentido a partir del inicio, en torno a 1911, de la abstracción en pintura, del no figurativismo de Kandinsky, o a partir de la utilización masiva de la fotografía en esos mismos años, o de la entrada en escena del cine o de las publicaciones impresas ilustradas, tal cómo había analizado (y previsto) Benjamin en su archiconocida *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936).

(In)CONCLUSIÓN

En Adorno, y en Benjamin bajo otra forma, la escritura está lejos del tratado filosófico, forma de escritura en la que su principio de composición es deductivo, según las reglas de la lógica, a partir de unos primeros principios que, a lo sumo, se argumentan a partir de principios apodócticos, pero no pueden demostrarse (al ser “primeros”). La formulación de reglas generales, a la manera de las leyes de la ciencia empírica hipotético-deductiva, se supone como garantía de verdad. Es, en definitiva, la translación a la especulación filosófica del principio sistemático de la ciencia moderna, de la epistemología hegemónica desde Galileo. El caso particular y concreto sólo puede entrar como ejemplar de un caso general. Por sí mismo no tiene ningún valor.

Para Adorno, como dirá en *Dialéctica negativa* (1966), el pensamiento y el lenguaje son identificantes, no pueden dejar de serlo. Participan del logos, de aquello que en palabras de Heráclito, es lo común a todos. Los que no son los que viven en un mundo propio, a los que les es imposible significar nada. Es un concepto de “pensamiento” (e incluso de “concepto”) tal vez muy instrumentalista (esto es, demasiado apegado a la concepción del lenguaje como instrumento mediador entre uno-mismo y lo otro, el Mundo). Pero igualmente puede entenderse desde una concepción del lenguaje entendido más bien como parte consubstancial del mundo en

el que siempre ya estamos metidos y que constituye nuestro horizonte irrebalsable.

En este último caso podríamos entender los textos adornianos de *Dialéctica negativa*, como si el medio con el que se significan las palabras, que ya nos viene dado estructuralmente al socializarnos a partir de un nacimiento inmaduro, esto es, el lenguaje, funcionara con los movimientos mecánicos del niño justo en los primeros meses de funcionamiento decente de las extremidades inferiores, y años después estas mismas estructuras anatómicas se habrán transformado en las de Maradona o en las del titubeante deambular de una persona ebria. La manera de hacerlo es pensando en “constelaciones”. De las constelaciones los humanos hablamos en singular, les damos nombre: Orión, Casiopea o Cefeo, las delimitamos e identificamos, tal como hace el pensamiento, sin necesidad de anular lo individual, lo existente concreto, pues este no existe, sino que es la relación múltiple y cambiante entre las diversas estrellas que la forman.

El análisis de la experiencia estética, de sus componentes y del modo en que se interrelacionan en un momento histórico concreto, se contempla en Adorno a la luz del significado del concepto de “arte”: del arte dirá Adorno que “tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se aparta de la definición” (GS, 7, 11), esto es: la definición, la enunciación de su esencia en la forma de “x es igual a ...”, no es pertinente para un proceso, una experiencia, que no se reduce en ningún momento a hechos u objetos simples y aislados. De igual modo se mantendrá apartada esta experiencia a cualquier forma que sólo pretenda reducir su rica multiplicidad a una serie finita de *ítems* cuantitativos.

La teoría estética en sentido adorniano es ya sociología en cuanto para la constitución del objeto estético se precisa desentrañar su realidad social sedimentada en sus formas, sus códigos, sus materiales e instrumentos, y no por la aplicación extemporánea, desde fuera, al objeto estético de una serie de categorías provenientes de otros ámbitos y aptas para otra función que no es la de la comprensión de los hechos singulares que son siempre las experiencias estéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, TH. W. et al. (1972a), *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. Lutherland, Darmstadt/Neuwied.
- (1972b), *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona, Grijalbo.
- CLAUSSEN, D. (2003), *Th. W. Adorno. Uno de los último genios*. València, Universitat de València.
- HEGEL, G. W. F. (2007), *Filosofía del arte o estética*. Madrid, Ábada. Traducción de Domingo hernández de la edición aleman del juego de apunte de 1816.
- MÜLLER-DOOHM, S. (2003), *En tierra de nadie. Theodor W. Adorno, una biografía intelectual*. Barcelona, Herder.
- SCHLEGEL, FR. (1994), “Fragmentos del Lyceum”, en *Poesía y filosofía*. Madrid, Alianza [1797].
- TIEDEMANN, R. (ed.) (2003), *Frankfurter Adorno Blätter*. Band VIII. München, Text+Kritik.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (ed.) (2009), *Expression, Truth and Authenticity: On Adorno's Theory of Music and Musical Performance*. Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical /Universidade Nova de Lisboa.