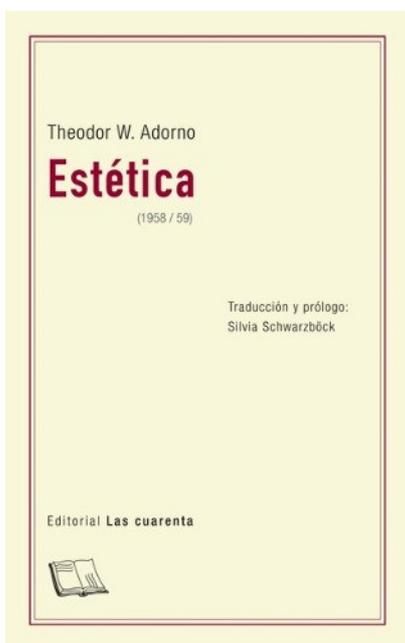


**Adorno, Theodor W., *Estética* (1958/59), edición: Eberhard Ortland, traducción y prólogo: Silvia Schwarzböck, Buenos Aires, Editorial Las cuarenta, 2013, 560 páginas.**



Edgardo Gutiérrez  
FFyL (UBA)  
IUNA  
Facultad de Arte (UNICEN)

En una práctica discursiva que responda al género de la reseña (si aceptamos la acepción usual del término, que encierra los conceptos de noticia y examen) se deberá, respecto del libro del que la reseña se ocupa, dar cuenta tanto de lo uno como de lo otro. Una primera virtud de la reciente publicación en lengua castellana de las clases de *Estética* de Adorno es la que se vincula con esta doble exigencia de la reseña. La edición de Las cuarenta nos proporciona a la vez noticia y examen. El examen, elaborado con gran rigor académico por Silvia Schwarzböck, es lo que leemos en el prólogo. La noticia, a cargo del editor, está contenida en el Epílogo. Prólogo y epílogo, como es habitual, obran a modo de tapa y contratapa del libro. En este caso, no obstante, puede razonablemente decirse que la inversión en el orden de la lectura puede ser conveniente.

Según nos informa el editor, que por lo demás nos suministra un abundante y eruditísimo aparato de notas que es necesario elogiar, Adorno impartió clases de *estética* entre 1950 y 1968, seis veces en total, y al menos desde 1956 planificó un libro sistemático sobre los asuntos de los que versa tal disciplina. El curso, que se publica por primera vez en castellano, es el del semestre de invierno de 1958/59, el cuarto ciclo de clases, y el primero documentado de manera completa gracias a la transcripción de las grabaciones realizadas en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt. El interés especial de este curso reside en su carácter de investigación y teoría *estética* en devenir, *work in progress* en el seno de un laboratorio áulico en el que el profesor-filósofo explica y piensa al mismo tiempo, y que será

instancia preparatoria de la obra que estaba madurando en la mente de Adorno: la *Teoría estética*, póstumamente publicada por Gretel Adorno y Rolf Tiedemann en 1970.

En el prólogo, por otra parte, leemos que la estética de Adorno contenida en estas clases es, o va en camino de ser, una estética materialista no burguesa. Schwarzböck hace notar que Adorno, como otrora ocurriera con Marx, parte de un hegelianismo de izquierda; pero, a diferencia del padre fundador del materialismo histórico, sigue esa ruta casi hasta el final de su vida. En la medida en que Adorno es un Hegel sin sistema, su programa, en lo que nos concierne aquí, es pensar dialécticamente los pares de conceptos estéticos (bello/sublime, arte/naturaleza, bello natural/bello artístico, forma/sentido, tradicional/moderno, consonancia/disonancia, idealismo/materialismo) de modo abierto. Esa apertura se expresa en las clases de estética en el concepto de naturaleza, concepto que, años más tarde, cuando Adorno publique *Dialéctica negativa*, habrá de adoptar el nombre sustituto de “lo no-idéntico”. En tanto Adorno se rehúsa a la aceptación del sistema, su relación con Hegel es dialéctica: piensa *a favor* y *en contra* de Hegel. Pero también, señala Schwarzböck, Adorno piensa *a favor* y *en contra* de Marx. Por contraste, no se encuentra algo análogo en la relación de Adorno con Heidegger, el filósofo maldito que adhirió al nacionalsocialismo. Adorno sólo piensa *contra Heidegger*. (Por lo cual, en este caso al menos, podría afirmarse que el método dialéctico ha sido abandonado como herramienta de trabajo).

Partiendo de los análisis precedentes, podemos dar un paso más en el examen de la obra que estamos presentando, extendiendo el mismo a otros aspectos. En primer lugar, cabe que nos detengamos un momento en la contraposición, siempre conflictiva, entre la palabra hablada, propia de la exposición oral, y la palabra escrita. En el caso de Adorno esta disimilitud cobra ribetes especiales. Sabido es que Adorno se resistió a la transcripción de su palabra oral con argumentos razonables. Cuando en 1962 se publicó una conferencia que había pronunciado libremente, antepuso una advertencia en tal sentido: “la palabra hablada y la escrita son totalmente diferentes en cuanto a su eficacia. Si se hablara tal como lo exige la rigurosidad de la exposición, resultaría incomprensible; pero nada de lo que uno expresa oralmente puede dar cuenta de lo que se exige de un texto escrito”. En complemento, Adorno entendió, casi como un espejo moderno de Sócrates, que aferrar la palabra oral, efímera por definición, y dejarla como huella digital en el papel escrito con el afán de su divulgación, supone someterla al mundo administrado.

La veneración especial por la palabra escrita llevó a Adorno a escribir en un estilo premeditadamente oscuro y abstruso, tal vez a imagen y semejanza (pero sin identidad con él, claro está), del admirado maestro Hegel. Toda paráfrasis de su filosofía, que suministrara alguna inteligibilidad clara para hacerla accesible a un público que excediera a sus iniciados, siempre le produjo al filósofo de Frankfurt cierta alergia. Así pues, al modo de la música de Schönberg, que exigía del oyente “no una mera contemplación sino una praxis” (*Prismas*), Adorno demandaba de sus lectores un esfuerzo del pensamiento que se alejara del mero entendimiento. De allí que la tarea de sus traductores fuera titánica, algo así como “traducir lo intraducible”, según la expresión del prefacio de Samuel Weber a la traducción al inglés de *Prisms*. Por eso, si se consultan los libros más sistemáticos escritos por Adorno, y se los compara con las transcripciones de sus clases, se observará que el contraste (eludamos la tentación de declarar “la contradicción dialéctica”) entre la palabra hablada y la palabra escrita es notable. A juicio del filósofo, en demérito de aquella.

Ahora bien, pese a las resistencias antepuestas por Adorno, sucedió que su palabra oral se publicó. Algo que, por lo demás, como ocurriera en el caso de otros tantos filósofos contemporáneos, estaba indudablemente condicionado por su situación de profesor en la época de la reproductibilidad técnica de la palabra. Para el caso que nos ocupa, según creemos, afortunadamente. Al contrario del filósofo-escritor, el profesor Adorno es de una claridad meridiana, propia de cuarto bien iluminado por el sol del mediodía ecuatorial. La palabra se desplaza con fluidez y sin obstáculos. (No es menor la relevancia de la precisa traducción y el hábil manejo de la puntuación de la versión castellana). El caso de las clases de estética, por otra parte, no es una excepción. Si se leen las clases de sociología dictadas en 1968, correspondientes al último ciclo de clases teóricas en el año de su muerte, para poner sólo un ejemplo, se observará la misma claridad y distinción. Quizá sería excesivo derivar al respecto una afirmación que sostenga que Adorno fue un buen profesor y un mal escritor, ya que, en efecto –y en esto coincidimos con él–, la recepción de clases y la lectura de un libro de filosofía son prácticas del todo diferentes, y el registro de aquellas en un volumen adquiere una especificidad que su apariencia de identidad con éste oculta.

En la quinta clase Adorno hace explícito el problema del pensar en voz alta frente a los estudiantes, cuando plantea la dificultad que acarrea el ejercicio de definir. Dice: “Pero quiero preservar todas las dificultades que di aquí de un malentendido muy habitual. Este malentendido sería que ustedes tomaran lo que les dije como una especie de fenomenología

de la relación entre arte y naturaleza –como si esto fuera así de una vez y para siempre– y [pensaran] que si uno se atiene ahora a estas definiciones que les di, sabe entonces lo que es el arte y lo que es la naturaleza. Lamento que tenga que comportarme una vez más como lo exige la idea de intentar exponer, ante todo de manera clara, con algún esfuerzo, conceptos en principio contrapuestos, para diferenciarlos uno del otro, aunque después, lo que les di con cierto trabajo, tenga que volver a desecharlo y decirles: la cuestión, de todos modos, no es tan fácil.”

En la *Teoría estética* se verá, precisamente, esto último: que no es tan fácil. Aquello que aquí es un dejarse leer amigable, en la prosa de la obra póstuma se transforma en un objeto duro que exige un trabajo esforzado del lector, que tiene dificultades si pretende ablandarlo. En cuanto a los temas que encontramos en estas clases se observa que anticipan, sustancialmente, lo que va a desarrollarse luego de modo sistemático. El mismo rigor conceptual los rige, las mismas inquietudes, el mismo enfoque metodológico. Quizá pueda decirse que lo que resalta con mayor notoriedad, casi como un *leitmotiv*, es el influjo hegeliano, que aparece en estas clases con cierta insistencia. Citemos algunos pasajes en tal sentido: “me sé extraordinariamente cercano al método hegeliano y comprometido con él” (p. 46); “no es mi intención, en este curso hablarles demasiado acerca de lo metodológico [...] También en esto [...] soy un buen hegeliano, ya que supongo que uno sólo se convierte realmente en herrero por los herrajes” (p. 53); “en mi libreto intenté defenderme contra esta separación entre el método y la cosa, y desarrollar este motivo que, por otra parte, ya está también prefigurado en Hegel” (p. 54); “el comportamiento respecto del arte no es tanto una diversión dominical sino algo muy serio y muy comprometido o, como lo dijo Hegel: el arte es precisamente una aparición [*Erscheinung*] –y, por cierto, una aparición progresiva– de la verdad” (p. 60); “después de Hegel, y con la decadencia de la filosofía hegeliana, la especulación teórica no se arriesgó nunca más, de este modo, a la cosa misma “ (p. 71); “el progreso que Hegel hizo en la estética –por su dialéctica del sujeto-objeto y por su adopción de determinaciones contenidistas más allá del formalismo estético del siglo XVIII– es tan grande que, no obstante, también se cuenta en él un momento de lo extraño al arte” (pp. 98-99).

Probablemente la relación de Adorno con Hegel sea tan decisiva para comprender su filosofía en general y su filosofía estética en particular como la de Benjamin con los románticos tempranos. Casi se podría proponer un razonamiento de proporcionalidad:

Adorno es a Hegel como Benjamin a los románticos. Esta última referencia nos permite hacer recordar el postulado de Novalis, citado por Benjamin en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*: “La recensión es el complemento del libro. Ciertos libros no necesitan recensión alguna, únicamente un anuncio; ya contienen en sí la recensión.” Determinar con certidumbre categórica si la *Estética* de Adorno es o no uno de esos libros será tarea de los lectores. Por lo pronto, cumplimos en formular el anuncio.