

¿QUÉ ES LA BARBARIE?

What Barbarism Is?

ROBERT HULLOT-KENTOR*

RESUMEN

Más de medio siglo después de la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración*, somos los destinatarios de la obra de Adorno de una manera que hubiera sido difícilmente imaginable hace una década. Porque el *interregnum* de los años de la posguerra ha terminado. Experimentamos el retorno del gran miedo, como si nunca hubiera acabado –y quizás nunca lo hizo–. Sin lugar a dudas, vivimos la era más catastrófica de toda la historia de la humanidad, de toda la historia natural, y somos incapaces de saber qué está pasando. En este momento se decide para las generaciones supervivientes, incluida la nuestra, la suma total del legado irreversible, el inalterable “cómo podría haber sido”. Todo indica que seguimos adelante con una calamidad irreparable.

Palabras-clave: barbarie; Adorno; igualdad; primitivo; Teoría estética; Richard Serra.

ABSTRACT

More than a half century after the publication of the *Dialectic of Enlightenment*, we know ourselves the addressee of Adorno's work in a way that we could hardly have realized a decade ago. For the interregnum of the post-war years is over. We are experiencing a return of the great fear, as if it never ended—and perhaps it never did. We are, without a doubt, the occupants of the most catastrophic moment in the whole of human history, in all of natural history, and we cannot get our wits about ourselves. What is being decided right now for all surviving generations including our own, is the exact sum total of the irreversible remainder, the unalterable “How it might have been.” By every indication we are going ahead with the irreparable calamity.

Key words: barbarism; Adorno; equality; primitive; Aesthetic Theory; Richard Serra.

* School of Visual Arts de Nueva York

El texto fue originalmente publicado en inglés, en *The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on Arts, Politics and Culture*, febrero de 2010.

Una enorme nación feliz con un estilo,
 Todo tan irreal como puede ser lo real.

Wallace Stevens

Prometeo robó el fuego para distraer a los dioses,
 no para regalárnoslo; lo que otorgó era la razón,
 la habilidad de convertir cualquier cosa en un arma
 - incluso esto.

Anónimo

Aquello que nos interesa del pensamiento y de los escritos de T. W. Adorno no puede interesarnos. Donde nos afecta más íntimamente, por la urgencia del momento, pierde el sentido por completo. Cuando hiere en lo más vivo, nada se siente. Esto se demuestra fácilmente. Abramos por donde abramos los escritos de Adorno, cualquier volumen sobre el que volvamos, el tema tratado es lo barbárico y la barbarie. En la *Teoría Estética* leemos que lo “literal es lo barbárico”; en la sección sobre la “Belleza Natural” aprendemos que “es *barbárico* decir sobre la naturaleza que una cosa es más bella que la otra”. Adorno insiste, de nuevo en la *Teoría Estética*, en que no moderará su máxima más conocida de que “es barbárico escribir poesía después de Auschwitz”. Ciertas preocupaciones que hoy apenas reconocemos son, sin embargo, barbáricas: se dice que la Nueva Objetividad “vuelve a lo *barbáricamente* pre-estético”. La introspección es “*barbárica*”. Incluso es *barbárico* llamar al artista “creador”, dice Adorno. Estoy seguro de que esta presentación fragmentada de frases le habría parecido barbárica. La incansable exhortación de lo barbárico emerge como la única exhortación de su trabajo y circunscribe la totalidad de lo que percibió. De hecho, en *Minima Moralia* se dice que “la totalidad misma” es barbárica. Si es así, si la totalidad misma es realmente la barbarie, entonces todas las cosas son barbáricas. En el flujo de aseveraciones que corre a través de sus miles de páginas, Adorno nunca admite, ni una sola vez, un punto intermedio, no hay ningún “casi”, “semi” o “antiguamente” barbárico. En la *Dialéctica de la Ilustración*, la industria cultural que Estados Unidos produce es la “*barbarie*”. Esta “*barbarie* americana “no es resultado del retraso cultural”, como supusieron otros europeos que vinieron a América, sino del progreso mismo, escribe Adorno. Aquí, en la *Dialéctica de la Ilustración*, descubrimos la frase que, como un imán bajo unas limaduras de hierro, cambia lo que hasta ahora ha sido un catálogo diseminado de los *membra disjecta* de la barbarie y hace que, como se

verá en un momento, se agrupen, ocupen su lugar, se vuelvan legibles y den forma al foco de atención de la totalidad del pensamiento. La intención de la *Dialéctica de la Ilustración*, escribe Adorno, con Horkheimer es «esta es la frase- entender por qué “la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, se hunde en un nuevo género de barbarie.”

1 UNA NUEVA FORMA DE BARBARIE



Richard Serra, “Betwixt and Torus and the Sphere” (2001). Acero corten. Tres secciones Torus y tres secciones esféricas, en total: 11’10”×39’9”×26’7” (3.6×11.5×8.1 m), platos: 2” (5.1 cm) de grosor. Colección Privada. Fotografía de Dirk Reinartz. Cortesía del artista y de Gagosian Gallery.

catastrófica de toda la historia de la humanidad, de toda la historia natural, y somos incapaces de saber qué está pasando. En este momento se decide para las generaciones supervivientes, incluida la nuestra, la suma total del legado irreversible, el inalterable “cómo podría haber sido”. Todo indica que seguimos adelante con una calamidad irreparable. Aunque los tratados que pronto se negociarán en

Aquí, Adorno nos atrapa. En la precisión de la visión que construyó «esa humanidad que ahora se hunde en una nueva forma de barbarie- una segunda barbarie, nos encontramos en el punto de mira de aquello que ha sido llevado por la fuerza al centro de atención. Más de medio siglo después de la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración*, somos los destinatarios de la obra de Adorno de una manera que hubiera sido difícilmente imaginable hace una década. Porque el *interregnum* de los años de la posguerra ha terminado. Experimentamos el retorno del gran miedo, como si nunca hubiera acabado - y quizás nunca lo hizo-. Sin lugar a dudas, vivimos la era más

Copenhague fuesen aprobados en su totalidad –que no lo serán en absoluto–, las propuestas que hay sobre la mesa son insuficientes; aunque la legislación del comercio de las emisiones de carbón fuese vinculante para la industria estadounidense, por escaso que fuese el bien, el plan se convertirá en otro mercado de futuros y en poder para el engaño. Como hemos citado anteriormente, Adorno en su *Minima Moralia* decía que el todo es la barbarie, ya que posiblemente nada pueda ser exceptuado. Sabiendo esto, si fuéramos sensatos por un momento –y algunas veces lo somos– y si intentásemos ser sensatos por más de un momento, el imperativo que Adorno enunció en *Modelos Críticos* de que “la única praxis adecuada sería dirigir todas las energías a nuestra salida de la barbarie” sería la única máxima correcta sobre lo que hay que hacer. Pero una nación que ha logrado conocer y reconocer la historia únicamente como ciclos económicos, que se ha deshecho de cualquier otra diferenciación en la articulación de su pasado, ahora está sin respuesta tratando de saber dónde se encuentra. Por eso la obra de Adorno nos resulta tan urgente, al tiempo que, como reconocemos, debemos descartarla. Somos incapaces de conocer lo que conocemos.

2 BREVE EXPLICACIÓN

Para valorar lo ocurrido, dos momentos nos servirán de referencia y comparación histórica. El Senador Charles Sumner lamentó la vida en el Sur en 1860 en tanto que “bárbara en origen, bárbara en derecho, bárbara en todas sus pretensiones, bárbara donde se mostrara”. Las palabras de Sumner –entre las más elocuentes de su tiempo, pero apenas novedosas en sus impresiones– fueron tan controvertidas que fue arrojado al suelo tras ser golpeado con un bastón por un congresista del Sur en el pleno del Senado. La paliza que sufrió, de la cual tardó muchos años en recuperarse, contribuyó directamente al estallido de la Guerra Civil. Hoy nos pronunciamos en el Congreso sobre el clima, la guerra y la economía de manera similar, con frases que, *probablemente*, se alejen del majestuoso estilo cíclico de Sumner. Pero nuestras palabras *indudablemente* están desprovistas de cualquier indicio comparable de provocación moral.

Como un segundo momento de referencia histórica, considerar también que, en la América del siglo XIX, no sólo los extranjeros podían importar los elementos del modelo de la dialéctica histórica de Adorno al continente. En la segunda década de ese siglo, por ejemplo, un periodista podía observar cómo la población

se expandía rápidamente a lo largo del continente en dirección contraria a lo que históricamente había sido un movimiento que tendía de la barbarie a la civilización. Como escribía este comentarista, “el progreso [previo] ha ido de la ignorancia al conocimiento, de la vida salvaje al refinamiento de la sociedad. Pero en el asentamiento del Norte de América la situación es la opuesta. La tendencia va de la civilización a la barbarie”. “Lo que algunos describirían”, conforme apuntó un historiador de los años que siguieron a la Revolución Americana, “como la posibilidad de que la mente, una vez ilustrada, pudiera volver a mostrarse oscura”.

3 SECRETO A VOCES Y ALARIDO BARBÁRICO

Es difícil ser breve cuando se trata de entender qué fue lo que ocurrió para que asumiéramos estos pensamientos inaceptables del siglo XIX como nuestros. Espontáneamente se podría decir, con la sensación de haber alcanzado el progreso, que en el juicio de la barbarie nos irrita la condescendencia prepotente de la luz de la civilización hacia las tierras oscuras, que fueron saqueadas en la presunción de la absoluta distinción entre alta y baja cultura. Ese saqueo se produjo realmente; la crítica al mismo fue un logro. Pero los términos de su realización pueden ser cuestionados. Mientras el epíteto de la barbarie parece transgredir el éxito de la igualdad, lo que se entiende por igualdad no es muy diferente de esa violencia del saqueo colonial. La igualdad, como tal, nuestro parecido sin afinidad, es otra técnica de la misma violencia del saqueo en los patrones favorecidos del desarrollo económico, y, efectivamente, un camuflaje en el que se democratizó la supremacía de la civilización como potencial universal para coaccionar sin objeción. Éste es el secreto a voces. Debido a la estructura de la economía, del derecho y del gobierno, sólo permitimos perseguir la igualdad como respaldo de la desigualdad. En otra época esta forma espuria de igualdad –como la apariencia de la desigualdad– se conocía comúnmente como igualdad *burguesa*. Dicha época se refirió a ella sin ninguna explicación sobre lo que necesitaba ser superado. Sin embargo, esta percepción de la igualdad *burguesa*, incluso en la izquierda, se desvaneció a la vez que ocupaba todo el panorama visual.

Es parte de lo que sabemos sin ser capaces de saberlo. Mientras debe ser discutido, no merece discusión; lo hemos oído antes y tenemos que oírlo todavía. Esto aclara parte del por qué nos causó rechazo la crítica de la barbarie. Debe ser que la dinámica de nuestra forma de igualdad debió agotar la comprensión de la igualdad

burguesa y, con ella, cualquier posible comprensión de la barbarie distinta al ataque culpable a la igualdad. La crítica del epíteto de la barbarie es su propia máscara. Dicha máscara puede llevarse de forma tan segura por el elemento de verdad, por el aspecto genuino de la emancipación que, como la propia igualdad, contiene. Un leve impulso todavía sirve para expulsar el fingimiento y mostrar una media sonrisa. Después de todo, quién ha vuelto a casa de la escuela elemental cabizbajo quejándose de que el profesor “ha vuelto a llamarme bárbaro hoy; ¡lo odio!”. Y si esto hubiese ocurrido, seguramente no habría sido un recuerdo tan desagradable. Para confirmarlo, sólo tenemos que pensar en el canto “Song of Myself” de Whitman, y descubrir una voz sublime que ensalza en tono directo y familiar que “yo también estoy poco domesticado - yo también soy intraducible; / parezco mi alarido barbárico sobre los tejados del mundo.”

No hace falta dejar de lado la humanidad de la obra de Whitman para darnos cuenta de que su verso participa profundamente de “un alarido bárbarico” como afirmación característica de una nación. El nacionalismo estadounidense se siente en contraposición directa a la existencia del estado; supone que la igualdad significa que no debería haber gobierno; que, legítimamente, no puede haber ninguno. Somos capaces de sentir este impulso nacional sin sentimiento nacional alguno. Por el contrario, en la reivindicación de lo que entendemos como la forma de la igualdad, estamos seguros de que somos cómplices de la propia naturaleza en la expresión espontánea de la igualdad como verdad literal en sí misma. Hasta cierto punto, esta aceptación es inevitable. La verdad literal, verdad despojada de cualquier legado, es la idea de igualdad. Aún así, para acercarnos más a lo que puede ser la verdad, debemos aproximarnos más a la reflexión de Adorno de que “lo literal es lo barbárico” –si supiéramos lo que esto significó y verdaderamente lo significase, aspecto que aquí estamos considerando–. En cambio, parte de la dificultad de continuar con la necesidad de esta explicación es que, por su propia estructura, la igualdad no es corruptible por el tiempo, en tanto que no puede experimentarlo y, en consecuencia, el joven impulso revolucionario de la nación permanece como la única verdad incorruptible. Tocqueville fue más allá al escribir, en lo que considero una de las frases más oscuras de ese gran volumen –fuente importante en el pensamiento de Adorno– que el “progreso gradual de la igualdad es algo predestinado... es universal y permanente”, y “diariamente se escapa al control humano”. Cuatrocientas páginas después, el estudio de las implicaciones de la estructura de la igualdad estadounidense sobre cómo la dinámica de la igualdad se separa del

propio objetivo de la libertad, nos lleva a retroceder y rechazar su conclusión central, pues Tocqueville no deja duda alguna de con cuál de las dos “pueblos” quiere que nos reconozcamos, cuando escribe que “no deberíamos consolarnos pensando que la barbarie está todavía muy lejos. Algunos dejan que la antorcha sea arrancada de sus manos, otros, en cambio, la eliminan ellos mismos”.

4 ESTHÉTIQUE DU MAL

La afirmación de Tocqueville del peligro de una igualdad imparabile y predestinada que escapa a lo humano nos coge yendo directamente hacia la otra dirección, y no sólo en nuestra espontánea aflicción ante el epíteto de la barbarie. Pues, para Tocqueville, el peligro de la igualdad es aquello que conocemos como el impulso imparabile de la Revolución americana. Ésta es la razón de que no tengamos otra elección que conjeturar que el comentario de Monsieur *de* Tocqueville es un intento aristocrático anticuado de la usurpación extranjera. O bien su comentario se reduce a eso o bien tendríamos que temer que, desmenuzadas y dispersas, sus palabras pudieran mostrar la juventud como una edad arcaica y llena de arrugas con un tridente en su mano. Pues si, como afirmaba Tocqueville, la igualdad se escapa diariamente al control humano, la igualdad se originaba desde el principio fuera de nuestro control. Por una parte, entonces, la igualdad debe hallarse en el poder de la emancipación humana –algo que Tocqueville nunca dudó más de lo que lo hizo Adorno–, pero es una fuerza de la segunda naturaleza. Es tanto una capacidad de conciencia despierta como un poder de civilización para crear en su conciencia el aspecto que la primera naturaleza resiste, la cual aún tiene que abrir sus ojos. La igualdad es un medio para conseguir un fin como técnica de legitimidad: pero, separada de la primacía del objeto, transforma todos los fines en medios. El problema no es que se anule la igualdad, sino que sólo se consiga verdaderamente como técnica de manipulación vengativa.

Esto nos resultaría más comprensible si lográramos salirnos por un momento de la preocupación inconsciente por la bandera. Entonces las observaciones de Tocqueville –por ejemplo– respecto a la inhumanidad de la igualdad no nos harían pensar en la usurpación externa, sino en las fuerzas financieras de intercambio, ellas mismas artefactos de ese mismo poder de la igualdad que concebimos ideológicamente como si fuera exclusivamente impulso de la libertad, y darnos cuenta de que estas fuerzas se han convertido primordialmente en poderes destructivos –más

allá de lo que el mismo Tocqueville podría haber nunca imaginado-. La marca característica de estos poderes, su diferencia específica, lo que distingue la reivindicación de la igualdad como máscara de desigualdad de la igualdad como poder de libertad, es que se imponen literalmente, como en página tras página de las estadísticas disponibles, sin un resto, en el sentido de dibujar en su estela el sonido discreto de lo que efectivamente se revela. Según muestran las estadísticas hay millones de personas con hambre, pérdida de vida productiva, sin hogar y con una educación arruinada; y lo que estamos lejos de hacer según los billones de estadísticas es lo que percibimos como la incapacidad de conseguir nuestros propios soportes. Lo sabemos, sin ser capaces de saberlo. Podríamos, por ejemplo, leer en la *Esthétique du Mal* de Wallace Stevens que “Excepto por nosotros / El Vesubio podría consumir/ En el sólido fuego la tierra entera y no conocer / dolor alguno”; y tenemos que tener en cuenta que ahora somos sustancialmente un pariente más cercano del Vesubio que el *excepto para nosotros* del verso, el cual, a pesar de lo que anhela, pertenece evidentemente sólo al poema.

5 CENSURA DE LA CENSURA

Seguimos con un interés -y con un crucial desinterés- en la obra de Adorno que gira en torno a la cuestión de qué es la barbarie. Nuestra espontánea censura de esta censura, del epíteto de la barbarie, implica nuestro desconocimiento de lo que sabemos. Adorno lanza sus reflexiones en estos términos. Por ejemplo, en una serie de conferencias cuestionó memorablemente cómo puede ser que se produzcan constantemente tremendos avances dentro de la sociedad en todas las áreas sin que la sociedad misma avance un sólo paso. ¿Cómo es, continúa preguntándose, que a las puertas de la posibilidad histórica les baste objetivamente un solo empuje para abrirse de par en par sobre bisagras oxidadas, pero que, a nosotros, en todas las direcciones, se nos aparezcan prohibidas y selladas con plomo? Adorno no supone en absoluto que no haya fuerzas con las que lidiar al otro de estas puertas, sino que el puzzle recurrente que presenta su filosofía es que estas fuerzas no pueden activarse en nombre de la posibilidad objetiva, que incluso las esperanzas del pasado van perdiendo nitidez constantemente. Nos encontramos entonces de nuevo con la pregunta que Adorno se formulaba en la *Dialéctica de la Ilustración*, con la cual hemos comenzado: ¿Por qué “la humanidad se hunde en una nueva forma de barbarie en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano,” mientras perma-

necemos preocupados porque se viese obligado a incluir esta incómoda reflexión sobre la barbarie?



Richard Serra, "Double Torqued Ellipse." Acero corten, Elipse exterior, en total: 13'1"×33'6"×27'1" (4×10.2×8.3 m), elipse interior, en total: 13'1"×25'11"×20'11" (4×8×2.5 m), laminas: cada uno 2" (5.1 cm) de grosor. Dia Foundation, New York. Regalo de Louise y Leonard Riggio. Fotografía de Dirk Reinartz. Cortesía del artista y de la Gagosian Gallery.

Más que con una teoría general de la sociedad, Adorno buscaba responder esta pregunta del desvanecimiento de la posibilidad en medio de su proliferación con un grupo móvil de conceptos interpretativos. Adorno no desarrolló una teoría general de la sociedad, ni intentó desarrollar ninguna. No sería difícil extraer tal teoría general de cualquiera de sus observaciones,

como pudiera ser de su teoría del sacrificio de la *Dialéctica de la Ilustración*, mas sólo reduciendo su pensamiento a un todo insignificante. La ausencia de esta teoría general era recíproca con las respuestas que Adorno podía imaginar ante el callejón sin salida que nos hemos construido. Aunque su pensamiento es comúnmente reconocido como una crítica de la razón sistemática, Adorno no desarrolló esta crítica del impulso de la razón sistemática como un posmoderno "todo está fragmentado" y "aquí es más de lo mismo." Tan sólo intentó salvar la razón de la razón, como dominio de un falso dominio que está, por su parte, restringido a la dominación. La barbarie, pensaba Adorno, es lo que nos ocurre cuando hemos perdido la capacidad de enfrentarnos a lo que a veces llamó el mundo de los objetos. Adorno mantuvo que tanto el placer como la posibilidad misma del placer sólo existen en la realidad, sólo en los objetos mismos. Wallace Stevens, con su expresión "la realidad es el único genio", capta la esencia del pensamiento de Adorno con absoluta precisión. Por consiguiente, el problema crítico-filosófico de la filosofía de Adorno era encontrar el modo de utilizar la capacidad propia de la razón para que la totalidad hiciera emerger la realidad en la mente de quien la domina y discernir la posibilidad en que esto es conseguido. El alcance del mundo de los objetos se produce en actos de comprensión de la realidad, como crítica del "encantamiento" propio de la razón, de su ilusión socialmente necesaria, de sus "velos deslumbrados" -el "velo del dinero" o el "velo tecnológico"- sobre la falsa necesidad de la

construcción lógica o de la relación de intercambio. O, ante todo, el mundo de los objetos se alcanza en la experiencia estética; y no, sin embargo, como se suele buscar, en la comprensión de la totalidad de la sociedad, cuya mediación total bloquea la realidad. Frases sobre cómo “la mediación total” bloquea la realidad son, por supuesto, meramente frases a no ser que uno se dé cuenta de que la única razón para introducir este pensamiento aquí es que nuestra censura del epíteto de la barbarie es una demostración de este bloqueo.

6 “METAMORFOSIS RADICAL DE LA VISIÓN INTELECTUAL”

Percibimos el concepto de barbarie de Adorno como si fuese de otros días y de otra época, y verdaderamente lo es. El concepto es empáticamente moderno; representa la comprensión del modernismo radical; es este conocimiento. Tal y como analicé con mayor detalle anteriormente¹, el pensamiento que por primera vez hizo radical el modernismo radical –el *sine qua non* de todos sus niveles de pensamiento y arte– era el reconocimiento de lo primitivo en nosotros mismos y en el mundo mismo. En 1911, un año en el que el modernismo radical estaba todavía descubriendo su autoconfianza, la renombrada undécima edición de la *Encyclopedia Britannica* observó autorizadamente que esta nueva idea de lo primitivo marcaba “la metamorfosis más radical de la visión intelectual que se había dado en todo el curso de la historia” –o, como se diría en términos antropológicos, desde que surgió la palabra escrita–. El modernismo radical es el reconocimiento de que lo *primitivo* no es lo que éramos en los orígenes, sino lo que seguimos siendo. En el “Concepto de Filosofía” de Adorno se recoge este conocimiento de lo primitivo en nosotros y en el mundo como el paso *definitivo* del pensamiento occidental. Cuando Adorno denuncia la barbarie no está, por tanto, –como creemos– castigando lo que subsiste de un estado original de brutalidad de quienes no han logrado madurar y siguen mostrándose ajenos a la formalidad europea. No busca una cruel reprobación de lo incivilizado del siglo, que es lo que suponemos cuando olvidamos la percepción que una vez hizo del modernismo algo categóricamente moderno. Al contrario, tal y como desarrolla el concepto de barbarie, lo que Adorno critica es la forma de maduración en sí, esto es, la lucha por dominar la naturaleza como una primitiviza-

¹ Cf. Robert HULLOT-KENTOR: “A New Type of Human Being and Who We Really Are”, Brooklyn Rail, November 2008.

* Se refiere a Theodor W. ADORNO: “Der Begriff der Philosophie. Vorlesung 1951/52”, en: *Frankfurter Adorno Blätter*, vol. 2, Munich: Text+Kritik, 1992, pp. 9-91. [Nota de los editores].

ción que destruye lo primitivo en vez de reconciliarse con ello en su emancipación. Esta unión con lo primitivo distingue fundamentalmente el epíteto de la barbarie de Adorno de los supuestos de la censura estadounidense del siglo XIX citada anteriormente. Adorno, que escribió en algún pasaje de su *Dialéctica Negativa* que “la cultura es la tapa del cubo de la basura”, y en algún otro pasaje que “la cultura es basura”, se alejó del clasicismo renombrado y del tono intimidante (*bullying*) de Sumner al invocar la superioridad de la cultura sobre la barbarie, una máxima que Adorno habría identificado como un aliado cercano pero secreto de la forma en que hoy se condena al olvido la percepción de la barbarie. Asimismo, Adorno percibió que el “alarido bárbarico” de Whitman no se reducía a la voz del nacionalismo inconsciente.

7 ANTIGUAMENTE PRIMITIVO

Podemos documentar el agotamiento de la percepción radical del modernismo reflexionando nuevamente sobre nuestra aversión espontánea para comprender lo que quería decir Adorno con barbarie, o, indiciariamente, consultando la necrológica publicada a principios de noviembre del pasado año [2009] con motivo de la muerte de Levi-Strauss a sus 100 años. La noticia comparte un prejuicio pre-moderno en contra de lo primitivo admirando a Levi-Strauss como el antropólogo francés que realizó investigaciones sobre lo que “se denominó una vez el *hombre primitivo*”. Levi-Strauss, por supuesto, como su contemporáneo Adorno, y junto a una generación entera –incluyendo sobre todo a Freud–, quería entender la imbricación de la razón con el mito. Así lo demostró en sus investigaciones sobre la mitología de las tribus brasileñas y de los indios americanos. Este entrelazamiento del mito y la razón es precisamente lo que vio ante sí cuando desembarcó en el puerto de Nueva York, donde, esperando encontrar una “metrópolis ultra-moderna”, elegantemente vertical, descubrió, en cambio, un desorden horizontal de capas “antiguas y nuevas” de “magma” histórico erupcionado por la rápida construcción de los rascacielos. El “magma” –escribió– cubrió el horizonte como “testigos de diferentes eras que se sucedieron una tras otra a un ritmo acelerado con los restos todavía visibles de todas aquellas agitaciones: solares vacíos, incongruentes chabolas, antros, edificios de color rojo – estos últimos ya armazones vacíos listos para demoler–”. Éste es un paisaje urbano histórico-natural. Lo olvidado, lo arcaico y los residuos de la historia son

expulsados por la fuerza desde abajo, mientras que los rascacielos emergen a través de la corteza terrestre en una acelerada imbricación del progreso y la barbarie.

Pero apartémonos de esta visión que Levi-Strauss tuvo en Nueva York y consideremos de nuevo la frase citada de su necrológica que, en la voz del periodista, presenta una cínica condescendencia sobre el antiguo mito de lo primitivo, ahora totalmente rechazado. El comentario de que Levi Strauss contribuyó a que la idea del “hombre primitivo” pasara de moda equivale al saqueo y la represión de lo primitivo, junto con la capacidad de comprender qué es lo moderno. La noticia necrológica *-ella exactamente-* es a lo que Adorno aludía por barbarie. Al mismo tiempo, probablemente nos impacte por su imparcialidad. Somos lo moderno que ha consumido su anterior conocimiento radical en el curso de la afirmada igualdad de todas las cosas como una técnica de dominarlas todas en su totalidad.

8 IDEA EXPIRADA / CADA PALABRA

Explicar el concepto de barbarie de Adorno de esta manera, sin embargo, no supone que el impulso crítico del concepto pueda ser rescatado. Es simplemente una idea que ha expirado. Su momento ya ha pasado y su ímpetu no puede ser recuperado mediante un trabajo sistemático. Buscando registrar el momento, el concepto de barbarie de Adorno es tan inútil como la idea de reificación, que ningún esfuerzo de clarificación y expansión reanimará, como tampoco resucitarán estas ideas vestigiales los caducos banquetes académicos en cinco continentes dedicados a la industria cultural, la dialéctica y el materialismo histórico. Están muertos. Uno debe, por un lado, lamentar la frágil pérdida de la comprensión. Pero, por otro lado, “nuestro problema no es lo que hemos perdido, sino lo que no hemos sido capaces de encontrar”. Esta aceptación está asociada con lo que una vez estuvo vivo en estos conceptos al admitir que ahora alcanza un vacío irreversible. Citarlos es sólo legítimo cuando resuenan con su inminente desuso. Sólo siguen siendo actuales como recuerdos del esfuerzo de diferenciar el desvanecimiento de la diferenciación *-la actual pérdida de la realidad-* que es el sentido dominante de nuestro momento.

Por tanto, la idea de la barbarie ahora lleva nuestra atención al lugar en el que el afecto de la evidencia social se intensifica cuando lo sentimos más indiscutible-

mente. Se encuentra, por ejemplo, en la confianza con la cual la anunciada *subida*^{*} continúa después del evento. Bush puede haberse ido, pero la *explosión* se incrementa. En cada uno de los siguientes artículos, leyendo los periódicos en líneas generales, nosotros seguimos viendo que “los Republicanos prevén un *aumento* en 2010;” “despidos en *aumento*;” “El *incremento* del poder de China finaliza por ahora;” incluso, de forma casi cómica, “*aumento* de chinches” en la ciudad de Nueva York; hay un “*aumento* de productos financieros,” y como si todavía necesitásemos que nos dijeran lo que sabemos -pero hubiésemos decidido hacerlo de todas formas- el “*aumento* no puede funcionar en Afganistán”. El titular de *Wall Street Journal* del 1 de diciembre de 2009 decía “EE UU opta por un *aumento* limitado en Afganistán”. En distancias variables, la única sílaba *aumento* (*surge*) se reúne en un reiterado abanico con otras consignas del día, el del sólido entusiasta; la aspiración a un *legado* intemporal extraído de una caja; el *triumfo* arrasado; el mismo impulso viniendo a empujar en la *auto-identificación* - como en “ellos se auto-definen como propietarios de casas”- que rechaza la vida laboral de identidad con la obligación puntual de omitir la reflexión sobre *sí mismo, sí misma, o ellos/ellas mismas*; el *repensar* cualquier asunto -la política climática, quizás- que trata cualquier preocupación tan fácilmente como cualquier otro objeto directo, como por ejemplo, chutar un balón de fútbol; cada *repensar*, a costa de limitar estrictamente el pensamiento a aquello que cualquiera puede reconocer como una repetición garantizada, se desprende de las preposiciones complicadas que los esfuerzos de *pensar sobre* algo requieren al conseguir una relación con un objeto. Estas certezas contemporáneas tienen en común, en cada repetición, una diferencia que se ha disipado y ha sido sacrificada hacia un miedo y un poder más grande. Stevens habría oído en estas palabras -junto con la percepción de esa generación entera con la cual nosotros no podemos tener nada en común- un antiguo trabajo de maleficio y hechizo, y habría escrito que “Vivimos en una complejidad de mitologías nuevas y locales”. Todo lo que puede hacer el lector en este momento es, consciente del colapso de todos los conceptos críticos, detenerse en cada *repensar, reimaginar, redescubrir, reescribir, reinscribir, triunfo, legado y aumento*, y buscar la *diferencia específica* de la regresión mediante el rechazo -como si este rechazo pudiera ser todo lo que es dejado a la posibilidad- a leer otra palabra antes

^{*} Todos los términos en cursiva en las próximas líneas remiten al vocablo inglés “*surge*”, que indica movimiento hacia arriba o hacia delante [nota de los editores].

de intentar determinar cómo pudo haberse dicho de otra manera lo que se dejó caer en nuestras cabezas.

9 GENTE COTIDIANA EN CIUDADES COTIDIANAS

El término *barbarie*, entonces, como un concepto crítico ya agotado, que rinde cualquier intención expuesta en crescendo o en decrescendo, es significativo como capacidad para percibir la pérdida de la diferenciación. Wallace Stevens ayuda en esta consideración al reducir el tono preeminente que solemos encontrar en los epítetos de Adorno –tales como que *lo literal es barbárico*– a nuestra propia lengua vernácula. En “*An Ordinary Evening in New Haven*” (Una tarde cualquiera en New Haven), Stevens nos describió como “gente cotidiana en ciudades cotidianas”, y añadió que la “cotidianeidad de las cosas cotidianas es salvajismo”. La dificultad de entender lo que quería decir Stevens es el problema de saber lo que sabemos.

La cotidianeidad que percibió se nos presenta directamente en cada *you* (*tú, vosotros, vosotras*) –cada *you* inglés– que hablamos. Pero escuchar este *you* es forzosamente sorprendente para alguien que está aprendiendo el inglés viniendo de alguna otra lengua europea. Entonces, se descubre constantemente que el inglés no proporciona ninguna alternativa a *you*. Pues, a diferencia de otras lenguas europeas, el inglés expulsó sus pronombres de familiaridad, el “*ti/te*” (*thee*) y “*tú*” (*thou*), y lo hizo en deferencia a la aflicción puritana en la presunción de una intrusión de familiaridad sobre la interioridad del espíritu.



Richard Serra, "Open Ended" (2007-2008). Acero corten. 12'5"×59'9"×24'2" (3.8×18.2×7.4 m), Cortesía del artista y de la Gagosian Gallery.

Sin embargo, en la literalidad de su intento de defender la frontera de lo interior a toda costa, el esfuerzo puritano contribuyó a la eliminación de la santidad que buscaba; pues la prohibición de pronombres de familiaridad disolvió la frontera: lo coloquial y lo formal, dejaron tras de sí un *you* que aludía al plural y al singular. En nuestro lenguaje común, por ejemplo, "tú (you) cariño mío", es al mismo tiempo e ineludiblemente todo el mundo. El *you* que utilizamos, y que no tenemos más remedio que utilizar, es tan frío en su intimidad como íntimo en público. En las décadas y siglos posteriores al

rechazo puritano de la intimidad no deseada, el comercio se aprovecharía de este anónimamente íntimo e íntimamente anónimo *you* como economía de escala. Así, el *you* del *Confidence Man* de Melville de 1850, que vaga de un lado para otro de la cubierta del ferry importunando, sin querer, a cualquier *you* cercano con la intrusiva "¿Tiene confianza, señor?" En el *you* vendedor la Corte Suprema estableció implícitamente la protección de la lengua comercial en virtud de la Primera Enmienda; el *you* que anuncia los emails de los compañeros y los amigos de las redes sociales vinculados directamente a sus páginas web, incapaces de distinguir la impertinencia de lo íntimo. Pensamos, por supuesto, en la pintura de Hopper como un *you* en el "All Night Diner", como muestra de la melancolía, "Vale, tu turno tesoro: ¿qué tomarás?", dirigido a cualquier "tesoro" que tome asiento en la fila de sillas de bar, cada uno sintiéndose igual de solo y a merced de una economía imposible de eludir.

La literatura estadounidense no ha tenido su propio Flaubert, pero todavía se puede percibir que el lenguaje implica su propio criterio, y que es el criterio de la

realidad. Por medio del criterio de nuestro *you* podemos escuchar en nuestras palabras a gente cotidiana en ciudades cotidianas, distorsionadas por su aislamiento, a quienes Sherwood Anderson, aún con valor y sentido de la medida, describió como “los grotescos” de *Winesburg, Ohio*. Adorno dijo en una conferencia que es en la vulnerabilidad de esta soledad donde el impulso primitivo, como lo primitivo en nosotros mismos y en la realidad, se reconoció por primera vez como tal. Y, si es así, el *you* que hablamos es la medida literal de la dinámica de la igualdad que también excomulga al conocimiento de lo primitivo.

Por supuesto, esto no quiere decir que el hecho de que los pronombres de familiaridad perdurasen en otras lenguas europeas, el *du Lieber kind*, o el *c'est toi chérie*, previniesen a su gente de la barbarie. Sabemos que no lo hicieron. Adorno lo sabía. Pero la existencia residual de esta diferenciación entre lo familiar y lo formal en otras lenguas europeas es uno de los aspectos de las fronteras históricas propias de estas sociedades y del sí mismo que tiene algo que ver con la posible comprensión en ellas del significado de lo “barbárico” y del porqué en Europa, a raíz de verse superados por la propia barbarie en el siglo XX, los “actos de barbarie” son procesables, mientras que, por el contrario, nuestra ley [la estadounidense] tan sólo dispone del término técnico “incívico” o “delitos de odio”. Estos últimos constituyen una categoría distinta de los actos de barbarie, que conciernen específicamente a los crímenes contra la igualdad como un prejuicio culpable, y no como un crimen contra la humanidad como transgresión reconocible.

En sus escritos, Adorno nunca se dirige a nosotros como *du*; no se dirigía a Walter Benjamin como *du*. Sin embargo, es el lugar del *du* no dicho de su pensamiento lo que hace que percibamos su escritura como una formalidad Alejandrina arrogante. Es parte de lo que nos resulta hostil en su interpelación de lo barbárico y en su afirmación de que escribir poesía después de Auschwitz es barbarie. Pero es precisamente el implícito *du* de cada página el que provoca un estilo determinado que nunca se escurre, ni se agrieta con dolorosa ternura, incluso cuando está conceptualmente endurecido en una impenetrabilidad cristalina. Para nosotros, el *du* de cada página es un puzle más resistente que cualquiera de los laberintos del ser de los seres de Heidegger. Incluso aquellos de nosotros que, por razones históricas, tenemos dificultades para viajar a Alemania y evitamos hablar alemán, sin importar lo bien que lo hablemos, también somos conscientes de que no hay en inglés manera alguna de firmar una carta a amigos alemanes de muchos años, *Seid beide für heute herzlichst begrüßt* –el plural coloquial– o, por otro lado, proporcionar un sa-

ludo formal que concluya con algo como *Je vous assure, Mesdames et Messieurs, de mes sentiments les plus distingués*. Lo que parece gracioso y arcaico en estas expresiones, sea por un acceso de sinceridad o por un exceso de formalidad, es cómo gente cotidiana, en ciudades cotidianas, sin la fuerza comercial de una nación que Claude Levi-Strauss describió en su “New York City 1941” –cuando Adorno también estaba exiliado ahí, compartiendo con él la misma percepción de la barbarie mítica de lo moderno– como la fuerza de una “máquina capaz de ir marcha atrás a la vez que avanza en el tiempo”, que “nos ha hecho retroceder a la única dimensión restante: uno la tanteará en vano en busca de escapatorias secretas”.

10 GESTO INTERRUMPIDO Y ASÍ-ES

Si ponemos el “alarido bárbarico” de Whitman en relación con la tesis más citada de Benjamin de que “no hay documento de la civilización que no sea también un documento de barbarie”, emergen cuestiones que están en el núcleo mismo de la *Teoría estética* de Adorno y de su concepción del arte como capacidad para lograr que la realidad irrumpa en la mente de quien la domina –que de hecho se encuentran en el estudio de Walter Benjamin sobre el drama barroco, el libro sobre el *Trauerspiel*–. La primera es: “El objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística... es convertir el contenido histórico... en verdad filosófica”. La forma estética transforma la historia en verdad. En la *Teoría estética* de Adorno esto se convierte en el pensamiento de que el arte como forma es la transcripción inconsciente de la historia del sufrimiento humano. La crítica estética, entonces, debe presentar su contenido en conceptos. La segunda afirmación esencial para la *Teoría estética* del estudio del *Trauerspiel*, que aparece unos párrafos más adelante, no es tan transparente como la primera, sino un llamativo jeroglífico dibujado desde el imaginario de lo barroco, que Benjamin caracterizaba a menudo como bárbarico. El pasaje explica cómo funciona la forma estética para convertir el contenido histórico en verdadero: “Puede no concordar con la autoridad de la naturaleza; pero la voluptuosidad con la que gobierna el significado, como un sultán severo en el harén de los objetos, no tiene igual a la hora de dar expresión a la naturaleza. Es característico del sádico que humilla al objeto y entonces –o de ese modo– lo satisface”.

En la *Teoría estética* de Adorno la figura del sádico en relación a la naturaleza se convierte en una dialéctica entre construcción y mimesis en la cual la expresión es

conseguida como un gesto *interrumpido*. La expresión como expresión no es el grito desde las entrañas, sino el enmudecimiento mismo de la expresión, el grito mudo expresado. La dialéctica de mimesis y construcción ocurre como un movimiento detenido. Así es cómo el arte, a diferencia de cualquier otro objeto que podamos hacer, llega a ser una superficie que no deja que su contenido quede oculto. De ahí que la transcripción inconsciente del sufrimiento humano sea lo humano, como lo más que humano, en la voz alcanzada por la naturaleza a través de lo que ha experimentado.

Podríamos continuar esta discusión filosófica desde la perspectiva de la historia del arte si considerásemos la pintura rupestre paleolítica, que es exclusivamente la participación mimética en un objeto mágico, y la comparásemos con lo que ocurre en la aparición repentina de los artefactos geométricos del Neolítico. Estas vasijas marcan el comienzo de la sociedad agrícola sedentaria y, con ella, no sólo la separación de la imagen del objeto en la vida como trabajo organizado, sino nada menos que la aparición del conflicto entre mimesis y construcción en la decoración geométrica. Sin embargo, a falta de un concepto emancipado de forma, que no aparecerá por decenas de miles de años, hasta los griegos, el conflicto del Neolítico entre mimesis y construcción quedaba en el grado cero de la expresión. Éste no es el momento de continuar con la historia desde el Paleolítico hacia el Neolítico; sólo se menciona aquí para ayudar a desarrollar algo de lo que está pasando en la *Teoría estética*, ya que Adorno de ninguna manera procedió desde la historia del arte. En la *Teoría estética*, omite referirse a todo aquello que concierne a la historia del arte, y apenas discute una sola obra de arte en todo el volumen. Esto dificulta entender de qué está hablando, especialmente en el importante debate de la dialéctica de construcción y mimesis.

La *Teoría estética* está organizada de esta manera porque una filosofía comprometida con la emancipación de la naturaleza que se concibe tanto asociada con lo barbáricamente primitivo como opuesta a ello, tenía que hacer de la experiencia de la belleza natural el centro de su estética. La *Teoría estética*, por tanto, se muestra conscientemente opuesta al *telos* del desarrollo moderno de la estética, la cual participa de la prohibición de la relación mimética al excluir la belleza natural de la reflexión estética. Estructuralmente considerada, la estética de Adorno está organizada concéntricamente alrededor de la sección sobre la *belleza natural*, que podría la sección más interesante de este trabajo casi insoportablemente seductor. La sección misma abre, sobre todo, el estudio de la experiencia de un movimiento detenido

en la naturaleza. Adorno describe memorablemente este movimiento como lo que la mayoría de nosotros conocemos desde la infancia, como aquellos dramas de nubes en los cuales, ante nuestra mirada, el cúmulo de rinocerontes en movimiento inmóvil se convierten en jirafas de cirros alargados. Aquí la experiencia de la belleza natural proporciona el modelo de la anhelada y necesaria voz de la naturaleza, que, como Adorno muestra en otro pasaje de su estética, toma la forma de la belleza artística en la dialéctica de mimesis y construcción como memoria de aquello que la naturaleza histórica experimenta.

La estética de Adorno, por tanto, dirige nuestra atención no tanto a la observación de la naturaleza, sino a la belleza en el arte en tanto que está primordialmente orientada a la belleza natural y busca realizarla –aunque no en el sentido de copiar los yates del muelle del club portuario–. Podemos pensar por ejemplo en el trabajo de Richard Serra. Éste emplea un molino de acero alemán que, tras desplegar los materiales para el barco de batalla, lo recorta para la fabricación de paneles de torsión que nunca antes habían existido. Alerta que un toque humanizante no añade ahora nada en el arte al ser humano, además de la pretensión de que lo humano existe inmediatamente, los paneles oxidados de acero de la escultura, sin superficie, son tan repugnantes al tacto como cualquier entrecruzamiento compacto de bloque de cenizas. El éxito de Serra depende de la posibilidad de una dominación de la dominación, como el control de la dominación de la naturaleza. Sus poderes constructivos deben estar al nivel de lo que queda enredado en el trabajo pragmático como fuerzas de producción, y las adapta con sus propias fuerzas, con la misma habilidad con la que una vez Tiziano manejó la brocha. En el arte, sólo aquello que se bloquea puede emanciparse, ya que lo que se impide es la totalidad de aquello que espera convertirse en posibilidad de emancipación. Una obra de arte que fracasa en ser su mayor enemiga sigue siendo la imitación de la historia silenciada. El arte, como Wallace Stevens escribió en *The Noble Rider and the Sound of Words* (1941), debe ser una violencia en contra de la violencia; pero si esta violencia tiene que ser algo más que más violencia, aquello con lo que la historia presenta el arte debe ser devuelto a él apaciguado en la forma, como memoria.

La habilidad de Serra ha sido descubrir cómo organizar sus paneles en torsión para transformar la sensación de movilidad, incluyendo las caderas extendidas y las costillas sueltas de sus visitantes otrora pegados a un escritorio, en elementos del escenario de representación de la obra. La dinámica que se percibe al caminar a través de estas espirales “en bruto” es que podríamos lanzarnos de un empujón

contra esas paredes masivas, pero debido al ángulo inclinado del severo tonelaje, nadie se atreve a poner la yema del dedo. La ingenuidad en las bruscas transiciones creadas entre estos dos estados es prodigiosa. Tanto peso, en un equilibrio tan cuidado, se inspira en la antigua tradición arquitectónica de aquellos edificios donde los sentimientos más intensos de impotencia han habitado históricamente. En aquellos recintos, el ojo devoto y protegido es dirigido hacia arcos abovedados y ventanas de gran inclinación, cuyo esplendor se halla en todo aquello que alcanza a soportarlos, como si el pensamiento solo sujetase la cúpula y el vidrio con la fe o los redujera a un castigo merecido. Serra lo hace sin bóveda, sin ventanas, sin devoción o doctrina y sin réplica arquitectónica de ningún tipo. Pero invita a la genuflexión. Pues el trabajo captura el impulso primigenio de la auto-conservación donde brota el resto sagrado de estas paredes, su “no me toques”. Bajo la carga cambiante de las fuerzas vectoriales de anulación y cercado, en la curva de la pendiente de Serra –perceptualmente contraintuitiva– de las grutas desencadenadas de Serra, un vacío central de deslumbrada concentración sensorial viene a la existencia y comienzas a contar tus pasos, aunque no a enumerarlos. “Si hubiera algo encima de esto –piensas– nadie vendría aquí”. Cualquier vector interior que sigas en respuesta a la atracción propia de grandezas egipcias de la curvatura interna de la espiral, hacia su centro final –su absoluto sé como yo– te vuelve totalmente consciente de lo que se yergue bajo tus costillas, de lo que se aferra al omóplato izquierdo y, como invisiblemente, al derecho, y a las rodillas, luego, a los tobillos: cada constancia de propiocepción se ve afectada por su intensificación. No hay paso que no lleve hacia adelante, ninguno que no sea una restricción, y ninguno que no transforme el espacio geométrico en recuerdo de la naturaleza en el sujeto. El tiempo se vuelve permeable a un movimiento estancado en el cual tú –cualquier *you* en los confines anónimamente íntimos de la espiral– sientes una lenta pérdida de equilibrio sobre un suelo firme. En las paredes elevadas de Serra nos descubrimos tan cerca de la participación pública en noticias de la espiral mortal estafada por el peso del *así-es*, algo que de otro modo apenas puede percibirse en este mundo administrado de bolsas de cadáveres y bombardeos remotos.

Traducción del inglés: Nekane García Amezaga