

DE ADORNO A RANCIÈRE: POR UNA CRÍTICA DE LO ESTÉTICO

From Adorno to Rancière: towards a critique of aesthetics

SILVIA L. LÓPEZ*

slopez@carleton.edu

Recibido: 13 de julio de 2015

Aceptado: 2 de septiembre de 2015

RESUMEN

A partir de uno de los últimos ensayos estéticos de Adorno sobre el desdibujamiento de los límites** de las artes, este artículo retoma el reto de pensar la teoría estética después de y con Adorno. Dos fenómenos en los extremos del continuo “arte”, el arte de instalación y el objeto literario, invitan a repensar la relación entre el objeto artístico y su teorización e inserción en el continuum estético de la modernidad capitalista. Entre el deslindamiento de las artes en Adorno y el régimen estético de Rancière encontramos una preocupación común: la impugnación de la teoría estética tradicional para la comprensión de la política del disenso artístico.

Palabras clave: Adorno; Rancière; deshilachamiento de las artes; régimen estético; literatura mundial; intermedialidad.

ABSTRACT

Taking as a point of departure Adorno's essay on the fraying of the arts, the article explores thinking aesthetics after, but with Adorno. Setting the artistic continuum in capitalist modernity between two extremes, that of the literary ob-

* Profesora de Humanidades y Español, Carleton College, Minnesota, EEUU.

El presente trabajo es la versión española de un texto que será publicado en 2017 en el segundo volumen de Ullrich Bauer, Uwe Bittlingmeyer, Alex Demirovic, Tatjana Freytag (eds.): *Handbuch Kritische Theorie*, 3 vols., Wiesbaden: VS, 2016, 2017 y 2018.

** El término alemán empleado por Th. W. Adorno -*Verfransung*- es en cierto modo una creación *ad hoc* de difícil traducción con el que se designa el desdibujamiento de los límites de las artes particulares que se produce a partir su propia lógica evolutiva y de la participación en lo que, en principio, es extraño o ajeno a su género. De modo literal se podría traducir por desflecamiento, deshilachamiento o deshivanamiento. Deslindamiento nos parece que recoge la idea de desdibujamiento o volatización de los límites, aunque no se debería olvidar el elemento de participación en lo extraño al género particular, que no queda correctamente expresada con el término entrelazamiento que emplean otras traducciones (n. del t.).

ject on the one hand and of the art installation on the other, it invites to rethink the relationship between Adorno's diagnostics on art at the point of its fraying and Rancière's proposal of an aesthetic regime of art. Common to both thinkers is the impugnation of traditional aesthetic theory in order to understand the politics of art's dissent.

Key words: Adorno; Rancière; fraying of the arts; aesthetic regime; world literature; intermediality.

1 NACH ADORNO*

Pensar el arte en la estela de Adorno evoca –de acuerdo con las diferentes significaciones de la palabra alemana *nach*– una serie de figuras temporales y afectivas. Significa ante todo dos cosas: pensar sobre el arte después de Adorno y pensar sobre el arte en consonancia con él y con su pensamiento. El primer aspecto es inevitable por motivos puramente históricos: debido a los desarrollos artísticos y teóricos que se han producido desde que Adorno escribiera sus últimas reflexiones sobre estética hace ya más de cuarenta años. La segunda significación de esta expresión –pensar el arte *con* Adorno– remite a una comprensión del régimen del arte que, en todas sus formas y transformaciones, continúa cifrando el lenguaje y la forma artística a través del desgarramiento del mundo social. Por ello la indisoluble dualidad de pensar el arte en la estela de Adorno no sólo refleja una determinada comprensión de la historia de la producción artística, sino que además está unida a la historicidad y a la política del régimen del arte tal y como se articula en la configuración actual de la modernización capitalista. Desde este punto de vista es posible entender las reflexiones de Adorno sobre el arte en su dimensión histórica y al mismo tiempo referirlas a la actualidad. Pese a ceñirse al horizonte de experiencia de las formas de praxis artística de su tiempo, las reflexiones de Adorno son actuales y relevantes en la medida en que exigen que la estética se distancie de su autocomprensión como una rama especializada de la filosofía académica y lleve a los fenómenos de que se ocupa a la autorreflexión. Exigir a la estética que haga justicia a la experiencia estética sin renunciar por ello a su carácter teórico nos sitúa ante una tarea conceptual enorme, que requiere confrontar constantemente las categorías tradicionales del arte con la concreción de la experiencia artística actual¹. La exi-

* El término alemán “nach” se traduce, según los casos, por “después de” o “en la estela de” (n. del t.).

¹ Cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, vol. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, págs. 391-393.

gencia de Adorno asume que la crítica y la comprensión de los fenómenos concretos son una y la misma cosa, y que su tarea consiste tanto en interpretar el funcionamiento interno de la obra de arte como en dilucidar su actualidad histórica, vinculando ambas dimensiones entre sí. Esta exigencia surge de la urgencia política de reivindicar no sólo la posibilidad del arte como conocimiento de su realidad histórica, sino también un pensamiento que rechaza toda restricción.

Quizá sea este el motivo por el que la fórmula del “nach Adorno” suponga un lastre para la teoría del arte actual: tanto si toma su teoría estética como punto de partida como si quiere romper radicalmente con ella, e incluso si intenta leerla a contrapelo para acabar siendo un mero complemento parcial de la misma. Pero la necesidad de esta confrontación con la estética de Adorno no debe ser malinterpretada como producto de una imposición autoritaria de la tradición académica. Es más bien indicativa de la situación actual de la teoría del arte que, incluso cuando niega la legitimidad de la exigencia con la que se la confronta, tiene que hacer frente a relaciones que no han podido ser dilucidadas mediante la pura reflexión teórica. En la medida en que la teoría del arte habita las contradicciones propias del terreno de la expresión, imita la contradicción de la praxis artística. Ese es el motivo por el que la propia teoría del arte –en el mejor sentido de un pensamiento crítico que, a partir de una contradicción irresoluble, intenta rendir cuentas de sus propias condiciones de posibilidad– debe convertirse en objeto de teorización.

Antes de continuar quisiera despejar el camino anticipando algunas de las preguntas que podrían dirigirse a esta interpretación. Los textos de Adorno no son una figura retórica, ni tampoco un método, una perspectiva o un sistema². La verdad a la que Adorno aspira no es una articulación totalizante de la relación entre un modo de producción y su reproducción, sino un contenido de verdad no-proposicional³ que rechaza la lógica positiva característica tanto de las ciencias naturales como de muchas formas antiguas y algunas más recientes de crítica marxista, desde Althusser hasta Jameson⁴. Del mismo modo, la dialéctica de Adorno no está reconciliada consigo misma ni con la grandeza y la autocomplacencia de un con-

² Para una contraposición de la comprensión de la dialéctica en Jameson y Adorno, cf. Robert HULLOT-KENTOR, “Suggested reading: Jameson on Adorno”, en *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press, 2006, págs. 220-233.

³ Cf. Gerhard RICHTER, “Aesthetic Theory and Non-propositional Truth Content”, en *Language without soil: Adorno and late philosophical modernity*, ed. de G. Richter, New York: Fordham University Press, 2010, págs. 131-146.

⁴ Este aspecto fue tematizado en muchas contribuciones del último número de la revista *Mediations. Journal of the Marxist Literary Group*, 24 (2).

cepto de verdad progresivo de tintes hegelianos. Para Adorno la dialéctica es de carácter negativo; no ofrece una resolución, una identidad definitiva entre sujeto y objeto ni un actor de la historia, porque reconoce que lo particular participa de su propia no-verdad en tanto que particular, como escribió en su borrador para la introducción de *Teoría estética*⁵. Esta dialéctica no dispone de una garantía abstracta basada en una visión del mundo, porque solo puede buscar la concordancia entre el concepto filosófico y su objeto en la explicación histórica y concreta de las cosas. La dialéctica, por tanto, no es una palabra mágica ni una operación cosificada, sino la posibilidad crítica de mantenerse en el interior del desarrollo de las cosas.

A continuación, no voy a presentar una gran narración sobre el capitalismo y la producción artística, y tampoco sobre el arte en su conjunto. La última tentativa titánica de describir la lógica cultural del capitalismo tardío como postmodernidad presentaba un escenario en el que la paródica *mise-en-scène* postmoderna se revelaba cada vez más una manifestación siempre-idéntica de la forma de la mercancía. En otras palabras, el funcionamiento estilístico y retórico del postmodernismo se alimentaba de su propia vaguedad, y dejaba en nuestras manos si había que interpretar su producción cultural como parodia crítica o como parodia de la crítica⁶. Ante esta situación Fredric Jameson⁷, con su gesto dialéctico omniabarcante, proclamaba un cambio de paradigma marcado, según él, por una nueva lógica espacial cuyo rasgo fundamental sería la pérdida de la historicidad.

Esta perspectiva implicaba el final de la mediación crítica inmanente entre los objetos culturales y las teorías correspondientes. En cuanto la lengua del postmodernismo pasó a ser la *lingua franca* de la industria académica, comenzó a mostrar signos de envejecimiento que reclamaban una nueva articulación para la siguiente fase en el desarrollo de las formas productivas. Esto dio lugar a un nuevo nexo entre objetos y teorías: el de la globalización y sus manifestaciones culturales. Pero este nuevo nexo entre objetos y teorías debe ser usado con precaución, y esto exige analizar minuciosamente todo intento de resolver por la vía rápida y de disciplinar la heteronomía de las praxis artísticas, pero también de la política teórica, en un

⁵ Cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, op. cit., págs. 491-533.

⁶ Para una exposición completa de esta posición, cf. Jacques RANCIÈRE, "The Paradoxes of Political Art", en *Dissensus. On Politics and Aesthetics*, ed. de S. Corcoran. London: Continuum, 2010, págs. 134-151.

⁷ Fredric JAMESON, *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

mundo cuyas relaciones de poder no están estructuradas de forma plana, sino diferenciada. Retrospectivamente, se puede decir que la operación de espacialización llevada a cabo por la teoría postmoderna ha dificultado la comprensión de las obras de arte en tanto que formas culturales y espaciales específicas de la modernidad capitalista; ha eliminado la base a partir de la cual podía comprenderse la experiencia simultánea de las formas artísticas en las condiciones de posibilidad asimiladas de distintas partes del mundo como el elemento distintivo de la dinámica de la modernidad capitalista⁸.

Por estos motivos, en este ensayo quisiera analizar de forma crítica y polémica dos fenómenos que nos aproximan a la estética tardía de Adorno y, al mismo tiempo, nos exigen ir más allá de ella. El primero de estos fenómenos es el deslindamiento de las artes vinculado al surgimiento del arte post-conceptual – un arte que ya no utiliza ready-mades, sino que dispone su material como una serie de relaciones en el espacio del marco institucional de la exposición; en definitiva, lo que denominamos arte de instalación. El segundo fenómeno es la literatura, que bien puede considerarse el objeto artístico más concreto y acabado. Su capacidad de resistencia histórica y su especificidad la convierten en un desafío tanto para la comprensión de las artes actuales desde la perspectiva de su deslindamiento como para su teorización privilegiando el punto de vista de la experiencia subjetiva. El hecho de que se agrupe a estas dos formas heterónomas de mediación artística –el arte de instalación y la literatura– bajo el rótulo de arte, y sin embargo no puedan ser comprendidas con una teoría general del arte, constituye un problema teórico que exige repensar la estética más allá de las diversas manifestaciones del arte. Esta tarea requiere también una nueva periodización de la experiencia estética moderna: una periodización que pueda hacer justicia no sólo al deslindamiento de las artes en su materialización actual, sino también a la pervivencia de los géneros artísticos individuales en otros contextos, que se dan simultáneamente. Dicha periodización debe estar en condiciones de comprender lo estético en el contexto del capitalismo global y de su substrato sensorial y político; y, al mismo tiempo, debe reconocer la especificidad de las distintas formaciones culturales y facilitar su comprensión. Para que este replanteamiento de la estética sea posible, la teoría debe despojarse de su

⁸ Para una interpretación del capitalismo como una dinámica histórica específica, cf. Moishe POSTONE, *Time, labor and social domination: a reinterpretation of Marx's critical theory*. New York: Cambridge University Press, 1993.

camisa de fuerza como disciplina parcial, provinciana, para poder respirar por fin libremente.

2 INTERMEDIALIDAD: TIEMPO, ESPACIO Y EL ESTADO CRÍTICO DEL ARTE

Desde Adorno, las discusiones en teoría del arte se han centrado en los desafíos que plantea la dispersión de las formas de representación artística para los conceptos modernistas del objeto y el medio. Esto vale para todas las propuestas en las que el espacio de exposición se incorpora a la reflexión sobre la forma de representación artística, y en particular para la instalación, en la que estos conceptos se manifiestan en forma de intermedialidad⁹. La intermedialidad remite a un cambio de acento en la producción artística, a una tendencia que se aleja de objetos individuales y estáticos para aproximarse a la presentación de nuevas relaciones en el espacio y el tiempo. Estas formas de presentación pueden seguir líneas puramente espaciales, pero también lógicas o políticas. Las relaciones entre los materiales utilizados –textos, documentos fotográficos, performances, happenings, película y video– se exponen y se enmarcan en el espacio de la instalación¹⁰.

El surgimiento de un arte transnacional y transmedial, que parece contener una crítica de la institución en la forma de la propia instalación, rebasa tanto el vocabulario de una crítica de la “institución arte” –tal y como la plantearon y visibilizaron las vanguardias históricas según la lectura de Peter Bürger¹¹–, como la terminología paradigmáticamente funcionalista de Niklas Luhmann¹², que concibe el arte como sistema social. Las nuevas prácticas de instalación están inseparablemente unidas a la institución del espacio expositivo y contienen –a menudo de manera compleja– una reflexión sobre el contexto expositivo como parte de su propia estructura. Aquí podríamos remitir, por ejemplo, al espacio expositivo de la documenta de

⁹ En este texto no pretendo entrar en los debates de teoría del arte acerca del arte conceptual y el arte postconceptual. Estos debates han dominado la teoría del arte de finales del siglo XX y constituyen por sí mismos un campo de estudios. Más bien quisiera tomar el ejemplo del arte de instalación para subrayar algunos aspectos del deslindamiento de las artes y argumentar así por qué es necesario plantear una nueva comprensión del régimen del arte. Trataré este punto en la última parte de este ensayo.

¹⁰ Cf. Boris GROYS, “Introduction—Global Conceptualism Revisited”, en *e-flux journal* (2011), #29. <http://www.e-flux.com/journal/introduction—global-conceptualism-revisited/>. Consulta: 27 de agosto 2013.

¹¹ Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

¹² Niklas LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Kassel o a las muchas bienales, desde la de Venecia hasta la de São Paulo. La *mise-en-abyme* de estas representaciones artísticas es parte de las prácticas de un mercado internacional del arte en el que la exposición se coloca en el centro de la significación artística, el aparato de la crítica de arte sobredetermina los modos de interpretación y las redes de comisarios son las que producen literalmente el horizonte de las interpretaciones.

La contradicción interna de estas formas de praxis artística consiste en que absorben, resignifican y cuestionan los conceptos de medio, producto artístico y *site specificity*, y al mismo tiempo se insertan en espacios expositivos que despliegan y confinan institucionalmente su crítica. Esta contradicción rebasa el alcance conceptual de la historia y la crítica de arte moderna y canónica. Además, agudiza la problemática de la relación entre autonomía y experiencia estética, como también la discontinuidad en la que dicha relación supuestamente se basa.

Al final de su vida, y en el límite histórico de la experiencia de la modernidad, Adorno reflexionaba sobre el fenómeno del deslindamiento de las artes, que está a la base de lo que hoy es la compleja matriz del mundo de la instalación. En su ensayo tardío “El arte y las artes”, de 1967, reflexiona sobre la situación de las artes en esa época, y diagnostica un proceso de deslindamiento de las artes:

“En el desarrollo reciente se difuminan las fronteras entre los distintos géneros artísticos o, más exactamente: sus líneas de demarcación se deshilvanan. Las técnicas musicales se ven estimuladas por técnicas pictóricas como la denominada informal, pero también por la constricción del tipo de Mondrian. Parte de la música tiende al grafismo en su notación. Esta música no sólo se asemeja a figuras gráficas autónomas, sino que su elemento gráfico adquiere cierta autonomía respecto a la composición; esto se percibe tal vez con especial claridad en las obras del italiano Sylvano Bussotti, que se dedicaba al diseño antes de pasarse a la música. Técnicas específicamente musicales, como la serial, han influido como principios constructivos en la prosa moderna, como en el caso de Hans G. Helms, compensando así el retroceso del contenido narrado. Por su parte, la pintura ya no quiere conformarse con la superficie. Mientras que se ha desprendido de la ilusión de la perspectiva espacial, ella misma se siente impulsada hacia el espacio; en este sentido cabría mencionar a Nesch o las descomunales imágenes de Bernhard Schulze.”¹³

¹³ Theodor W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, en *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica.*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, págs. 158- 182, aquí pág. 158).

El deslindamiento de las artes, a cuya intensificación asistió Adorno, aún no conocía el proceso de la revolución digital, que lo ha llevado a alcanzar nuevas cotas en nuestros días. Por ello el deslindamiento debe ser comprendido históricamente, analizando sus motivos internos. Adorno describe, por ejemplo, cómo la pintura comienza a buscar una nueva dimensionalidad una vez que pierde el principio de organización de la perspectiva; o cómo la música buscó nuevas respuestas a la pérdida de la armonía y de sus formas originarias¹⁴. Lo decisivo aquí no es el propio deslindamiento de las artes, que parece remontarse hasta el siglo XIX, sino su relación con las diferentes problemáticas históricas del arte¹⁵. Mientras que la rebelión romántica contra la estandarización enfatiza lo subjetivo, los fenómenos más recientes parecen buscar la heterogeneidad para afirmarse como arte en un mundo altamente racionalizado¹⁶. “De acuerdo con su indisoluble participación en la realidad empírica, el arte sólo existe en las artes, cuya discontinua relación entre sí viene marcada por la realidad empírica exterior al arte”¹⁷. Frente al *establishment* de la crítica conservadora, hostil al cambio, que siempre reacciona a las transformaciones con la pregunta: “¿es esto aún arte?”, Adorno plantea una conclusión categórica. Interpreta el deslindamiento de las artes, del que tomó conciencia al final de su vida, como una huida de “la prisión ideológica del arte, que llega hasta su propia constitución como arte, es decir, como una esfera autárquica del espíritu. Es como si los géneros artísticos, al rehusar una figura de perfiles claramente definidos, corroyeran el concepto mismo de arte”¹⁸. Quizá la célebre frase sobre la imposibilidad del arte después de Auschwitz encuentre en este texto su significación más tangible: Según Adorno, el “ineluctable carácter de apariencia” que distingue al arte se convierte “en un escándalo ante la supremacía de la realidad económica y política, que convierte la apariencia estética –siquiera como idea– en un sarcasmo”¹⁹. Esto no debe interpretarse como la proclamación de un nuevo fin del arte, sino como una acusación contra su falsa destrucción. La astucia ideológica del arte queda al descubierto en la confrontación de la praxis artística con su propia impo-

¹⁴ Cf. *ibid.*, pág. 160.

¹⁵ Uno de los grandes logros de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la producción artística es que tematiza el deslindamiento de las artes en relación con sus transformaciones relacionadas con el desarrollo tecnológico. Desde otra tradición, y con un gesto más amplio, Jacques Rancière ha retomado recientemente esta temática. Volveré sobre estos dos autores en la parte final del ensayo.

¹⁶ Cf. *ibid.*, sobre todo pág. 181.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 177.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 179.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 181.

sibilidad para constituirse como arte, y no como mera protesta vanguardista contra la separación entre arte y vida.

Desde la perspectiva de su estética de la instalación, Juliane Rebentisch²⁰ (2003) ofrece una lectura en profundidad del texto de Adorno. En ella sitúa a Adorno en la tradición de la teoría del arte de la modernidad tardía, y en particular en la de Clement Greenberg. Rebentisch intenta mostrar que las teorías materialistas, centradas en la producción y basadas en un concepto de progreso en el arte, dificultan nuestra comprensión de la intermedialidad artística. Pero al mismo tiempo quiere disociar a Adorno de aquellas corrientes que consideran el deslindamiento de las artes como un síntoma de decadencia y una amenaza para el carácter medial específico de las formas artísticas. Sin embargo, Rebentisch pasa por alto que, para Adorno, el deslindamiento de las artes es un desarrollo Inmanente de las formas artísticas. Lo considera una reacción de dichas formas a la realidad económica y social en la que se encuentran. Además, Rebentisch se equivoca al atribuir al concepto de progreso de Adorno un carácter teleológico. Está claro que no se trata de un concepto teleológico que subsume el material artístico bajo formas nuevas y cada vez más perfeccionadas y que finalmente entraría en un proceso de descomposición. Muy al contrario, para Adorno el progreso se basa en la relación entre los desarrollos artísticos y sus condiciones de posibilidad – y esa posibilidad se estaba cerrando, como tuvo que constatar al final de su vida.

Para no malinterpretar el texto de Adorno como síntoma de una inclinación tardía a la estética post-vanguardista, Rebentisch se esmera en mostrar que este texto no supone una ruptura, sino una continuación de las reflexiones estéticas de Adorno. Estas reflexiones se enmarcan en una comprensión más amplia del progreso en términos de filosofía de la historia; una comprensión que no sólo determina su interpretación del deslindamiento de las artes, sino que también constituye el trasfondo desde el que concibe la relación entre autonomía estética y experiencia. Rebentisch afirma que sólo tomando distancia de la idea de progreso en el desarrollo artístico será posible una nueva comprensión de los conceptos de autonomía y experiencia estética. Caracteriza la autonomía como el “efecto de una relación con el objeto específicamente estética”²¹, como una invitación que transmite el sujeto de la experiencia artística en el momento del encuentro. Si bien el propio carácter de la instalación dificulta la definición del objeto artístico y su producción

²⁰ Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

²¹ Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, op. cit., pág. 130.

como un proceso cerrado, eso no invalida ni el principio de su producción como trabajo artístico ni permite teorizar de qué manera, desde el punto de vista del sujeto, el proceso de recomposición artística se relaciona con la posibilidad de la subjetividad en cuanto tal. Por eso parece que es precisamente el concepto adorniano de progreso –que no es teleológico²², sino que se desarrolla en relación con su corrupción en la sociedad burguesa– el que posibilitaría la comprensión del deslindamiento de las artes.

Por una parte, con su interpretación, Rebentisch quisiera situarse en la estela de la crítica de Albrecht Wellmer²³ al concepto adorniano de experiencia estética; por otra, intenta distanciarse de una teoría de la experiencia estética que implica un simple regreso al subjetivismo:

“Las obras de arte son “auténticamente” estéticas –por usar el concepto de Adorno–, no cuando están compuestas formalmente de una determinada manera, sino cuando permiten acceder a una experiencia determinada, específicamente estética. Pero partir de una teoría de la experiencia para oponerse a las interpretaciones de la autonomía estética que ofrecen la estética de los medios o la teoría del progreso no significa –como se podría temer– el regreso a un nuevo subjetivismo, sacrificando el discurso de la crítica artística y las cuestiones propias de la estética de la producción. [...] El error consistía en hacer frente a un objeto de evaluación crítica con categorías anteriores a la experiencia de dicho objeto; lo que se juzga ahora es, en cambio, el objeto como reflejo objetivo de la experiencia que produce.”²⁴

Rebentisch quiere ofrecer una definición relacional de la autonomía y la experiencia estética, que espacialice el encuentro estético de forma contingente, pero no arbitraria. Al mismo tiempo, con este planteamiento, intenta liberarse de las estrecheces de una tradición filosófica que insiste en transformar la teoría estética con sus propias categorías históricas, como progreso, objeto, autonomía o experiencia. Con el propósito de mantener el potencial crítico del arte y sus posibilidades políticas, autores como Rebentisch han buscado una vía intermedia entre la estética de la producción y la estética de la recepción, y lo han hecho repensando la

²² Cf. Theodor W. ADORNO, *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, en *Nachgelassene Schriften*, Apto. 4, Vorlesungen (1964/65), vol. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

²³ Cf. Albrecht WELLMER, “Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität”, en *Adorno Konferenz 1983*, ed. de L. von Friedeburg y J. Habermas, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983, págs. 138-176.

²⁴ Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, op. cit., pág. 135.

relación entre el objeto artístico y su encuentro con el sujeto²⁵. Lo que caracteriza todas estas tentativas, situadas en la tradición de la Escuela de Frankfurt, es la cuestión de cómo mantener una teoría estética crítica que se vea confirmada en la comprensión del encuentro entre sujeto y representación artística, y al mismo tiempo no se vea forzada a tener una comprensión inmanente de las obras de arte y de su relación con la realidad extra-estética –como sí que la tenía Adorno–.

Al subrayar que para ella el concepto de progreso en términos de filosofía de la historia supone un estorbo, Rebenisch excluye la cuestión que había ocupado a Adorno en “El arte y las artes” y en su teoría estética en general. Se trata de la relación entre el arte y la realidad social que lo produce, que no sólo está mediada por la forma y el material, sino también por el tiempo histórico y por ciertas categorías autorreflexivas que de ningún modo pueden tener el estatus de un a priori. La tarea de encontrar respuesta a estas cuestiones recae ahora sobre nosotros, siempre que estemos dispuestos a seguir compartiendo la actitud crítica de Adorno hacia el mundo capitalista, que habitamos tanto nosotros como las formas artísticas.

En el momento de su publicación, la posición del libro de Rebenisch era ambivalente. Por una parte, quería recuperar el análisis adorniano de las contradicciones del arte post-vanguardista, pero por otro rechazaba las asunciones fundamentales de su teoría respecto a la producción artística en el capitalismo contemporáneo. Su análisis del arte de instalación como problema estético, y por tanto filosófico, acababa teniendo que hacer frente a un problema que afecta a todas las teorías del arte que subrayan el aspecto subjetivo, ya sea enfatizando lo intersubjetivo o la relación con el objeto. En el momento en que la experiencia subjetiva se ve separada de su relación contradictoria e históricamente determinada con la realidad extra-artística en todas sus dimensiones materiales, surge de manera inevitable el problema del juicio – y con él el de su fundamentación. En último término, estas cuestiones nos llevan una vez más a la vieja cuestión del fundamento normativo de la teoría crítica. Desde el giro planteado por Habermas, este parece el dilema en el que se encuentra la tradición frankfurtiana, y en el terreno de la estética cabe dudar de si esto nos llevará a un resultado sustancialmente distinto del de la estética neokantiana²⁶.

²⁵ Martin SEEL (*Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003) ha intentado algo similar, pero desde otro punto de partida.

²⁶ Para una de las tentativas más recientes, cf. Christoph MENKE, *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.

En este sentido, la propuesta de Peter Osborne²⁷ para una filosofía del arte actual a la luz de la transnacionalización de la industria del arte y de su horizonte permite una valoración muy distinta de los análisis de Adorno y Benjamin. Y ello pese a que su comprensión del arte post-conceptual a grandes rasgos coincide con las aportaciones teóricas fundamentales de Rebenitsch²⁸. Al igual que la mayoría de teóricos del arte, Osborne reconoce que las condiciones mínimas de posibilidad del arte post-conceptual fueron heredadas del arte conceptual. Entre ellas se cuentan la conceptualidad, su dimensión estética irreducible (en el sentido de su necesidad de exposición espacio-temporal), su presentación crítica de material no-estético, que posibilita una ampliación del canon de las formas artísticas, y una unidad relacional de todas sus instancias materiales²⁹. La particularidad del planteamiento de Osborne reside en su insistencia en la cuestión de qué es lo que hace que el arte del presente sea contemporáneo. Esto desplaza el problema desde la experienciabilidad del lugar de la exposición hacia una tematización de la temporalidad, poniendo en primer plano la novedad cualitativa como elemento distintivo del presente y analiza cómo se pueden reformar, recontextualizar y reconfigurar en ella las significaciones políticas y las posibilidades de los sujetos sociales³⁰. De este modo recupera el tiempo, y con él la historia, en el mundo espacializado de la experiencia estética postmoderna. De acuerdo con Osborne, la experiencia de las obras de arte no las percibe únicamente como objetos expuestos en un espacio, sino en su determinación cualitativa en tanto que formas culturales históricamente específicas de la modernidad capitalista. En este sentido crítico, el arte contemporáneo es

“un arte geopolíticamente reflexivo en un presente histórico post-conceptual. Pero el presente histórico, al igual que el presente fenomenológico –cuya estructura se ve generalizada y complicada por el histórico–, consta siempre de tres partes. La priorización del “estar presente” (*presentness*) entre las múltiples temporalidades dentro de la lógica de lo contemporáneo, rearticula y pone de nuevo en marcha subjetivamente esta estructura temporal tripartita, pero no la puede reprimir.”³¹

En este punto Osborne recurre a las reflexiones de Walter Benjamin en el con-voluto D de la *Obra de los pasajes*, donde analiza la dimensión temporal del capita-

²⁷ Peter OSBORNE, *Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso, 2013.

²⁸ Cf. *ibid.*, especialmente pág. 159.

²⁹ Cf. *ibid.*, pág. 48.

³⁰ Cf. *ibid.*, pág. 195.

³¹ Cf. *ibid.*, pág. 176.

lismo moderno en su relación con la experiencia de la obra de arte. Esta experiencia no sólo depende de determinadas tecnologías históricas y de su marco institucional, sino que está constituida por una constelación de formas de apercepción temporales que caracterizan la experiencia artística en la modernidad: distracción, aburrimiento, absorción e inmersión son las “temporalidades de la atención”³² que despuntan en el umbral de la experiencia de lo nuevo. Si para Benjamin el cine era el escenario de una recepción distraída, este escenario no ha dejado de transformarse en nuestra experiencia del arte y determina el modo en el que hoy nos enfrentamos, por ejemplo, a una instalación. El funcionamiento político de estas temporalidades de la atención en el contexto histórico de la modernidad es lo que guía los análisis benjaminianos de este momento histórico y de las esperanzas utópicas recogidas en sus formas de temporalidad. Para Benjamin, el pasado, el presente y el futuro no constituyen una continuidad, del mismo modo que el concepto de progreso de Adorno no puede equipararse con la fábula ilustrada del progreso. Para Adorno y Benjamin, la experiencia de lo nuevo está siempre unida a la experiencia histórica de lo posible (de la utopía), y solo desde esta perspectiva puede reconocerse la construcción del pasado en relación con el presente. En este sentido revitaliza Osborne la irrecuperable semántica del progreso –que Rebenisch había reconocido en el lenguaje filosófico de Adorno– y la relanza preguntando por el modo de exponer el tiempo histórico en su constelación específicamente moderna, compuesta por pasado y futuro. De este modo, la pregunta por las transformaciones del arte post-conceptual se formula explícitamente como un proyecto de estética crítica que no sólo intenta comprender el arte como arte-espacio y arte-tiempo, sino que intenta comprender las formas artísticas de nuestro presente como formas temporales de la modernidad capitalista.

Esta problemática de la contemporaneidad de las formas artísticas como formas temporales de la modernidad capitalista es decisivo para entender por qué la literatura supone un desafío para las nuevas teorías del arte transnacional.

3 LITERATURA: LA “MUNDIALIZACIÓN” DE UN OBJETO

Los problemas de la teoría literaria en la era del arte transnacional no podrían ser más distintos de las dificultades de la teoría del arte de instalación. Si bien ambas –tanto la lengua literaria como la instalación– se han visto influidas a lo largo de su

³² Cf. *ibid.*, pág. 184.

historia por otras artes como la pintura y la música y el deslindamiento de sus géneros siempre ha sido parte integrante de sus formas experimentales, la experiencia específicamente literaria se desarrolla a partir de un objeto claramente delimitado y producido con un material lingüístico determinado. Al mismo tiempo la literatura, como el resto de las artes, circula en un mercado internacional que crea tendencias, promociona ciertos escritores, valora determinados estilos y en último término define un pequeño corpus literario que se nos presenta como literatura mundial.

El interés por la literatura como fenómeno global se remonta a Goethe, que, en 1827, en sus conversaciones con Eckermann, elogió el surgimiento de una literatura mundial. Veinte años más tarde, Marx y Engels tomarían también partido por una literatura mundial que surgiría de muchas literaturas locales que irían superando las limitaciones de las literaturas nacionales³³. La literatura desarrolló sus ambiciones internacionales en un momento en que la impresión de folletos, periódicos y manifiestos (entre ellos también el Manifiesto Comunista) comenzó a jugar un papel importante en el contexto de la industrialización de Inglaterra, del surgimiento de un público lector en Londres y París y de la organización de la clase trabajadora en Europa. Mientras que, en Inglaterra, la novela rosa reproducía el dilema de la familia burguesa moderna³⁴ regulando las necesidades y creando nuevos ámbitos temáticos para la sociedad industrial, en París las melodramáticas novelas por entregas de Eugène Sue (el primer autor de best-seller moderno) retrataban la brutal realidad social de la revolución industrial francesa. La literatura era por primera vez un fenómeno de masas, un territorio de clase en disputa, un centro para la producción de la subjetividad burguesa, un instrumento de los trabajadores para fortalecer su conciencia de clase y un campo de batalla cultural en el que distintos valores competían entre sí³⁵. La llamada a constituir una literatura mundial fue resultado del desarrollo del capitalismo moderno, del ascenso de la burguesía europea y del movimiento obrero internacional, como también del surgimiento de un mercado literario en las capitales europeas. En otras partes del mundo, marcadas por las luchas de independencia y por el surgimiento de nuevos estados nacionales, fueron las experiencias del colonialismo y el imperialismo las que marcaron el

³³ Cf. Franco MORETTI, "Conjectures on world literature", en *New Left Review* 1 (Jan-Feb, 2000), págs. 54-68, aquí pág. 54).

³⁴ Cf. Nancy ARMSTRONG, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1990.

³⁵ Cf. *ibid.*

papel de la literatura. En el México de principios del XIX, por ejemplo, poder imaginar la nación gracias a una cultura de prensa común fue decisivo para las élites coloniales durante la guerra de independencia contra España, y en las décadas sucesivas la literatura se convirtió en un medio crucial para la invención de una cultura nacional³⁶. En las naciones del nuevo mundo, en las que hasta finales de siglo la lectura fue algo reservado a las élites, la literatura era un lugar privilegiado para formar la cultura nacional. Esto revela que la idea de una literatura mundial se vuelve problemática en cuanto comprendemos el mundo como un mundo *común*, como un mundo en el que las diferentes experiencias del capitalismo y del imperialismo representan un desafío para nuestra comprensión de la relación entre cultura y sociedad en sus respectivas particularidades locales.

Si es cierto que la idea de literatura mundial muere con el momento histórico que la produjo, hoy el intento de pensar la literatura en un contexto global vuelve de la mano del discurso de la globalización y de los estudios postcoloniales. Si en las artes plásticas la internacionalización de las formas de expresión y de los mercados del arte tiende a producir un repertorio crítico coherente que se caracteriza por centrarse en los problemas específicos de los distintos regímenes artísticos y sus formas de representación, el intento de alcanzar una comprensión global de la literatura ha de hacer frente a desafíos de índole totalmente distinta.

La teoría literaria contemporánea no ha sido inmune a las presiones por hacer frente a los desafíos del discurso de la globalización, dando lugar a diferentes tentativas de comprender y teorizar su objeto en un contexto global. Críticos como Franco Moretti³⁷ y Pascale Casanova³⁸ se han embarcado en ambiciosos proyectos que aspiran a esbozar nuevos paradigmas para re-crear un discurso literario global y una terminología sistemática que permita comprender un mundo literario globalizado. Ambos pretenden articular nuevos modos de entender las funciones de la literatura, la historia y el orden mundial en el contexto de relaciones y redes de poder que dominan la circulación de las formas y el capital literario.

Franco Moretti propone un estudio comparado de la forma de la novela a partir de un análisis sistemático de una gran cantidad de estudios empíricos sobre la for-

³⁶ Cf. Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006 (*Comunidades imaginadas*, México: Fondo de cultura económica, 2010).

³⁷ Cf. por ejemplo Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, nueva ed., London: Verso, 2005 y *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

³⁸ Cf. Pascale CASANOVA, *La république mondiale des lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 1999 y *The World Republic of Letters*. Convergences Series. Trad. de M. B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2004.

ma de la novela en todo el mundo³⁹. Su propósito es ofrecer una explicación histórica de la evolución espacial y temporal de los diferentes géneros novelísticos. Para ello utiliza un modelo evolucionista en sentido estrictamente darwiniano-gaulliano, con el que intenta explicar por qué determinadas formas literarias se imponen y otras desaparecen a lo largo de la historia y a lo largo y ancho del planeta. Partiendo de una serie de datos empíricos que contienen mucho material que ha pasado desapercibido para la historia de la literatura, Moretti intenta entender las leyes que rigen el proceso de selección. Se pregunta cómo funcionan estas leyes cuando una forma novelística pasa de una cultura a otra, transformando en este tránsito su morfología. Para mostrar que nuestra comprensión de la forma de la novela se basa en una muestra muy limitada de este género literario, que básicamente la restringe al canon europeo, Moretti analiza la novela no-europea como producto de determinados encuentros entre realidades sociales extra-europeas y la forma europea de la novela. Su tesis es que la novela no-europea no es una simple variante del original europeo, sino que transforma el funcionamiento de la forma de la novela y con ello su morfología a escala mundial. El resultado es una nueva configuración de la literatura mundial que aspira a una comprensión materialista de la misma a través del análisis de su carácter global.

Desde el punto de vista sociológico, Moretti apenas ofrece más que corroboraciones empíricas de cosas que ya sabíamos. El encuentro entre una forma europea y realidades no-europeas produce formas que hacen que la novela europea aparezca como una excepción a la regla. Sin embargo, esta idea parece una asunción de partida del estudio de Moretti; no es tanto una verdadera conclusión como una premisa de su estudio de las mediaciones entre forma y realidad social en determinados contextos sociales y culturales. Más problemático resulta el hecho de que Moretti se inspire en el lenguaje de las ciencias naturales y la sociología empírica, que hace que someta su teoría a un vocabulario y una serie de prescripciones que la enredan en todo el entramado de prejuicios, consecuencias y contradicciones que implica la construcción metafórica del lenguaje de las ciencias naturales.

¿Qué es lo que aporta esta acumulación de datos sobre el itinerario de una forma a lo largo del planeta? ¿Cuáles son las consecuencias del uso que hace Moretti del método de unificación conceptual tomado de las ciencias naturales? Moretti

³⁹ Cf. Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, nueva ed., London: Verso, 2005.

subsume la forma de la novela bajo un “régimen de la visibilidad”⁴⁰ unitario. De este modo deja de lado los conflictos socio-económicos propios de cada uno de los contextos literarios locales, que no pueden ser unificados con un mapa del itinerario de una forma literaria sin hacer frente a la contradicción fundamental que supone la desigualdad global, la guerra y la injusticia. Adorno había advertido de que “el ideal de la unificación tomado de las ciencias naturales [...] no puede aplicarse sin más a una sociedad cuya unidad consiste precisamente en no ser unitaria”⁴¹. El contenido de verdad de esta advertencia vale también para una historia global de la literatura que aspira a la unificación a partir del itinerario migratorio de una forma literaria.

Quisiera mencionar tan solo un ejemplo del modo en que Moretti da cuenta de la novela latinoamericana. No sorprende que su modelo le lleve a analizar a Gabriel García Márquez, que en su estudio de la epopeya moderna⁴² emerge como una especie de héroe colombiano en el momento en el que los días de gloria de la novela moderna habían pasado. Desde entonces, según Moretti, la “especie Macondo” nos obliga a considerar la épica, no desde el centro del sistema mundial, sino desde su periferia⁴³. Pero, ¿es eso cierto? Quien conozca la literatura latinoamericana sabe que el retrato que Moretti ofrece de García Márquez se corresponde con la autocomprensión del boom, ocultando los debates sobre la estética del “realismo mágico”. Este boom, producto de un nicho internacional de mercado, fue producido y satisfecho por la industria editorial española en los años sesenta, permitiendo a una literatura que por aquel entonces no contaba con un público amplio alcanzar celebridad internacional⁴⁴. Pero esto tenía poco que ver con la transformación funcional de la novela de la mano de una generación de autores y autoras latinoamericanos que por primera vez en la historia de sus países podían vivir de su literatura. Más que una especie que había de relevar a la novela europea en el mundo

⁴⁰ Jacques RANCIÈRE, *Politik der Literatur*, ed. de P. Engelmann, trad. de R. Steurer. Wien: Passagen, 2008, pág. 30. Jacques Rancière desarrolla por primera vez este concepto en *El desacuerdo (Das Unvernehmen)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002).

⁴¹ Theodor W. ADORNO, “Zum Verhältnis von Psychologie und Soziologie”, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, vol. 8, *Soziologische Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, pág. 45.

⁴² Cf. Franco MORETTI, *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.

⁴³ *Ibid.*, pág. 243.

⁴⁴ Para un análisis detallado de este boom como fenómeno político y económico, cf. Deborah COHN, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*. Nashville, TN: Vanderbilt University Press, 2012.

evolucionista de las formas literarias, estas novelas eran simplemente las primeras mercancías literarias que habían sido exportadas de Latinoamérica a Europa. Al dejar de lado el destino de la novela como forma cultural mercantil en este momento de la historia del capitalismo, Moretti encubre el modo en que la homogeneización cultural ha generado los regímenes de desigualdad en los que la cultura se produce hasta hoy. En todo caso, ni la inclusión de las novelas de García Márquez en el modelo que analiza el movimiento migratorio de las formas literarias ni la explicación sociológica de los mercados literarios internacionales da cuenta de lo *nuevo* de estas novelas. Lo novedoso en ellas es la articulación de la dinámica temporal de una simultaneidad de lo asimilado; es decir, de las distintas esferas culturales latinoamericanas, que chocan con una nueva forma de explotación en nombre del desarrollo capitalista. Este fenómeno está codificado en la figura de lo “real maravilloso”⁴⁵, que hace cristalizar en un nuevo lenguaje estético el dilema en que se encuentra toda la historia de Latinoamérica: la historia de una amalgama de colonialidad, resistencia y distintos universos que coexisten en un régimen de discontinuidad temporal que podemos reconocer en los elementos más improbables, pero absolutamente reales, de *Cien años de soledad*.

Pascale Casanova no entra en las formas literarias y restringe sus análisis de los movimientos de la literatura al mundo de los actores literarios nacionales. Estos se encuentran en una situación de competencia dentro de una institución literaria global cuyo centro es París (o Londres). Casanova afirma que existe “un 'mundo literario', un universo literario relativamente independiente del mundo cotidiano y sus divisiones políticas, cuyas fronteras y cuyo funcionamiento no pueden retrotraerse al espacio político habitual”⁴⁶. Dentro de este espacio, las distintas luchas – políticas, sociales, nacionales, de género y étnicas – se desmontan, se diluyen, se deforman y se transforman hasta adquirir una lógica literaria. Esta lógica, que en buena medida es invisible, resulta más claramente reconocible para los actores más alejados de los grandes centros. Casanova no analiza el itinerario de las formas literarias a lo largo del tiempo y el espacio, sino el de los actores literarios, inevitablemente relacionados con los centros europeos del poder literario y sus formas de prestigio.

⁴⁵ Sobre el origen de esta expresión, que se transformaría en el popular concepto de “realismo mágico”, cf. Alejo CARPENTIER, “On the Marvelous Real in America”, en *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed de L. P. Zamora y W. B. Faris, Durham, NC: Duke University Press, 1995, págs. 75-88.

⁴⁶ Pascale CASANOVA, *The World Republic of Letters*, op.cit., pág. XII).

Lo verdaderamente importante en los planteamientos de Moretti y Casanova es el modo en que analizan la lógica empírica de la globalización. Casanova remite a una selección de diferentes tradiciones para presentar el proceso de acumulación de la auto-representación de los actores literarios en relación al tiempo literario del meridiano de Greenwich. Los más alejados de él –afirma Casanova– son los que ven con más claridad las formas de violencia y represión que operan en él. Casanova inventa un espacio de dimensiones planetarias, la *République mondiale des lettres*, que tiene como actores a escritores implicados en las luchas diferenciales del capital cultural por reevaluar sus propias soluciones formales con independencia del eje París-Londres. Mientras que, para Moretti, la forma literaria está literalmente encajada en la relación espacial entre centro y periferia, Casanova integra la dualidad de actor literario y nación en la relación competitiva entre centro y periferia, confinando el espacio del compromiso en el ámbito autónomo de la literatura global. Las operaciones teóricas de estos modelos dan lugar a una determinada comprensión de centro y periferia en la que, o bien se intenta relativizar la relevancia de la cultura europea, o bien se intentan sacar a la luz sus relaciones internas de poder. Pero, en último término, ambos modelos ratifican a Europa como el lugar desde el que entender los rasgos de la literatura en el contexto global.

El caso de Latinoamérica, su historia parece contradecir semejante consideración estructural e ideológica:

“Toda república tiene sus proscritos, como también sus desertores; y cada mundo tiene su afuera, en el que actúan los disidentes. Las instituciones han combatido la desertión y la divergencia mediante la represión y la cárcel. Al igual que otras formas de praxis, la literatura hizo lo que la institución exigía de ella, pero ha hecho también otras cosas. Ya utilicemos mapas, diagramas y árboles genealógicos o diseñemos repúblicas y territorios, olvidar estas formas de resistencia contra el orden de las cosas implica el riesgo de olvidar también el impulso de lo que una vez surgió como opción política.”⁴⁷

Desplazar el conflicto desde la formación social de la literatura en su contexto local a un ámbito separado, controlado desde París y Londres, oculta el disputado terreno cultural en que surgen estas literaturas, en las que se plasman desarrollos

⁴⁷ Graciela MONTALDO, “La explosión de la república, la desertión del mundo”, en *América Latina en la “literatura mundial”*, ed. de I. M. Sánchez-Prado, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, págs. 255-270, aquí pág. 268.

relacionados y desiguales y en las que se refleja de forma quebrada el orden mundial en su conjunto, y no sólo el de una república literaria mundial.

Tanto si el movimiento del centro a la periferia se entiende a través de una forma literaria transversal en el espacio global –como en Moretti– o de la mano de un actor literario que se encuentra en un universo horizontal múltiple –como en Casanova–, las diversas restricciones del funcionamiento de la literatura fuera de Europa no sólo están dominadas por un centro europeo diseminador, sino que de este modo ambos modelos espacializan las restricciones de la literatura en lugar de entenderlas desde la dinámica histórica común del capitalismo. Este modelo de crítica literaria marxista no se encuentra *después* de Adorno, sino que ha regresado a posiciones teóricas anteriores a las suyas: las de un sociologismo positivista que no aporta nada a la comprensión del funcionamiento estético y político de la literatura como fenómeno local en un contexto global.

El mínimo que se le puede pedir a una teoría crítica de la producción cultural es que haga frente a la cuestión de la mediación. Es decir, que analice las relaciones que evidencian que nada se constituye de forma independiente y de por sí, rechazando la inmediatez de aquellas explicaciones externas a la lógica de la constitución de su objeto⁴⁸. La dialéctica entre sociedad e inmanencia tiene lugar en la constitución específica del objeto literario, donde no hay nada puramente Inmanente o completamente exteriorizable. Aquí es donde los intentos recientes de pensar la literatura en el contexto global se topan con los límites de su propio objeto.

Superar la disyunción entre análisis inmanente y análisis externo de la literatura en el marco del marxismo occidental no fue solo la gran contribución de la crítica inmanente de Adorno y Benjamin, sino también la de otros autores que han trabajado en la comprensión de la problemática relación entre literatura y realidad social. El crítico brasileño Roberto Schwarz, en su estudio sobre la importación de la novela en Brasil a finales de los años cincuenta, señala que

“la ficción literaria no es sólo un mundo imaginario, sino un mundo imaginario construido conforme a la lógica de la realidad, que representa un determinado momento y un determinado lugar dentro de la totalidad social y es ella misma objeto de discusión. Tanto el lugar de la realidad en la ficción literaria como el lugar de la ficción literaria en la realidad están determinados. Si bien las relacio-

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Metakritik der Erkenntnistheorie*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann, vol. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, págs. 7-245.

nes entre literatura y la realidad pueden ser una vieja cuestión, lo cierto es que la articulación de sus estructuras no lo es.”⁴⁹

De acuerdo con Schwarz, esta articulación constituye un nuevo objeto teórico en el que la experiencia del capitalismo en la periferia se articula en su propia estructura formal y en los materiales que utiliza. A diferencia de Adorno y Benjamin, para Schwarz y la escuela de São Paulo el intento de reconocer el mundo en el objeto literario no era una cuestión de filosofía de la historia, sino que respondía a la necesidad de comprender una producción literaria que, a través de las transformaciones de la forma de la novela, reflejaba de forma distorsionada la vida social de Brasil. Esta necesidad permitió a los críticos de esta escuela pensar la forma de la novela de modo novedoso, y no sólo en relación con su figura europea. Más que leer las novelas desde la perspectiva de la literatura europea, críticos como Antônio Candido o Roberto Schwarz descubrieron que la comprensión de la relación entre la producción literaria y la realidad de Brasil sólo podía encontrarse en las formas literarias mismas. Por ejemplo, los ideales liberales del XIX estaban completamente fuera de lugar en una sociedad que seguía estructurada a partir de la esclavitud⁵⁰. Para entender esta realidad, escritores como Joaquim Machado de Assis plantearon soluciones formales que resultan desconcertantes si se las analiza desde las categorías del realismo europeo. Pero si sus propuestas se analizan como explicaciones de la irreconciliable confrontación entre el liberalismo europeo, tal y como se lo habían apropiado las élites brasileñas, y la realidad de Brasil en su situación local, puede reconocerse un nuevo planteamiento del realismo que da expresión a la realidad brasileña en su especificidad local. La ideología del liberalismo europeo funcionaba en la periferia del capitalismo como la ideología de una ideología; es decir, como una ideología de segundo grado, como una idea fuera de lugar que afecta de forma manifiesta a la producción literaria⁵¹.

El marxismo de la escuela de São Paulo desarrolló una lectura inmanente de la producción literaria cuyo análisis partía de las condiciones de un desarrollo combinado y desigual a nivel global. Pero al mismo tiempo había dejado atrás problemas que hoy regresan como nuevos sociologismos de la literatura global. En Brasil

⁴⁹ Roberto SCHWARZ, “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, en *Que horas são? Ensaios*, São Paulo: Companhia das Letras, 1987, págs. 129-155, aquí pág. 143 y Roberto SCHWARZ, *Two Girls and Other Essays*, ed. e intr. de F. Mulhern. London: Verso, 2012, pág. 24.

⁵⁰ Cf. Roberto SCHWARZ, *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture. Critical Studies in Latin American and Iberian Culture*. London: Verso, 1992.

⁵¹ Cf. Roberto SCHWARZ, *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis*, trad. de J. Gledson. Durham, NC: Duke University Press, 2001.

“nach Adorno” significaba antes de Adorno, pero también en armonía con él: en la búsqueda del mundo en el objeto. El verdadero carácter de una crítica dialéctica no es sino su forma desespacializada. Se trata de una epistemología descolonizadora que posibilita lecturas materialistas de Kafka, Brecht o Machado de Assis tanto en São Paulo como en Frankfurt, siempre que el ámbito de análisis sean las formas culturales y temporales integradas en la estructura de las relaciones capitalistas⁵².

4 BAJO EL SIGNO DE ARACNE

Con mis análisis del arte de instalación y de la literatura quería poner de manifiesto una serie de cuestiones teóricas fundamentales que no afectan solo al estudio de estas formas artísticas, sino que sólo pueden encontrar respuesta en un contexto más amplio. El problema es cómo pensar conjuntamente una forma artística como la literatura y formas artísticas intermediales que rebasan las definiciones tradicionales de objeto artístico y del arte mismo, manteniendo al mismo tiempo una comprensión del capitalismo como dinámica temporal. Esto exige analizar cómo ambas formas artísticas se insertan en la comprensión histórica de un régimen artístico que ha establecido una nueva experiencia de las formas artísticas en el contexto de la reorganización moderna del mundo sensible. En este nuevo régimen, las transformaciones de lo social no sólo pasan al primer plano en la experiencia estética colectiva, sino que la transforman activamente. Desde esta perspectiva podemos comprender cómo las condiciones materiales de lo sensible dan forma al tejido de la experiencia en la que ciertas formas, palabras, sonidos y movimientos son producidos y reconocidos como arte. Estas condiciones no sólo incluyen los espacios de las exposiciones y las performances, sino también nuestras formas afectivas y de percepción, así como las propias categorías con las que pensamos el arte y comprendemos las prácticas artísticas⁵³.

Esta comprensión del régimen artístico moderno –Jacques Rancière lo ha denominado el régimen estético del arte⁵⁴– encaja perfectamente en la comprensión de

⁵² Cf. Silvia L. LÓPEZ, “Peripheral Glances: Adorno’s Aesthetic Theory in Brazil”, en *Globalizing Critical Theory*, ed. e intr. de M. Pinsky, Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2005, págs. 241-251.

⁵³ Cf. Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l’art*. Paris: Éditions Galilée, 2011, pág. X).

⁵⁴ Cf. Jacques RANCIÈRE, “The Politics of Literature”, en *SubStance* 33 (2004) 1, págs. 10-24, pág. 16.

la modernidad como una determinada forma de temporalidad. La semántica histórica ha revelado que fue en la Ilustración cuando el concepto de “modernidad” adquirió su significado cualitativo de novedad epocal, que implica una trascendencia orientada al futuro. Esta re-orientación del término sólo es posible una vez que la escatología cristiana ha sido superada y los progresos de las ciencias naturales han abierto un nuevo espacio semántico. En las últimas décadas del siglo XVIII, conceptos como “revolución”, “progreso”, “desarrollo”, “crisis”, “época” e “historia” adquirieron una significación histórica que antes no tenían. El tiempo ya no era el medio en el que tienen lugar todas las historias; el tiempo mismo adquiría una cualidad histórica, se convertía en una fuerza histórica y dinámica⁵⁵. Este desplazamiento semántico se corresponde con la temporalidad de la acumulación de capital y sus consecuencias sociales y políticas para la formación de las sociedades modernas. Lo que caracteriza la matriz histórica de la modernidad es una cualidad de la vida social que se distingue por un aprecio exclusivo de lo histórico y no solo de lo cronológico. Esto implica 1) una revalorización del presente respecto al pasado entendido como su negación, 2) la trascendencia, la apertura hacia un futuro indeterminado que sólo es posible cuando el presente es concebido como algo superable y como una amonestación retrospectiva respecto al pasado, y 3) una tendencia a eliminar el instante histórico entendido como una constante transición entre un pasado en continua transformación y un futuro indeterminado. De acuerdo con ello, la modernidad, como categoría de periodización, no debe ser entendida en el sentido de una subdivisión de los periodos históricos, sino como una ruptura en la cualidad del tiempo histórico mismo: como una ruptura característica del capitalismo como forma dinámica.

Mientras que la historicidad de la literatura europea, por ejemplo, se inscribe dentro del reordenamiento del mundo después de la revolución francesa, el surgimiento de la literatura en otras partes del mundo requiere analizar las diferentes mediaciones de sus condiciones de posibilidad –tal y como hemos visto en el caso de Brasil–. Lo importante es que el carácter histórico de la literatura como forma temporal de la modernidad no puede reducirse –como pretenden los sociólogos de la modernidad– a su surgimiento como institución cultural de las sociedades racionalizadas. Más bien requiere una comprensión política mucho más amplia del nuevo régimen de escritura que contrasta con la vieja modalidad de las bellas letras

⁵⁵ La descripción clásica de este proceso puede encontrarse en Reinhart KOSELLECK, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

propia de la representación literaria del *Ancien Régime* o de los regímenes de representación colonial en Latinoamérica. Las grandes transformaciones sociales y políticas del siglo XIX fueron aparejadas de una transformación en el modo en que percibimos la constitución estética de nuestro mundo. De acuerdo con Rancière, esta transformación produjo un régimen estético del arte que lo separó del viejo orden de la representación que admitía temas históricos, religiosos o mitológicos⁵⁶. La ruptura con este orden significaba que los artistas y escritores trataban ahora temas que antes se consideraban inapropiados. Encontraban su material, por ejemplo, en la vida de la gente sencilla, en el interior burgués, en las plazas de París o en la forma de la mercancía. Por primera vez en la historia de las formas y los modos de expresión artística se redefinieron las relaciones entre los signos y entre los sentidos. La nueva división del mundo sensible aunaba “formas de actividad, formas de visibilidad y formas de habla”⁵⁷ e implicaba un derrumbamiento radical del viejo orden: “El párroco ya no podía emplear palabras para hacer prédicas morales a la hija del plebeyo. Al crítico reaccionario ya no le servían tampoco para moralizar al escritor Flaubert y prescribirle los temas y personajes que tenía que utilizar. Sin embargo la hija del plebeyo, el escritor obrero y los trabajadores militantes estaban igualmente sometidos a las consecuencias del nuevo régimen de significación”⁵⁸. Rancière afirma que por primera vez

“un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte se constituye y se transforma absorbiendo las imágenes, los objetos y las performances que parecían las más opuestas a la idea de arte bello: figuras vulgares de los cuadros de género, exaltación de las actividades más prosaicas en versos carentes de métrica, acrobacias y gags de *music-hall*, edificios industriales y ritmos de máquinas, humo de trenes y barcos reproducido por un aparato mecánico, extravagantes inventarios de los accesorios de la vida de los pobres. [...] lejos de zozobrar con estas intrusiones de la prosa del mundo, el arte no cesa de redefinirse, intercambiando, por ejemplo, las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, construyendo su dominio propio desdibujando los rasgos que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico.”⁵⁹

⁵⁶ Cf. Jacques RANCIÈRE, “What aesthetics can mean”, en *From an aesthetic point of view. Philosophy, art and the senses*, ed. de P. Osborne, London: Serpent’s Tail, 2000, págs. 13-33, pág. 16.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 17.

⁵⁸ Jacques RANCIÈRE, “The Politics of Literature”, *op. cit.*, pág. 16.

⁵⁹ Jacques RANCIÈRE, *Aisthesis*, *op. cit.*, pág. 10-11; trad. cast., pág. 11-12.

Esta nueva división de lo sensible hace posible la formación de nuevas subjetividades y de nuevas posibilidades políticas. En este régimen estético, los discursos que absolutizan el arte coexisten con los que lo trivializan, y ambos deben disciplinarse para poder introducirse en el ámbito restrictivo de una filosofía que se dedica a pensar el arte.

En este contexto, el deslindamiento de las artes adquiere una dimensión histórica distinta. Como bien señaló Adorno, éste consistía en un proceso inmanente a la configuración moderna de las artes. “Sin saberlo, quizá las artes se deshilvanan también para eliminar esa diferencia de nombre de lo que se presenta bajo la misma denominación”⁶⁰. Adorno considera esta erosión como una forma de escapar de la prisión ideológica del arte corroyendo el concepto mismo de arte. El deslindamiento de las artes en la actualidad es continuación de un proceso que se remonta a la apertura de un continuum estético al comienzo del capitalismo moderno. Como ha señalado Rebenisch, su inserción en una matriz cada vez más compleja de institucionalidad autorreflexiva sobredetermina el propio proceso de deslindamiento.

Pero no sólo el pensamiento estético de Adorno, sino también los trabajos de Walter Benjamin son imprescindibles para muchos intentos contemporáneos de comprender la relación entre las artes y su transformación en el capitalismo. Ya en los años 20 y 30, Benjamin se dedicó a la descomunal tarea que era analizar el París del XIX poniendo en relación la emergencia de la forma de la mercancía con las transformaciones del aparato sensorial urbano, el surgimiento de nuevas subjetividades y nuevas formas de experiencia histórica – todo ello enmarcado en la nueva configuración temporal de las sociedades capitalistas, en las que las formas artísticas eran parte de la experiencia estética de lo moderno⁶¹. Benjamin experimentó con nuevas formas de apercepción propias del equipamiento sensorial de la modernidad. Las puso en relación con el surgimiento de formas artísticas que podían ser reproducidas técnicamente y que parecían anunciar un nuevo potencial político, pero también con el modo en que transformaban el lenguaje de viejas formas artísticas como la poesía, y con el modo en que los objetos mismos comenzaron a adquirir un carácter fantasmagórico que era por sí mismo un fenómeno estético. A diferencia de Rancière, para el que la revolución del régimen estético representaba

⁶⁰ Theodor W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, op. cit., pág. 176.

⁶¹ Cf. Walter BENJAMIN, *Charles Baudelaire: Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

una nueva articulación de la gente que anticipaba las revoluciones de mediados del XIX, para Benjamin significaba la pérdida de la experiencia histórica debido al surgimiento de la forma de la mercancía. Sin embargo, ambos ofrecen un concepto de estética que ya no puede ser entendido como un compartimento más de la experiencia, sino como la forma de experiencia característica de las sociedades capitalistas modernas en su conjunto. La gran contribución de Benjamin no fue, como se cree a menudo, señalar la destrucción del aura mediante la reproductibilidad técnica de la obra de arte -una tesis que no se sostiene en vista de las posibilidades de reauratización mediática-, sino descifrar la experiencia del mundo capitalista a través de las transformaciones de las formas de experiencia sensible y de sus consecuencias estéticas y políticas⁶². En este sentido, la fotografía y el cine no eran sólo desarrollos técnicos que producían nuevas formas artísticas democráticas con un potencial político; eran parte fundamental de la transformación material de la experiencia social ligada al descubrimiento de la electricidad y a las tecnologías de descorporalización -como la grabación de la voz humana-, que transformaron profundamente nuestra relación con el mundo y con los otros. En el momento en que surgieron, estas tecnologías dieron lugar a una nueva comprensión de la experiencia colectiva cuya dimensión política, sin embargo, no estaba necesariamente unida a la pérdida de la autenticidad y del valor ritual de culto unido a ella -como creía Benjamin-⁶³. Porque, en último término, la dimensión política de otras formas artísticas como la literatura nunca estuvo basada en un original irreproducible y aurático, sino en formas transformadas de colectividad posibilitadas por una nueva configuración del mundo sensible. La construcción quiástica que Benjamin hace de la experiencia filmica, según la cual ésta conducía a la estetización de la política -como en el caso del fascismo- o a la politización del arte -como auguraban sus propias experiencias con el cine en Rusia- se topó con sus límites en el horizonte de posibilidad histórico, que se cerró ante sus propios ojos cuando se reforzó el complejo de la industria cultural del nazismo.

Antes de que este horizonte se cerrara, en Hollywood los cineastas rusos experimentaron intensamente con las posibilidades que ofrecía la imagen animada. La

⁶² Para un análisis de este proceso de reauratización, cf. Juliane REBENTISCH, *Ästhetik der Installation*, págs. 183-188). Para una crítica de la tesis de la reproductibilidad, cf. Robert HULLOT-KENTOR, "Suggested reading: Jameson on Adorno", op. cit., págs. 136-153.

⁶³ Cf. Walter BENJAMIN, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung", en *Gesammelte Schriften*, ed de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, vol. VII, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, págs. 350-384.

gran admiración de Sergei Eisenstein por los dibujos animados y las figuras de Disney influyó en su comprensión del cine como arte de la imagen en movimiento. Estaba convencido de que la animación era el terreno en que el cine podría encontrar su forma adecuada. Para Eisenstein, como para muchos de sus contemporáneos rusos, la relevancia política del cine estribaba en su capacidad de poner en imágenes algo que no podía tener lugar en la realidad. Eso abría al cine la posibilidad de imaginar el futuro de otra forma⁶⁴. Para ellos, los espectadores de las primeras películas de animación no eran una masa adormecida y manipulada por el aparato fílmico, sino participantes reflexivos que reconocían las condiciones colectivas de su propia existencia en el pequeño ratón que intentaba hacer frente al orden del mundo. Mickey Maus y Charlie Chaplin encarnaban esa puerilidad [*Albernheit*] que Adorno consideraba el residuo mimético del arte⁶⁵. La rapidez con que todo esto se esfumó con la expansión del entretenimiento de Disney en la posguerra ya es otra historia. Aquí se trata de tener en cuenta que las transformaciones en las formas de percepción colectiva producidas por los nuevos desarrollos artísticos – como la imagen en movimiento – no sólo pueden explicarse desde el punto de vista del aparato.

Si esto se pone en relación con el caso de Eugène Sue y el controvertido terreno de la literatura de masas en el París de principios del XIX, nos obliga a considerar tanto la dinámica de las artes en el momento de su surgimiento como el campo heterónimo de las transformaciones de lo sensible que provocan, y también la participación de las masas en dicha transformación. Todo lo demás significaría volver a inscribir la dinámica de las artes en el discurso burgués del arte y su héroe: el solitario sujeto del juicio estético. Esto supone una autocomprensión de las formas artísticas modernas que encubre el carácter contingente y controvertido de sus intervenciones en el mundo sensible, al igual que su demarcación, su disciplinamiento y su regulación a través de las estructuras de la forma de la mercancía. Estas estructuras aniquilan la forma de experiencia comunitaria que podría quebrantar las formas consensuadas de organización de la vida social. La política del arte no es algo externo a este proceso, sino algo constitutivo para su modo de intervenir en la reproducción del mundo y organizar las formas de experiencia. Ya se trate de la lectura de un texto que transmite una nueva idea del mundo a través de su lenguaje y

⁶⁴ Para una fascinante exposición de esta temática, cf. Esther LESLIE, *Hollywood Flatlands: Animation, Critical Theory and the Avant-Garde*. London: Verso, 2002.

⁶⁵ Cf. Theodor W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, pág. 181.

su forma, o de una obra de instalación que reordena las relaciones entre objeto y material para generar la experiencia de una lógica de disenso, o de imágenes en movimiento que crean fábulas de la verdad, fue el régimen estético el que por primera vez en la historia ofreció la posibilidad de una visibilidad democrática. La contribución de Rancière es haber rescatado esta posibilidad redefiniendo el significado de lo estético en la modernidad más allá de las restricciones de un régimen discursivo que lo había relegado a un terreno social administrado y separado del resto de esferas de lo social.

Podría objetarse que el modo en que Rancière plantea el régimen estético no es compatible con una comprensión crítica de las prácticas artísticas en el capitalismo, porque su planteamiento no ofrece ningún punto de vista desde el que articular un juicio crítico – aparte del momento histórico de su surgimiento y desarrollo. Además, podría señalarse que la perspectiva de Rancière está marcada por una exaltación anárquica del ascenso de la gente corriente y su potencial político, subestimando el orden dominante de la forma de la mercancía. Su falta de mediación autorreflexiva podría ser también motivo de desconfianza. Pero la cuestión no es tanto si hay que considerar a Rancière un teórico crítico, sino si la teoría crítica está dispuesta a abrirse a una comprensión del régimen del arte que le permita respirar de nuevo; una comprensión en la que la irreductible heteronomía de las formas artísticas pueda coexistir con su inserción en una dinámica social en la que la dialéctica entre arte y sociedad refleja un mundo escindido (y también la posibilidad de imaginar un mundo distinto), una comprensión en la que las formas artísticas puedan generar experiencias colectivas de disenso, incluso si se ven impedidas por el orden policial. Adorno concluía su ensayo “El arte y las artes” con la afirmación: “La situación ya no consiente el arte –a esto se refería la frase sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz–, pero lo sigue necesitando”⁶⁶. Debemos tomar esta afirmación en serio.

La relación entre las artes en distintos momentos históricos abre un campo que siempre ha sido interpretado, impugnado, regulado y controlado por el régimen discursivo de la teoría del arte. Este narra la historia del arte como la historia de la autonomía artística y sus crisis, y el centro de su narrativa es siempre el acosado individuo moderno. El escepticismo de Adorno hacia esta gran narración burguesa le llevó a defender una teoría estética que se aleja de este relato y dirige su mirada a

⁶⁶ Cf. Theodor W. ADORNO, “Die Kunst und die Künste”, pág. 182.

las cosas mismas para contar otra historia. Tenemos que apropiarnos de este escepticismo.

Para poder plantear una nueva noción crítica de estética tenemos que abandonar la imagen de Odiseo atado al mástil de su barco, atormentado por el placer que le reporta escuchar el canto de las sirenas al mismo tiempo que se resiste a él. Sus remeros, con sus oídos tapados con cera, trabajan sordos al servicio del héroe. En lugar de ello tendríamos que pensar en la mortal Aracne, que puso su telar junto al de la diosa Palas Atenea y la desafió en una competición para ver quién tejía mejor la verdad. Atenea tejó una magnífica representación de los dioses que asistían a la disputa entre Neptuno y la propia Atenea sobre quién tenía el derecho de la ciudad y su nombre. La escena central estaba enmarcada por otras cuatro imágenes, en las podían verse los castigos que esperaban a los mortales si se resistían a los dioses. Aracne, por su parte, tejó otra historia igualmente espléndida: la de los muchos engaños y terribles desmanes que los dioses habían cometido contra los hombres. En el centro del tapiz había una escena desgarradora: Europa, engañada por la figura del toro. Aracne, en toda su mortalidad y con todo en su contra, tejó un tapiz que ponía en cuestión el orden de los dioses con la fuerza de disenso del arte⁶⁷.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

⁶⁷ Ovidio, *Metamorfosis*, libro VI: 103-128.