

IMAGEN (DE LA) CRÍTICA*

Image of the critique / Critical image

GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Agradecer sigue siendo, en cualquier lengua que lo hagamos, lo más evidente. Si hay una palabra que aprender en una lengua extranjera, ella es seguramente la palabra “gracias”. Y bien, aquí delante de ustedes, no puedo más que decirles en primer lugar *danke, Vielen Dank, danke schön, recht herzlichen Dank...* Decir “gracias” es “lo mínimo” [“la moindre des choses”], como dice una fórmula de cortesía francesa: el más básico de los comportamientos éticos. Es también, personalmente, la forma más emotiva de manifestar al otro su reconocimiento. Pero es, finalmente, lo menos evidente que hay, quiero decir: lo más difícil de hacer cabalmente sensible y pensable, por ser lo más susceptible de encontrarse enquistado o fosilizado de antemano en un conformismo –que no es la cortesía–, el conformismo del discurso al que la entrega de un premio, por ejemplo, podría conducir fácilmente. Una frase célebre de Walter Benjamin, escrita en 1940 para su sexta tesis “Sobre el concepto de historia”, afirma: “En toda época ha de intentarse arrancar de nuevo la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla”¹.

Y bien, me parece que esta exigencia no concierne solamente a toda época, sino a cada instante, a cada frase, a cada situación en la que tomamos la palabra, en especial cuando se trata de decir, simplemente, “gracias”. Esta noche será necesario entonces, para agradecerles, intentar arrancar mi agradecimiento al conformismo que podría subyugarlo mediante fórmulas demasiado convencionales. Nada más común, pero asimismo nada más precioso y único, que decir “gracias”. Se dice “gracias” como se dice “mamá”: es una suerte de *shifter* o “embrague”, como dicen los lingüistas. Todo el mundo tiene una mamá, nada más común. Pero cada uno tiene su mamá, nada más singular. Sucede algo similar con la palabra “gracias”: no es más que una pequeña palabra, pero portadora a la vez de la más grande univer-

* Se trata del discurso de recepción del Premio Adorno 2015, pronunciado el 11 de septiembre de 2015 en la ciudad de Fráncfort. Traducida con autorización del autor.

** École des Hautes Études en Sciences Sociales.

¹ Walter BENJAMIN, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989, pág. 180. [En todos los casos en que existe traducción española de los textos citados por el autor, utilizamos las ediciones correspondientes. N. del T].

salidad ética y de la más grande singularidad en vista de *quién* agradece, *quién* es agradecido y *por qué* se le agradece.

Lo mínimo que puedo hacer para agradecer hoy a la Escuela de Frankfurt, que ha querido honrarme con el premio Adorno, sería entonces poner al día ciertos problemas filosóficos inherentes a este “reconocimiento” mismo (esta *Anerkennung* de la que Axel Honneth ha hecho precisamente el corazón de su teoría crítica, ética y política) y a la “ética discursiva” (esta *Diskursethik* de la que Jürgen Habermas ha hecho, por su parte, un eje fundamental de su práctica filosófica y política). Que lo que me es entregado hoy derive, de alguna manera, del nombre de Adorno o sea portador de su nombre, me coloca quizás en una posición todavía mucho más difícil, quiero decir, todavía más exigente. Me resultaría fácil agradecer en general a la Teoría crítica por haber agudizado mi mirada sobre el mundo histórico y, consiguientemente, sobre el mundo de las imágenes que le es inmanente. Pero siento que me es necesario hacer el esfuerzo de rendirle a Theodor Adorno –a su pensamiento– una gratitud suplementaria, una gratitud a él en su estilo: una *gratitud inquieta*, si puedo decirlo así.

Es decir, una gratitud tensionada entre las potencias de la angustia de pensar y las del deseo de imaginar. Me vuelve a la memoria, en los *Traumprotokolle* de Adorno, ese sueño confuso y angustiante de la noche del 5 al 6 de octubre de 1945, y que no citaré más que fragmentariamente, sin quitarle, espero, su tonalidad emotiva, su *Stimmung* fundamental: “Teníamos que organizar una suerte de homenaje académico en honor de un historiador (...). A todos los reunidos se los transportó hacia abajo en un montacargas. Yo no encontré sitio en él y me quedé arriba. Entonces cambió la escena. Era un aula escolar llena, con un profesor (que en realidad no era un auténtico profesor, sino un simple maestro) y una habitación anexa. (...) Tras la renuncia a contestar, el profesor estalló en maldiciones, diciendo que tal ignorancia convertiría inevitablemente toda la ceremonia en un espantoso desastre. (...) Entonces tuve una idea. (...) Pero antes de llegar a exponer mi idea, me desperté”². ¿Es la imagen onírica misma la que le impide a Theodor Adorno, esa noche, exponer su idea? ¿O bien sería posible construir un pensamiento crítico, e incluso exponerlo en una “suerte de homenaje académico para un historiador”, a través del vehículo, no del concepto en cuanto tal, sino de algo como una simple imagen?

² Theodor W. ADORNO, *Sueños*, Madrid: Akal, 2005, págs. 46, 47. (*Traumprotokolle*, ed. C. Götde y H. Lonitz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2005, págs. 46-48).

*

Existe una fotografía de Theodor Adorno –sin duda muy conocida por todos sus lectores– en la cual lo vemos, en un claroscuro solitario y típicamente “filosófico”, en su mesa de trabajo. Esta imagen se la debemos a Ilse Mayer-Gehrken y data de los años 60. Las dos manos del pensador se posan sobre un texto –mecanografiado– que el filósofo se muestra leyendo o releendo. Hay una biblioteca muy bien ordenada detrás de él. Las hojas sobre la mesa podrían sugerir al espectador que una relación visual se constituye en el espacio fotográfico entre el blanco del papel (rayado con líneas y letras), la cortina blanca al fondo (rayada de pliegues) y la especie de plano, flotante, fantasmal y blanco él mismo (él también rayado) que aparece por encima de la mano derecha de Adorno.

Por lo demás, son sobre todo las dos manos lo que me fascina en esta imagen: ellas parecen sujetar las hojas, como para evitar que tiemblen (en francés decimos: “temblar como una hoja” [“trembler comme une feuille”], ya sea una hoja de árbol o una hoja de papel). Imaginaría de buena gana que los textos leídos por Adorno temblaban de miedo ante su exigencia crítica. La crítica es justa pero cruel, la crítica da miedo porque ella sabe poner en cuestión aquello mismo que parecía inscripto para siempre. La crítica nombraría esta forma de autoridad que ha hecho su especialidad el poner en cuestión toda forma de autoridad. Nuestro escrito, sobre la mesa de Adorno, es sometido sin dudas a un examen severo. Comprendemos bien que la mano izquierda inmovilice, dulce pero firmemente, el papel. En cuanto a la mano derecha, ella está lista para tomar la pluma posada sobre la mesa para suprimir o agregar una palabra, modelar un verbo, rechazar un sustantivo, afilar un adjetivo o, quién sabe, eliminar todo un pasaje...

Brevemente, ante esta mirada hasta tal punto crítica que estaba próxima a la desesperación, vemos en esta fotografía la encarnación de un gesto adorniano por excelencia, el de someter el pensamiento a la criba de la crítica. Entendamos bien esta palabra, “criba”: no se trata de dar muerte, de pistolas y blancos “acribillados” de balas. Se trata simplemente de un tamiz. De modo que, en lugar de la hoja blanca constelada de signos gráficos, me imagino que Adorno tiene entre sus manos una criba virtual, un tamiz destinado a separar, como se dice, “el buen grano de la cizaña”: su *criba crítica*. Sabemos que la palabra “crítica” tiene precisamente por etimología, como la palabra “crisis” que le es cercana, el verbo griego *krinein*, cuya raíz lingüística hace referencia al gesto técnico inmemorial, agrícola, de la criba de los granos de cereales. La raíz **krin-y* o **krin-je*, evocada por Pierre Chantraine en su

Dictionnaire étymologique de la langue grecque y, más recientemente, por Robert Beekes en su *Etymological Dictionary of Greek*, habría dado así palabras tales como *krèséra* en griego (que designa “un instrumento para tamizar la harina”) o *cribrum* en latín (criba, tamiz)³.

André Leroi-Gourhan, en su gran antropología de las técnicas, no ha omitido relacionar cercanamente la elaboración de las texturas con los gestos de la criba: la urdimbre y el marco sostienen sin duda el plano del paño como un todo homogéneo, pero al mismo tiempo su estructura calada, por más pequeña que sea, proporciona la base de las operaciones discriminantes tan vitales que son el engranaje del trigo o el filtrado de los futuros alimentos⁴. Podríamos decir, extrapolando un poco, que todo *texto* bien entendido debería ser fabricado él mismo como una *criba* o un tamiz: un instrumento *crítico* por excelencia para saber *discernir* (otra palabra de esta misma constelación lingüística) el mundo. No me sorprende que los principales ejemplos que dieron los lingüistas (Bailly, Chantraine o Beekes) para el verbo griego *krinein* hayan sido en primer lugar un pasaje de Homero en la *Iliada* sobre el gesto agrícola de “separar el grano y las granzas” (es decir, separar el trigo de la paja) y, luego, un pasaje de Platón en el *Teeteto* sobre el gesto filosófico de “discernir lo verdadero de lo que no lo es” (es decir, separar la teoría de la opinión)⁵.

La coherencia y la continuidad de estos dos ejemplos pueden inferirse del cristal semántico que constituye, por sí mismo, el gesto contenido en el verbo *krinein*, gesto de la *krisis* o de la crítica: se trata en todos los casos de separar, seleccionar, elegir, resolver, decidir (en la voz pasiva *krinein* significa, para el caso de un enfermo, que él llega a la crisis o al “estado crítico”). El *kritèr* es el juez, aquel que resuelve, que discrimina con justicia, y a quien llamamos para distinguir lo verdadero de lo falso. Es un gesto de una potencia muy grande, pero ello no en el sentido de una fatalidad sino, más bien al contrario, en el de un gesto de poder. Tampoco es un gesto fatalmente brutal: el *oneirokritès* o intérprete de los sueños es en primer lugar alguien que sabe jugar con los matices, y si él “criba” el sueño de sus interpreta-

³ Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots, II*, Paris: Klincksieck, 1970, págs. 584-585; Robert S. P. BEEKES, *Etymological Dictionary of Greek*, Leyde-Boston, Brill, 2010, pág. 781.

⁴ André LEROI-GOURHAN, *Évolution et techniques, I. L'homme et la matière*, Paris: Albin Michel, 1943 (éd. 1971), págs. 270-275. Id., *Évolution et techniques, II. Milieu et technique*, Paris: Albin Michel, 1945 (éd. 1973), pags. 143-146.

⁵ HOMERO, *Iliada*, trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2000, V, 501, pág 98. PLATÓN, *Teeteto*, trad. M. I. Santa Cruz, A. Vallejo Campos, N. Luis Cordero, en *Diálogos V*, Madrid: Gredos, 1982 (reimp. 2007).

ciones, jamás lo “juzga” definitivamente. He aquí por qué el verbo *krinein* significa a menudo “estimar”, “apreciar”, es decir, ser sensible a los mil y un matices de cada cosa “a criticar”.

Si la crítica es considerada como un gesto –un paradigma antropológico y un proceso antes que un paradigma conceptual y un resultado–, entonces será más fácil comprender el profundo parentesco entre el gesto homérico sobre el trigo y el gesto socrático sobre lo verdadero. Sería necesario entonces admitir que un gesto de cultura agrícola es bastante más elaborado y matizado de lo que parecía, en tanto que un gesto de cultura filosófica podría ser bastante más arcaico y vital de lo que parecía. Para comprender cabalmente esto, no hay necesidad de arquetipos al modo Jung o de fundaciones al modo Heidegger. En cambio, la obra de Aby Warburg podría, una vez más, auxiliarnos: cuando, en el primer panel de su atlas de imágenes *Mnemosyne*, aparecen objetos de muy larga edad al servicio de la interpretación adivinatoria de las vísceras⁶, nos sentimos tentados de ver en ello una especie de alegoría de la crítica, alegoría que nos sugiere, en contrapartida, ver en la crítica misma algo más que una actividad: una *Pathosformel*, una *fórmula de pathos del pensamiento ella misma*. No del pensamiento “pensativo” o melancólico, sino del pensamiento activo y al acecho, este pensamiento que decidirá y tomará el riesgo de dividir, de hacer agujeros en la evidencia del mundo.

Criticar, cribar, tamizar: estamos aquí en presencia de un proceso en el cual cooperan un pensamiento con un gesto, un gesto con una herramienta, una herramienta con el material que se trata, precisamente, de tamizar, de “cribar”, de “criticar”. Hay toda clase de cribas o de tamices según su uso en agricultura o en filosofía, en pastelería o en exploración minera. Pero cada vez estamos en presencia de un material tamizado por una herramienta, de una herramienta puesta en movimiento por un gesto, y de un gesto puesto en obra por un pensamiento. Cercano a las investigaciones etnológicas de Ernesto de Martino –ellas mismas cercanas, de muchas maneras, al trabajo warburgiano sobre las “supervivencias”– el film de Vittorio de Seta, *Il mondo perduto*, tiene una secuencia admirable consagrada a los gestos de criba filmados en Sicilia en los años 1950, como hubieran podido ser cantados en Grecia por cualquier aeda homérica. Pero este poema cinematográfico logra también documentar muy exactamente las múltiples dialécticas que obran en

⁶ Aby WARBURG, *Der Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929). *Gesammelte Schriften*, II - 1, éd. M. Warnke und C. Brink, Berlin: Akademie Verlag, 2000 (segunda edición revisada, 2003), pág. 14-15. Hay traducción española: *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010.

este trabajo para “separar el grano y las granzas”: se debe cortar el trigo con la hoz y reunirlo en grandes ramos cargados sobre mulas que los sacuden para una primera criba. Entonces habrá que *golpear* el cereal para *dividirlo*. Pero también habrá que, operación más sutil y cautelosa, proceder a un gesto –casi una coreografía– de *levantamiento*: admirables imágenes de este trigo que se eleva en nubes, en bengalas, en fuego de artificio, como un gesto necesario para la operación misma del *tamiz*. ¿Hace falta entonces levantar todo para que una crítica sea posible? ¿No comprometería el gesto de criticar un gesto de levantamiento?

*

Es cierto que Adorno parece, la mayoría de las veces, criticar –y muy amargamente: poco más o menos dirá que toda verdad, como tal, es amarga: “*das allein ist die bittere Wahrheit*” [“sólo esto es la amarga verdad”]...⁷ – sin jamás sublevarse verdaderamente. Él parece no querer destruir nada, como si demasiado hubiera sido ya destruido alrededor suyo. Y, sin embargo, manifiesta su insubordinación con una admirable energía, por ejemplo cuando reitera, en *Dialéctica negativa*, su vieja “protesta contra la reificación” (*Protest gegen Verdinglichung*), su grito de cólera crítica contra la alienación social y física generalizada⁸. Puesto que la verdad, como dice en el mismo libro, se vuelve evidente en la opresión o el dolor, le corresponde a la crítica, incluso a una “metacrítica”, clarificar las apuestas de la libertad en el plano mismo de la “razón práctica” (*Freiheit. Zur metakritik der praktischen Vernunft*)⁹. Todo ello entre la desesperanza y un sentido de la responsabilidad filosófica en la tensión en la que finaliza, no por azar, todo el recorrido de *Minima moralia*¹⁰.

Adorno grita su crítica (sordamente: el grito vuelto hacia sí mismo). Un simple tamiz conceptual no le es suficiente. He aquí porqué podemos leer, en *Minima moralia*, que “el mundo es el horror sistematizado” o que “ser sociable, es ya tomar parte en la injusticia”¹¹... He aquí porqué Adorno ve el nazismo y el fascismo –por ejemplo en su texto de 1959, “Elaborar el pasado”– como algo que sobrevive, no solamente *contra* las democracias contemporáneas, sino incluso *en* ellas: sí, “el

⁷ Theodor W. ADORNO, “Los tabúes sexuales y el derecho hoy” (1963), trad. Jorge Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad II. Obra completa 10/2. Intervenciones. Entradas*, Madrid: Akal, 2009, pág. 469.

⁸ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa* (1966), trad. Alfredo Brótons Muñoz, en *Obra completa 6*, Madrid: Akal, 2011, pág. 96-98.

⁹ *Ibid.*, págs. 21, 29 y 211-294.

¹⁰ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (1951), trad. Joaquín Chamorro Mielke. *Obra completa 4*, Madrid: Akal, 2006.

¹¹ *Ibid.*, págs. 26 y 126.

gusano está en la fruta”¹². He aquí porqué Adorno fustiga en Heidegger la “jerga de la autenticidad” en tanto que “suposición falsa de un sentido” asentada en la “hinchazón” de una “lengua superior” perfectamente en sintonía con “el uso fascista” del pensamiento¹³. He aquí porqué eso que llamamos la “cultura” –en realidad una “pseudo-cultura”, una “cultura administrada”, una “industria cultural”– no le aparece más que como una “incorporación de la barbarie”, o una simple “tapa puesta sobre la basura” de la historia¹⁴.

Arriesgarse a decir que Adorno “grita su crítica” no es solamente indicar el tenor de sufrimiento inherente a su amarga observación del mundo. Hay un *pathos* de la crítica adorniana, pero que no es reductible a un solo género de emoción: por una parte, él traza un abanico muy amplio que va de la angustia desorientada a la mirada aguda y del análisis sistemático a la sublevación del pensamiento; por otra parte, no se expresa, incluso en los textos más elaborados, sino en tanto que libera una profunda lección metodológica y filosófica. Antes incluso de haber sabido discernir aquello que, en un dominio o en otro, constituye el “buen grano”, de un lado, y la “cizaña”, del otro, hace falta preguntarse *cómo criticar*: ¿qué tipo de tamiz utiliza Adorno entonces? Y, sobre todo: ¿cómo lo agita, qué gesto ha inventado él para que el tamiz responda con justeza a su función crítica?

La respuesta es muy simple, finalmente: el tamiz se llama *dialéctica* y el gesto que la agita de manera muy particular se llama, en cuanto a él, *fuerza de lo negativo*. No hay que sorprenderse de que, en lo concerniente a la herramienta, Adorno se haya dirigido desde el principio al mejor fabricante de tamices filosóficos, esto es, Hegel. Max Horkheimer, desde 1931, instigaba a la “filosofía social” a volver a partir de Hegel contra toda filosofía “enfermiza, pesimista y anti-histórica”¹⁵. Desde su dedicatoria en *Minima moralia*, Adorno se dirá “de la escuela” de Hegel, “en la prolongación de su pensamiento”, que él quisiera sin embargo redireccionar desde el lado

¹² Theodor W. ADORNO, “¿Qué significa elaborar el pasado?” (1959), trad. Jorge Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad II*, op. cit., págs. 489-503.

¹³ Theodor W. ADORNO, *La jerga de la autenticidad. Sobre la ideología alemana* (1964), trad. Alfredo Brótons Muñoz, en *Obra completa 6*, Madrid: Akal, 2011, págs. 416-421.

¹⁴ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., págs. 165-167. Id., *Metaphysik. Begriff und Probleme*, éd. R. Tiedemann, Francfort am Main, Suhrkamp Verlag, 1998, pág. 202. Cf. asimismo id., “Teoría de la pseudocultura” (1959), trad. Agustín González Ruiz, en *Escritos sociológicos I. Obra completa, 8*, Madrid: Akal, 2005, págs. 93-121. Id., “Cultura y administración” (1960), *ibid.*, págs. 122-146.

¹⁵ Max HORKHEIMER, “La situation actuelle de la philosophie sociale et les taches d’un institut de recherche sociale” (1931), trad. dirigida por L. Ferry y A. Renaut, *Théorie critique. Essais*, Paris: Payot, 2009, págs. 56-59.

de la negatividad¹⁶. Hará falta entonces *criticar a Hegel*: no rechazarlo sino, al contrario, conservar el “buen grano”, tamizarlo y sacudirlo, “cribarlo” en vista de las nuevas condiciones que nos impone la historia contemporánea.

“La vocación de la dialéctica –leemos en *Minima moralia*– es revolucionar las opiniones sanas que alimentan a aquellos que tienen el poder ahora, para quienes el curso del mundo es intangible. (...) La razón dialéctica es irracional con respecto a la razón dominante”¹⁷. De aquí surgen los *Tres estudios sobre Hegel* que, entre 1957 y 1963, comenzarán a forjar “un concepto modificado de la dialéctica”¹⁸. Modificación o inflexión radical tendiente a concretizar hasta el final este movimiento por el cual “en Hegel, el idealismo tiende más allá de él mismo”¹⁹. Criticar, entonces: mostrar que la “cizaña” misma –ahí donde Hegel, según Adorno, “falla”– está hecha de un material desde siempre mezclado con el “buen grano”. Criticar a Hegel: “arrancarle la verdad allí donde se revela su no-verdad”²⁰. De aquí esas formulaciones inesperadas por medio de las cuales Adorno querrá subrayar todo aquello que lo “opone a la profundidad (no obstante) inigualable del pensamiento filosófico de Hegel”²¹. De aquí la apuesta de *Dialéctica negativa*: pensar un proceso fundamental en el que, afirma Adorno, “la contradicción tenga más peso del que Hegel, el primero en señalarla, le atribuía”, hasta arriesgarse a la paradoja de una “lógica de la dislocación”²².

Para que “la contradicción tenga más peso que para Hegel”, haría falta entonces que Adorno utilice el tamiz de un modo diferente, conservando como una materia preciosa eso que, a los ojos de todo idealista, no sería más que jeroglífico imposible de “espiritualizar”. Y, para arriesgarse a una “lógica de la dislocación”, haría falta

¹⁶ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit. págs. 18, 19.

¹⁷ *Ibid.*, pág. 78. La traducción española es levemente distinta de la versión francesa vertida fragmentariamente por el autor aquí, y a la cual nos atenemos. Citamos, no obstante, el pasaje correspondiente *in extenso*: “(...) El cometido de la dialéctica es preservar las opiniones sanas, guardianes tardíos de la inmodificabilidad del curso del mundo, buscarle las vueltas y descifrar sus “*proportions*” como el reflejo fiel y reducido de unas desproporciones desmedidamente aumentadas. La razón dialéctica aparece frente a la razón dominante como lo irracional: sólo cuando la sobrepasa y supera se convierte en racional (...)”. [N. del T.]

¹⁸ Theodor W. ADORNO, *Tres estudios sobre Hegel* (1957-1963), trad. Joaquín Chamorro Mielke, en *Obra completa*, 5, Madrid: Akal, 2012, pág. 250.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 255.

²⁰ *Ibid.*, pág. 320.

²¹ Theodor W. ADORNO, “Observaciones sobre el pensamiento filosófico” (1964-1965), trad. Jorge Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad II*, op. cit., pág. 429. [Trad. esp.: “(...) las ideas insuperadas de Hegel sobre el pensamiento filosófico”. N. del T.]. Cfr. asimismo *id.*, “¿Para qué aún la filosofía?” (1962), *ibid.*, pág. 403.

²² Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., págs. 148, 156.

también que Adorno agite el tamiz más allá de su simple función discriminatoria (pesado/ligero, vil/precioso, falso/verdadero). Haría falta *implicar una contradicción irreductible* en la operación lógica misma. ¿No tenemos que admitir, desde entonces, que la operación crítica realiza otra cosa que simplemente separar –clara y distintamente– el “buen grano” de la “cizaña”? Ustedes agitan el tamiz para obtener una separación tal: pero su mismo gesto hace que la operación sea impura. Un resto aparece, *el polvo se levanta*. Como ignorando la criba del tamiz que querría que cada cosa permanezca en su lugar una vez efectuada la separación, este polvo se esparce anárquicamente en el espacio y se dirige incluso en dirección al rostro del tamizador, como podemos ver en las extraordinarias imágenes rodadas en Bombay por el documentalista Michael Glawogger en su film de 1998 *Megacities*. Este polvo levantado, ¿es el “buen grano”? ¿Es la “cizaña”? ¿Son los *astra* o bien los *monstra*?

Para comprender en qué sentido esta situación es fatal, al tiempo que fecunda, habría que volver, después de Hegel, a Freud. Es lo que Adorno no ha dejado de hacer, como sus amigos Walter Benjamin o Herbert Marcuse, defendiendo desde 1946 la idea de un “psicoanálisis radical” (*radikale Psychoanalyse*) contra los “revisio-nistas neo-freudianos”, incapaces de hacer otra cosa que “integrar las pulsiones psíquicas al *statu quo* social”, es decir a la injusticia misma del mundo de la reifi-cación²³. En todo pensamiento de lo social hará falta entonces acoplar un enfoque de lo psíquico: en la *lucha* de las conciencias, en las relaciones de *poder*, de domi-nación y servidumbre, en los diferentes procesos de reconocimiento –para retomar la terminología de Hegel en la *Fenomenología del espíritu*, que se encuentra en toda la Teoría crítica–, hará falta ligar o volver a implicar el *deseo* en tanto que *potencia* y movimiento psíquico fundamental: potencia que no sería nunca “superada” (según los términos de una dialéctica estándar) porque ella continúa desorientando o subvirtiendo todo a partir de su sub-yacencia, a partir de su dialéctica inconsciente (esta dialéctica no estándar de la cual Bataille, y luego Lacan, quisieron establecer los principios). He aquí porqué, en todo caso, no podremos jamás separar los pro-blemas sociales de las cuestiones psíquicas, los “determinantes sociales” de las “estructuras pulsionales”, como escribe Adorno en un artículo de 1955 sobre las relaciones entre sociología y psicología²⁴.

²³ Theodor W. ADORNO, “El psicoanálisis revisado”, trad. A. González Ruiz, en *Escritos sociológicos I. Obra completa* 8, Madrid: Akal, 2005, pág. 40.

²⁴ Theodor W. ADORNO, “Sobre la relación entre sociología y psicología” (1955), en op. cit., pág. 42.

Brevemente, haría falta nunca perder de vista el elemento de lucha (social) intrínseco a todo deseo, así como haría falta nunca olvidar el elemento de deseo (psíquico) intrínseco a toda relación social o política. Es llamativo, por ejemplo, que los intensos motivos sexuales de los *Traumprotokolle* –sodomía y “babamüll” (una práctica de la que finalmente no sabremos nada), burdel con una mujer de vidrio, torturas genitales, San Carlos Borromeo “en el ano del crucificado”, “máquina de lavar el pene”²⁵...– delinean unos contornos cuya base sigue siendo la angustia política, con su obstinado motivo de escenas de ejecución, de campos de concentración, de reino de los muertos o de fin del mundo...En un sueño de noviembre de 1942, Adorno se ve así deambulando con su padre por las calles de Londres durante una alerta aérea: “Por doquier había diseminados grandes rótulos, pancartas en realidad, con la inscripción: PÁNICO. Pero era como si con ello no tanto se advirtiera contra el pánico, sino más bien se lo decretara”²⁶.

Más tarde, en los años '60, Adorno seguirá mostrando su agudeza crítica al manifestar –como lo hacía, por su parte, Pier Paolo Pasolini– su desconfianza con respecto a la famosa “liberación sexual”: verá en ella sobre todo una “energía libidinal transferida al poder que la domina”, una “neutralización del sexo” o del deseo, con su “nueva forma de represión”, y, finalmente, un signo cultural de la “complicidad de una sociedad con el principio [mismo] de la violencia” que esclaviza por todas partes los seres librados a la reificación²⁷. Por lo demás, el caso de la “liberación sexual” sería como el de aquello que llamamos “tiempo libre”, cuyas apariencias Adorno fustigará recordando la evidencia de que “una libertad organizada es coactiva”, y que habrá todavía mucho por hacer para encontrar la “oportunidad de emancipación que podría ayudar a que el tiempo libre se convierta en libertad”²⁸. Una manera de decir que el tamiz de la crítica no se sacude solamente para discriminar lo verdadero de lo falso: su movimiento no se realiza sin ese gesto humano por el cual, luego de la turbulencia compleja de los granos pesados y los granos ligeros, algo se levantará como el índice mismo de nuestro deseo de libertad.

*

²⁵ Theodor W. ADORNO, *Sueños*, op. cit., pág. 20 (*Traumprotokolle*, op. cit., págs. 20-21, 25-26, 53-54, 60-61, 84-85).

²⁶ *Ibid.*, pág. 19. (*Traumprotokolle*, op. cit. pág. 19).

²⁷ Theodor W. ADORNO, “Los tabúes sexuales y el derecho hoy”, art. cit., en *Crítica de la cultura y sociedad II. Obra completa*, 10/2, op. cit. pág. 471.

³⁰ Theodor W. ADORNO, “Tiempo libre” (1969), en *ibid.* págs. 576, 582.

Es un hecho de experiencia que viene a reforzar –desafortunadamente– un *topos* filosófico: las imágenes, muy a menudo, nos *confunden*. Ellas nos perturban o nos movilizan, nos maravillan o nos fascinan. Su reputación, según una larga tradición filosófica derivada de Platón, es la de hacernos correr el riesgo de confundirlo todo –ser y apariencia, verdad e ilusión–, brevemente, de no saber discernir entre el “buen grano” y la “cizaña”. Desde este punto de vista, nada parecerá más extraño a la función crítica que la imagen misma. ¿Qué significa, pues, la decisión de elaborar, a partir de la etimología de la palabra *crítica*, la imagen de una criba o un tamiz? ¿Será una forma de confundirlo todo? ¿De hundir la crítica en la indistinción imaginaria? La etimología, para retomar los términos de Adorno, ¿no es la mejor aliada de la “jerga de la autenticidad”? Y la imagen del tamiz, ¿no nos lleva a esperar algo así como un arquetipo, la imagen mitológica de una actividad, la crítica, que se obstina precisamente en desalienarnos de todo pensamiento mitológico? ¿Cómo aceptaría una Teoría crítica, por lo tanto, dejarse investir por esta potencia de confusión que vehiculan las imágenes?

No puede haber, ciertamente, Teoría crítica sin crítica de las imágenes. La sociedad “integrada” –alienada o reificada– que con derecho detesta el autor de *Minima moralia*, es una sociedad constantemente cooptada por un mundo de imágenes inmundas, alternadamente violentas o prostituidas. Desde la muerte del filósofo, como sabemos, las cosas no se han arreglado, más bien al contrario. Ahora bien, todo se encuentra, en palabras del propio Adorno, orientado o “adaptado”, en el sentido darwiniano del término, por algo que él llamaba *Leitbild*, palabra que en francés traducimos generalmente como “schéma directeur” [esquema rector] o “paradigme” [paradigma]²⁹ (si no me equivoco, la palabra es tan usual en el discurso empresarial actual que su raíz *Bild*, “imagen”, ha devenido prácticamente inaudible).

Cuando, en *Minima moralia*, Adorno habla de la industria cultural como de una “incorporación de la barbarie” fundada en la “explotación sistemática de la ruptura entre los hombres y su [propia] cultura”³⁰, comprendemos en qué medida las imágenes desempeñan un rol crucial en la constitución de una tal desgracia (que Freud se había contentado en llamar “malestar”). No habiendo conseguido la Ilustración

²⁹ Theodor W. ADORNO, “Teoría de la pseudocultura”, art. cit., en *Escritos sociológicos I*. op. cit., pág. 104. Theodor W. ADORNO, “Cultura y administración”, art. cit., pág. 122-146. Theodor W. ADORNO, “Sin imagen directriz” (1960), trad. J. Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1. Prismas. Sin imagen directriz*, Madrid: Akal, 2008, pág. 255-263.

³⁰ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., págs. 152, 153.

“eliminar el poder de las imágenes sobre los hombres”, ¿no hará falta repensar la filosofía contemporánea, se pregunta Adorno, a partir de un “libro de imágenes sin imágenes”³¹ (*Bilderbuch ohne Bilder*)? Si, por un lado, la metafísica es esta “forma de filosofía cuyos objetos [exclusivos] son los conceptos”³² ¿no le hará falta deshacerse constantemente de las imágenes? Y si, por otro lado, el materialismo (más cercano, podríamos pensar, al mundo sensible) se pretende coherente, ¿no debería él plantearse como un “materialismo sin imágenes”³³ (*Materialismus bilderlos*)? En cuanto a la legitimidad del arte mismo –¡ah! ¡el arte, el gran arte, el arte autónomo!– Adorno no podrá evitar, ya desde el principio de su *Teoría estética*, dudar violentamente de ella: ¿de qué vale la libertad artística en una sociedad en la que la libertad se ha encogido tanto³⁴?

Tanto es así que después de 1945 la humanidad ha debido vivir o sobrevivir al hecho –“inimaginable”, antes no se lo sabía enunciar de otro modo– de que Auschwitz haya sido posibilitado por un pensamiento, una decisión, un proceso interno a la propia cultura occidental. He aquí porqué *Minima moralia* se abre con la expresión “triste saber”³⁵ (*traurige Wissenschaft*). Ha terminado el tiempo nietzscheano del “gay saber”³⁶ y de la plena afirmación, alegre, de nuestra potencia de ser: el poder viene de apoderarse de todo, de masacrar todo, de condenar todo a la amargura. En tales condiciones, ¿qué sentido podría adquirir un problema estético kantiano como el del “juicio de gusto”, tan pronto como toda la época se desdice³⁷ también radicalmente y no amerita más que un general “juicio de repugnancia”? Adorno desesperó personalmente de una historia cuya dureza él había sufrido personalmente, de eso no hay dudas. Pero la desesperanza que puso de manifiesto la llamó valientemente una “desesperanza objetiva” (*objektive Verzweiflung*): una desesperanza estructural que, decía él, tiene como efecto colateral “condenar toda esencia afirmativa del arte”³⁸. Una manera de decir que el arte no podía sino “re-

³¹ *Ibid.*, págs. 146-147.

³² Theodor W. ADORNO, *Metaphysik*, op. cit. Pág. 14.

³³ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., págs. 204-207.

³⁴ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética* (1959-1969), trad. J. Navarro Pérez. *Obra completa 7*, Madrid: Akal, 2004, pág. 9.

³⁵ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., pág. 17. [traducción española: “Ciencia melancólica”. N. del T.]

³⁶ “*fröhliche Wissenschaft*” [N. del T.]

³⁷ El autor juega aquí con los términos “jugar”/“dejuger”, matiz que se pierde en la traducción [N. del T.]

³⁸ Theodor W. ADORNO, “¿Es jovial el arte?” (1967), trad. Alfredo Brotons Muñoz, en *Notas sobre literatura. Obra completa 11*, Madrid: Akal, 2003, pág. 581.

nunciar por sí a la jovialidad”³⁹, y que lo mejor que le restaba por hacer era *llorar sin lágrimas*, como logran hacerlo aún los personajes de Samuel Beckett.

Es en este contexto de “desgracia en la cultura” que han sido escritas, en 1949, las demasiado famosas frases –a menudo reducidas a tres palabras– sobre la barbarie o la imposibilidad de escribir poemas después de Auschwitz. Se trataba para Adorno de poner por delante la quiebra del lenguaje, ya fuera crítico o poético, ante lo que llamaba la “cosificación absoluta” de la humanidad en el recinto de los campos⁴⁰. En 1965, en *Metaphysik*, el filósofo sugerirá que, ante la “muerte de millones” y su violencia infinita, el discurso no puede permitirse ni un mínimo matiz –“esta sola palabra es una afrenta frente a lo que quisiéramos decir”– y, entonces, demuestra su fracaso⁴¹. En 1969, el año de su muerte, Adorno persistirá en este diagnóstico de fracaso, en la medida en que el lenguaje y la emoción ante la historia devienen inconmensurables, es decir, en tanto que no es más posible expresar cosa alguna: “Sobre Auschwitz no se puede escribir bien; tenemos que renunciar a la diferenciación para mantenernos fieles a sus impulsos, pero con la renuncia nos integramos en la regresión general”⁴².

Adorno mismo volvió, sabemos, sobre sus aseveraciones de 1949. En *Metaphysik*, en 1965, escribe: “Estoy dispuesto a conceder que, tal como he dicho que, después de Auschwitz, no podíamos escribir más poemas –fórmula mediante la cual yo quería indicar que la cultura resucitada me parecía hueca–, tenemos que decir, por lo demás, que hace falta escribir poemas, en el sentido en que Hegel explica, en la *Estética*, que, siempre que existe una conciencia del sufrimiento entre los hombres, tiene que existir también el arte como forma objetiva de esta conciencia”⁴³. En *Dialéctica negativa*, de 1966, afirmará que “el perenne sufrimiento (*das perennierende Leiden*) tiene tanto derecho a la expresión como los torturados lo tienen de gritar; es por esto que podría haber sido falso afirmar que después de Auschwitz no es más posible escribir poemas”⁴⁴. El libro había sido enviado a Paul Celan y, en su última carta al poeta, manifiesta tímidamente la importancia, para

³⁹ *Ibid.*, pág. 583.

⁴⁰ Theodor W. ADORNO, “Crítica de la cultura y sociedad” (1949), trad. J. Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., pág. 25.

⁴¹ Theodor W. ADORNO, *Metaphysik*, op. cit., pág. 165.

⁴² Theodor W. ADORNO, “Entradas. Modelos críticos 2” (1969), trad. J. Navarro Pérez, en *Crítica de la cultura y sociedad II*, op. cit. págs. 525, 526.

⁴³ Theodor W. ADORNO, *Metaphysik*, op., cit., pág.172.

⁴⁴ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 355.

él, de esta puesta a punto⁴⁵. Haríamos mal, por lo demás, en leer en estas afirmaciones una inversión o una negación de sí mismo, ya que se trata nada más que de *dialectizar* lo innombrable (a través de una ética del lenguaje) y lo inimaginable (a través, quien sabe, de una ética de las imágenes), a fin de no obtener nunca el deleite de la síntesis o la reconciliación y de demorarse en el dolor de la “amarga verdad”.

Amarga verdad: en la palabra “verdad” se despliega toda la potencia crítica en cuanto tal. Pero en la palabra “amarga” se pone a prueba toda la potencia de las imágenes. A la *crítica* le haría falta también la *imagen*, a falta de la cual la verdad no será más que una verdad entre otras y no la “amarga verdad” que nos mira, que nos conmueve en lo más profundo. Del lado de la verdad, podremos, deberemos volver una vez más a Hegel: “El motivo hegeliano del arte como consciencia de las miserias se ha confirmado más allá de lo que cabía esperar”⁴⁶. Del lado de la amargura, es a Heinrich Heine a quien Adorno hace retornar en primer lugar, en un magnífico texto titulado “La herida Heine” (*Die Wunde Heine*), donde dice que el poeta es el que “transfigura en imagen la pérdida misma de todas las imágenes”⁴⁷. Más tarde, el filósofo regresará a Samuel Beckett, en tanto que él ha sabido hacer sensible, admirablemente, “un punto cero (*Nullpunkt*) [de donde] surge un nuevo mundo de imágenes (*Welt von Bildern*)”⁴⁸.

Si hay una apuesta que tendría que comprometer todo pensamiento crítico con la consideración de nuestras “amargas verdades”, sería entonces la de trabajar conjuntamente con Heine y Hegel: encontrar el espacio crítico donde puedan reunirse la imagen y la dialéctica. Ahora bien, este espacio existió concretamente en la vida de Adorno: era la mesa del café *Westend* en la Opernplatz de Frankfurt donde nació su amistad con Walter Benjamin por mediación de Siegfried Kracauer. Muchos años más tarde, después de un sinnúmero de peripecias históricas e intelectuales, Adorno dará a entender el rol ejemplar, para toda Teoría crítica, de esos dos... pero, ¿cómo llamarlos?, ¿escritores?, ¿filósofos no académicos?, ¿críticos, precisamente? Kracauer, el “curioso realista” (*der Wunderliche Realist*) es aquel en el que “el sufrimiento debía penetrar sin distorsiones ni paliativos en el pensamiento”. “Sin

⁴⁵ Theodor W. ADORNO, *Correspondance avec Paul Celan* (1960-1968), trad. C. David, Caen: Nous, 2008, pág. 79.

⁴⁶ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 32.

⁴⁷ Theodor W. ADORNO, “La herida Heine” (1956), trad. A. Brotons Muñoz, en *Notas sobre literatura*, op. cit., pág. 96.

⁴⁸ Theodor W. ADORNO, *Teoría estética*, op. cit., pág. 49.

que me diera plenamente cuenta”, escribe Adorno en este texto de 1964, “gracias a Kracauer percibi yo por primera vez el momento expresivo de la filosofía⁴⁹ (*der Ausdrucksmoment der Philosophie*)”. ¿Cómo no interrogarse, entonces, acerca del hecho de la pregunta crítica dirigida por Kracauer al mundo de la historia y de la cultura sucediendo cotidianamente mediante una “fenomenología de las pequeñas imágenes”⁵⁰ (*Bildchen-Phänomenologie*), ya fueran fotográficas o cinematográficas?

Pero el aporte de Walter Benjamin será más movilizador, todavía más radical. Decir –como lo hace Adorno en 1950– que el “modelo de su filosofía” (la de Benjamin) es el del “jeroglífico” (*Bilderrätsel*), o que su teoría está marcada por rasgos que “el espíritu reserva generalmente al arte”⁵¹, ¿no es ya admitir que un pensamiento crítico sin imágenes no sería ni crítico ni dialéctico hasta sus últimas consecuencias? ¿No es rendir homenaje en Benjamin a la potencia crítica de la imaginación, esta “imaginación filosófica” (*philosophische Phantasie*) que hace de la “imagen” (*Bild*) singular el cristal mismo –o “el ojo”, diría yo– de la historia⁵²? ¿No es comprometer a la Teoría crítica a continuar reflexionando sobre el concepto benjaminiano, todavía no agotado, de la “imagen dialéctica”⁵³ (*dialektische Bild*)? ¿No es, en fin, reconocer la coexistencia fundamental, no por una síntesis sino precisamente por una “dialéctica negativa”, de la imagen y del concepto, que intenta a su manera encarnar la práctica benjaminiana de las “imágenes de pensamiento” (*Denkbilder*) ahí donde, admite Adorno, “imagen y lenguaje se conectan” indisociablemente⁵⁴?

¿Cómo ejercer, en tales condiciones, el discernimiento crítico? ¿Cómo hacer un buen uso de la criba o el tamiz? Gilles Moutot, en la conclusión de su gran *Ensayo sobre Adorno*, ha mostrado que este había soñado mucho tiempo con algo como una “imaginación exacta”⁵⁵ (*exakte Phantasie*). Había soñado incluso con una “imaginación extrema”, como cuando escribe, en *Metaphysik*, que “si hay una salida del círculo infernal (...), es probablemente en la capacidad que posee el espíritu [de

⁴⁹ Theodor W. ADORNO, “El curioso realista: sobre Siegfried Kracauer” (1964), en *Notas sobre literatura*, op. cit., pág. 373.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 376.

⁵¹ Theodor W. ADORNO, “Caracterización de Walter Benjamin” (1950), en *Crítica de la cultura y sociedad I*, op. cit., pág. 210. [trad. esp.: “(...) un rasgo que la departamentalización del espíritu reserva al arte (...): la promesa de felicidad”. N. del T.]

⁵² Theodor W. ADORNO, “Introducción a los Escritos de Walter Benjamin” (1950), en *Notas sobre literatura*, op. cit., págs. 549, 551.

⁵³ *Ibid.*, pág. 552.

⁵⁴ Theodor W. ADORNO, “Dirección única, de Benjamin” (1955), en op. cit., pág. 662.

⁵⁵ Guilles MOUTOT, *Essai sur Adorno*, Paris: Payot, 2010, págs. 620-635.

ejercitar] una imaginación (*Imagination*), una capacidad de pensar la más extrema negatividad”⁵⁶. Pero todo eso choca al mismo tiempo con la contingencia y la condición precaria de las imágenes: ellas no son, desafortunadamente, ni exactas hasta lo último, ni extremas hasta lo absoluto. Ellas son tan lacunarias como necesarias. Parfraseando eso que Adorno mismo dice de los extranjerismos, ellas serían como “los judíos de la lengua”⁵⁷. Bien organizadas y bien miradas –lo cual es siempre difícil–, ellas señalarían “la irrupción de la libertad” (*Einbruch von Freiheit*) o el “poder negativo” (*Negative Macht*) obrando en el flujo de nuestros conformismos visuales⁵⁸. Pero ellas no escapan nunca de su condición extraterritorial o transversal, como si su potencia misma, que es deseo y movimiento, produjera también su esencial precariedad.

Esa sería la potencia paradójica y la fragilidad de las imágenes. Por un lado, no se adaptan a la generalidad del concepto, en tanto que son siempre *singulares*: locales, lacunarias, poca cosa en suma, micrológicas, para decirlo todo (pero es justamente en la “mirada micrológica” en donde concluye *Dialéctica negativa*⁵⁹). Por otro lado, están *abiertas* por todas partes: nunca completamente cerradas, nunca acabadas, a lo que corresponde exactamente la escritura fragmentaria defendida por Adorno como “forma abierta, inacabada” del pensamiento⁶⁰. De aquí que “El ensayo como forma” siga siendo un texto capital para entender lo que *crítica* quiere decir ahí mismo donde la *imagen* se ve convocada junto al pensamiento conceptual. Pues el ensayo, a la vez “realista” y “soñador”, es ese género –del cual Benjamin, dice Adorno, seguirá siendo el “maestro inigualable” – capaz de dirigir al ideal de la percepción clara y distinta un “dulce desafío” que no le quite ni verdad, ni complejidad, ni tenor crítico. No tiene “imagen directriz” (*Leitbild*) pero, precisamente, se concentra sobre una “imagen” (*Bild*) que “hace surgir la luz de la totalidad en un rasgo parcial”, y ello “de manera experimental”, no conformista⁶¹. Y aquí es que consigue su “afinidad con la imagen” (*Affinität zum Bild*): ser “más dialéctica que la dialéc-

⁵⁶ Theodor W. ADORNO, *Metaphysik*, op. cit., pág. 196.

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., pág. 115.

⁵⁸ Theodor W. ADORNO, “Sobre el uso de extranjerismos” (1959), en *Notas sobre literatura*, op. cit., págs. 624, 626.

⁵⁹ Theodor W. ADORNO, *Dialéctica negativa*, op. cit., pág. 373.

⁶⁰ Theodor W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., pág. 21.

⁶¹ Theodor W. ADORNO, “El ensayo como forma” (1954-1958), en *Notas sobre literatura*, op. cit., págs. 11-34.

tica” y, para finalizar, hacer surgir una verdad profunda en la “contravención de la ortodoxia del pensamiento”⁶².

Si no hay Teoría crítica sin crítica de las imágenes, no la habrá tampoco sin crítica –de los discursos o de las imágenes– *por las imágenes mismas*. Como las palabras (las de Victor Klemperer, por ejemplo) pueden criticar a otras palabras (las de Joseph Goebbels, por ejemplo), las imágenes son en sí mismas capaces de devenir herramientas críticas. Ellas son, como Jean Paul Sartre decía hace tiempo, actos y no cosas: confrontaciones en actos sobre ese campo de batalla que se llama “cultura”. Ellas no solamente ilustran ideas: las producen o producen sobre ellas efectos de crítica. Ellas *sublevan* las ideas y pueden, también, elevarnos a nosotros mismos, transformarnos. Es exactamente lo que afirmaba Francisco Goya en la época de las grandes *Críticas* kantianas: las imágenes también saben criticar el mundo. Pero para eso hace falta tomar con ellas tantos riesgos y precauciones como con las palabras. Es en una imagen y en sus propias paradojas –la alegoría femenina de *Sþes* esculpida por Andrea Pisano en la puerta sur del Baptisterio de Florencia– donde Benjamin habría encontrado el sentido radical, dialéctico y “negativo”, la esperanza que experimentaba frente al mundo histórico, y que Adorno, que lo cita, experimentó sin duda, exactamente, de la misma manera: “La esperanza (...), sentada, alza los brazos con gesto desvalido hacia un fruto que le resulta inalcanzable. Y, sin embargo, es alada. Nada más verdadero”⁶³.

Traducción de Maximiliano Gonnet

⁶² *Ibid.*, págs. 33, 34.

⁶³ Walter BENJAMIN, *Calle de dirección única*, ed. Tillman Rexroth, trad. J. Navarro Pérez, Madrid: Abada, 2011, pág. 59. Citado por Th. W. Adorno, “*Dirección única*, de Benjamin”, op. cit., pág. 666.