

LA CONSTELACIÓN MÁS TARDÍA. ADORNO Y LA FORMA PARATÁCTICA

A Later Constellation. Adorno and the Paratactic Form

JOÃO PAULO ANDRADE*

jpandradedias@gmail.com

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2020

RESUMEN

Apoyado en el material de archivo de la *Teoría estética*, este artículo aborda el tema de la exigencia tardía de reelaboración de la *Darstellung*, elemento fundamental de la constelación. Al parecer, Adorno buscaba una radicalización de la parataxis, figura ampliamente atribuida a su forma de escritura por la bibliografía secundaria. Se nota, sin embargo, que tales comentarios trataron la presencia de la parataxis de modo generalizado en toda su obra y se presenta la hipótesis de que únicamente el último escrito de Adorno podría ser precisamente llamado “paratáctico”. Pues, aunque la parataxis pueda ser encontrada en otros escritos, la trayectoria de la obra de Adorno parece culminar en un modo de organización paratáctico que excede el mero recurso a tal figura. Se toma entonces el concepto de estilo tardío (*Spätstil*) como telón teórico para ese replanteamiento, explorando la apropiación adorniana de Beethoven y de Hölderlin. Finalmente, se enuncia la tipología de lo paratáctico elaborada por Adorno, buscando demostrar el empleo de esas construcciones en la presentación de la *Teoría estética*.

Palabras clave: *Darstellung*; constelación; estilo tardío; Beethoven; Hölderlin.

ABSTRACT

Grounded in Aesthetic theory's archived material, this paper discusses the theme of the necessity to overwork *Darstellung*, a fundamental element of constellation. It assumes that Adorno was on a search for a radicalization of parataxis, a figure broadly credited to his writing style by commentators. However, one should remark that such commentaries have extended parataxis' presence to all his works. On the contrary, this paper defends the hypothesis

* Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

that only Aesthetic theory can precisely be called “paratactic”. Thus although one could find these constructions in his former writings, it seems that Adorno’s posthumous work culminates in a paratactic model of organization that exceeds its sporadic use. This paper takes late style’s concept (*Spätstil*) as a theoretical background of this overwork, and intend to explore Adorno’s interpretation of Beethoven and Hölderlin. Finally, it enunciates Adorno’s paratactic typology and tries to point some of these constructions in *Aesthetic theory*’s presentation.

Keywords: *Darstellung*; constellation; late style; Beethoven; Hölderlin.

La expresión tomada como título de este texto inmediatamente se presenta para la reflexión*. Su extravagancia y exageración –cual parodia mal hecha– escenifican una palabra gastada de la literatura académica filosófica y viene acompañada de un conjunto de tesis relacionadas con el ejercicio de la exégesis de la obra de Adorno. En ella, una vieja fórmula de la periodización de las obras y de sus autores –la clave joven-maduro-tardío– parece insertada a costa de su propia caducidad, como si algo le escapase y se inscribiese más allá de sus dominios, como si los criterios sobre los cuales se erigen esos postulados clásicos de lectura –continuidad y ruptura– pareciesen perder el sentido. Pero ¿qué podría ubicarse más allá de tales fórmulas? ¿Y por qué ese objeto incierto no podría ser explicado por uno de los esquemas más consagrados de la exégesis filosófica? Además, ¿cuál sería la razón para retomar ese tipo de clave interpretativa, si la dificultad de adecuación de la obra de Adorno a esos esquemas fue confirmada frecuentemente por los propios comentarios del autor?¹ Ante un pensamiento que, de un lado, se destaca por la prevalencia casi inquebrantable de determinadas temáticas y conceptos, pero que, del otro, permaneció siempre con la mirada puesta en el núcleo temporal de la verdad (Adorno y Horkheimer, 1998: 48), tesis interpretativas de continuidad o ruptura presentan de antemano una relativa esterilidad. Delante de ese cuadro, ¿por qué sugerir una constelación más tardía?

* Este texto se originó a partir de una ponencia presentada en la II Jornada de Filosofía, Arte e Estética, organizada por el Grupo de Estudos em Estética e Teoria da Arte (GEETA) y que tuvo lugar en la Unicamp (Brasil) en 2019. Hace parte de la investigación de doctorado del autor, actualmente en curso. Agradezco a los colegas que contribuyeron con preguntas y comentarios y, en especial, a Marvin Estrada, quien tradujo el texto al español

¹ Si bien es cierto que Adorno (2010: 350) consideraba que sus primeros escritos tendrían “el carácter de una anticipación de ensueño”, en su aula inaugural como *Privatdozent* (2010: 312), él mismo critica el modelo de imagen dialéctica utilizado en su libro sobre Kierkegaard (Adorno y Benjamin, 1988: 80).

La elucidación de ese postulado exige retomar los elementos constitutivos más fundamentales de la constelación. Una exposición tan breve como consistente de estos elementos puede ser encontrada en un pasaje de *Empirie und Dechiffrierung von Wirklichkeit*, de Wolfgang Bonß. Allí, la constelación está implícitamente enunciada como “metodología”.

Hablar de metodología en Adorno significa pues la reconstrucción de fragmentos filosóficos, estéticos y de las ciencias sociales, los cuales en su nexo interno remiten a un tejido [*Gewebe*] de procedimientos cognitivos tan complejo como inconcluso (Bonß, 1983: 202)

En esta corta cita, Bonß alude a los dos aspectos más fundamentales de la idea de constelación. La remisión a los fragmentos oriundos de matriz filosófica, estética y de las ciencias sociales se refiere a la constelación como procedimiento de análisis que, al tomar un objeto particular y concreto, busca comprenderlo en el interior de la multiplicidad de los procesos teóricos que lo atraviesan. La idea de tejido remite a la constelación como modo de exposición,² esto es, a una exigencia de reconstrucción del objeto que, atenta a su venir-a-ser y a su carácter esencialmente contradictorio, debe traer la rugosidad que le es propia, haciéndola acceder a la superficie del texto por medio de una elaboración del lenguaje. Desde sus primeros escritos, (2010: 312-4) Adorno señala a la forma ensayo como modelo para realizar tal elaboración, modo de escritura privilegiado para “seguir con ternura los contornos de lo sensible” (Gagnebin, 1997: 118-9). Este segundo aspecto demarca el problema de la *Darstellung*, la presentación o exposición.

Durante las fases de juventud y de madurez de su pensamiento filosófico, la presentación parece haber permanecido como una formulación tan capital como latente a Adorno. Su contacto con esa temática se remonta probablemente al enunciado de las primeras líneas del *Prefacio* al libro del *Trauerspiel* (Benjamin, 2006: 223-5), obra de Walter Benjamin de la que Adorno extrae el direccionamiento teórico que predominantemente animaba sus primeros escritos, así como la propia metáfora de la constelación empleada hasta el fin de su *corpus*. Pese a cada uno de los momentos y desarrollos del pensamiento de Adorno, se puede asumir que la apropiación y la interlocución con Benjamin se conserva hasta el fin de su obra (Buck-Morss, 1979). Esa prevalencia, sin embargo, se inscribe en el interior de las antinomias interpretativas del *corpus*, ya que, si es posible notar la exigencia de pen-

² Cf. también el libro de Vicente Gómez (1998).

sar la presentación en fases diversas de la obra de Adorno,³ únicamente en sus últimos textos –en las llamadas “obras del período tardío”– la presentación en cuanto forma de escritura quedaría abiertamente encargada de conducir un proyecto filosófico. Como se sabe, ese desarrollo de la obra de Adorno, situado más claramente en la *Dialéctica negativa* (1984: 23), está anclado en el célebre replanteamiento del concepto de *mimesis* aliado a una recuperación crítica de la retórica. He aquí el tema de este artículo. Pues, aunque los comentarios constantemente se topen con la dificultad de afirmar tesis enfáticas de continuidad o de ruptura, por otro lado, siempre les fue posible demarcar fases al interior de la obra de Adorno, tales como (i) la formulación de un programa conjunto con Benjamin, (ii) el período de escritura de la *Dialéctica de la Ilustración* con Max Horkheimer y (iii) el consiguiente replanteamiento de su concepto de dialéctica, que demarca su obra tardía. Sin embargo, no ocurre lo mismo con la presentación, el aspecto propiamente mimético de la constelación. Todo se aborda como si el programa elaborado por Adorno en su juventud sufriera correcciones y modificaciones teóricas en la medida en que se colocaba la prueba delante de cada momento histórico sin que fuese necesario tratar la forma de presentación (*Darstellungform*) de la idea.

Delante de un pensamiento atento desde siempre a la *Darstellung*, el entrelazamiento entre los dos aspectos fundamentales de la constelación siempre exigió explicaciones de la literatura académica al respecto de la forma de presentación. Incluso aquellos estudios introductorios, que nos ofrecen una apreciación multifacética del autor, no pudieron pasar de largo por ese problema. La pregunta, casi siempre enunciada como la “cuestión del estilo”, encontró una definición genérica –mil veces repetida (Jay, 1984: 15 y 55; Rose, 2014: 17; Jiménez, 1977: 14-15)– que continúa reflejándose incluso hasta en las publicaciones más recientes. Aunque se asuma el gran repertorio de formas empleadas por el autor (Rose, 2014: 16), la escritura de Adorno fue definida como paratáctica. Esa definición, que se acomoda más o menos bien a sus escritos, curiosamente provocó una sobrevaloración de la *parataxis* que, al final, acaba siempre por desvalorizarla. Pues, al tomar la *parataxis* como procedimiento hegemónico de los escritos de Adorno, al extender su alcance a toda la obra del autor, se pierde de vista (i) la definición más estricta de esa no-

³ Como ejemplo, me gustaría mencionar el subtítulo de la *Dialéctica de la Ilustración* –“Fragmentos filosóficos”–, que anticipa el modelo de construcción que permea la obra, además de *Minima moralia*, texto considerado por Albrecht Wellmer (1985: 140) y Gillian Rose (2014: 21) como el escrito adorniano mejor realizado.

ción, (ii) su sentido más preciso al interior de toda la obra, además de (iii) la idea de constelación que era concebida junto a la preparación de la *Teoría estética*. Todo esto indica que esa formulación vendría a profundizar el problema de la presentación a través de una radicalización de los procedimientos paratácticos, algo que anima el debate en relación a todo el recorrido de la constelación en la obra de Adorno y delimita lo que aquí llamo constelación más tardía. Este artículo propone, pues, una exposición de la relevancia de ese problema, así como de algunos replanteamientos de Adorno que apuntarían a ese nuevo modelo de constelación.

Situar este campo problemático exige cierto trabajo de bastidores. Para eso, es necesario iniciar la cuestión partiendo de la correspondencia y del material bruto de la *Teoría estética* – los *Typoscripte*.⁴ Durante los largos diez años que comprenden la preparación del texto, Adorno relataba las dificultades que su objeto le imponía a la presentación. Acerca de esas dificultades, el autor escribe en una carta divulgada en el *Posfacio* de Rolf Tiedemann a la *Teoría estética*:

Consisten en que la sucesión primero-después [*Erst-Nachher*], que es casi inevitable para un libro, se revela tan incompatible con la cosa que resulta irrealizable la disposición tradicional que he intentado hasta ahora, incluso en la *Dialéctica negativa*. Este libro hay que escribirlo de manera concéntrica, en partes de igual peso, paratácticas, que se ordenan en torno a un punto central que expresan mediante su constelación. (Adorno, 2004: 542)

Es espantoso que la propia *Dialéctica negativa*, obra de madurez filosófica manifiesta, no haya permanecido inmune al duro juicio de su propio autor. Es espantoso también que una obra cuya dificultad desconcierta al lector tuviese su presentación rebajada como “tradicional”. En otros pasajes de la correspondencia, Adorno trata la presentación paratáctica como un desarrollo natural de su obra, algo que hace mucho esperaba, y todavía define la finalización de la *Teoría estética* como una tarea de reflexión de la forma. Todo eso lleva a Adorno a asumir que, aunque el texto ya no exigiera replanteamientos teóricos de contenido, su tarea de finalización todavía constituía “un esfuerzo desesperado” (Adorno, 2004: 539).

⁴ Ese material bruto –la totalidad de los escritos de la *Teoría estética* que nos quedaron– se encuentra en el Adorno-Benjamin Archiv. Fue también parcialmente publicado y traído a la discusión por Martin Endres, Axel Pichler y Claus Zittel. Los autores discuten la importancia de una nueva edición de la *Teoría estética*, esta vez en un formato topológico que permita al lector conocimiento de las revisiones, cortes y reorganizaciones de Adorno, además de revelar la intervención de los editores en la publicación de la edición actualmente disponible (Endres, Pichler y Zittel, 2013).

Es interesante que al trabajar se me imponen desde el contenido de los pensamientos ciertas consecuencias para la forma que yo esperaba, pero que me sorprenden. Se trata simplemente de que de mi teorema de que en filosofía no hay nada "primero" se sigue que no se puede construir un nexo argumentativo siguiendo los pasos habituales, sino que hay que montar el todo [*Ganze*] a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea. (Adorno, 2004: 542)

El cuadro de ese problema parece ganar una relevancia aún mayor cuando tomamos los *Typoscripte*, el material bruto de la *Teoría estética*. Parte de él está constituido por las *Regiebemerkungen* (Endres, Pichler y Zittel, 2013), un conjunto de notas cortas escritas por Adorno, no publicadas en la edición de *Obras completas*. Esas anotaciones están constituidas por meta-reflexiones sobre la presentación de la *Teoría estética* y, aunque estén escritas con la prisa propia de unas notas marginales, ofrecen pistas importantes relacionadas con la última revisión que el texto recibiría. En una de ellas, Adorno endosa la hipótesis de que la presentación paratáctica del escrito póstumo estaría intrínsecamente asociada a la realización del proyecto filosófico enunciado en la *Dialéctica negativa*.

Conclusión, no escribir en cadena sucesiva de pensamiento sino en presentación concéntrica, *quasi* paratáctica.⁵ En la introducción se debe colocar un párrafo central al respecto de esto. ¡Extraer consecuencias de la *Dialéctica negativa*! (Adorno in Endres, Pichler y Zittel, 2013: 181)

Aunque el examen y la divulgación del material bruto hechos por Endres, Pichler e Zittel dude ante el debate con el texto de la *Dialéctica negativa*, y que no tenga la presentación paratáctica como preocupación más inmediata, su proyecto de una nueva edición para la *Teoría estética* toca el interior de ese campo problemático. Al respecto de ese material, ellos escriben que “los registros [...] no son únicamente una ‘investigación sobre las posibilidades de tal teoría’ sino que, al mismo tiempo, muestran la tentativa de una construcción teórica que reflexiona directamente sobre su propio principio de presentación” (Endres, Pichler y Zittel, 2013: 174). Con la mirada fija en este material de archivo, se puede afirmar que la reflexión de

⁵ Es importante destacar la pequeña oscilación – *quasi* – de esta cita, aunque, por ahora, no sea posible extraer mayores conclusiones al respecto.

Adorno acerca de la forma de presentación de la *Teoría estética* poseía alcance y sentido mucho mayores de los que una revisión ocasional podía tener. En verdad, retoma uno de los problemas más centrales de la constelación y del concepto de dialéctica que demarcan su obra tardía: la recuperación de la *mimesis* como facultad –como *Vermögen*– en el proyecto de una renovación de la teoría del conocimiento. Precavidos por los riesgos de una pseudoformación de filosofía en arte (Adorno, 1984: 23), la presentación paratáctica retoma el debate sobre la reinención crítica de la retórica como elemento central para un nuevo régimen de la conceptualización (1994: 61-2), ahora capaz de elaborar aquello que fue recalado en el pensamiento. El proyecto filosófico adorniano –concepto renovado de Razón– demandaría, así, una nueva concepción de *Darstellung*, una forma de presentación paratáctica, consecuencia teórica natural de la *Dialéctica negativa* y cuya realización, como práctica de la escritura, habría sido aplazada hasta la última redacción de la *Teoría estética*. Sin tomar la *parataxis* en un sentido excluyente y sin sobreponerla simplemente a nociones como disonancia, constelación, coordinación, campo de fuerza, etc., Adorno da indicios para suponer que, según sus propios criterios, solo con dicha presentación paratáctica, finalmente se podría consumir una *estetización de la teoría*, algo que, en la *Dialéctica negativa*, el autor no se cansa de enunciar en temáticas como la *mimesis*, la recuperación del yo empírico como estrategia de sensibilización del sujeto transcendental y el momento somático.

Pero ¿sería posible encontrar ese replanteamiento paratáctico en el interior del material bruto de la *Teoría estética* o todo lo que nos habría restado son breves descripciones? Además, ¿cómo podríamos comprender la relación entre la autocrítica al respecto de la presentación empleada en los escritos precedentes y el esbozo de una forma paratáctica? O algo tal vez más espinoso: ¿cómo comprender tal replanteamiento crítico sin erigir cualquier especie de *Leitbild*, sin cristalizar la idea de presentación de la constelación? Pues, si en cierto sentido la última revisión que Adorno emprendería de la *Teoría estética* constituiría un punto culminante de toda su obra (Goehr, 2019: 71), es también necesario evitar todo tipo de ilusión idealista sobre la forma paratáctica, todo y cualquier gesto que insinúe el alejamiento de los objetos concretos y que eleve la constelación al nivel de categoría en sentido kantiano. La forma paratáctica no puede estar disociada del objeto más central de la *Teoría estética*, el propio que la conjura: el arte (Schröder, 1992: 78). Pensar el

último escrito como punto culminante de toda la obra de Adorno es un paso arriesgado que además requiere una explicación. En todo caso, ahora se puede al menos arriesgar una tesis segura, sea cual sea, de que la radicalización de lo paratáctico en la *Teoría estética* revela que la ruta de la idea adorniana de constelación habría recorrido un itinerario que parte del recurso a lo paratáctico hasta la organización paratáctica, esto es, del frecuente uso de lo paratáctico hasta la necesidad de establecer la *parataxis* como principio de organización de la presentación.

Si el material de archivo comprueba la relevancia del problema de la forma paratáctica y apunta hacia la elaboración de una constelación más tardía, se debe, por consiguiente, indicar lo que propiamente caracterizaría tal transformación de la presentación. La palabra ostensivamente empleada por Adorno – *parataxis* – inmediatamente apunta a su ensayo homónimo sobre la lírica tardía de Hölderlin.⁶ He aquí la primera referencia estética que participa de ese problema. Sin embargo, aunque la figura de Hölderlin innegablemente tenga enorme importancia en la vida intelectual de Adorno, suponer su centralidad en la construcción de una nueva idea de presentación podría, como siempre, generar sospechas: ¿la inspiración en Hölderlin no llevaría a una lectura que relativiza la importancia de la experiencia musical en la obra de Adorno; asumir la *parataxis* como procedimiento compositivo privilegiado de la *Teoría estética* no llevaría a una excesiva proximidad al montaje; hasta qué punto lo paratáctico en la escritura podría preservar la mediación?

La interpretación adorniana de Hölderlin debe tornarse puerta de entrada para responder estas cuestiones. En su ensayo – publicación de la conferencia polémica de 1961 en la *Hölderlin-Gesellschaft*– Adorno establece una serie de correlaciones entre medios artísticos diversos, filosofía y cada núcleo temporal respectivo. Se trata, una vez más, de aquello que la literatura académica nombró “proto-parentesco”,

⁶ Pista confirmada además por Tiedemann. Todavía en el Posfácio, el editor escribe: “Adorno incorpora de Hölderlin las implicaciones del procedimiento de *parataxis* (*reihenden Verfahrens*), y percibe que su propio método íntimamente toca los textos estéticos del Hölderlin tardío” (Adorno, 2004: 542, trad. mod.). En otra ocasión, afirma que “entre los objetos del filosofar adorniano, el lenguaje posee una dignidad particular. La importancia superior que Adorno le atribuyó a la pregunta por la presentación [*Darstellung*] finalmente culminó en el trabajo de la inacabada *Teoría estética*, trabajo en el que se elabora el sofisticado ideal -inspirado en Hölderlin- de una forma de presentación [*Darstellungform*] paratáctica proveniente del contenido [*Gehalt*] del pensamiento. La consecuencia de la forma lingüística llevaría forzosamente a la aniquilación de aquello que es primero [*Ersten*].” (Tiedemann, 1984: 71)

“homología” o “isomorfía” –estrategia adorniana poco explicitada por el propio autor, a veces apuntada como cuestionable por sus intérpretes, pero que le permite transiciones vertiginosas entre diferentes expresiones y objetos del pensamiento. En una de esas correlaciones, Adorno aproxima poesía y música en la lírica tardía de Hölderlin, y asume que eso se daría en razón de la capacidad disruptiva que el procedimiento de *parataxis* causa al sentido, a la lógica discursiva y a la representación. “La gran música es síntesis sin concepto; ésta es el *Urbild* de la poesía tardía de Hölderlin” (2003: 452, trad. mod.). A continuación, indica una relación más específica entre el empleo de figuras paratácticas y su consecuente aproximación a la música: “Eso atrae irresistiblemente a Hölderlin hacia esas construcciones [paratácticas]. Es a la manera de la música [*Musikhaft*] que ocurre la transformación del lenguaje en una secuencia [*Reihung*] cuyos elementos se asocian de otro modo que en el juicio [*Urteil*]” (2003: 453, trad. mod.).

La aproximación entre la lírica tardía de Hölderlin y la experiencia musical, sin embargo, no permanece *in abstracto*. Después de delinear sus términos, una segunda referencia estética es considerada. Se trata del así llamado tercer Beethoven, figura mayor del concepto adorniano de estilo tardío (*Spätstil*), algo que, a propósito, la expresión “gran música” ya anticipa. Todavía en el ensayo sobre Hölderlin, Adorno afirma: “Mediaciones de tipo vulgar, un término medio externo a los momentos que él debe ligar, son eliminadas como si fuesen exteriores y no esenciales, como también ocurre frecuentemente en el estilo tardío de Beethoven” (2003: 454-5, trad. mod.). A partir de esa correlación, una serie de afinidades entre Hölderlin e Beethoven se tornan visibles. No parece apropiado recuperarlas todas en este artículo. Me gustaría, en verdad, pasar directamente a algunas consideraciones de Adorno sobre el estilo tardío de Beethoven. A partir de allí, parece posible evitar la cuestión espinosa sobre el montaje, además de indicar una serie de implicaciones de lo que Adorno toma por *parataxis*.

El concepto de estilo tardío posee una ambigüedad: significa tanto una etapa-límite en la producción de un artista, momento en el que se expresan sus posibilidades máximas de creación, como las obras de arte de un período histórico determinado, en que se concluiría la “gran música”, el “gran arte” (1999: 180) de la

historia occidental.⁷ El tercer Beethoven se inscribe doblemente en ese concepto de Adorno: giro de su propia producción musical y prenuncio de un viraje en la historia de la música, motivo por el cual esas piezas son frecuentemente asociadas a un proto-modernismo (Spitzer, 2006: 5-9). Según la interpretación de Adorno, la música de ese período de la obra de Beethoven estaría caracterizada por un proceso de fragmentación, de desintegración (*Zerfallprozeß*), que no correspondería más al modelo dialéctico y orgánico, ni a aquella subjetividad que animaba la composición de las sinfonías. El desarrollo de los motivos y la variación en el desarrollo (*Entwicklung*), antes encargados de realizar la construcción de la tonalidad en el período medio de su obra, son abandonados. En su lugar, hay una apropiación casi dispersiva de la convención, la acumulación de materiales gastados y ríspidamente yuxtapuestos –modelo composicional arcaizante que, en su contenido de verdad (*Wahrheitsgehalt*), llega a insinuar una noción de sujeto sometido al sortilegio de algunas figuras de la alienación (*Entfremdung*) en sentido hegeliano, como el terror, o, en la terminología de Adorno, un sujeto arrastrado por el curso del mundo (*Weltlauf*). Al abandonar la ornamentación subjetivista, que apaga el *Schein* de la obra y exhibe una convención desnuda, el estilo tardío toma a la muerte como temática central: “Las fisuras y los saltos, testimonio de la impotencia final del yo ante lo existente, son su última obra” (1999: 183). No como tema ni como sustancia –por medio de las formas fracturadas, la muerte se muestra como alegoría en la obra (Adorno, 1999: 182).

Frente a esta caracterización, la mirada apresurada nos podría llevar a asociaciones entre la *parataxis* y el procedimiento del montaje, y la figura del Stravinsky de *Filosofía de la nueva música* acabaría por recaer sobre el propio Adorno. Además, sería posible preguntar cuál es la legitimidad de ese desplazamiento que aquí se plantea, teniendo en cuenta que Adorno no deja de retomar una crítica al montaje en el interior de la propia *Teoría estética*. Sin embargo, hay motivos para defender que la *parataxis* y el estilo tardío no se confunden con la pseudoformación que caracteriza al montaje: el modelo paratáctico de yuxtaposición guarda un secreto acerca de la mediación. Aunque el desarrollo de los motivos y de los temas haya sido abandonado por el Beethoven tardío, Adorno afirma que su procedimiento

⁷ Con respecto a este tema, cf. la distinción entre período tardío (*Spätzeit*) y estilo tardío (*Spätstil*) (Adorno 1992: 135).

composicional permanece acompañado por la idea de proceso (*Prozeß*) y que, al reelaborar la relación entre convención y subjetividad y volverla la propia ley formal de la composición, esto es, el propio contenido (*Gehalt*) de las obras de ese período, el estilo tardío sería capaz de revigorar la idea de sujeto por medio de lo sin expresión (*Ausdruckslos*). Aunque tienda casi a desaparecer entre los extremos por él mismo suturados, tal sujeto continuaría operando mediaciones, continuaría relacionándose con la convención bajo la forma de un transcurso procesual -ahora escarpado- que previene el problema de la impotencia del yo ante la pura inmediatez.: “su obra tardía [de Beethoven] permanece proceso; no como desarrollo (*Entwicklung*), sino como ignición entre los extremos (*Zündung zwischen den Extremen*), que ya no toleran un término medio seguro ni alguna armonía derivada de la espontaneidad” (1999: 183-184).

Al tomar esa caracterización teórica más general de lo paratáctico y del estilo tardío, podrían señalarse algunas convergencias temáticas entre la última fase de Adorno y el contenido de verdad extraído de esas obras. No sería imposible recorrerlas todas, aunque sí se puede mencionarlas al menos. Es posible notar esas afinidades en tópicos de la *Dialéctica negativa* como la sustitución del Ser por el Algo (*Etwas*) como punto de partida de la dialéctica (1984: 139-140; cf. también Safatle: 2006: 26) y el postulado de que todo sujeto encierra en sí un núcleo de objeto (1984: 177-8) – momentos que se articulan con el par problemático acerca de la dignidad del concepto de infinito en el idealismo (1984: 21-4) y de la finitud y desaparición del sujeto (1984: 189-190). En *El ensayo como forma*, texto que en gran medida anticipa motivos de la *Dialéctica negativa* (Gatti, 2019: 12), esa afinidad ya está presente. La propia caracterización de la forma ensayo para la filosofía es elaborada como una fragmentación procesual y se vale de términos afines a lo paratáctico, como “yuxtaposición”. Según Adorno, el ensayo

Coordina los elementos en lugar de subordinarlos; [...] Si por comparación con las formas en que de modo indiferente se comunica un contenido preparado el ensayo, debido a la tensión entre la exposición y lo expuesto, es más dinámico que el pensamiento tradicional, como yuxtaposición construida es al mismo tiempo más estático. En esto solamente estriba su afinidad con la imagen, salvo que esa misma es una estaticidad en la que las relaciones de tensión se encuentran en cierta medida detenidas. (2003: 33)

Con la estrategia de coordinación de los elementos en un procedimiento de yuxtaposición, la forma ensayo conquista otro modelo de tensión entre lo dinámico y lo estático, una relación cualitativamente diversa con las imágenes y con lo inmediato en afinidad explícita con la composición de las obras paratácticas. Al descartar las mediaciones no esenciales por medio de la yuxtaposición, son exhibidos las cesuras, las fracturas de la realidad, y la composición como escritura poética, filosofía o música, finalmente presenta el carácter desconcertante de la cosa, la complejidad que le es propia (Adorno, 2003: 25). En las composiciones del tercer Beethoven, la obra fracasa en la tentativa de erigir una totalidad en sentido enfático, síntesis de tipo hegeliana, especie de unidad orgánica que, por medio del brillo de la apariencia, reconduce hasta sí misma cada momento particular. La experiencia de la pérdida de esa unidad parece, a primera vista, recaer en la pérdida de la experiencia. Sin embargo, en el colapso del *Schein* otro tipo de expresión se engendra en el sin expresión, que se torna el modelo privilegiado de crítica inmanente: al deponer la ideología de la reconciliación armónica entre lo universal y lo particular, al deponer la ideología de una tonalidad racionalmente construida que, justamente por eso, podría entonces justificarse a sí misma, Beethoven realiza una “crítica de la tonalidad *en la* tonalidad” (Socha, 2015: 98). Cada aproximación abrupta entre los materiales de la convención, cada fragmento no reconciliado causa una disociación constitutiva, fricción productiva, y reinscribe al sujeto en la experiencia bajo una clave cualitativamente diversa – la autoconciencia de la subjetividad históricamente constituida. Así como Beethoven, así también Hölderlin. Ese modo de pensar lo no reconciliado en el tercer Beethoven, que se esconde bajo la fachada de la inmediatez de los materiales, es conmensurable al procedimiento composicional de Hölderlin y al concepto de “rebelión contra la síntesis” allí formulado por Adorno: “La síntesis era el lema del idealismo. La opinión dominante coloca a Hölderlin en simple oposición a este invocando el estrato mítico de su obra. Sin embargo, aquello por lo que Hölderlin rechaza el idealismo, la crítica da síntesis, lo aleja también del ámbito mítico.” (2003: 467).

Después de la caracterización teórica de la composición paratáctica, se puede retomar la cuestión sobre una constelación más tardía. Para eso, solo una lectura de la forma de la *Teoría estética* permitiría avanzar. Sería, pues, necesario regresar a construcciones que estén en diálogo con la caracterización hecha más arriba. Además, tal lectura no podría limitarse al texto editado para la publicación de las *Obras*

completas: si Adorno ya había iniciado el trabajo de reelaboración de la presentación, se debe, entonces, cuestionar sus replanteamientos, los cortes, las revisiones, buscando un motivo paratáctico en cada uno de esos ajustes. Las afirmaciones de Tiedemann sugieren un punto de partida para el examen de la inspiración en Hölderlin, esto es, la confluencia entre el lenguaje de los textos, entre las figuras paratácticas que puedan ser encontradas tanto en los poemas de la lírica tardía como en la *Teoría estética*. En su interpretación del poeta, Adorno construye una breve tipología de esas figuras. Sin que se agote la posibilidad de figuras paratácticas acuñadas por el propio Adorno, es prudente iniciar la investigación por tal confluencia, de modo que esa tipología sea la piedra de toque para el análisis.⁸

Según la interpretación adorniana de Hölderlin, se pueden encontrar por lo menos tres tipos de figuras paratácticas en los poemas de la lírica tardía: (i) microforma paratáctica, (ii) macroforma paratáctica (2003: 454) y (iii) la aproximación entre nombres de escenarios o figuras distanciados en la historia (2003: 460). La primera de esas figuras aparece en conjunciones, pequeñas locuciones o frases cortas. Es importante resaltar que, aunque las gramáticas y los estudios de lingüística definan frecuentemente algunos representantes inmediatos como figuras paratácticas, la microforma elaborada por Adorno excede esos límites. Nada raro es que la *parataxis* haya quedado circunscrita al campo de las conjunciones coordinativas. La lectura que Adorno hace de Hölderlin, sin embargo, no busca ni se orienta por una clasificación de esos elementos, estos no poseen valor paratáctico de antema-

⁸ Tal y como ya fue señalado, estamos frente a una situación que debe reflejar todo el recorrido de la obra de Adorno. Por cierto, sería como una panacea suponer la *parataxis* como una figura aislada, la única capaz de cumplir las exigencias adornianas de pensar un método que no esté apartado de su objeto. Pero, al parecer, una aproximación entre Beethoven y Hölderlin, la cual permite aproximar la *parataxis* y el estilo tardío, evita la centralización excesiva alrededor de dicha figura: la propia idea de una acumulación de formas gastadas inscribe lo paratáctico dentro de un cuadro más amplio que convoca todos los tipos de formas, procedimientos y recursos compositivos. Es por eso que la idea de una “organización” es tan fértil. Con ella, se anticipa que se trata justamente de una composición que organiza todos esos momentos históricos, toda la historia sedimentada del arte, recurriendo a la mimesis para la expresión del objeto. Pensar los diálogos entre lo paratáctico y los otros procedimientos de su pensamiento y de su escritura –como la ironía y el quiasmo en el texto filosófico, la presencia de la forma-epigrama, sin mencionar el tiempo musical de ese modelo de estilo tardío que, originado en Beethoven, invade las obras de Mahler, Berg y resuena en la evaluación que hace Adorno de la música durante su período en Darmstadt– es algo que no se puede realizar ahora pero que pertenece al alcance de la investigación en curso. Si bien es cierto que, en este artículo, decidí utilizar las figuras paratácticas como piedra de toque para analizar la presentación de la *Teoría estética*, solo lo hice para establecer un puente seguro.

no, más bien dependen de un cierto fracaso del pensamiento, la gestualidad de un rasgo que cause experiencia de hiato, de alejamiento, de *Abgeschiedenheit* –de *Zäsur*. Con esa estrategia, Adorno extrapola la esfera de las conjunciones coordinativas, y encuentre en Hölderlin la subversión de elementos subordinantes generalmente clasificados como hipotácticos. Es lo que ocurre, por ejemplo, al final de la segunda versión de *El Único (Der Einzige)*, en la que Adorno señala microformas paratácticas en el estremecimiento causado por *diesmal* y –lo que ahora interesa más– en el empleo vacío de *nämlich*. El pasaje inicia hablando de Cristo:

Pero su ira la inflama; que a saber
el signo toca la tierra, poco a poco
venido de los ojos, como por una escalera.
Esta vez. Obstinado de ordinario, desmesurado,
sin límites, que la mano de los hombres
impugna lo vivo, más aún de lo que conviene
a un semidiós, la ley sagrada transgredida
por el proyecto. Y es que desde que un mal espíritu
se apoderó de la antigüedad feliz, infinitamente,
persiste una cosa, enemiga del canto, callada, que
se pierde en masas, violento de sentido.⁹

En este pasaje, sobrevuela la acusación contra un mal espíritu – el hombre – que violentamente se habría apoderado de la antigüedad feliz: “la mano de los hombres / impugna lo vivo, más aún de lo que conviene / a un semidiós”. Estos versos suscitarían la idea de *hybris* de la razón, tópico de la *Dialéctica de la Ilustración* ya enunciado anteriormente por Nietzsche como “superfetación de lo lógico” (1988: 67-73). Del mismo modo, Adorno interpreta el pasaje como la *hybris* humana, acto de un espíritu que se tornó a sí mismo infinito y divino (2003: 453).

Hay que hacer tres consideraciones al respecto. En primer lugar, la operación paratáctica desempeñada por el adverbio “*diesmal*”: al posicionarlo de modo completamente desagregado, como demarcación precisa –*esta vez*–, se escenifica un

9 “Es entbrennet aber sein Zorn; daß nämlich / Das Zeichen die Erde berührt, allmählich / Aus Augen gekommen, als an einer Leiter. / Diesmal. Eigenwillig sonst, unmäßig / Grenzlos, daß der Menschen Hand / Anficht das Lebende, mehr auch, als sich schicket / Für einen Halbgott, heiliggesetztes übergeht / Der Entwurf. Seit nämlich böser Geist sich / Bemächtigt des glücklichen Altertums, unendlich, / Langher währt Eines, gesangsfeind, klanglos, das / In Maßen vergeht, des Sinnes Gewaltames.” (Hölderlin, 1969: 172).

gesto correctivo, vuelto para la *hybris* del hombre entendida como violencia ejercida por el pensamiento y por el lenguaje subordinante, su “propio principio sintetizador” (2003: 453). El modo en que el contenido aparece lleva a una operación paratáctica en la forma, lleva a su desagregación – en ese caso, elaborada por un adverbio. Únicamente su gesto intermitente, anti-rítmico, establece el comportamiento paratáctico, a pesar de las definiciones de las gramáticas y de las teorías modernas de la sintaxis. En segundo lugar, la relación entre los versos que, de modo claudicante, intenta recuperar la forma tradicional del rondó, sustenta un *Schein* tambaleante al mismo tiempo en que ofrece una salida a la violencia del lenguaje: los propios versos que denuncian “alguna cosa, enemiga del canto, sin sonido, que / se pierde en masas, violento de sentido” se acomodaron en la sonoridad, restituyéndola. La forma rondó, sin embargo, no constituye *hybris* de la intención (*Intention*) del artista: *El Único* no es un rondó. Pero, la lógica asociativa de esa forma poética y musical ofrece cierta orientación a la cual el poema se apega de modo vacilante: es lo que ocurre con *nämlich-allmählich, shickt-übergeht* y, entonces, *sich-unendlich* – en la estructura tradicional de la forma, ABA. Aunque estén inscritos en la forma rondó, los versos permanecen distanciados, entrecortados por otros. Es por eso que se trata únicamente de una unión asociativa a la manera del rondó (2003: 453). Finalmente, el extraño uso del adverbio “*nämlich*”. Completamente desprovisto de sentido, la partícula *nämlich*, retrocede hasta el sonido. Su operación sintética, que apunta a ser una explicación o indicación, no alcanza la finalidad subordinante esperada. “Ella substituye una llamada cadena de pensamiento por una explicación sin conclusiones.” (2003: 453, trad. mod.). Según Adorno, eso “proporciona a la forma su primacía sobre el contenido, incluido el intelectual. Éste es transportado a lo poetizado [*das Gedichtete*] en la medida en que la forma lo imita y reduce el peso del momento específico del pensamiento, de una unidad sintética” (2003: 453). El contenido accede a la forma hasta alcanzar su superficie, constituyendo el tenor: en el momento en que el contenido emerge, el adverbio conclusivo *nämlich* pierde su sentido, y se torna poéticamente justificable únicamente por causa de su sonoridad – el pensamiento va al encuentro del contenido material transportado para la forma, el propio sonido. Así, se fuerza una inmersión que socava el sentido y la estabilidad de la unidad sintética del pensamiento.

El procedimiento de subversión de los elementos subordinantes parece haber inspirado a Adorno en sus revisiones de la *Teoría estética*. Es lo que ocurre en el primer párrafo del bloque *Para una teoría de la obra de arte* (*Zur Theorie des Kunstwerk*), de título *Experiencia estética es procesual* (*Ästhetische Erfahrung prozessual*). El texto revisado, publicado en la edición de las *Obras completas*, se encuentra a continuación:

Que la experiencia de las obras de arte solo sea adecuada en tanto que experiencia viva dice más que una simple observación sobre la relación entre el contemplador y lo contemplado, sobre la *káthexis* psicológica como condición de la percepción estética. La experiencia estética es viva a partir del objeto, en el instante en que las obras de arte, bajo su mirada, se tornan vivas. (Adorno, 2004: 295, trad. mod.)

Este pasaje sufrió modificaciones sensibles duran los replanteamientos de Adorno. Cito su versión anterior, registrada en el *Archiv* como TS 18074, y que hace parte del material divulgado (Endres, 2017: (157-70).

Se acostumbra a caracterizar la experiencia adecuada de las obras de arte como viva. Sin embargo, eso dice algo más y más específico que la mera relación entre el contemplador y lo contemplado, sobre la *káthexis* como condición de la percepción estética. La experiencia estética es viva en el instante en que las obras de arte, bajo la mirada de tal experiencia, se vuelven ellas mismas vivas.¹⁰

En el fragmento, hay modificaciones, tanto de orden estrictamente teórico como volcadas hacia el problema de la presentación. No todas poseen el motivo paratáctico que aquí se persigue. Sin embargo, ellas atienden la misma cadena de pensamiento, lo que exige, aunque rápidamente, caracterizarlas todas.

Al cortar el sujeto indeterminado, esto es, la construcción “*man pflegt*”, Adorno retira el carácter genérico, impersonal –hasta incluso desdeñoso– de la primera frase, que antes juzgaba gastada una tesis clásica sobre la experiencia estética. La decisión de incorporar dos frases en el mismo período señala la confirmación de que la experiencia viva de las obras de arte no se agota en la relación contem-

¹⁰ “Man pflegt die adäquate Erfahrung von Kunstwerken als lebendige zu charakterisieren. Das sagt aber mehr und ein Spezifischeres als bloß etwas über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem, über die Kathexis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung. Lebendig ist ästhetische Erfahrung in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter dem Blick solcher Erfahrung selbst lebendig werden.” (Endres, Pichler y Zittel, 2013: 195; Endres, 2017: 158).

plador-contemplado, que lo vivo en la experiencia estética es algo cualitativamente diverso de esa relación. El corte de la palabra “*bloß*” es la segunda confirmación, y reitera que la vivacidad de la obra de arte le es algo central, esencial. La afirmación de lo vivo de la experiencia estética plantea una crítica a la relación contemplador-contemplado en sentido tradicional, y ella apunta a un reordenamiento de esa relación, guiada por una destitución de una jerarquía del sujeto sobre el objeto. La experiencia de la obra de arte es viva: ella no reproduce la dinámica del esquematismo y de la determinación de los objetos de la experiencia, tampoco es una dialéctica con primacía del sujeto. La remisión subsecuente a la doctrina de la *cathéxis*, que aproxima esta última a la teoría del conocimiento de Kant, es una reafirmación de la tesis en rango psicológico: en Freud, esa doctrina aparece en el contexto de la economía psíquica, y está relacionada con un tipo de ocupación libidinal con el objeto que, según Adorno, acabaría por reafirmar la dominación del sujeto. Todo eso se confirma, finalmente, en la inserción definitiva de “*vom Objekt her*” (Endres, Pichler y Zittel, 2013).

Todos estos replanteamientos parecen orientados por el intento de establecer, en el interior del propio texto, la idea de reciprocidad (*Wechselwirkung*) entre sujeto y objeto en el contexto de la vivacidad de la experiencia de la obra de arte. En la secuencia, la idea de un objeto que se presenta como algo vivo y que participa de manera decisiva de la experiencia alcanza a la presentación en al menos dos de esas revisiones. En la primera de ellas, Adorno inserta una cesura en el período, modo de transportar el contenido a la composición formal. Por medio del inciso “*in dem Augenblick*” la forma marca el instante en el que se instituye esa reciprocidad. Tal vez el momento que más llame la atención sea el difícil pasaje referente a la relación entre la experiencia estética –que es viva (*Sein*)– y la obra de arte –que se torna viva (*Werden*). En ese fragmento, Adorno vuelve a enfatizar la reciprocidad: aunque la vivacidad de la obra parezca cualitativamente diversa de la vivacidad de la experiencia estética, uno solo es vivo mediante el otro, *in dem Augenblick*. La obra de arte no es algo vivo en-sí y para-sí sino que necesita al sujeto, que a ella se refiere para que se manifieste su vivacidad. Finalmente, el último replanteamiento interesa más: el empleo de la preposición *unter*, habitualmente de valor subordinante y jerarquizador, tiene su semántica expandida hasta que, a la manera del adverbio *nämlich*, en *El Único*, su función hipotáctica se desvanece. Al sustituir “*unter dem*

Blick solcher Erfahrung” por “*unter ihrem Blick*”, la escritura de Adorno sigue la cadena de pensamiento que ya motivaba los replanteamientos anteriores. Pero, en ese caso, el posesivo *ihrem* desata *Blick* de *solcher Erfahrung* para entonces vincularlo a *Augenblick*, lo que provoca un desplazamiento en la preposición *unter*: al destituir la relación de dependencia – “bajo la mirada de tal experiencia”, como *Aufsicht* – y acentuar la idea de reciprocidad intrínseca a *Augenblick*, Adorno fuerza otra lectura de *unter*, llevando la preposición al campo semántico de *inter* (Endres, Pichler y Zittel, 2013: 197).

Además del empleo de microformas paratácticas, la presentación de la *Teoría estética* parece también apoyarse sobre las construcciones en macroforma y en el recurso hölderlineano de la aproximación entre escenarios y figuras alejados. En relación a la macroforma paratáctica, sería imposible realizar una elucidación extensiva en este artículo, pero la última figura de la tipología parece cumplir un papel decisivo en los replanteamientos de la *Teoría estética*. Adorno (2003: 460) comprende el procedimiento de la aproximación paratáctica de figuras distanciadas, tendencia de la lírica tardía de Hölderlin, como la relación más profunda con el procedimiento paratáctico. También resalta que, junto al hiato causado por esas aproximaciones, el ejercicio de nombrar busca restituir la singularidad y el carácter empírico transfigurado por la palabra. Ese hiato y ese ejercicio ponen en escena nombres históricos como alegorías de lo absoluto. Tal vez el empleo de esa figura paratáctica sea lo más fecundo para la demostración de la hipótesis de este artículo. Pues esas figuras pueden incluso ser encontradas en el período medio de su obra, y fueron allí empleadas de modo menos articulado y más esporádico que en algunos pasajes de la *Teoría estética*.

Hay diversos casos de ese tipo de aproximación en los escritos del período medio de la obra de Adorno. Pero, parece productivo arrancar algunos de la obra que más claramente marca esa fase, la *Dialéctica de la Ilustración*. Como el primero de esos casos, aparece la célebre aproximación entre la Antigüedad Clásica y la Ilustración occidentales bajo la figura de Ulises: “el héroe de las aventuras se prueba precisamente como *Urbild* del individuo burgués, cuyo concepto tiene origen en aquella autoafirmación unitaria, que encuentra su modelo más antiguo en el héroe errante” (Adorno y Horkheimer, 1998: 97, trad. mod.). En esta cita, Ulises y el ideal burgués de humanidad son expuestos en el mismo palco, como si ese período

griego ya contuviera el concepto de modernidad desarrollado siglos más tarde. Sin embargo, tal aproximación se establece únicamente en una camada teórica, ella se erige solamente en la constelación como procedimiento de análisis, sin alcanzar su presentación. La *Dialéctica de la Ilustración* está permeada por ejemplos similares (Adorno y Horkheimer, 1998: 67, 97-8), ocasiones en que esa misma extrañeza de la aproximación entre extremos no encuentra expresión paratáctica en sentido preciso. Hay, sin embargo, al menos un breve caso en que se podría hablar de una presentación paratáctica. Todavía en el primer capítulo, Adorno e Horkheimer tratan la matematización de la realidad, lo que marca el proyecto de ciencia de la modernidad occidental. Con la mirada puesta en la demostración de la tesis central del capítulo –la regresión de la ilustración a mito– los autores recuperan la última fase de Platón, en la que el estatuto de verdad otrora solo alcanzado por las Ideas es concedido a los números (1998: 63). La secuencia del texto establece el vínculo entre el equivalente, el número y la noción de unidad oriunda de la metafísica tradicional. Pero allí, un gesto abrupto escenifica esa relación por medio de la aproximación de dos puntos extremos de la historia del pensamiento: Parménides y Russel.

La sociedad burguesa se halla dominada por lo equivalente. Ella hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas. Todo lo que no se agota en números, en definitiva, en el uno, se convierte para la Ilustración en apariencia; el positivismo moderno lo confina en la literatura. Unidad ha sido el lema desde Parménides hasta Russel. Se mantiene el empeño en la destrucción de los dioses y las cualidades. (Adorno y Horkheimer, 1998: 63)

Aunque sea posible admitir un esfuerzo paratáctico de tensionamiento de la forma en el ejemplo arriba expuesto, su carácter puntual nos impide comprenderla como organización en un sentido preciso: el resto del párrafo – del propio capítulo y también de la obra – únicamente emplea esas figuras de modo ocasional. Para terminar, me gustaría señalar al menos una cita de la *Teoría estética* en el que la presentación parece asumir una organización paratáctica de la forma. Se trata del primer párrafo del bloque *Situación (Situation)*, titulado *Desmoronamiento de los materiales (Zerfall des Materialien)*. Es de notar su recurso acentuado al proto-parentesco, la condición gestual abrupta en la que ese recurso es empleado, el uso excesivo de nombres o movimientos artísticos diversos, derivado de Hölderlin – pero, princi-

palmente, su sentido paratáctico, que, diferente a los otros ejemplos mencionados, permea completamente el párrafo, estableciéndose como *organon*.

Como las categorías, también los materiales, como las palabras en la poesía, han perdido su evidencia a priori. El desmoronamiento de los materiales es el triunfo de su ser-para-otro. Es famosa, como primer y enérgico testimonio de ello, la *Carta a Lord Chandos* de Hofmannsthal. Puede considerarse la poesía neorromántica en su conjunto como el intento de oponerse a esto y devolver al lenguaje (igual que a otros materiales) algo de su sustancialidad. Pero la actitud peculiar que adoptaron contra el *Jugendstil* hizo fracasar el intento. Retrospectivamente el *Jugendstil* parece, en palabras de Kafka, un viaje alegre y vacío. En el poema introductorio de un ciclo sobre El séptimo anillo, George no tuvo más que poner juntas las palabras Gold y Karneol al invocar un bosque para poder confiar, de acuerdo con su principio de estilización, que la elección de las palabras resultara poética. Seis décadas después, la elección de las palabras es reconocible como un arreglo decorativo que no es superior a la tosca acumulación de todos los materiales nobles posibles en el *Dorian Gray*, de Wilde, que se parece a los interiores del cursi esteticismo de las tiendas de antigüedades y de las salas de subastas y, por tanto, al odiado comercio. De manera análoga Schönberg anotó: Chopin lo tuvo muy fácil, le bastó con emplear la tonalidad (por entonces no gastada todavía) de fa sostenido mayor para conseguir algo bello; además con la diferencia histórico-filosófica de que aquellos materiales del primer romanticismo musical, como la tonalidad de Chopin, irradiaban aún algo de la fuerza de lo aún no pisado, en el lenguaje de 1900 ya se habían deprecado en algo exquisito. Pero lo que le sucedió a sus palabras y sus yuxtaposiciones o tonalidades, afectó inevitablemente al concepto tradicional de lo poético como algo elevado, consagrado. La poesía se ha reducido al ámbito en el que el concepto de lo poético se entrega a una desilusión sin reservas; en esto consiste lo que hace irresistible la obra de Beckett. (Adorno, 2004: 45)

La pérdida de evidencia del arte y de sus categorías es un tema recurrente de la *Teoría estética* y, aquí, Adorno aborda una de sus consecuencias: la desustancialización de los materiales artísticos, temática inmediatamente asociada al estilo tardío, esto es, al modo en que esas obras utilizan la convención como forma histórica. La velocidad vertiginosa del párrafo está asentada en la exigencia de la incorporación de esas mismas consecuencias caracterizadas en la cita mencionada: así

como los materiales perdieron valor sustancial, volviéndose cada cual contenido históricamente sedimentado, así también cada artista mencionado, la exposición de cada movimiento artístico, de cada uno de los medios –poesía, literatura, música, teatro– asume la yuxtaposición como principio para la forma de presentación. La descomposición de los materiales, triunfo del ser-para-otro en el arte, exige esa aproximación abrupta –de donde Adorno recurre al procedimiento de Hölderlin, tomándolo no más como mero recurso disponible, sino como *organon* de todo el párrafo. Finalmente, debe notarse todavía cómo ese otro modo de pensar la relación entre lo dinámico y lo estático, entre yuxtaposición y proceso permanece como telón de fondo de la construcción de la presentación del texto.¹¹ La acumulación de figuras no es un obstáculo para pensar las mediaciones entre cada uno de los elementos yuxtapuestos: al contrario, su aproximación aparece bajo la condición relacional, aparece como construcción del recorrido del arte en la historia, motivo por el cual Beckett se vuelve un punto culminante no solo por causa de su contemporaneidad sino porque su obra está encadenada a todo ese desarrollo. En resumen, no hay una anulación completa del sujeto, sino más bien, el sujeto se retrae. Ante la imposibilidad de constituir los objetos de la experiencia en sentido kantiano o de mostrarse estrictamente bajo la inmanencia de la dialéctica hegeliana, el sujeto da un paso atrás y acepta, con reservas, las condiciones de lo inmediato, momentos no de pura trascendencia sino de no-inmanencia (Nobre, 2020).

Reihen, yuxtaposición, sin expresión, muerte, imagen, alegoría; la temática de la *parataxis* y del estilo tardío constantemente hacen que Adorno recurra a una terminología oriunda de Walter Benjamin. También los textos inscritos en el período tardío de su pensamiento, testimonios emocionados (2003: 22; 463; 465)¹² sugieren la recuperación de un contacto frecuente con conceptos benjaminianos. Sin caer en la arrogancia de quien desea forjar un Adorno a imagen y semejanza de Benjamin, parece que esa interlocución no solo sobrevive a Port Bou, sino que incluso tal vez cumple un papel decisivo en la construcción del pensamiento adorno-

¹¹ Eso se expresa también en el intento de Adorno de equilibrarse entre la manutención y la suspensión del principio de desarrollo temático-motívico (*Entwicklung*), el cual puede ser notado en parte, por ejemplo, en textos como *Vers une musique informelle* (Adorno, 2006). Al respecto de la superación dialéctica del pensamiento motívico-temático y del serialismo en un concepto especulativo del tematismo, cf. Socha (2015: 283-298).

¹² Cf. también *Introducción a los Escritos de Benjamin* (Adorno, 2003: 548-562) y *El Benjamin epistolar* (Adorno, 2003: 563-570).

niano de mayor madurez, en la construcción de un concepto positivo de Razón. La renovación de la *mimesis*, uno de los motivos que marcan la *Dialéctica negativa*, ya fue señalada como núcleo de esa reevaluación *post mortem* bajo el enunciado valiente que reclama el pago de una deuda intelectual por parte de Adorno (Gagnebin, 1997: 81).¹³ No hay nada nuevo cuando se afirma que la influencia del libro del *Trauerspiel* sobre Adorno permaneció intensamente hasta el final de su vida. Pero el problema de una constelación más tardía, su insistencia en el procedimiento de yuxtaposición y coordinación de elementos, podría también recalentar una disputa ya muy debatida, sea cual sea, la queja de Adorno al respecto de la falta de mediación en el Baudelaire de Benjamin, miniatura del trabajo de los *Pasajes* (Adorno y Benjamin, 1988: 272). Nada de eso tiene que ver con una pirueta inesperada capaz incluso de insinuar un giro en dirección al Benjamin de los años 1930 en el interior de la forma de presentación de la *Teoría estética*. Cuando Adorno emplea términos como yuxtaposición, estático, cuando se observa una nueva relación con lo inmediato y la imagen, en ninguna de esas ocasiones tales temáticas están aisladas de sus correlatos, el proceso, lo dinámico. Aun así, la recuperación de lo inmediato como momento de la dialéctica negativa; el tema de la desaparición del sujeto, repetido más de una vez en sus últimos escritos; la necesidad de la *parataxis* como *organon* de la presentación de la *Teoría estética*, todo eso nos incita a pregunta: en su obra tardía, ¿Adorno habría revisado la idea de mediación que aparece en la famosa carta a Benjamin? Cuestión difícil que solo puede ser desarrollada en otro momento.

Traducción del portugués: Marvin Estrada

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1997): *Gesammelte Schriften*, Ed. Rolf Tiedemann, 20 volumes, Fráncfort: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1999): *Nachgelassene Schriften 1. Beethoven. Philosophie der Musik*, Fráncfort: Suhrkamp.

¹³ Cf. también Nicholzen, “Aesthetic Theory’s Mimesis of Walter Benjamin” (1999: 137-180).

- ADORNO, Theodor W. (1992): Über Spätsil in Musik und Literatur, en: Theodor W. Adorno Archiv (Org). *Frankfurter Adorno Blätter*. Volume VII, München: Edition Text + Kritik, 135-145.
- ADORNO, Theodor W. (2010): *Escritos filosóficos tempranos. Obra completa, 1*, Trad. Vicente Gómez, Madrid: Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2003): *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Escritos musicales I-III. Obra completa, 16*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Madrid: Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (1984): *Dialéctica negativa*, Trad. José María Ripalda, Madrid: Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter (1988): *Correspondencia (1928-1940)*, Trad. Jacobo Muñoz Veja y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid: Trotta.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max (1998): *Dialéctica de la Ilustración*, Trad. Juan José Sánchez, Madrid: Editorial Trotta.
- BENJAMIN, Walter (1977): Goethes Wahlverwandschaften, en: *Gesammelte Schriften 1.1*, Fráncfort: Suhrkamp, 123-201.
- BENJAMIN, Walter (1977): Ursprung des deutschen Trauerspiels, en: *Gesammelte Schriften 1.1*. Fráncfort: Suhrkamp, 203-430.
- BENJAMIN, Walter (1977): Zwei Gedicht von Friedrich Hölderlin. »Dichtermut« - »Blödigkeit«, en: *Gesammelte Schriften 2.1*, Fráncfort: Suhrkamp, 105-126.
- BENJAMIN, Walter (2006): El origen del 'Trauerspiel' alemán, en: *Obras, Libro I/ Vol. 1*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Abada, 217-459.
- BONß, Wolfgang (1983): Empirie und Dechiffrierung von Wirklichkeit, en: FRIEDEBURG; HABERMAS (Orgs.). *Adorno-Konferenz 1983*, Fráncfort: Suhrkamp, 201-225.
- BUBNER, Rüdiger (1980): Kann Theorie ästhetische werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos, en: B. Lindner, W. M. LÜDKE (Orgs.). *Materialien zur ästhetische Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*, Fráncfort: Suhrkamp, 108-137.
- BUCK-MORSS, Susan (1979): *The origin of negative dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute, Nueva York, Free Press.
- ENDRES, Martin (2017): Revisionen. Wiederaufnahme und Fortschreibung einer Lektüre von Adornos *Ästhetischer Theorie*, en: M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (Orgs.). *Nietzsche und Adorno*, Berlin, Text/Kritik, 155-206.
- ENDRES, Martin; PICHLER, Axel; ZITTEL, Claus (2013): „Noch offen“. Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der Ästhetischen Theorie Adornos, en: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*, v. 27, H. 1, 173-204,

- GAGNEBIN, Jeanne Marie (1997): Do Conceito de *Mimesis* no Pensamento de Adorno e Benjamin, en: *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 81-106.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie (1997): Do Conceito de Razão em Adorno, en: *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*, Rio de Janeiro, Imago Ed., 107-122.
- GATTI, Luciano (2019): Comment écrire? Essai et expérience a partir d'Adorno. *Archives de philosophie*, 82, 001-025.
- GOEHR, Lydia (2019): Form und Satz in Adornos *Ästhetischer Theorie*, en: M. Endres, A. Pichler, C. Zittel (Orgs). *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre »Ästhetische Theorie«*, Berlin, De Gruyter, 71-81.
- GÓMEZ, Vicente (1998): *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*, Madrid, Cátedra.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1969): *Werke und Briefe*, Ed. Friedrich Beißner y Jochen Schmidt, 3 vol., Fráncfort: Insel Verlag.
- JAY, Martin. Adorno. Cambridge, Harvard University Press, 1984.
- JIMENEZ, Marc (1977): *Para ler Adorno*, Rio de Janeiro, Francisco Alves.
- NICHOLSEN, Shierry Weber (1999): *Exact Imagination, Late Work. On Adorno's Aesthetics*, Cambridge y Massachusetts, The MIT Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988): Götzen-Dämmerung, en: *Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe Band 6*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 55-161.
- NOBRE, Marcos (2020): "Limites da imanência: um exercício de dialética negativa". Trad. Adriano Januário, *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, AOP (Advance Online Publication).
- ROSE, Gillian (2014): *The melancholy science. An introduction to the thought of Theodor W. Adorno*, London, Verso.
- SAFATLE, Vladimir (2006): *Curso integral. Retornar à filosofia: leituras da Dialética negativa, de Adorno*. Disponível en https://www.academia.edu/6141538/Curso_Integral_-_Retornar_%C3%A0_filosofia_Leituras_da_Dial%C3%A9tica_Negativa_de_Adorno_2006. Acesso em 08 de Janeiro de 2020.
- SCHRÖDER, Thomas (1992): Eschatologie und Parataxis. Adornos naturgeschichtliches Motiv, en: Theodor W. Adorno Archiv (Org.). *Frankfurter Adorno Blätter IV*, München, text + kritik, 78-92.
- SOCHA, Eduardo (2018): Apresentação à edição brasileira, en: Th. W. Adorno: *Quasi uma fantasia*, São Paulo, Editora Unesp.
- SOCHA, Eduardo (2015): *Tempo musical em Theodor W. Adorno*. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SPITZER, Michael (2006): *Music as philosophy. Adorno and Beethoven's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press.

TIEDEMANN, Rolf (1984): Begriff Bild Name. Über Adornos Utopie der Erkenntnis, en: M. Löbig, G. Schweppenhäuser (Org.). *Hamburger Adorno-Symposium*, Lüneburg, zu Klampen, 67-78.

WELLMER, Albrecht (2000): *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Fráncfort: Suhrkamp.