

SOBRE ADORNO. ENTREVISTA CON ROBERTO SCHWARZ

On Adorno. An Interview With Roberto Schwarz

ROBERTO SCHWARZ*

El crítico brasileño Roberto Schwarz es sin duda uno de los más destacados continuadores del pensamiento de Adorno. Más que un comentarista de la obra del frankfurtiano, Schwarz es un autor que –desde una estrecha familiaridad con su pensamiento, pero también con el de Benjamin, Marx, Brecht o Lukács– ha sabido apropiarse del impulso crítico adorniano para vertebrar desde él su propio trabajo. En particular sus escritos rastrean el vínculo entre formas artísticas y formas sociales, que constituye uno de los ejes vertebradores de *Teoría estética*. Eso le ha llevado a asumir la condición específica que implica hacer teoría crítica desde un país periférico como Brasil entre el último tercio del siglo XX y principios del XXI. Esa específica situación social, geográfica e histórica no puede asimilarse sin más al marco de una teoría crítica "mainstream" que, desde su constitución misma, se vertebró desde las tensiones socio-históricas entre Europa occidental y Estados Unidos a mediados del pasado siglo.

Pero eso no implica resignarse a que la propia teoría tenga un estatuto menor. Los análisis de Schwarz sobre la literatura y la cultura brasileña de los últimos ciento cincuenta años –especialmente sobre la narrativa de Machado de Assis, pero también sobre productos como la autobiografía de Caetano Veloso– constituyen un ejercicio ejemplar de pensamiento dialéctico que retoma los impulsos fundamentales de la teoría crítica al más alto nivel y los abre a terrenos y problemas nuevos. En particular, sus trabajos han articulado una afilada comprensión de la dialéctica entre forma artística y realidad social en el capitalismo mundializado y se revelan especialmente fructíferos para entender la producción cultural en las periferias en relación con los centros del capitalismo. En este sentido su trabajo ha abierto nuevas vías para pensar la especificidad de la producción cultural de los países periféricos sin perder de vista su inserción en un mundo capitalista marcado por formas de desarrollo desigual y asimilado. Pese a la enorme envergadura teórica y a la sutileza analítica de su trabajo, que hace de él uno de los principales exponentes de una teoría crítica viva en las últimas décadas, sus principales obras y ensayos (entre los que

* Crítico y ensayista brasileño. Fue profesor en la Universidad de Sao Paulo (Brasil).

cabría destacar *Ideas fuera de lugar, Un crítico en la periferia del capitalismo, ¿Qué hora es? o Cultura y política 1964-1969*) esperan todavía su traducción al castellano.

Recogemos aquí una entrevista del año 2003 publicada en el número 72 de *Revista Cult* de Sao Paulo y recogida en el volumen *Martinha vs. Lucrecia. Ensaio e entrevistas* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 2012, pp. 44-51). Agradecemos a Roberto Schwarz el permiso para traducir y publicar esta entrevista.

P - ¿Es actual el pensamiento de Adorno?

RS - Voy a responder de modo indirecto. En la línea de los vanguardistas y de los marxistas, Adorno busca la actualidad como un atributo decisivo. Desde otra perspectiva, las discusiones sobre la *pérdida de la actualidad* están en el centro de la crítica estética y social que Adorno practica. Son un testimonio de su actualidad. Como en Marx, el índice de la actualidad está en las fuerzas productivas, cuyo desarrollo marca el futuro y vuelve obsoletas partes enteras de la organización social y de las categorías que la acompañan. Ese proceso es implacable y ni siquiera las propias ideas de quien lo formuló están a salvo de él: como todos saben, la incorporación de la ciencia al proceso productivo está haciendo que la noción de clase obrera de la que hasta hoy dependió la política marxista se esté quedando anticuada. Quien reinventó este esquema en el ámbito de la teoría estética fue Walter Benjamin, al observar que la reproducción técnica de las obras de arte atacaba de raíz el estatuto de la *obra original*, haciendo que se volviera superflua, o, también, volviendo superfluo a su propietario y, por extensión, a la propia clase propietaria. Es un ejemplo claro de contradicción entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las categorías decisivas de la civilización burguesa. En esa óptica, Adorno es un continuador de Benjamin.

La posición teórica de Adorno se alimentó de la crítica del fascismo, del comunismo estalinista y del *American way of life*, del que tuvo experiencia directa y que valoró negativamente, como una culminación del fetichismo. En lugar de verlos por separado, como formas desvinculadas entre sí, Adorno y Horkheimer veían estos fenómenos como variantes de un mismo proceso. Esa perspectiva, muy poco común en la época y también posteriormente, está a la base de la radicalidad de sus reflexiones, que desarrollarán una especie de marxismo sombrío que en mi opinión ha resistido el paso del tiempo.

La actualidad de los temas de reflexión que Adorno elevó a un nuevo nivel habla por sí misma. Basta recordar la dialéctica -dura de asimilar- entre progreso y regresión en nuestra sociedad, la industria cultural como engaño de masas, el embotamiento de los sentidos vinculado al fetichismo del capital, las contradicciones del compromiso político del arte y del arte por el arte, la jerga de la autenticidad, la sutil complementariedad de sociología y psicoanálisis, o mejor, de Marx y Freud, entre otras cuestiones. Entre los logros teóricos de Adorno está su desciframiento social de la Nueva Música, en un ensayo para mí sin para-

lelo. Y, al final de su vida, la concepción de una *Teoría estética* notablemente original, ideada a partir de las posiciones efectivas del arte moderno y no de una sistemática filosófica general. El arte es lo que el arte llegó a ser, para bien o para mal: su figura tardocapitalista preside la revisión crítica del objeto, creando un modelo de discusión filosófica historizada a partir de la crisis del presente.

Pero lo más actual de Adorno tal vez sea su actitud general como crítico, totalmente abierto, atentísimo, y sobre todo movido por la mayor ambición teórica posible. En una anotación personal dice tener la pretensión de entender el lenguaje de la música como el héroe de los cuentos de hadas entiende el lenguaje de los pájaros. La imagen es hermosa porque muestra la consciencia de su propia excepcionalidad y el sentimiento de tener una misión que le acompañaba. Y también es buena porque subraya la diferencia del lenguaje artístico, así como la necesidad de interpretarla en el lenguaje común, en una operación al mismo tiempo espontánea, descifradora y reflexiva. Si colocamos *forma* donde ha escrito *música*, podremos ver algo de la postura de Adorno como crítico, que de hecho procura saber lo que dicen las formas, reaccionando a ellas como expresiones de la sociedad contemporánea en lo que ésta tiene de más problemático y crucial. Está claro que esa facultad receptiva tan desarrollada –leer a Adorno no deja de ser una experiencia humillante, por lo mucho que él puede ver donde el lector no ve nada, o casi nada– sólo constituye la mitad de su fuerza. La otra mitad se debe al cuidado y la agudeza analítica con la que analiza la consistencia e inconsistencia formal de las obras, que interpreta –por usar otra de sus expresiones– como la historiografía inconsciente de nuestro tiempo. Nada como comparar las producciones rivales, hostiles a la reflexión estético-social, con la minucia, la seriedad y la relevancia de sus análisis. Basta leer para ver dónde está el reduccionismo, la falta de ambición intelectual y el desprecio por el arte. En fin, voy a parar aquí.

P – ¿Podría hablar de sus primeros contactos con la obra de Adorno y de la influencia que éste ha tenido sobre su propio trabajo como crítica?

RS – Vi la *Dialektik der Aufklärung* [Dialéctica de la Ilustración] en la estantería de una librería en 1960, cuando era estudiante de sociología. En aquel momento Sao Paulo tenía dos óptimas librerías alemanas. Que yo sepa, Adorno era desconocido como crítico y como filósofo, pues aún no había sido traducido, y su influencia en Alemania solo estaba despuntando. Pero en el curso de ciencias sociales de la Universidad de Sao Paulo era una referencia en métodos y técnicas de investigación sociológica por ser uno de los autores de *The Authoritarian Personality*, un mamotreto colectivo sobre los tipos de personalidad propensa al fascismo. En la facultad, en esa época, un ala progresista de profesores de sociología luchaba para conjugar la investigación empírica –cuestionarios, estadística, manuales americanos y todo lo demás– con la reflexión teórica exigente y la crítica de izquierda, que no era fácil y para la que no había modelos. De modo que la conjunción de debate

metodológico, marxismo camuflado, psicoanálisis y parafernalia de investigación social y cuestiones de financiación que contenía la *Authoritarian Personality* –un estudio orientado por Horkheimer, patrocinado por el American Jewish Committee, que además empleaba a un batallón de judíos más o menos freudo-marxistas refugiados del nazismo– no podía caer mejor. Era un ejemplo de sofisticación y de la posibilidad de escapar a la trivialidad de la sociología americana corriente. En otras palabras, los azares de la actualización bibliográfica y la fuerza de las afinidades electivas llevaron a que una parte de la mejor reflexión dialéctica de la Alemania de los años 1920, filtrada por las condiciones intelectuales que imponía el anticomunismo en los Estados Unidos, encajase mejor tácitamente con las aspiraciones teóricas y políticas suscitadas por el desarrollismo brasileño de finales de los años 1950. La resurrección de Brecht entre nosotros, un poco más tarde, recorrería sendas parecidas.

Pero volviendo a *Dialéctica de la Ilustración*, yo no tenía idea de qué podría ser, y la abrí porque simpatizaba con todo aquello que llevase la palabra dialéctica en el título. Luego vi que el libro me iba a interesar muchísimo, aunque fuese demasiado difícil para mí a causa de la densidad y la intensidad de la exposición. Durante un tiempo me impregné más del clima de la argumentación y de sus tópicos que de su sustancia propiamente dicha. Poco después compré las *Notas sobre literatura*, que estaban comenzando a salir y que me resultaban más accesibles, y también los ensayos sobre música, que a fin de cuentas fueron los que más me marcaron, aunque no sabía nada de música. Fue porque en ellos la discusión sobre el funcionamiento de la forma, sobre su sustancia socio-histórica, sobre su revolución moderna, sobre su carácter construido y exploratorio, y sobre todo sobre su lógica objetiva está expuesta de un modo más abstracto y claro. Un año antes había comenzado a leer la crítica literaria de Lukács, y naturalmente la comparación con Adorno ponía de manifiesto el sacrificio intelectual que se había cobrado el estalinismo.

Como siempre, las revelaciones tienen también una preparación. En esos mismos años, Antonio Candido –del que yo era alumno– estaba elaborando una noción materialista de forma literaria que iba en la misma dirección. En lugar de oponer la invención formal a la comprensión histórica, segregando esas facultades y sus respectivos dominios, él intentó articularlos. La forma –que no es evidente y que la crítica ha de identificar y estudiar– sería un principio ordenador individual, que regula tanto un universo imaginario como un aspecto de la realidad exterior. En proporciones variables, combina la producción artística y la intuición de ritmos sociales preexistentes. Desde otro punto de vista, se trataba de explicar cómo configuraciones externas, pertenecientes a la vida extra-artística, podían pasar al interior de las obras de fantasía, donde se convertían en fuerzas que las estructuraban y mostraban algo de ellas que no era visible. Se trataba también de explicar cómo la crítica, por su parte, podía realizar ese recorrido y llegar a un ámbito a través del otro, obteniendo conocimiento en relación a ambos. El vaivén exigía una descripción estructurada

de los dos campos, tanto de la obra como de la realidad social, cuyos vínculos son materia de reflexión. La originalidad de sus resultados tuvo dificultades para lograr la difusión que merecía, y por desgracia aún no la alcanzó, porque las novelas a las que se refiere –las *Memórias de um sargento de milícias* y *O cortiço*– no tienen repercusión internacional.

Digamos que el ensayismo de Antonio Candido y su investigación de las formas aspiraba a esclarecer la peculiaridad de la experiencia brasileña, tanto a nivel literario como social. Al igual que Adorno sondeaba el sentido y el destino de la civilización burguesa como un todo. En un caso el interés está centrado en Brasil, y solo de forma mediada en el curso del mundo; mientras que en el otro se trata directamente del rumbo de la humanidad. La diferencia de las líneas de horizonte de ambas tentativas implica una diferencia en el género y en el tono: uno menor y otro mayor, los dos con sus pros y sus contras. De hecho, difícilmente alguien buscará orientarse sobre el mundo contemporáneo en un estudio sobre las *Memórias de um sargento de milícias* y en la dialéctica de la holgazanería (aunque sea perfectamente posible), así como nadie buscará menos que eso en un ensayo sobre Hölderlin o Brecht.

Sin embargo, al asumir decididamente el valor de una experiencia cultural de la periferia, al no renunciar a ella, Antonio Candido llegaba a un resultado importante, que no tiene nada de periférico: la universalidad de las categorías de los países que nos sirven de modelo no resulta convincente y su aplicación directa a los nuestros es un equívoco. No tengo duda alguna de que los ensayos de calidad escritos desde la periferia sugieren la existencia de cierta linealidad indebida en las construcciones dialécticas de Adorno y del propio Marx – una homogeneización que hace suponer que la periferia vaya a seguir o pueda repetir los pasos del centro.

También tuve suerte con la generación de mis profesores más jóvenes. Respondiendo a la situación epocal, ellos se sumergieron en el estudio de Marx para entender Brasil –pienso especialmente en el grupo que se reunía para leer *El capital*– y llegaron a conclusiones de ese mismo tipo: es decir, que la relación que existe entre las formas sociales de la periferia y las del centro está marcada por la discrepancia y la complementariedad, que puede evolucionar, pero no es contingente ni tiende a disolverse en igualdad.

Por ello, cuando me impregné del sentimiento libre y heurístico de la forma que había cultivado Adorno, fue sobre la base de un esfuerzo de conocimiento que por entonces estaba en marcha en Brasil, que era deliberadamente colectivo y estaba bastante alejado de las premisas de Adorno, un esfuerzo al que intenté dar continuidad.

P - Una crítica habitual al pensamiento de Adorno es que éste, al desesperar de una solución revolucionaria o política, llevaría a una especie de inmovilismo político, propio del pensador aislado en su torre de marfil. ¿Cuál es su opinión al respecto?

RS – Hasta donde yo veo, esa crítica no acierta ni siquiera un poco. Adorno es un escritor con una movilidad fuera de lo común y con un gran apetito polémico. Si hay un ensayista que no se encerró en la cultura canonizada fue él, que escribió sobre columnas astrológicas, jazz, pseudocultura, degradación de la vida cotidiana por el capital, etc., además de polemizar memorablemente con Heidegger, Lukács, Sartre, Huxley, Mannheim, Bloch, el movimiento estudiantil y otros. El bloqueo de la solución revolucionaria y la esterilidad de la política electoral son diagnósticos, y no preferencias. Se puede estar en desacuerdo, pero las razones para estar de acuerdo son considerables. La independencia intelectual y la confianza en el valor objetivo de los argumentos y de la intervención crítica hacen que Adorno pueda criticar sin titubeos a su venerado Schönberg, a su admiradísimo amigo Walter Benjamin, al genial y (a sus ojos) incierto Brecht, sin hablar de Kant, Hegel, Marx, Nietzsche o Freud. Es una libertad y una diferenciación del espíritu a la que no estamos acostumbrados y que, tal vez por irritación, lleva a muchos a la extravagante objeción a una supuesta torre de marfil. Por cierto, la existencia civil del espíritu crítico es un hecho político importante, muy raro, probablemente más radical que la filiación a un partido. Sin olvidar que Adorno no hizo las paces con el capital. En una reseña reciente de la obra de Walter Benjamin, el crítico inglés Timothy Clark observaba –era una restricción– que el marxismo de Adorno se podía resumir como una operación de toda una vida para evitar la Tercera Internacional comunista y no ceder ante ella. Esta caracterización puede considerarse un inmenso elogio.

Traducción del portugués: Jordi Maiso