

PRAXIS, TEORÍA Y LO IRREALIZABLE: UNA ENTREVISTA CON ROBERT HULLOT-KENTOR

*Praxis, Theory and the Unmakeable:
an Interview With Robert Hullot-Kentor*

CHRIS MANSOUR*

chris.d.mansour@gmail.com

Robert Hullot-Kentor, ensayista, crítico de arte y director del Master “Critical Theory and the Arts” en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, es quizá uno de los representantes más interesantes de la Teoría Crítica en la actualidad. Se le considera uno de los mejores conocedores de la obra de Adorno, central en los debates que han marcado su recepción en Estados Unidos, y sin duda es su traductor más reconocido en lengua inglesa (ha traducido *Teoría estética*, *Filosofía de la nueva música*, *Kierkegaard. Construcción de lo estético o Idea de historia natural*, así como el excursus sobre la Odisea en *Dialéctica de la Ilustración*). Suya es también la edición de los escritos de Adorno sobre la radio en el marco del *Princeton Radio Research Project* de Nueva York a finales de los años treinta, *Current of Music. Elements of a Radio Theory* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006), y actualmente prepara una selección de textos de la *Zeitschrift für Sozialforschung* del Instituto de Investigación Social. Como ensayista, destaca su brillante compilación de textos que analizan el pensamiento de Adorno y su actualidad desde distintas perspectivas: *Things Beyond Resemblance. Collected Essays on Theodor W. Adorno* (Nueva York: Columbia University Press, 2008). Con todo, su acercamiento a Adorno y a la Teoría Crítica no es el del filólogo reconstructor. Como ha señalado Rolf Tiedemann, en los escritos de Hullot-Kentor, que aúnan una gran sensibilidad teórica con un profuso conocimiento artístico, musical y literario, parecería que el pensamiento de Adorno vuelve a respirar. En sus análisis revive el impulso pre-teórico de la Teoría Crítica, que Hullot-Kentor vehicula con una espontaneidad capaz de hacerles hablar en presente, sobre todo en relación a la actualidad política de los Estados Unidos. Su capacidad para pensar con y desde Adorno hace que su pensamiento vuelva a interpelarnos, y

* Escritor y comisario artístico neoyorquino.

La presentación del texto es responsabilidad de los editores de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*.

también le permite establecer vínculos que resultarían insospechables en el discurso académico al uso –por ejemplo con escritores como Nabokov y Wallace Stevens–. Por lo demás, su énfasis en la dimensión artística y cultural es perfectamente fiel al impulso adorniano, en la medida en que en ningún momento está desvinculada del resto del entramado social e histórico, ya que sólo en tensión con éste es capaz de salvaguardar su fuerza crítica. Pero Robert Hullot-Kentor no sólo ha logrado revitalizar la fuerza del pensamiento de Adorno en nuevas constelaciones históricas, sino que también reconoce la distancia que nos separa irreversiblemente de él. En este sentido, algunos de sus textos más recientes aspiran a comprender la especificidad de nuestra situación histórica como habitantes, quizá, de la “la más catastrófica en la historia humana, en toda la historia natural”. Esto nos coloca en una situación nueva. Y, a pesar de todo, los problemas centrales de la filosofía adorniana siguen irresueltos, y por ello vuelven una y otra vez sobre nosotros. En el número 3 de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica* publicamos su ensayo [“El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural”](#).

A continuación presentamos la traducción de una entrevista con Chris Mansour celebrada el 19 de febrero de 2011, publicada originalmente en la revista *Platypus*. Lo que sigue es una transcripción editada de la entrevista. El original puede consultarse en <http://platypus1917.org/2011/03/01/praxis-theory-and-the-unmakeable-an-interview-with-robert-hullot-kentor/>

Chris Mansour – Durante varias décadas has estado traduciendo a Adorno y analizando la relevancia de su pensamiento. No obstante, parece que en tus últimos ensayos* tu interés se centra sobre todo en intentar rescatar las ideas de Adorno de su apropiación por parte del canon posmoderno y contemporáneo, que consideras que ha causado “un daño inmenso” a su pensamiento. ¿Qué tipo de perjuicios se le han causado a la obra de Adorno desde su época hasta la nuestra, y qué es lo que crees que debería ser salvado?

Robert Hullot-Kentor – Hablas de “daño inmenso”. Eso evoca algunas cosas, se trate o no de Adorno. Pero en cuanto a discernir la “relevancia” de Adorno hoy, eso nunca ha sido relevante para mí; la “relevancia” es una medida de irrelevancia. La situación es suficientemente relevante por sí misma si descubrimos cómo localizar su –nuestro– pensamiento y sus –nuestras– propias palabras. Y sea cual sea el

* Entre los ensayos más recientes de Robert Hullot-Kentor cabría mencionar *A New Type of Human Being and Who We Really Are* (<http://www.brooklynrail.org/2008/11/art/a-new-type-of-human-being-and-who-we-really-are>), *What Barbarism Is* (<http://www.brooklynrail.org/2010/02/art/what-barbarism-is>) o *El sentido exacto en el que ya no existe la industria cultural*, publicado en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n° 3, 2011, pp. 3-23 (http://www.constelaciones-rtc.net/03/03_02.pdf) [nota de los editores].

“inmenso daño” en el que vivimos en la actualidad, dudo que esos cánones que citas –cánones posmodernos o contemporáneos– pudieran hacer daño a una mosca, o a Adorno. No existen cánones contra los que luchar, y eso desde hace más de medio siglo: ya entonces no eran sino harapos. La situación actual es oprimiente, ciega y forzada, y también rebosante, todo al mismo tiempo, pero no está polarizada de modo rígido, como tiende a pensarse cuando se evoca la idea de “canon”. Angustiarlo porque la supervivencia del canon esté en entredicho es algo para las facultades de literatura, que están tan preocupadas por enseñar a los alumnos a escribir buenos informes de negocios que ya no tienen interés en la propia literatura.

El problema del pensamiento crítico hoy en día es *cómo hacer que la realidad irrumpa en la mente que la domina*. En lo que nos incumbe, esa es la única praxis. Y el rompecabezas de esta praxis consiste en darse cuenta de que, aunque hay que hacer que la realidad irrumpa en la mente, eso no puede ocurrir como quien tira una piedra contra una ventana; la ventana debe hacerse añicos a causa de las presiones de sus propias fisuras, desde dentro, como una violencia contra la violencia. No se trata de la violencia como acción por la que la realidad se vuelve humanamente conmensurable, sin que esta conmensurabilidad de la experiencia pretenda en modo alguno que la realidad misma sea humana. De lo que se trata es de la capacidad para la experiencia.

CM – Habría mucho que decir sobre todo esto, pero quizás podamos deshacer el camino hasta mi primera pregunta. Te preguntaba qué crees que debería ser salvado de la obra de Adorno.

RHK – ¿Salvado? Nada. Quiero decir... ¿nosotros? ¿Te importa si vamos palabra por palabra? Bueno, no creo que estemos en condiciones de salvar nada. Dudo que podamos salvar la obra de Adorno, y definitivamente no lo haremos si nos planteamos esa cuestión en términos de su propio pensamiento, si es que es eso, en parte, lo que estamos intentando aclarar aquí. Ahora que lo pienso, en esa conferencia sobre Teoría Crítica que organizaste hace un par de meses para *Platypus* en la *New School for Social Research*¹, ¿no salió a colación algo sobre Adorno y la religión?

¹ Se refieren a “The relevance of critical theory to art today”, un panel de discusión sobre la relevancia de la teoría crítica para el arte actual celebrada el 20 de noviembre de 2009 y organizado por el proyecto *Platypus* (<http://platypus1917.org/>). En la discusión participaron J.M. Bernstein, Lydia Goehr, Gregg Horowitz, y Chris Cutrone, la transcripción, el audio y los videos fueron publicados en *Platypus Review* 31 (Enero 2011), y están disponibles en <http://platypus1917.org/2011/01/01-the-relevance-of-critical-theory-to-art-today/> [nota ampliada por los editores].

CM – Sí, en un determinado momento hubo una discusión crítica acerca de la relación de Adorno con lo sagrado.

RHK – Entonces quizás merezca la pena traer a colación –ya que, de alguna manera, estás abordando la misma pregunta, aunque quizá desde otra dirección– que el pensamiento de Adorno, si puedo medio citarle aquí, toca en todo momento un elemento teológico (como también lo hace el de Beckett), pero sólo a través de esa extrema cautela de la que vive su obra. Esa tensa cautela (así la llamaba él) está implícita en toda crítica de la Ilustración con una capacidad real de esclarecimiento. Debido a la sobriedad de su propio razonamiento, la autocrítica de la Ilustración, llevada a su extremo, equivale a la percepción de que su capacidad de erradicar las ilusiones, su habilidad para derrotar hasta el último espíritu en la máquina, produce a su vez una ilusión: la credulidad en su propio dominio. Como quizá sepas, esta idea es muy antigua, pero no corrobora las presuntas comodidades de la fe, toscas y ultramontanas, ni tampoco implica la necesidad de arrodillarse. Esta idea es también parte de la Ilustración y por ello, y no sólo por su referencia a la antigua máxima de la humildad, supone una crítica de la teología, la cual –pensaba Adorno–, nunca ha sido liberada del yugo de los poderes fácticos.

CM –¿Era Adorno creyente?

RHK – Adorno no se contaba entre los creyentes, los escépticos o los agnósticos en la tradición del *Que sais-je?* Pero sí le ubicaría dentro de la tradición que empieza en el siglo XV con Nicolás de Cusa, que en muchos sentidos marca el punto decisivo en la secularización del razonamiento teológico a través de la estética. No estoy diciendo que Adorno sea el cusano, pero lo cierto es que en su materialismo y en sus tesis de metafísica –inseparables de dicho materialismo– siguió el rastro de la experiencia de la dependencia del pensamiento de su objeto. Desde este punto de vista, los dioses, los múltiples dioses, resultaban mucho más interesantes de lo que creía Feuerbach al considerarles la suma total de la esencia alienada del ser humano.

Sería supersticioso pensar que lo que el ser humano es capaz de hacer se limita a lo que ya ha hecho, como quizá pensara Vico. A efectos técnicos, una prueba obvia, palpable, es que sólo podemos hacer con las cosas lo que es posible hacer con ellas. Uno sólo puede hacer con el cristal lo que es posible hacer con el cristal,

con el plástico lo que es posible hacer con el plástico; del mismo modo que sólo se puede hacer con cada una de las palabras y con cada una de las notas lo que es posible hacer con cada una de ellas, y así sucesivamente. Hace falta imaginación para reconocer que la realidad no es pura materia prima, algo con lo que podemos operar como buenamente nos parezca. Pero, en lo que respecta a la imaginación, es aún más importante decir que la imaginación sólo existe como experiencia de ese reconocimiento. Wallace Stevens –a quien, como sabes, tengo siempre tan presente como a Adorno y a Nabokov– tenía muchas maneras de decir esto: su “ángel necesario”, que podría ser objeto de una interesante comparación con el *Angelus Novus* de Klee en Benjamin, es el ángel necesario de la realidad sin el cual no hay imaginación. O, como Stevens dijo de otra manera, “la realidad es el único genio”². Para abordar este mismo problema, Adorno tomó de Goethe la idea de una “fantasía exacta”. Desde este punto de vista, el Prometeo del trabajo pierde centralidad, pero también se revela mucho más interesante, como pasa con esas deidades que descansan ahora mismo en aquel templo hinduista en Queens.

CM – ¿Estás hablando de la crítica de la subjetividad constitutiva?

RHK – Sí. El *filosofema* –el reconocimiento de que la supresión de las ilusiones constituye la mayor ilusión de todas– es otra formulación de la crítica de la subjetividad constitutiva como capacidad de la subjetividad para hacer saltar su propia trampa. No es categóricamente diferente de la crítica de Marx al Programa de Gotha, según la cual el trabajo no es en absoluto la fuente del valor.

CM – Con esta idea del reconocimiento de la supresión de las ilusiones como una ilusión, ¿quieres decir que la religión y la irreligión convergen?

RHK: Lo hacen en el pensamiento de Adorno. Una cosa es, como él dice en el aforismo final de *Minima Moralia*, “contemplar todas las cosas como habrían de presentarse desde el punto de vista de la redención” –una perspectiva desde la cual, como él mismo desarrolló, “la cuestión de la realidad o irrealidad de la redención es casi indiferente”³–. Y otra cosa muy diferente es suponer que estamos en condiciones de redimir cosa alguna.

² Wallace STEVENS, *Opus Posthumous*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1957, p. 177.

³ Theodor W. ADORNO, *Minima Moralia. Reflexiones sobre la vida dañada*, Madrid, Akal, 2006, p. 257 [traducción ligeramente modificada por los editores].

CM – Me gustaría saber si la idea del reconocimiento de la supresión de las ilusiones como una ilusión, que por lo que dices es tan importante para Adorno, tiene un equivalente en su estética. Antes, cuando hablabas de la técnica, he reparado en que mencionabas las notas y las palabras en el mismo plano que el plástico y el cristal.

RHK: Igual que Adorno piensa que la Ilustración es capaz de criticar sus propios límites, en su estética piensa que el arte, para ser arte, tiene que consistir en hacer algo que va más allá de lo que puede hacerse. El arte, a su entender, pone a prueba la tesis de que la subjetividad puede trascenderse a sí misma a través de la subjetividad, no de su abolición. Es decir, que el artista no es un médium oracular. Pero si, como escribió Adorno, el arte radical –el arte que de ninguna manera pretende ser arte– necesita ser “cosas de las que no podemos decir qué son”, al mismo tiempo reivindica un modo de hacer que es capaz de escapar a su propia intención. ¿Estás estudiando Bellas Artes, verdad, Chris?

CM – Así es.

RHK: Bien, pues cuando llegues a ser artista tendrás la experiencia de que alguien que se pase por tu estudio, asome la cabeza por la puerta y pregunte “¿realmente has hecho eso?” Si eso no te pase antes de cumplir los treinta, puedes dejar de pagar el alquiler del estudio. Los artistas están –y siempre lo han estado– llamados a realizar lo irrealizable; la vena creativa está obsoleta, pero al mismo tiempo es condición *sine qua non*. Un viejo amigo, el poeta Jim Tate, decía que escribía poesía para asegurarse de que “todavía es posible hacerlo”. De eso se trata. ¿A quién le interesaría el arte, si no fuera más allá de lo que ya está hecho? En sus cartas, Van Gogh escribe a su hermano Theo que no tenía ni idea de cómo hacía sus cuadros; estaba seguro de que no sabía cómo hacerlos. Hay que tener en cuenta, de todas formas, que el artista que escribía esas cartas era un técnico nominalista, si es que alguna vez hubo alguno, construyendo cada pintura con tres o cuatro gestos, mojado sobre mojado. Se trata de una habilidad literalmente inconcebible, y en este sentido la sensación que uno tiene de que nadie puede haber hecho esos cuadros no es totalmente engañosa; y tampoco lo era para Van Gogh. ¿Conoces la frase de Francis Bacon, diciendo que quería que su obra fuera un “Sáhara de las apariencias”?

Bacon se refería a que quería producir una semejanza a través de una desemejanza absoluta. Eso sería un acto de reconocimiento moviéndose a través de distancias absolutas de arenas movedizas, en las que la visión vuelve al que mira en tanto

que una intención a través de lo que ha renunciado enteramente a la intención. Esto es lo irrealizable que necesitaba realizar.

CM – A esto se refiere Adorno cuando escribe en su estética que el arte no imita a la naturaleza, sino que imita dramas de nubes*, ¿no es cierto?

RHK: Sí. El movimiento detenido podría ser el movimiento de las nubes o de la arena.

CM – ¿Te gusta la obra de Bacon?

RHK: Sus primeros trabajos, mucho más que los posteriores. Pero incluso cuando el cuadro no está donde podría ir mi imaginación, es increíble lo que era capaz de hacer. Al final, Bacon estaba tan abrumado por la desesperación de hacer algo que le excedía que sólo logró evocar esa amorfidad mediante una articulación temática intencionalmente limitada. No me sorprendió que uno de sus cuadros acabara en una película de Batman.

CM – ¿Para Bacon eso era una cuestión psicológica?

RHK: Lo psicológico debió de ser uno de los elementos en juego. Pero más bien se trataba de una cuestión de adónde iba el arte y dónde está ahora. Hasta el arte moderno, los artistas podían apañárselas imitando lo irrealizable: los esquemas rítmicos, por ejemplo, imitan lo irrealizable –aunque eso hoy resulta dolorosamente arrogante–. El arte llegó a ser radicalmente moderno cuando no tuvo más opción que exigirse lo verdaderamente irrealizable, no solamente su ilusión, y se encontró ante una tarea imposible. Como respuesta, la danza se convirtió en una gimnasia rompecuellos. El “Found Art”* capituló ante el problema de lo que no había sido realizado [*unmade*] y esperaba poder sustituir lo intacto por lo intocable. Ese es el nivel del problema al que se enfrentaba Bacon.

* “En lo bello natural se mezclan, de manera musical y caleidoscópica, elementos naturales y elementos históricos. Uno puede reemplazar al otro, y lo bello natural vive en la fluctuación, no en la univocidad de las relaciones. Es un espectáculo cómo las nubes representan dramas de Shakespeare, o cómo los bordes iluminados de las nubes parecen conferir duración a los rayos. Si el arte no copia las nubes, los dramas intentan representar los dramas de nubes; en Shakespeare, esto se roza en una escena de Hamlet con los cortesanos. Lo bello natural es historia suspendida, devenir detenido”, Th. W. ADORNO, *Teoría estética*, Madrid, Akal, 2004, pp. 100-101. Traducción modificada [Nota de los traductores].

* “Ready-made” y “Objet trouvé” designan, de maneras diferentes, la misma operación a la que se refiere Hullot-Kentor [Nota de los traductores].

CM – La fotografía sin duda roza lo no intencional.

RHK: Sí, así es. Pero lo que hace que la fotografía sea tan difícil es que logra fácilmente lo no intencional al mismo tiempo que paga un alto precio por su inhabilidad para activar los poderes constructivos del ojo, de los que depende la capacidad para rebasar el ámbito de lo aparente.

CM – ¿No diría Marx que el arte que pretende producir lo irrealizable produce en realidad un fetiche?

RHK: Diría que la admiración de Marx por “los cuerpos endurecidos por el trabajo” del proletariado es un fetiche.

CM – Esa es una respuesta poco clara. ¿A qué te refieres?

RHK: Me refiero a varias cosas, incluyendo que la crítica de Marx al trabajo no llega hasta el fondo del asunto. Es algo que puede verse en sus escritos, pero resulta comprensible que Adorno concluyera que Marx quería convertir el mundo en un campo de trabajo: la Unión Soviética no fue sólo una mala interpretación de Marx. Quiero decir eso, pero también quiero decir que el arte es por supuesto un fetiche, pero que lo que deja de lado el trabajo no es lo peor en la vida, incluso si sólo simula hacerlo. Sin duda, presentar lo producido como no producido es un fetiche. Pero al mismo tiempo, si la tentativa de erradicar las ilusiones es una ilusión, entonces los humanos son mucho más interesantes que la sobriedad autoconsciente que interpreta las obras de arte retrotrayéndolas a las intenciones de su autor, o, con una mayor sofisticación socioeconómica, a los intereses históricos del momento en que surgieron, como si eso fuera inteligente e informativo. La misma doctrina del interés debe ser desmitificada, tanto en la representación política como en el arte. Esos dramas de nubes no son sino la voz de la naturaleza. Toda la historia del arte –y esto hoy está muy claro– no es sino el desarrollo de técnicas para potenciar la intención como lo que carece de intención; el teclado del piano no sirve para nada más. Si la historia del arte pudiera escribirse, su historia sería la historia de las técnicas de lo irrealizable. Se trata de algo muy distinto de la efusión mística, en la medida en que esto no puede llevarse a cabo mediante la abolición de la subjetividad, sino sólo a través de ella; puedes pensar en el nominalismo de Van Gogh, del que ya hemos hablado, o puedes pensar en lo que Hegel llamaba la “extinción del sujeto en el objeto”. Esta actividad deja al artista como un montón de ceniza, una experiencia que puede ser difícil de sobrellevar sin toda la cháchara

que hay en sitios como el villorrio del arte [*art gulch*] en Chelsea. Toda pregunta importante sobre la naturaleza de la forma estética plantea la cuestión de realizar lo irrealizable. Aquí viene al caso la máxima de Adorno de que en el arte, más que en ninguna otra parte, “la meta es el origen”.

CM – Volvamos al inicio de nuestra conversación. Cuando te preguntaba por tu interés en la obra de Adorno a lo largo de varias décadas, ¿por qué contestaste con lo que llamaste la idea de praxis, de hacer irrumpir la realidad en la mente que la domina? Para ser sincero, no me parece una verdadera respuesta. ¿Perdiste la noción de la pregunta?

RHK: Espero que no. Intento tener en mente toda la conversación al mismo tiempo, lo cual es bastante complicado, sin duda. Intento no perder de vista el sentido, sé que en ese momento lo hacía. Pero la verdad es que estoy más interesado en lo que no deja de volver hacia nosotros que, como tú sugieres, en volver atrás, hacia cualquier otra cosa, ahora o más tarde, ya sea volver al principio de nuestra conversación o a cualquier otro lugar, como si hubiera un origen en un extremo de la polvorienta senda del tiempo y, en la otra dirección, el mañana ya estuviera tomando forma. Esa imagen implica una concepción espacial y cinética del tiempo. Aquello a lo que hemos vuelto en esta conversación es aquello que ha vuelto a por nosotros. Esto ha de entenderse a la luz del concepto freudiano de regresión, entendido como la necesidad de enfrentarse con lo que aún está por resolverse, con lo que nos incordia, con lo que está aquí mismo, en nuestros huesos, como parte de esas fuerzas escindidas que no se ubican en absoluto en un inicio espacial que a veces visitamos, o no visitamos, como cuando al hablar de la crítica inmanente nos referíamos a lo que hace que una ventana se haga añicos por su propia presión interna. Por cierto, ese es el concepto de tiempo que subyace a la noción de Adorno de los “dramas de nubes”: un concepto de tiempo que se desarrolló en oposición a la idea de un origen primordial, primitivo, al comienzo de todas las cosas. Sin esta noción del tiempo no habríamos tenido a Freud ni a Adorno, ni mucho menos a Virginia Woolf o Joyce.

CM – ¿Tiene que ver eso con algo que has escrito, creo que en la introducción a la *Teoría estética* de Adorno, sobre pensar a través de un encabalgamiento del pensamiento? ¿El encabalgamiento como lo contrario de la argumentación?

RHK – Sí, la argumentación como *modus operandi* –la orgullosamente obstinada

pasión por “entender” vs. “no entender”, “juicio correcto” vs. “tus juicios incorrectos”— sólo es filosófica en modo espurio. Es una apelación a la autoridad del origen, no como meta, sino como comienzo de todas las cosas. No se trata de que la lógica sea un asunto indiferente, todo lo contrario, sino de que su necesidad putativa es un fraude intimidatorio, inseparable del fraude de la necesidad histórica. El problema del pensamiento histórico crítico, por contraste —y no creo que haya otro contenido en toda la obra de Adorno—, es cómo disolver la ilusión de esta necesidad que hemos tejido nosotros mismos y que nos aprisiona. No digo que la verdad sea como tirar una moneda al aire, o que triturar la idea de verdad vaya a hacernos ningún bien. Pensar es una búsqueda de conocimientos vinculantes, aunque siempre transitorios; la falta de dirección es esencial para esto, el encabalgamiento es su crisis. Adorno llamó parataxis a este encabalgamiento. Como técnica, puede ser tan absurdo como un silogismo. Pero, por decirlo de alguna manera, el pensamiento debe tantear su terreno. Y cuando hablamos de la consideración de la obra de Adorno —y este no es un caso especial—, esto implica reconocer los momentos en que su obra da señales de no ser ya vinculante o significativa; donde lo caduco del conocimiento revela ser algo más que un mero axioma sobre su caducidad.

CM – ¿Qué significa eso a la hora de valorar los escritos de Adorno?

RHK – Significa leer con atención para poder percibir dónde el texto depona su importancia, como si las palabras mismas insistieran en que “ya no puede decirse de esta manera”. Eso no es una medida de relevancia o de irrelevancia; es más bien la manifestación de un aspecto de su no-identidad consigo mismo. La historia se toma sus propias medidas. Obviamente reconocer estos momentos en su pensamiento, insisto —si no es demasiado problemático mantener presente toda nuestra conversación—, no es un acto de redención. Pero es un trabajo de *recuperación* en el cual la subjetividad crítica probablemente potencia la capacidad de lo viejo para anhelar lo nuevo. Esta aproximación no es del todo diferente de escuchar música con un oído compositivo y darse cuenta de que la misma música indica de alguna manera que ya no puede ser compuesta así.

CM – Esto es parte de la teoría de la composición de Adorno, ¿verdad? ¿Quieres decir que acercarse a la obra de Adorno de esta manera pretende hacerla irrumpir en la mente que la domina?

RHK – Supongo que sí. Pero con la precaución de que el trabajo conceptual no es arte. Cuando pretende serlo adquiere un tono parecido al sonido de Heidegger entusiasmado con su amada –la oveja de los campos–. La crítica *arty*, la crítica que pretende ser arte, la crítica más la oveja, la crítica con adjetivos, descuida el arte y descuida la crítica.

CM – **¿No mezcla esto crítica y filosofía? En todo caso, en los textos de Adorno hay mucho arte.**

RHK – Lo hay. Y al menos en alemán su modo de escribir tiene un sonido propio, y muy a menudo ese sonido, esa voz singular, es objeto de discusión. Pero ese sonido no es el resultado de ser *arty*. Lo que está en juego, de nuevo, es la cuestión de la *cautela* de la que hablábamos antes, aunque aquí esa cautela tiene un matiz diferente. Una forma de condensar el problema de la relación entre filosofía y arte en la obra de Adorno es pensar en Wallace Stevens cuando escribe que “el poema es el grito de su ocasión/parte de la cosa misma y no sobre ella”⁴. La poesía moderna y una filosofía radicalmente moderna que aspira nada menos que a la cosa misma convergen en una oposición según la cual, como Adorno escribe en *Teoría estética*, el arte sólo lo tiene –“el grito de su ocasión”– porque no puede decirlo; y la filosofía puede decirlo precisamente porque no lo tiene. Esto es, por lo demás, una manera de mostrar por qué la estética es el punto central de la obra de Adorno.

CM – **Si la tesis de Adorno describe la relación de la filosofía con el arte, entonces esto debe tener también otra cara, ¿verdad? El anverso. Porque en la expresión que citas de Stevens, él parece querer “decirlo” de una manera que la máxima de Adorno parecería vetar.**

RHK – Ese es un tema interesante. Es cierto que el arte puede fingir ser filosofía, y a la inversa. Pero en el poema en que Stevens escribe esa frase, creo que es “Una noche cualquiera en New Haven”, usa conceptos para oponerse a la superficie ilusoria del poema –bien podría utilizar papel de lija sobre la superficie ilusoria del poema–, y los usa como en un acto deliberado de abstracción. Es similar al modo en que Zola podría introducir en una novela un largo inventario de los contenidos de un gran almacén; eso también es violentar la superficie ilusoria del arte. Es parte consustancial de un arte que se resiste al arte para intentar seguir siendo arte. El

⁴ Wallace STEVENS, “An Ordinary Evening in New Haven”, en *Collected Poems*, New York, Vintage Books, 1982, p. 473.

arte conceptual también quiere hacer esto mismo, por supuesto. Y por supuesto eso a menudo resulta contraproducente.

CM – Bien, si de momento nuestra conversación se limita a sondear el terreno, tengo curiosidad por preguntarte, dado que has sacado el tema del sonido de la filosofía y también has mencionado a Heidegger: ¿tiene Heidegger un sonido, una voz?

RHK – En alemán, Heidegger tiene la voz que podrías esperar de una carta de la abuela cuando estás en un campamento de verano. Basta yuxtaponer “ser-en-el-campamento-de-verano” con “ser-en-el-mundo” y un monóglota del inglés comenzará a prestar toda la atención al sonido de Heidegger en alemán sin necesidad de estudiar la gramática. Si la traducción inglesa no confiriera a las expresiones de Heidegger un profesionalismo densamente arcano, como si su lenguaje fuera técnico, cuando realmente es tan provinciano, sería mucho menos difícil entender su obra como lo que realmente es. No entiendo cómo la gente lo soporta. Su contenido es la muerte y la imaginación como la nada. La noción habermasiana de acción comunicativa no es menos obtusa para la libido que el *Dasein*, pero al menos permite leer un periódico sin deshonrarse a uno mismo con la inautenticidad. No se puede ir muy lejos con eso. En algunos momentos *La jerga de la autenticidad* de Adorno echa espuma por la boca, pero la credulidad general hacia Heidegger es mucho más inquietante.

CM – Hemos acabado en una discusión sobre estilo.

RHK – Sospecho que hemos estado hablando sobre el estilo todo el tiempo, aunque de distintas formas: bien sobre parataxis y argumentación, bien cuando decía aquello a propósito de examinar la obra de Adorno a partir de los lugares donde flaquea. Eso exige una sensibilidad para el estilo. Otra manera de decirlo es que uno tiene que estar preparado para golpear sobre las palabras –en este caso sobre las de Adorno– con el martillo que Nietzsche legó al temperamento filosófico para que golpeará. Y si uno no está preparado para ello, bien podría estirar los conceptos en una de esas enormes hojas llenas de argumentaciones que uno lee en todas partes, bien sobre la crítica de la subjetividad constitutiva, bien sobre la desintegración de la “experiencia enfática”, o sobre “crítica inmanente”, pero lo que haría sería mera parodia. En este caso la teoría es sólo “teoría” disfrazada de crítica de la subjetividad constitutiva. Pero en realidad no es nada más que su afir-

mación. Digo “disfrazada” porque en los manuscritos de 1844 Marx escribió que la “tendencia”^{*} es un sinónimo de las relaciones de producción.

CM – ¿La “teoría” se convierte en una afirmación de las relaciones dadas de producción?

RHK – Eso creo. Como decía, hay mucho que leer sobre este tema.

CM – ¿Eres crítico con la teoría?

RHK: La teoría es crítica con la teoría, ¿no te parece?

CM – ¿Podrías dar un ejemplo de la manera de golpear que te parece apropiada? ¿Te refieres a lo que has escrito sobre la idea de lo primitivo? ¿Sería eso un ejemplo de lo que entiendes por “golpear”?

RHK – Sí. Echa un vistazo en cualquier escrito de Adorno y verás que todos los comentarios que tienen que ver con lo “primitivo”, de una u otra manera, ya sea con lo “primitivo” mismo, con lo “salvaje”, lo “barbárico” o lo “arcaico”, con la “*prima philosophia*” o con la “regresión” a lo barbárico: ninguno transmite ya lo mismo que hace veinte años, por no hablar del momento en que fueron escritos, cuando la barbarie acababa de irrumpir de golpe entrando por la puerta principal. Toma, por ejemplo, un ejemplar de *Minima Moralia*, que tenemos aquí con nosotros: estoy en la página 226^{*}, lee algo sobre la “afinidad de la cultura con el salvajismo”, y mira cómo choca con el sistema nervioso, como diría Francis Bacon. Comprueba si eso significa algo en absoluto. Después empieza a pasar páginas en cualquier dirección del libro y en el resto de los escritos de Adorno, y te darás cuenta de que no sabes exactamente de qué habla Adorno o a qué remite lo “primitivo”. Incluso podríamos sentir una especie de resistencia hacia Adorno, como si estuviera haciendo esa distinción a nuestras expensas. Queremos levantar nuestra mano en clase y preguntar: ¿Qué quieres decir tú con “primitivo”?

CM – ¿Está ese algo sobre la idea de lo primitivo exclusivamente en Adorno?

RHK – No. Si echas un vistazo a la literatura de los años cuarenta, por ejemplo (estoy trabajando ahora en eso, porque preparo una selección de ensayos de la *Revista*

^{*} “Fashion” en el original [Nota de los traductores].

^{*} “Se refiere a la edición inglesa (Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, Nueva York, Verso, 2005). El aforismo al que remite es “Figura artística” (Madrid: Akal, 2004, pp. 233-235) [Nota de los traductores].

de *investigación social*, la revista que Adorno y Horkheimer publicaron en los treinta y cuarenta), y encontrarás por todas partes afirmaciones de distintos escritores en torno a la barbarie y lo primitivo: “Es la tesis de este libro que ambos [lo social y lo militar] están inseparablemente conectados entre sí y con una tercera cosa, la barbarie”. Esta reflexión, o en cualquier caso la posibilidad de esta reflexión, era entonces algo proteico. Me refiero a una reseña escrita por Karl Korsch, muy crítica con el libro que acabo de citar, pero no con la posibilidad de distinguir la barbarie.

CM – Si podemos volver atrás (la palabra “atrás” suena ahora un poco diferente) a la cuestión de la relevancia, ¿por qué no decir que las palabras “barbarie”, o lo “primitivo”, simplemente ya no son *relevantes*?

RHK – Porque puede ser que la “corriente” de barbarie –corriente en el sentido que discutíamos antes, la manera en que Marx lo desarrolla en los manuscritos de 1844– haya absorbido toda capacidad de distinguir lo primitivo. Y pensar en términos de relevancia, lo que significaría renunciar a un apelativo hoy tan oscuro como *irrelevante*, apenas equivaldría a convertirse en compañero de viaje de esa corriente*.

CM – Esto es realmente importante. *Platypus* ha afirmado a menudo que la sociedad se halla en plena “regresión”. ¿Qué implicaciones tiene el tipo de “golpeo” que estás llevando a cabo aquí para esta tesis?

RHK – Habría varias implicaciones, incluyendo que es prácticamente desesperado ir por ahí afirmando que la sociedad está en plena “regresión”, por no hablar de lo primitivo o de lo bárbarico. No significa nada en absoluto. Esas palabras ni siquiera son oscuras y pesadas: son perfectamente indiferentes, especialmente si su afirmación no se acompaña de los conocimientos más importantes que contienen, y al final uno termina por tomar parte en una especie de amnesia. La hoy tan frágil capacidad de diferenciación tiene que expresarse en la autoconciencia de la afirmación de esa fragilidad.

* “Fellow traveler” en el original. En lengua inglesa y española, entre otras, “compañeros de viaje” son las personas que simpatizan con una causa u organización y que cooperan con ella desde una posición exterior, sin pertenencia formal a la misma [Nota de los traductores].

CM – ¿Es esa indiferencia hacia la capacidad de distinguir lo primitivo una cuestión de “banalidad del mal”?

RHK – La “banalidad del mal” es ella misma un poco banal, ¿no crees? No nos acostumbramos al mal. Los impulsos morales no se deterioraron, fueron abrumados por imperativos superiores –este es el argumento de Hobsbawm–, imperativos que los periódicos presentan habitualmente como el primado de lo financiero, pero que de modo más profundo son la prueba de la inminente extinción del estado liberal. Es lo que vimos en Obama este mes de enero, cuando en su discurso en el debate sobre el Estado de la Unión alentó a los miembros del Congreso a romper la disciplina de partido y a sentarse juntos. Los serviciales miembros del congreso no dieron prueba de su buena voluntad hacia la humanidad, sino de la desintegración de la lealtad de partido a nivel nacional, de la descomposición de la política de oposición lúcida y del fin del gobierno representativo bajo el peso del todo social. Ese “sentarse juntos” tiene mucho menos que ver con afirmar un espíritu de compromiso –algo bueno que Obama ha transformado en espíritu de capitulación–, que con suplantarse la soberanía popular por algo que está mucho más cerca de la soberanía de los consumidores: la selección del mejor producto como representativo, al tiempo que no se respeta la filiación de partido. La “banalidad del mal” no explica casi nada de esto.

CM – Habría mucho que discutir sobre este tema. Pero no quiero perder de vista el sentido general de nuestra discusión sobre el problema de la praxis hoy, también en la medida en que lo que está en juego es la comprensión de la obra de Adorno. ¿Has dicho que lo que se necesita es desplegar la autoconciencia de una frágil capacidad de diferenciación?

RHK – Eso es. El asunto es la frágil capacidad de distinguir lo primitivo y el marco conceptual en que se ubica. Todo el pensamiento de Adorno gira en torno al despliegue de la comprensión de lo primitivo. O, por decirlo al revés, se centra en la desaparición de la capacidad de diferenciar lo *radicalmente nuevo*, aquí, en el país del perpetuo “repensar”. Lo radicalmente nuevo que los artistas, sobre todo los compositores, persiguieron a comienzos del siglo XX como si fuera “aire de otros planetas”, se desarrolló recíprocamente con el conocimiento de lo primitivo, cuando lo primitivo se convirtió en el impulso para lo nuevo. Pero si escuchas la expresión “aire de otros planetas”, lo que dice tiene más que ver precisamente con el aire inminentemente irrespirable de este “planeta”.

CM – ¿Es tan estéril invocar la situación crecientemente “primitiva” de los Estados Unidos como lo sería instar a la gente a buscar lo “nuevo”?

RHK – La reivindicación de lo “nuevo” probablemente suene incluso más endeble y absurda que la comprensión de lo primitivo, ¿no crees?

CM – Nos hemos quedado sin tiempo y habría mucho más que discutir. Pero tengo que preguntarte algo que he pensado a lo largo de toda nuestra conversación, casi desde el primer momento. Has dicho (te cito textualmente) que el problema de “hacer que la realidad irrumpa en la mente que la domina” es la única *praxis*. No sé si es o no la única *praxis*. Pero lo que tú llamas *praxis*, yo lo llamaría *teoría*. ¿No has confundido teoría y praxis?

RHK – No te falta sentido del humor: nos llamas a terminar con una pregunta cuya aclaración requeriría otro día entero. Pero lo que has puesto sobre la mesa es algo que trato de decirte una y otra vez: teoría es praxis en la medida en que el pensamiento haya penetrado en el mundo de los objetos. En ese sentido, como una capacidad de la subjetividad, ha escapado de los muros del razonamiento en términos de medios/fines, lo que Hegel llamaría espíritu subjetivo, y ha abordado lo irrealizable.

Traducción de Eduardo Maura, Luis de la Torre y Jordi Maiso