

Constelaciones

REVISTA DE TEORÍA CRÍTICA

ISSN 2172-9506

Vol 11/12 (2019/2020)

Il faut continuer. Teoría estética, 1970-2020

Coordinadores:
Dr. Jordi Maiso (UCM, Madrid)
Dr. Marina Hervás (UGR, Granada)

Sumario

Nota editorial 1-3

Artículos

Un comentario sobre What Where, de Samuel Beckett 4-31
ROBERT HULLOT-KENTOR

Obstinación y estética: noticias de la antigüedad ideológica 32-42
SILVIA L. LÓPEZ

Sobre la dificultad de leer Teoría Estética hoy: razones y consecuencias 43-56
FABIO AKCELROD DURÃO

¿Traer el arte a la vida o salvar la apariencia? 57-77
MAXI BERGER

Remarks on the riddle-character of art and metaphysical experience 78-99
HENRY W. PICKFORD

Hope for truth: Adorno's concepts of art and social theory in a comparative approach 100-116
MARIO VIEIRA DE CARVALHO

<i>Primacía del material. Observaciones para una teoría estética de la dialéctica negativa</i> MARTIN METTIN	117-138
<i>El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte I: W. Benjamin)</i> JOSÉ A. ZAMORA	139-174
<i>El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte II: Th. W. Adorno)</i> JOSÉ A. ZAMORA	175-207
<i>Promesa y negatividad</i> ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ	208-237
<i>“Roupa de um corpo invisível”. O tema da moda na Teoria Estética de T. W. Adorno</i> RODRIGO DUARTE	238-263
<i>De la irreconciliabilidad de la Estética tradicional y el arte actual: algunas tensiones contemporáneas desde la Teoría Estética de Adorno</i> ROSA BENÉITEZ ANDRÉS, MARÍA AYLLÓN BARASOAIN	264-285
<i>La constelación más tardía. Adorno y la forma paratáctica</i> JOÃO PAULO ANDRADE	286-310

<i>Reflexiones sobre las nuevas lecturas de Marx. La teoría crítica como un conocimiento no-identitario</i> ALFONSO GARCÍA VELA	311-330
<i>La metafísica del capital: fetichismo y nihilismo</i> GABRIEL RODRIGUEZ VARELA, EMILIANO EXPOSTO	331-352
<i>Imágenes dialécticas del patriarcado. Para una teoría crítica feminista</i> DINORA HERNÁNDEZ	353-381
Intervenciones	
<i>El carácter dual de la obra de arte</i> NICHOLAS BROWN	382-389
<i>¿Autonomía versus compromiso? Sobre Adorno y Brecht</i> GERHARD SCHEIT	390-404
<i>Contenidos políticos de la Teoría Estética de Adorno</i> PETER BULTHAUP	405-413
<i>Pensar con los oídos. Sobre algunos motivos músico-filosóficos en Adorno</i> HEINZ-KLAUS METZGER	414-423

<i>Tan solo un invitado al coloquio. Adorno en Kranichstein y Darmstadt 1950-1966</i> ROLF TIEDEMANN	424-433
<i>Arte sonoro – ¿Un nuevo género?</i> HELGA DE LA MOTTE	434-448
<i>Un comentario de “escena doméstica” de Mörike a la luz de la Teoría Estética de Adorno</i> SONIA ARRIBAS	449-455
<i>El montaje como autocorrección de la fotografía. Notas sobre un aspecto fotográfico de la estética de Adorno</i> EDUARDO MAURA	456-466
<i>Reconstrucción normativa y crítica. La subsunción del análisis de la sociedad en la teoría de la justicia de Axel Honneth</i> ROBIN MOHAN	467-499
<i>Presente continuo. La distorsión de la conciencia apocalíptica en Giorgio Agamben</i> DANIEL BARRETO	500-510

Traslaciones

<i>[Debussy] Notas para la conferencia del 28 de febrero de 1963 en la Musikhochschule de Frankfurt am Main</i> THEODOR W. ADORNO	511-526
<i>Sociología de la literatura en retrospectiva</i> LEO LÖWENTHAL	527-543

Entrevistas

<i>Sobre Adorno. Entrevista con Roberto Schwarz</i> ROBERTO SCHWARZ	544-549
<i>“No hay límites para las utopías”. Entrevista a Mathias Spahlinger</i> MARINA HERVÁS	550-566

Reseñas

Theodor W. ADORNO, <i>Kranichsteiner Vorlesungen</i> , ed. por K. Reichert y M. Schwarz, con DVD, Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen. Berlín: Suhrkamp 2014. MARINA HERVÁS	567-576
Theodor W. ADORNO, <i>Sobre la teoría de la historia y de la libertad</i> , trad. de M. Vedda y pról. de M. Dimópulos Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019. Press, 2018. PABLO VALDERAS FERNÁNDEZ	577-592
Theodor W. ADORNO, <i>Ontología y dialéctica. Lecciones sobre la filosofía de Heidegger</i> , trad. de L. S. Carugati y pról. de M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2017. EDUARDO PAZOS PASCUAL	593-605

- Helmut DAHMER, *Freud, Trotzki und der Horkheimer-Kreis*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2019. 606-614
 JOSÉ A. ZAMORA
- Samir GANDESHA (ed.), *Spectres of Fascism. Historical, Theoretical and International Perspectives*, Londres: Pluto Press, 2020. 615-622
 JOSÉ A. ZAMORA
- Otto KIRCHHEIMER: *Gesammelte Schriften. Tomo 2: Faschismus, Demokratie und Kapitalismus*, H. Buchstein y H. Hochstein (eds.), Baden-Baden: Nomos-Verlag, 2018. 623-629
 FELIX SASSMANNSHAUSEN
- Siegfried KRACAUER: *Ginster. Escrito por él mismo*, Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2018. 630-634
 ALEXIS ARIEL CHAUSOVSKY
- Philipp LENHARD: *Friedrich Pollock. Die graue Eminenz der Frankfurter Schule*, Berlín: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2019. 635-639
 DETLEV CLAUSSEN
- Vladimir SAFATLE: *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*, São Paulo, Autêntica Editora, 2016. Vladimir SAFATLE: *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*, São Paulo, Autêntica Editora, 2019. 640-659
 ALFONSO FIGUEIREDO FRANCISCO
- Alberto SUCASAS, *SHOAH. El campo fuera del campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, Madrid: Shangrila Ediciones, 2018. 660-672
 JOSÉ A. ZAMORA

Il faut continuer. Teoría estética, 1970-2020

Coordinadores:

Jordi Maiso Blasco (Universidad Complutense, Madrid, España)

Marina Hervás (Universidad de Granada, Granada, España)

RESÚMENES Y PALABRAS CLAVE / ABSTRACTS AND KEYWORDS

ROBERT HULLOT-KENTOR

*Un comentario sobre *What Where*, de Samuel Beckett*

Una obra de arte es un conjunto de instrucciones para romper una promesa. Pero esas mismas instrucciones deben a su vez reafirmar esa promesa. Eso vale especialmente para la obra de Samuel Beckett. Escrita para la escena poco después de acabar sus principales trabajos para televisión e incorporando elementos de ellos, *What Where* (1983) fue la última obra de Beckett para el teatro. De todo lo que cabría decir sobre esta pieza, y hay bastante más que decir, nada podría demostrar *ipso facto* que funcione bien en escena. Como Beckett escribió a su amiga, la novelista Kay Boyle, "Acabo de terminar una pequeña pieza –teatro– para el Festival de Otoño de Graz, para mi insatisfacción". La última obra de Beckett para el teatro fue realmente un fracaso, pero un fracaso de un orden extraordinariamente alto. Cómo la obra pudo fracasar y representar al mismo tiempo un gran logro es el tema que nos ocupa en el presente comentario.

Palabras clave: Samuel Beckett, *What Where*, forma.

*A Comment on Samuel Beckett's *What Where**

An art work is a set of instructions for breaking a promise. The exact same instructions must no less stipulate this promise. This is incomparably the case in Samuel Beckett's work. Written for the stage soon after the completion of Beckett's major efforts for television and incorporating elements of it, *What Where* (1983) was his final work for the theater. Of all that might be said about the play, however, and there is considerably more to say, not a word of it proves *ipso facto* that it works on stage. As Beckett wrote his friend, the novelist Kay Boyle, 'Just finished a short piece—theatre—for the Graz Autumn Festival, to my dissatisfaction'. Samuel Beckett's last work for the theater was indeed a failure, but a failure of an extraordinarily high order. How the play could and did fail and all the same be the achievement it is, is the topic of the following commentary.

Keywords: Samuel Beckett, *What Where*, form.

SILVIA L. LÓPEZ

Obstinación y estética: noticias de la antigüedad ideológica

El ensayo aborda la visión estética de Alexander Kluge y su uso del montaje, tanto en su libro (con Oskar Negt) *Historia y Obstinación* como en su ensayo filmico *Noticias de la Antigüedad Ideológica: El Capital de Eisenstein*, como una práctica poética-teórica de excavación de la historia de la acumulación primitiva, su expropiación de las capacidades humanas, y la dialéctica de su relación.

Palabras clave: Kluge, Eisenstein, montaje, obstinación, excavación, expropiación subjetiva, capacidad de trabajo.

Obstinacy and Aesthetics: News From the Ideological Antiquity

The essay presents Alexander Kluge's aesthetic proposal in *History and Obstinacy* (with Oscar Negt) and *News from Ideological Antiquity: Marx/Eisenstein/Das Kapital*. The works serve as bookends for the last major experiments of modernist montage. These works are poetic-theoretical practices that excavate primitive accumulation and its organization of our labor capacities, its expropriation of subjectivity, and the dialectic of its relation.

Keywords: Kluge, Eisenstein, montage, obstinacy, excavation, subjective expropriation, workcapacity.

FABIO AKCELROD DURÃO

Sobre la dificultad de leer Teoría Estética hoy: razones y consecuencias

Este texto busca abordar la relevancia del pensamiento de Th. W. Adorno a través de su disonancia con el presente. A los tipos ya

On the Difficulty of Reading Aesthetic Theory Today: Reasons and Consequences

This article approaches the question of Th. W. Adorno's relevance to the present by arguing that his oeuvre has become irrelevant. To

conocidos de dificultades de lectura del autor se suma el estrechamiento del horizonte de reflexión en la actualidad, lo que permite que su *Teoría Estética* adquiera una capa de ininteligibilidad. La respuesta de la obra radica en doblar la apuesta y tratar de proveerse el contexto de elaboración conceptual que la realidad socava. El artículo termina con algunas consideraciones rápidas sobre el potencial político de dicho procedimiento.

Palabras clave: Th. W. Adorno; *Teoría Estética*; contemporaneidad; autorreferencia.

its well-known layers of difficulty another must be added, the narrowing down of the horizon of what can be thought, which leads *Aesthetic Theory* to acquire a layer of unintelligibility. The work's response consists in doubling its theoretical wager and attempting to itself provide the conceptual context reality denies it. The article concludes with a few considerations on the political potential of such procedure.

Keywords: Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, the contemporary; self-reference.

MAXI BERGER

¿Traer el arte a la vida o salvar la apariencia?

El arte contemporáneo se caracteriza por la disolución de los límites artísticos. Adorno designa el carácter de apariencia como la línea de demarcación entre el arte y la realidad. En este texto se explora, por tanto, si el fenómeno de la disolución de los límites artísticos se puede entender desde tal carácter de apariencia.

Palabras clave: carácter de apariencia, Adorno, Hegel, estética contemporánea, arte político.

Bringing Art Into Life or Saving the Appearance?

Contemporary art is characterised by the dissolution of the artistic limits. Adorno designates their semblance character as the demarcation line between art and reality. This text investigates whether this concept can help to grasp the phenomenon of the dissolution of artistic limits.

Keywords: semblance character, Adorno, Hegel, contemporary aesthetics, political art.

HENRY W. PICKFORD

Remarks on the Riddle-Character of Art and Metaphysical Experience

This essay attempts through extended textual exegesis to clarify two fundamental concepts in late Adorno's metaphysical and philosophical-aesthetic writings respectively: "metaphysical experience" and the "riddle-character" of art. The first part of the essay explores how in *Negative Dialectics* Adorno reworks certain Kantian themes to provide an account of metaphysical experience as the exercise of the mind's capacity for thinking beyond the immanently given that brings happiness despite failing to attain the absolute. The second part of the essay interprets concepts from *Aesthetic Theory* and related writings, including the internal/external, performative/cognitive perspectives on the artwork, and its similarity to language, to show how the riddle-character of art elicits an experience similar to metaphysical experience, in that it demonstrates the ability of mind to reach beyond its cognitive self-limitations into a response-dependent objectivity with utopian implications.

Keywords: Theodor W. Adorno, metaphysics, philosophical aesthetics, experience, Kant.

Observaciones sobre el carácter enigmático del arte y la experiencia metafísica

A través de una extensa exégesis textual, este ensayo pretende clarificar dos conceptos en los escritos tardíos de Adorno sobre metafísica y estética filosófica: "experiencia metafísica" y "carácter enigmático". La primera parte del ensayo explora cómo Adorno reelabora ciertos temas kantianos en *Dialéctica negativa* con miras a ofrecer una explicación de la experiencia metafísica como el ejercicio de la capacidad de pensar más allá de lo inmanentemente dado, que proporciona felicidad pese a no lograr alcanzar el absoluto. La segunda parte interpreta conceptos de *Teoría estética* y escritos afines, incluyendo las perspectivas interna/externa y performativa/cognitiva de la obra de arte, así como su semejanza al lenguaje, para mostrar cómo el carácter enigmático del arte produce una experiencia similar a la metafísica al demostrar la habilidad de la mente para ir más allá de sus limitaciones cognitivas para alcanzar una objetividad dependiente de la respuesta con implicaciones utópicas.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, metafísica, estética filosófica, experiencia, Kant.

MARIO VIEIRA DE CARVALHO

Hope for Truth: Adorno's Concepts of Art and Social Theory in a Comparative Approach

The constellation in which Adorno's unity of thought comes to light – the critique of science as ideology, the overcoming of the distinction between philosophy and sociology, the concept of art as the beginning and end of philosophy, knowledge (*Erkenntnis*) as cons-

Esperanza de verdad: Los conceptos de arte y teoría social en Adorno en un enfoque comparativo

La constelación en la que emerge la unidad del pensamiento de Adorno –la crítica de la ciencia como ideología, la superación de la distinción entre filosofía y sociología, el concepto de arte como comienzo y final de la filosofía, el conocimiento (*Erkenntnis*) como elemento constitutivo de ambos (arte y filosofía), presupone una

tituents of both (art and philosophy), presupposes a close relationship between his theory of art and his social theory. In other words, from Adorno's aesthetic theory, and especially from his musical writings, a concept of art emerges that essentially coincides with his concept of social theory. The purpose of the present paper is to discuss this mirror-like relationship. In fact, postulates such as the interaction between object and method, the overcoming of deductive method and descriptive knowledge, the subject-object dialectics, the prefiguration of the non-identical from a tendency, the resistance of the singular to totalizing systems, the critique of ideology as a critique of language – among others with which they are correlated – are inherent to Adorno's concepts of art and social theory. They have both in common, as it should be inferred from Adorno's thinking, *the hope for truth*.

Keywords: art, social theory, truth content, critique of ideology, music as a paradigm of art.

relación cercana entre su teoría del arte y su teoría social. En otras palabras, de la teoría estética de Adorno, y en particular de sus escritos musicales, emerge un concepto de arte que coincide en lo esencial con su concepto de teoría social. El presente ensayo se propone analizar esta relación. De hecho, presupone que tanto la interacción entre objeto y método, la superación del método deductivo y el conocimiento descriptivo, la dialéctica entre sujeto y objeto, la prefiguración de lo no-idéntico a partir de una tendencia, la resistencia de lo singular frente a los sistemas totalizadores, la crítica de la ideología como crítica del lenguaje –entre otros elementos relacionados– son inherentes a los conceptos adornianos de arte y teoría social. Ambos tienen en común, como se inferirá del pensamiento de Adorno, una *esperanza de alcanzar la verdad*.

Palabras clave: arte, teoría social, contenido de verdad, crítica de la ideología, música como paradigma del arte.

MARTIN METTIN

Primacía del material. Observaciones para una teoría estética de la dialéctica negativa

La tesis materialista de Adorno sobre la primacía del objeto, la idea central de su Dialéctica negativa, se retoma transformada en sus inquietudes estéticas y en su elaboración teórica. Tal estética materialista se ve abocada a una intermitencia permanente: si el discurso sobre la singularidad irreductible del arte no quiere quedar como una mera expresión vacía, debe penetrar los objetos artísticos, absorber algo de ellos. En este sentido, la primacía del objeto en términos estéticos también significa una primacía de las obras de arte sobre la teoría estética. De acuerdo con Adorno la estética materialista debe partir de los objetos artísticos y volver a ellos una y otra vez, en lugar de alejarse de ellos desde la posición del discurso hiperabstracto y la metarreflexión. Es cierto que lo que se transmite en el material incita al ámbito de la reflexión conceptual, de la reflexión en el ámbito de la razón. Pero esto no implica que la filosofía deba tener prioridad sobre la práctica estética. Solo lo que ya está dispuesto en lo sensual, por el contrario, es lo que puede promover la reflexión estética.

Palabras clave: Teoría estética, material, materialismo, música, Dialéctica negativa.

Priority of the Material. Some Remarks for an Aesthetic Theory of the Negative Dialectics

Adorno's materialist thesis of the primacy of the object, the core idea of his Negative Dialectic, returns in transformed form to his aesthetic concerns and theory. Such materialist aesthetics is compelled to permanent intermittency: It must penetrate artistic objects, absorb something of them, if the talk of the inexchangeability of art is to be more than a hollow statement. In this respect, the primacy of the object in aesthetic terms also means a primacy of artworks over aesthetic theory. Materialist aesthetics according to Adorno must therefore start from the artistic objects and return to them again and again, instead of moving away from them on increasingly hyper-abstract levels of discourse and meta-reflection. It is true that what is communicated in the material enters the realm of conceptual reflection, of reflection through reason. But this does not mean that philosophy can take precedence over aesthetic practice. In contrast, only that which is already laid out in the sensual itself can lead to aesthetic reflection.

Keywords: Aesthetic Theory, material, materialism, music, Negative Dialectics.

JOSÉ A. ZAMORA

El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte I: W. Benjamin)

Este artículo aborda la cuestión de la politización del arte a través de la conocida controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones: de un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués, el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc. Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar

Art as Plenipotentiary of the Blocked Liberation: Th. W. Adorno in the Face of Benjamin's Thesis of the Politicization of Art (Part I: W. Benjamin)

This article addresses the question of the politicization of art through the well-known controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. The contrast between Benjamin and Adorno has given rise to multiple stereotypes and enormous simplifications: on the one hand, Benjamin as a defender of the cultural industry and, on the other, Adorno as a defender of bourgeois autonomous art. The optimism of the new media versus conservative pessimism; the politicization of art versus the political abstention; the popular culture versus elitist culture; etc. One of the objectives of these reflections is to dismantle these simplifications

en lo posible estas simplificaciones. La Parte I aborda el significado de la tesis de la politización del arte en Walter Benjamin.

Palabras clave: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Teoría Estética; politización del arte; estetización de la política, autonomía del arte; reproductibilidad técnica.

as much as possible. Part I deals with the meaning of Walter Benjamin's thesis of the politicization of art.

Keywords: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Aesthetic Theory; politicization of art; aestheticization of politics, autonomy of art; technical reproducibility.

JOSÉ A. ZAMORA

El arte como lugarteniente de la liberación bloqueada: Th. W. Adorno ante la tesis benjaminiana de la politización del arte (Parte II: Th. W. Adorno)

Este artículo aborda la cuestión de la politización del arte a través de la conocida controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones: de un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués, el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc. Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones. Parte II aborda la tesis de Th. W. Adorno sobre la autonomía del arte.

Palabras clave: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Teoría Estética; politización del arte; estetización de la política, autonomía del arte; reproductibilidad técnica.

Art as Plenipotentiary of the Blocked Liberation: Th. W. Adorno in the Face of Benjamin's Thesis of the Politicization of Art (Part II: Th. W. Adorno)

This article addresses the question of the politicization of art through the well-known controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. The contrast between Benjamin and Adorno has given rise to multiple stereotypes and enormous simplifications: on the one hand, Benjamin as a defender of the cultural industry and, on the other, Adorno as a defender of bourgeois autonomous art. The optimism of the new media versus conservative pessimism; the politicization of art versus the political abstention; the popular culture versus elitist culture; etc. One of the objectives of these reflections is to dismantle these simplifications as much as possible. Part II deals with the meaning of Th. W. Adorno's thesis of the autonomy of art.

Keywords: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Aesthetic Theory; politicization of art; aestheticization of politics, autonomy of art; technical reproducibility.

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ

Promesa y negatividad

El siguiente ensayo explora la definición del arte como promesa de felicidad quebrada que Theodor W. Adorno ofrece en *Teoría estética*. La tesis general afirma que en esa definición Adorno reúne de un modo novedoso dos determinaciones estéticas aparentemente discordantes de los fenómenos artísticos. Por un lado, bajo la sombra de la tradición hegeliana, el arte es concebido por su carácter negativo; por otro, en consonancia con una famosa formulación de Stendhal, el arte alberga una promesa de felicidad. Sobre esta base, se tratará de mostrar la tensión que se produce al combinar una estética de la negatividad, basada en la negación determinada, y una estética de la promesa, centrada en una lógica del cumplimiento. También se sostendrá que esta noción del arte no sólo posibilita vislumbrar una conexión escasamente destacada entre concepciones del arte. El desarrollo de dicha tensión permite sacar a la luz, además, ciertos presupuestos ambivalentes que atañen a la praxis humana misma.

Palabras clave: Teoría estética, promesa de felicidad, negatividad, Th. W. Adorno, arte.

Promise and Negativity

This article explores the definition of art as a broken promise of happiness, as it was offered by Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory*. My general claim is that Adorno's definition of art brings together in a novel manner two apparently conflicting aesthetic determinations of artistic phenomena: on the one hand, on the shadow of the Hegelian tradition, art is considered in its negative character; on the other hand, along the lines of a famous statement from Stendhal, art harbors a promise of happiness. On this basis, I intend to show the tension arising from the combination of an aesthetics of negativity, which stems from Hegel's determined negativity, and an aesthetics of the promise whose main focus is the logic of fulfillment. I will also state that Adorno's notion of art not only allows to glimpse at a connection which is barely noticed in other different conceptions of art, but also, when the tension is further developed, sheds light on certain ambivalent presuppositions, which directly concern human praxis itself.

Keywords: Aesthetic Theory, promise of happiness, negativity, Th. W. Adorno, art.

RODRIGO DUARTE

“Roupa de um corpo invisível”. O tema da moda na Teoria Estética de T. W. Adorno

Desde meados do século XIX, intelectuais como Charles Baudelaire, no seu ensaio “O artista da vida moderna”, e Georg Simmel, em sua *Filosofia da moda*, tomaram a moda como objecto de suas reflexões teóricas sobre a cultura e a sociedade. Na década de 1930, Walter Benjamin, principalmente no seu projeto das passagens parisienses, enfocou frutiferamente o papel desempenhado pela moda na cultura do século XIX e no início do século XX, indicando tanto o seu aspecto de alienação fetichista quanto o de sua aproximação anti-ideológica da arte. Mais de trinta anos depois, em sua *Teoria estética*, Theodor Adorno, levando em consideração as contribuições de Baudelaire e de Benjamin, abordou o tópico da moda, considerando, por um lado, a sua sujeição à indústria cultural e, por outro, a possibilidade do que ele chamou de “inervação” entre a moda e a arte autêntica, por meio da qual essa tem a vantagem de estar sempre atualizada, evitando, no entanto, uma atitude subserviente à indústria cultural.

Palabras clave: Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin, indústria cultural.

“Dress of an Invisible Body”. The Fashion in T. W. Adorno’s Aesthetic Theory

Since the middle of the 19th century, intellectuals like Charles Baudelaire, in his essay “The Artist of Modern Life” and Georg Simmel, in his *Philosophy of Fashion* took fashion as a subject of their theoretical reflections on culture and society. In the decade of 1930 Walter Benjamin, mainly in his project of Paris’ passages, focused quite fruitfully on the role fashion played in the culture of the 19th and beginning of the 20th centuries, pointing to the aspects both of alienating fetishism and of anti-ideological proximity of art. More than thirty years later, in his *Aesthetic Theory*, Theodor Adorno, taking into account the contributions of Baudelaire and Benjamin, approached the topic of fashion, considering, on one hand, its submission to the dictation of culture industry and, on the other hand, the possibility of what he calls “innervation” between fashion and the authentic art, through which this one takes advantage of being always up to date, avoiding nonetheless fashion’s subservient attitude towards the culture industry.

Keywords: Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin, culture industry.

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS, MARÍA AYLLÓN BARASOAIN

De la irreconciliabilidad de la Estética tradicional y el arte actual: algunas tensiones contemporáneas desde la Teoría Estética de Adorno

Las fricciones entre el arte del S. XX y la Estética como disciplina, que Theodor W. Adorno abordó —entre 1962 y 1969— durante la redacción de *Teoría Estética*, constituyen la base atanto de su propio proyecto, como de una parte muy importante de los debates teórico-artísticos posteriores, que incluso mantienen su vigencia hasta el día de hoy. El propósito de este artículo es abordar algunas de ellas (las tensiones entre categorías modernas y prácticas contemporáneas; los análisis centrados meramente en el objeto o en la vivencia estética; la reflexividad y materialidad de la obra frente a los discursos, etc.) para relacionarlas con dos autores contemporáneos que, explícitamente o no, han actualizado los análisis del fanfortiano poniendo en valor sus planteamientos: Peter Osborne, con su propuesta de un discurso autocrítico frente a las deficiencias de la Estética, y Jacques Rancière y su interpretación del régimen estético del arte como modo de reparto de lo sensible. El objetivo, por tanto, es tratar de mostrar cómo la Estética y la Teoría del arte actuales continúan aprendiendo del proyecto adorniano, pero también que siguen siendo herramientas útiles con las que abordar la práctica artística más reciente.

Palabras clave: estética, Adorno, *Teoría estética*, vanguardia, Osborne, Rancière.

About the Irreconcilability of Traditional aesthetics and contemporary art: Some Current Tensions from Adorno’s Aesthetic Theory

The frictions between 20th century art and aesthetics as a discipline, addressed by Theodor W. Adorno between 1962 and 1969 throughout his work *Aesthetic Theory*, constitute the basis of both his own project and a very important part of the posterior theoretic-artistic debates, whose validity remains alive even today. The purpose of this paper is to address some of them (the tensions between modern categories and contemporary practices; the analyzes which are focused merely on the object or on the aesthetic experience; the reflexivity and materiality of the work in contrast with that of the discourses, etc.) in order to connect them with two contemporary authors who, explicitly or not, have updated the analyzes of the Frankfurtian author, appreciating his approach: Peter Osborne and his proposal constitutes a self-critical discourse against the deficiencies of Aesthetics, and Jacques Rancière and his interpretation of the aesthetic regime of art as a mode of distribution of the sensible. Our aim, therefore, is to show how contemporary Aesthetics and Theory of art continue to learn from the Adornian project, but also that they are still useful tools with which one can approach the most recent artistic practice.

Keywords: aesthetics, Adorno, *Aesthetic Theory*, avant-garde, Osborne, Rancière.

JOÃO PAULO ANDRADE

La constelación más tardía. Adorno y la forma paratáctica

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,

A later constellation. Adorno and the Paratactic Form

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

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.

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 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.

ALFONSO GARCÍA VELA

Reflexiones sobre las nuevas lecturas de Marx. La teoría crítica como un conocimiento no-identitario

En este artículo se presenta una reflexión teórica e histórica sobre las nuevas lecturas de Marx, que se sitúan en la tradición de la Escuela de Frankfurt, en específico me refiero a la crítica del valor, la teoría crítica de Moishe Postone y el Open marxism. Utilizo el término "nuevas lecturas de Marx" en un sentido general y referido a una constelación histórica que abarca los últimos 30 años, mi enfoque teórico es la Teoría Crítica de Adorno. El objetivo del presente artículo no es comprender las nuevas lecturas de Marx como divergentes o enfrentadas, es analizarlas como momentos de cognición del carácter doble de la sociedad capitalista. Lo que desarrollaré a continuación no es un análisis completo y exhaustivo de las nuevas lecturas de Marx, me enfocaré en uno de los puntos decisivos para dichas lecturas: el concepto de "capital" y su relación con la sociedad moderna. En términos generales lo que busco es contribuir con la disolución del principio de identidad que domina el pensamiento moderno en su conjunto, incluyendo el pensamiento crítico. El pensamiento de Adorno es el intento más importante por superar dicho principio y por escapar a la cárcel de la lógica.

Palabras clave: Teoría Crítica, marxismo, Adorno, sujeto automático, lucha.

Reflections on the New Readings of Marx. Critical Theory as a Non-Identitarian Knowledge

This article presents a theoretical and historical reflection on the new readings of Marx, which are located in the tradition of the Frankfurt School, specifically: The Critique of Value, Moishe Postone's critical theory and the Open Marxism. I use the term "new readings of Marx" in a general sense to refer to a historical constellation that covers the last 30 years. The theoretical point of view of this work is Adorno's Critical Theory. The objective of this article is not to understand the new readings of Marx as divergent or confronted, but rather to analyze them as moments of cognition of the double character of capitalist society. I shall not to develop a complete and exhaustive analysis of the new readings of Marx; the focus of the analysis is the concept of "capital" and its relation with modern society, one of the main points for these readings. My intention in this article is to contribute the dissolution of the principle of identity that dominates modern thought as a whole, including critical thinking. Adorno's thought is the most important attempt to overcome this principle and to escape the prison of logic.

Keywords: Critical Theory, Marxism, Adorno, automatic subject, struggle.

GABRIEL RODRIGUEZ VARELA, EMILIANO EXPOSTO

La metafísica del capital: fetichismo y nihilismo

Nuestra hipótesis es que el devenir-mercancía de las relaciones capitalistas es proporcional a la "consumación nihilista" de las categorías de larga duración de la metafísica occidental. El capitalismo tiene raíces metafísicas expresadas en la estructura dual de la mercancía (valor y valor de uso) y en el carácter bifacético del trabajo que las produce (concreto y abstracto). En el espacio social del capital se refuncionalizan las temporalidades de larga duración de la metafísica occidental. Así como también sucede con las temporalidades de longue durée del lenguaje, el monoteísmo, el patriar-

The Metaphysics of Capital: Fetishism and Nihilism

Our hypothesis is that the becoming-commodity of capitalist relations is proportional to the "nihilistic consummation" of the long-lasting categories of Western metaphysics. Capitalism has metaphysical roots expressed in the dual structure of the merchandise (value and use value) and in the two-faceted nature of the work that produces them (concrete and abstract). In the social space of capital, the long-term temporalities of Western metaphysics are refuncionalized. As with the longue durée temporalities of language, monotheism, patriarchy and male domination, capital re-func-

cado y la dominación masculina, el capital refuncionaliza de manera relativamente heterogénea y sincrónicamente asintótica las categorías de la metafísica occidental para ponerlas al servicio de la reproducción ampliada del valor-que-se-valoriza.

Palabras clave: metafísica, capital, abstracción, nihilismo, fetichismo.

tionalizes the categories of Western metaphysics relatively heterogeneously and synchronously asymptotically to put them at the service of the extended reproduction of value-that-is-valued.

Keywords: metaphysics, capital, abstraction, nihilism, fetishism.

DINORA HERNÁNDEZ

Imágenes dialécticas del patriarcado. Para una teoría crítica feminista

El objetivo central de este artículo es mostrar algunos perfiles de una Teoría crítica feminista desde la negatividad. Se parte de las reflexiones de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre la situación de las mujeres, para proponer una relectura de estas como imágenes dialécticas del patriarcado. Sostengo que una recuperación de su pensamiento, retomando la figura la imagen dialéctica, puede contribuir a revitalizar la potencia crítica guardada en sus análisis sobre la asimetría entre los sexos-géneros. Además, considero que este entramado crítico, vertido principalmente en *Dialéctica de la Ilustración*, está estrechamente relacionado con los trabajos de los teóricos críticos sobre antisemitismo, autoritarismo y prejuicio. El artículo intenta visibilizar la importancia y vigencia de algunos motivos de la Teoría crítica, para adentrarse en las tensiones que explican la condición de las mujeres y la violencia ejercida contra ellas en la sociedad actual.

Palabras clave: negatividad; imagen dialéctica; feminismo; patriarcado; violencia.

Dialectic Images of Patriarchy. For a Feminist Critical Theory

The central purpose of this article is to show some profiles of a feminist Critical Theory from negativity. It is based on the reflections of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer about the situation of women, to propose a review of them as dialectical images of the patriarchy. I argued that a recovery of his thinking, taking up the figure of the dialectical image, can contribute to revitalize the critical power kept by his analyses on the asymmetry between the sexes-genders. In addition, I consider that the critical framework, poured mainly into *Dialectic of Enlightenment*, is closely related to the works of the critical theorists on anti-Semitism, authoritarianism and prejudice. The article attempts to highlight the importance and validity of some Critical Theory ideas, in order to go further out into the tensions that explain the status of women and the violence wielded against them in today's society.

Keywords: negativity; dialectical image; feminism; patriarchy; violence.

NOTA EDITORIAL

Se cumplen 50 años de la publicación póstuma del material que constituye *Teoría estética*, una de las obras más ambiciosas y complejas de la producción de Th. W. Adorno. Más allá de la efeméride, hay algo de su condición póstuma que trasciende las vicisitudes específicas de su carácter inconcluso y fragmentario, en la medida en que *Teoría estética* aparece hoy como uno de los últimos intentos de pensar enfáticamente la tensión entre un arte radical que, para poder existir, requiere del soporte de una realidad social transformada y una realidad cuya configuración social socava de antemano la esfera que se administra como “cultura”. El arte, y todo lo que se moviliza en torno a él, parece que solo puede articularse a contrapelo.

El propio Adorno, que se formó en el radicalismo estético del primer tercio del siglo XX y vivió su inapelable derrota a partir de 1933, era bien consciente de ello. Ya en uno de sus primeros textos juveniles había escrito: “El arte del momento se enfrenta a la cuestión de su supervivencia. Su necesidad amenaza con desteñirse en apariencia y, allí donde es proclamada, con quedar degradada a mera mentira”. Al final de su vida reconocería que, en el transcurso del breve siglo XX, esta amenaza no se habría suavizado, sino que más bien se había extendido a la propia reflexión estética, como puede leerse en las páginas de la obra inacabada: “Hoy la estética no tiene poder ninguno para decidir si ha de convertirse en la nota necrológica del arte y ni siquiera le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre; en general sólo puede dejar constancia del fin, alegrarse del pasado y pasarse a la barbarie, da lo mismo bajo qué título”. En su *Teoría estética*, además, se delinear los cruces entre praxis artística, estética y sociedad que caracterizan el pensamiento adorniano, pero también algunas de sus dudas con respecto a los enfoques y propuestas defendidas décadas antes a la luz de nuevos proyectos artísticos con los que Adorno entró en contacto, como la música del entorno de Darmstadt o las obras de Beckett. Justamente de la frase final de *El innombrable* de Samuel Beckett –a quien, por cierto, planeaba dedicar su *Teoría estética*–, surge el motor de este monográfico: *il faut continuer*. La cuestión es: ¿cómo continuar hoy?

Gran parte de la recepción de *Teoría estética* ha quedado marcada por tentativas de ponerla en relación con los debates sobre la autonomía y la soberanía del arte, la fragilidad de la materialidad en el arte contemporáneo, la confrontación entre la “filosofía de la conciencia” y la “filosofía del lenguaje” o la centralidad de los problemas musicales como claves para comprender el alcance de algunos asuntos transversales en la filosofía de Adorno, como el tiempo o el concepto de objeto. En

el presente número de *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, por el contrario, la pregunta por la vigencia de esta obra trata de poner el trabajo de Adorno de nuevo en el centro, es decir, de leer hoy *Teoría estética* como un reto al pensamiento, en la medida en que Adorno se hizo cargo de señalar enormes dificultades inmanentes y sociales a las que hacía frente la producción y la recepción del arte nuevo, y a las que la propia reflexión estética no podía creerse inmune, así como hacer frente a las aporías sobre las que se constituye toda reflexión estética en la modernidad tardía.

Teoría estética se articula desde la tensión con la tradición y con la propia modernidad artística, por entonces ya entrada en años, y plantea un modelo de reflexión y de consecuencia estética y política con escasos paragones en la historia reciente. Adorno sabía, en primer lugar, que ya no era posible hacer estética sin una relación muy estrecha con prácticas artísticas concretas, pero a su vez registraba en la inmanencia artística implicaciones que iban mucho más allá de ellas. Adorno prescinde así del ejercicio de articular una estética en sentido tradicional, buscando hacerse cargo del vínculo entre praxis artística, reflexión estética y teoría crítica de la sociedad, algo que redundaba en la exigencia de defender los saberes estéticos más allá del ámbito de la teoría del arte. Cincuenta años después, esta obra inacabada aparece casi como un mensaje en una botella, arrojado a un destinatario incierto. Tal vez el cincuentenario de su publicación sea un buen motivo para hacer balance de la situación y de la vigencia de los posicionamientos de esta obra. ¿Qué actualidad posee esa amenaza detectada en la desartización del arte o en los modos de hacer frente al veredicto de la pérdida evidencia del arte en sí mismo, en su relación con la totalidad y en su derecho a la existencia? ¿Qué vigencia tiene el propio concepto adorniano de material artístico y, en concreto, la crisis de la apariencia y la dialéctica entre forma y contenido? ¿Cómo desentrañar hoy la historicidad de las obras, esto es, su posibilidad de hacer de sismógrafos de la experiencia histórica y social? En este sentido, es preciso replantearse el alcance de la renuncia al sentido y la reconfiguración de la relación entre sujeto y objeto a partir de ella. También es necesaria la reconsideración de lo natural en su vínculo con la belleza, así como la inscripción de la estética en la teoría del conocimiento con la centralidad del concepto de "contenido de verdad" de las obras de arte.

En este marco son muchas las cuestiones a explorar. Por ejemplo: ¿siguen siendo actuales las exigencias que Adorno plantea al arte y a la propia estética? ¿Cómo se perciben hoy su comprensión de la experiencia estética, de la técnica inmanente,

de la belleza natural o de la dimensión política de la producción artística? ¿Habría que reivindicar, con Adorno, la estrecha transversalidad de las cuestiones estéticas con el resto de las ramas de la filosofía –también en lo más radicalmente vinculado a lo sociopolítico– para trasgredir el diagnóstico que desestima la estética como un área menor del pensamiento? En juego están aquí también los posteriores destinos de un arte que un día se llamara de vanguardia, y que aspiraba a respirar “aire de otros planetas”, como dijera Schönberg. ¿Qué ha sido de todo ello? ¿Puede hablarse de una producción artística afín a las exigencias de Adorno o compatible con ellas? ¿Hay una posibilidad de interlocución con esta teoría desde las prácticas artísticas actuales? Más allá del fin de la gran división entre el mal llamado “arte culto” y el “arte de masas” o de “entretenimiento”, ¿qué lugar hay hoy para la reflexión estética?

Dr. Jordi Maiso (Universidad Complutense de Madrid)

Dr. Marina Hervás (Universidad de Granada)

Coordinadores del número

UN COMENTARIO SOBRE WHAT WHERE, DE SAMUEL BECKETT

A Comment on Samuel Beckett's What Where

ROBERT HULLOT-KENTOR*

Fecha de recepción: 17 de enero de 2020

Fecha de aceptación: 13 de mayo de 2020

RESUMEN

Una obra de arte es un conjunto de instrucciones para romper una promesa. Pero esas mismas instrucciones deben a su vez reafirmar esa promesa. Eso vale especialmente para la obra de Samuel Beckett. Escrita para la escena poco después de acabar sus principales trabajos para televisión e incorporando elementos de ellos, *What Where* (1983) fue la última obra de Beckett para el teatro. De todo lo que cabría decir sobre esta pieza, y hay bastante más que decir, nada podría demostrar *ipso facto* que funcione bien en escena. Como Beckett escribió a su amiga, la novelista Kay Boyle, “Acabo de terminar una pequeña pieza -teatro- para el Festival de Otoño de Graz, para mi insatisfacción”. La última obra de Beckett para el teatro fue realmente un fracaso, pero un fracaso de un orden extraordinariamente alto. Cómo la obra pudo fracasar y representar al mismo tiempo un gran logro es el tema que nos ocupa en el presente comentario.

Palabras clave: Samuel Beckett, *What Where*, forma.

ABSTRACT

An art work is a set of instructions for breaking a promise. The exact same instructions must no less stipulate this promise. This is incomparably the case in Samuel Beckett's work. Written for the stage soon after the completion of Beckett's major efforts for television and incorporating elements of it, *What Where* (1983) was his final work for the theater. Of all that might be said about the play, however, and there is considerably more to say, not a word of it proves *ipso facto* that it works on stage. As Beckett wrote his friend, the novelist Kay Boyle, 'Just finished a short piece—theatre—for the Graz Autumn Festival, to my dissatisfaction'. Samuel Beckett's last work for the theater was indeed a failure, but a failure of an extraordinarily high order. How the play

* Ensayista y traductor estadounidense.

could and did fail and all the same be the achievement it is, is the topic of the following commentary.

Keywords: Samuel Beckett, *What Where*, form.

En recuerdo y agradecimiento
Rolf Tiedemann gewidmet

Una obra de arte es un conjunto de instrucciones para romper una promesa¹. Pero esas mismas instrucciones deben a su vez reafirmar esa promesa. Su desiderátum, su pretensión de realidad –que es lo que hace que en el arte una promesa sea una promesa–, sólo puede considerarse justificada en su infracción, perceptible en su *tan solo fuera*. La necesidad de alcanzar esta pretensión es tan apremiante a lo largo de toda la historia del arte, casi como si ella misma fuera la propia historia del arte, que la maduración de la técnica inmanente a la obra de arte –lo que la distingue, aunque no solo, de la obra de arte reproducida técnicamente– puede entenderse como algo a todas luces motivado por el impulso de abolir toda distinción entre la aseveración de esa promesa y su incumplimiento. Cuando van Gogh escribió a su hermano que sabía lo que quería hacer, pero no cómo hacerlo, anunciaba un quiasmo que él ayudó a abrir en la historia del arte, presentándose como uno de los técnicos radicales que fueron los primeros en hacerle frente (van Gogh, 1969: 156)². Al margen de la popularidad, las únicas obras que han logrado sobrevivir como importantes son aquellas que intentan reducir el diferencial entre la aseveración y el incumplimiento tendencialmente a cero.

El teatro pone esta tesis definitivamente a prueba. Pues, entre todas las artes, el teatro es la que dicta más pragmáticamente sus instrucciones y, de acuerdo con su propia convención, las sitúa en primer plano, lo que hizo que pronto fuera especialmente accesible a la crítica modernista. La técnica se infiltraba en estas convenciones y se extendía por cada uno de los niveles de la puesta en escena. Esto está especialmente presente en la obra de Samuel Beckett. Entre sus obras tardías, las que realizó para la televisión no fueron filmadas para la distribución masiva; no

¹ Con gratitud a Berny Tan por sus dibujos, a Drake Tyler por su generosa ayuda con los gráficos y la investigación musical, a Christoph Hesse y sobre todo, como siempre, a Odille Hullot-Kentor por leer los distintos borradores.

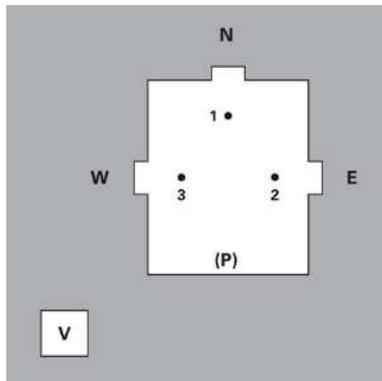
² La popularidad de la “Noche estrellada”, que Van Gogh reconoció como una de sus obras menos logradas, sería un ejemplo sintomático de esta problemática.

optó por la televisión para llegar a un público más amplio. Décadas más tarde estas representaciones –en su mayoría de los años 70– apenas habían sido emitidas o difundidas, y tampoco hay mucha prisa por acceder a ellas. Eso no es difícil de entender. Pues las únicas claves de acceso que estas obras ofrecen dejan al público fuera. La tecnología de comunicación sirve aquí para alejar la obra. A Beckett le atraía la televisión como un medio para sellar la puesta en escena tras un cristal y transmitirla en un blanco y negro parpadeante y con un sonido de mala calidad. La imagen de la pantalla es poco definida, deshilvanada y por momentos desvaída. La representación se filtra a través de los ojos y las orejas de un octogenario. La capacidad de aislamiento de los bastidores y los atrezos permite a su vez controlar cada grado de luminosidad, cada cadencia, cada gesto y cada susurro. *Ghost Trio* (1975) transcurre en una habitación gris, sin sombras y con iluminación uniforme. Una puerta rectangular de 0,70 m x 2 m, también gris y “sin tirador”, está emplazada en una pared en el límite de la parte visible del escenario, “imperceptiblemente entornada”. En medio del claustro gris se escucha a V –una voz femenina ampliada electrónicamente– anunciar “El tipo de puerta”. Las indicaciones del texto para ese pasaje dicen: “Corte a primer plano de la puerta entera. Música apenas perceptible. 5 segundos” (Beckett, 1984: 248).

QUÉ DÓNDE
de
Samuel Beckett

Intérpretes tan parecidos como sea posible. Las mismas largas túnicas grises. El mismo largo cabello gris. V en forma de un pequeño megáfono a la altura de la cabeza. Espacio de interpretación (P) un rectángulo de 3 por 2 metros, iluminación tenue, rodeados de sombras, la escena a la derecha desde el punto de vista del espectador. El proscenio a la izquierda, tenuemente iluminado, rodeado de sombras, V.

What Where (1983), escrita para la escena poco después de acabar sus principales trabajos para televisión e incorporando elementos de ellos, fue la última obra de Beckett para el teatro. Es su *Tempestad*, por lejos que esté de ese rango. Una luz mortecina cae sobre V y se oye a una voz decir: “Somos los cinco últimos”. Cuando se examina la frase, su apodixis desconcierta. Es una frase lógicamente completa, pero se interrumpe antes de llevar a término la idea que conlleva. Lo que la declaración profiere como afirmación se convierte, por una cesura, en una inhalación inaudible, pero marcada. La obra se niega obstinadamente a revelar de



Bem, Bam, Bim, Bom, Voz de Bam (V)

Oscuridad total.

Luz sobre V.

Pausa.

V Somos los cinco últimos.
 En presente, como si
 aún fuéramos.
 Es primavera.
 El tiempo pasa.
 Primero sin palabras.
 Enciendo.

[*Luz sobre P. Bam en 3 con la cabeza
 erguida.*

Bom en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.]

No va bien.
 Apago.

[*La luz sobre P se apaga.]*

Comienzo otra vez.
 Somos los cinco últimos.
 Es primavera.
 El tiempo pasa.
 Primero sin palabras.
 Enciendo.

[*Luz sobre P. Bam solo en 3 con la
 cabeza gacha.*

Pausa.]

Bien.
 Estoy solo.
 Es primavera.

qué son “los últimos”, y esa negativa es definitiva. Nada en el resto de la obra revelará lo que son. La negativa con la que la primera afirmación de la obra responde a la pregunta que plantea no puede, sin embargo, considerarse deliberada, puesto que la propia obra no tiene ninguna respuesta que ofrecer; no más de lo que la *What Where* podría responder a la pregunta que su propia existencia plantea: *cui bono*. La técnica que subyace aquí puede encontrarse en cada momento, cada frase y cada aspecto de *What Where*, y por eso incluso los más breves comentarios de la obra comienzan con mayúscula y acaban en punto. La obra da expresión al conjunto de instrucciones a partir del cual se constituye; no se trata de una técnica externa a la obra, como serían las instrucciones para montar una mesa o colocar una puerta, sino que se refieren al funcionamiento mismo de la obra: cómo ésta actúa, gesticula y habla. La voz presenta uno tras otro a las *dramatis personae* de la obra conforme van apareciendo en escena, y les llama por su nombre: “Al final Bim aparece, reaparece”. Cada nombre se compone de tres letras y solo se distingue de los otros por una vocal. Se les dan los nombres como si fueran todo lo que siempre y exclusivamente les pertenecerá. De ahí que el estatus de los nombres lleve el peso de todo lo que la obra no nos dirá de ellos, y ese peso es tan considerable como insignificante. Nadie ha tenido esos nombres antes –**Bam**, **Bim**, **Bom** o **Bem**–, y nadie lo hará nunca. Si bien esos nombres son claramente distintos, no hay razón para distinguirlos. Lo que les convierte indudablemente en nombres

El tiempo pasa.
 Primero sin palabras.
 Al final **Bom** aparece.
 Reaparece.

[**Bom** entra por N, se detiene en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bim entra por E, se detiene en 2 con la cabeza erguida.

Pausa.

Bim sale por E seguido de **Bom**.

Pausa.

Bim entra por E, se detiene en 2 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bem entra por N, se detiene en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bem sale por N seguido de **Bim**.

Pausa.

Bem entra por N, se detiene en 1 con la cabeza gacha.

Pausa.

Bam sale por O seguido de **Bem**.

Pausa.

Bam entra por O, se detiene en 3 con la cabeza gacha.

Pausa.]

V Bien.
 Apago.

[La luz sobre P se apaga.]

Comienzo otra vez.
 Somos los cinco últimos.
 Es primavera.
 El tiempo pasa.
 Apago.

[Luz sobre P. **Bam** solo en 3 con la cabeza gacha. Pausa.]

Bien.
 Estoy solo.

es que son tan arbitrarios como los colores de DeKooning. El nomenclátor es una aliteración generada rítmicamente, tal vez mecánica, aunque también musical, pero un *flatus vocis* no ha de rebasar la onomatopeya de la inexistencia. Si las figuras que integran las *dramatis personae* de la obra pudieran saber esto entenderían por qué no usan sus nombres ni una sola vez a lo largo de la obra; solo V los utiliza para referirse a ellos, como tenemos que hacerlo nosotros para hablar de ellos. En cada momento, las certezas de la obra de Beckett, los hechos de su vida –los nombres, por ejemplo– son inverosimilitudes que se resisten astutamente a ser inquiridas. Al contrario: la obligación que se impone, como si fuera por ley, a todo aquel que se encuentra en el teatro de Beckett es la carga de tener que proteger la auto-evidencia de una confirmación que consiste en la negación de la inquietud que dicha confirmación expresa de todos modos. Los que están más sujetos a esta obligación son los expertos en Beckett, que prueban su empeño demostrando, por ejemplo, que la herencia de los nombres de las figuras que aparecen en *What Where* se remonta muy atrás y puede rastrearse en el pasado irlandés del autor; si no en otras de sus obras, entonces entre primos segundos o terceros (cfr., por ejemplo, Ackerley y Gontarski, 2004: 56-57). Pero al margen del modo en que las certezas de las obras de Beckett niegan su contenido manifiesto, lo que expresan recorre las obras como la inaudible línea debajo de lo que vibra en ellas y lo que irradian como un enigma, mientras que todo el resto de la obra es desechado de co-

Es primavera.
El tiempo pasa.
Ahora con palabras.
Al final **Bom** aparece.
Reaparece.

[**Bom** entra por N, se detiene
en I con la cabeza gacha.]

Bam ¿Y bien?

Bom [Todo el tiempo con la cabeza
gacha.]

Nada.

Bam ¿No dijo nada?

Bom No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bom Sí.

Bam ¿Y no dijo nada?

Bom No.

Bam: ¿Lloró?

Bom Sí.

Bam ¿Gritó?

Bom Sí.

Bam ¿Suplicó clemencia?

Bom Sí.

Bam ¿Pero no dijo nada?

Bom No.

V No va bien.

Comienzo otra vez.

Bam ¿Y bien?

Bom Nada.

Bam ¿No lo dijo?

V Bien.

Bom No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bom Sí.

Bam ¿Y no lo dijo?

Bom No.

Bam ¿Lloró?

Bom Sí.

Bam ¿Gritó?

Bom Sí.

Bam ¿Suplicó clemencia?

Bom Sí.

mún acuerdo como inescrutable. Por eso es posible que en *What Where* nadie se percate nunca de algo perceptible en todo momento a lo largo de la obra: que los nombres de los cuatro personajes -**Bim**, **Bam**, **Bem** y **Bom**- no suman cinco.

La voz que afirma que “Somos los cinco últimos” es **V**, “en forma de un pequeño megáfono en el proscenio a la izquierda, a la altura de la cabeza”. Un megáfono es un artilugio para amplificar el sonido y, cuando lo hace, atruena. Su declaración electrónica, controlada por un interruptor, es tan abrupta, fragmentaria y desdibujada como un anuncio en el metro. El director de escena utiliza el megáfono para dirigirse al equipo y los actores; un oficial militar lleva un megáfono para dar órdenes a sus tropas; y, en sentido metafórico, un megáfono puede también transmitir el repentino impulso de una voz que cada uno de nosotros escucha y a veces nuestros labios imitan a media voz, si nos hemos parado a escuchar. Puede incluso que *in extremis* uno mire a ambos lados para comprobar si alguien en los alrededores la ha oído. En *What Where* el megáfono tenuemente iluminado habla directamente al público, y cuando se enciende resulta más que audible; la voz se presenta en primera persona del plural. Pero no transmite la voz de **Bam**. Situada “a la altura de la cabeza”, la voz de **Bam** tiene la talla de la figura que habla como **V**, la entidad primordial de la obra y su último superviviente, aunque carece de duración. Es más misteriosa que la encarnación; es un emisor electro-mecánico con voz propia. **V** no ofrece al público una narración de lo que va a

Bam ¿Pero no lo dijo?

Bom No.

Bam ¿Entonces por qué parar?

Bom Se desmayó.

Bam ¿Y no lo reanimaste?

Bom Lo intenté.

Bam ¿Y bien?

Bom No pude.

[Pausa.]

Bam Mientes.

[Pausa.]

Te lo dijo.

[Pausa.]

Confiesa que te lo dijo.

[Pausa.]

Te trabajarán hasta que confieses.

V Bien.

Al final **Bim** aparece.

[*Bim* entra por E, se detiene en 2 con la cabeza erguida]

Bam [*a Bim*] ¿Estás libre?

Bim Sí.

Bam Llévatelo de aquí y trabájatelo hasta que confiese.

Bim ¿Qué debe confesar?

Bam Que se lo dijo.

Bim ¿Eso es todo?

Bam Sí.

V No va bien

Comienzo otra vez.

Bam Llévatelo de aquí y trabájatelo hasta que confiese.

Bim ¿Qué debe confesar?

Bam Que se lo dijo.

Bim ¿Eso es todo?

Bam Y qué.

V Bien.

Bim ¿Eso es todo?

Bam Sí.

Bim ¿Después paro?

ocurrir, porque no habla desde ningún punto de vista. **V** no se comunica con el público, no le transmite nada ni le presta ninguna atención. Un público ofendido no conseguiría captar su atención a gritos. Su áspera voz reivindica por derecho propio la *creatio ex nihilo*, a pesar de que no tiene ningún control sobre sus órdenes. Cuando su discurso fragmentado dice “enciendo”, seguido por un punto, las luces se encienden detrás de **V** iluminando el espacio de la representación (**P**, ver Figura 1). Pero lo que se ilumina, lo que ocurrirá en el espacio de la representación, no es más que el propio **V**. Lo que se enciende es **V**. Sin esta declaración unívoca, transitiva e intransitiva, y sin esta banda de Moebius lingüística, *What Where* sería una obra expresionista. **V** persigue sus propósitos y tiene claras sus órdenes sobre el escenario, es insensorial, mental pero sin mente, tiene vida interior pero sin psicología, y su función dramaturgica es separar al público de la puesta en escena. La acción del megáfono podría equipararse a levantar un espejo unidireccional en lugar de la proverbial cuarta pared entre el público y los actores, con la salvedad de que a lo largo de la representación la parte transparente se cubre con un reflejo plateado que el público no puede reconocer. Las últimas palabras de la obra, pronunciadas por **V**, afirman la única tesis que se postula en toda la obra de Beckett –solo un ciego puede guiar a los ciegos–, “Que comprenda quien pueda. Apago”. Las luces se apagan sobre (**P**); las luces se apagan sobre **V**, solo en ese orden.

Pese a todo lo que pueda decirse sobre la obra, y hay bastante más que decir, nada po-

Bam Sí.

Bim Bien. [A *Bom*]. Ven.

[*Bim* sale por E seguido de *Bom*.]

V Bien.

Estoy solo.

Es verano.

El tiempo pasa.

Al final **Bim** aparece.

Reaparece.

[*Bim* entra por E, se detiene en 2 con la cabeza gacha.]

Bam ¿Y bien?

Bim [Todo el tiempo con cabeza gacha.]

Nada.

Bam ¿No lo dijo?

Bim No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bim Sí.

Bam ¿Y no lo dijo?

Bim No.

V. No va bien.

Comienzo otra vez.

Bam ¿Y bien?

Bim Nada.

Bam ¿No dijo dónde?

V Bien

Bim ¿Dónde?

V ¡Ah!

Bam Dónde.

Bim No.

Bam ¿Te lo trabajaste?

Bim Sí.

Bam ¿Y no dijo dónde?

Bim No.

Bam ¿Lloró?

Bim Sí.

Bam ¿Gritó?

Bim Sí.

dría demostrar *ipso facto* que funcione bien en escena. Cuando terminó *Quoi où* a comienzos de 1983, Beckett mismo se dio cuenta de las carencias de la obra al ponerla en escena. Como escribió a su amiga, la novelista Kay Boyle, “Acabo de terminar una pequeña pieza -teatro- para el Festival de Otoño de Graz, para mi insatisfacción” (Beckett, 2016: 606). Y cuando uno ha visto la obra varias veces y ha visto cómo los directores fracasan a la hora de montarla, hay buenas razones para coincidir con el juicio de Beckett. Lo que la puesta en escena necesitaría para poder llegar a buen puerto es enormemente exigente, pero la obra no ofrece los medios para lograrlo. Comenzando por una primera crítica de la obra, podrían irse enumerando elemento por elemento todo el catálogo de limitaciones prácticas de la pieza sobre el escenario. Cada una de ellas se vería confirmada en las distintas revisiones que hizo el propio Beckett, en las que buscaba soluciones para una obra a cuyas ineludibles exigencias se negaba a renunciar. Ya en diciembre de 1983, seis meses después del estreno en Nueva York, Beckett había decidido convertir la obra de teatro en una producción para la televisión. “Estoy pensando en proponer *What Where* a la *Süddeutscher Rundfunk*. Por una vez una obra de teatro que reclama la televisión, tal y como lo veo ahora. Con pantomimas” (Beckett, 2016: 637). Cuando preparaba el rodaje, Beckett escribió a Reinhart Müller-Frienfels, el director artístico en Stuttgart, que quería sustituir “el megáfono utilizado en la obra” por “una cara vestigial, con los ojos cerrados (la mirada hacia den-

Bam ¿Suplicó clemencia?
Bim Sí.
Bam ¿Pero no dijo **dónde**?
Bim No.
Bam ¿Entonces por qué parar?
Bim Se desmayó.
Bam ¿Y no lo reanimaste?
Bim Lo intenté.
Bam ¿Y bien?
Bim No pude.
 [Pausa.]
Bam Mientes.
 [Pausa.]
 Te dijo **dónde**.
 [Pausa.]
 Confiesa que te dijo **dónde**.
 [Pausa.]
 Te trabajarán hasta que confieses.
V Bien.
 A final **Bem** aparece.
 [*Bem entra por N, se detiene en I con la cabeza erguida.*]
Bam [A **Bem**] ¿Estás libre?
Bem Sí.
Bam Llévatelo y trabájatelo hasta que confiese.
Bem ¿Qué debe confesar?
Bam Que le dijo **dónde**.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Sí.

V No va bien.
 Comienzo otra vez.

Bam Llévatelo y trabájatelo hasta que confiese.
Bem ¿Qué debe confesar?
Bam Que le dijo **dónde**.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Y **dónde**.

V Bien.

Bem ¿Eso es todo?
Bam Y **dónde**.

tro) y una boca que articularía el texto” (Beckett, 2016: 637). La representación filmada que resultaría de ello en 1985 fue –y sigue siendo– asombrosamente eficaz. **Bam**, tal y como Beckett lo había descrito en su carta a Müller-Frienfels, reúne una serie de caras incorpóreas que se materializan vacilantes como semiluminiscencias que laten débilmente, destacándose sobre la negra oscuridad del tubo de rayos catódicos. Las caras flotan tras el cristal de televisión donde hablan, reciben órdenes, llevan a cabo acciones que no se ven y se desintegran poco a poco en la misma oscuridad una y otra vez. Pero el éxito de esta representación esencialmente óptica y bidimensional se paga a un precio considerable. No solo renuncia a la enigmática realidad del megáfono, a la ritmada coreografía de la obra y a los cuerpos de los actores en sus atuendos. Sobre todo, en la película se pierde la sustancia de los exigentes diálogos de la obra, y el más que notable guion se ve engullido junto con las caras en una obra muy simplificada. En un último esfuerzo, Beckett esperaba combinar la eficacia dramática de la representación televisiva con una representación en escena en París, denominada *Quoi où II*, esta vez deshaciéndose de una cuarta parte del diálogo para concentrarlo y reduciendo el pequeño drama de doce a ocho minutos. Pero según informa S. E. Gontarski, teórico del teatro y amigo íntimo de Beckett, la obra tuvo poco éxito y Beckett siguió considerán-

V Bien.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Sí.
Bem ¿Después paro?
Bam Sí.
Bem Bien. [A *Bim*] Ven.

[*Bem* sale por N seguido de *Bim*.]

V Bien.
 Estoy solo.
 Es otoño.
 El tiempo pasa.
 Al final **Bem** aparece.
 Reaparece.

[*Bem* entra por N, se detiene en I con la cabeza gacha]

Bam ¿Y bien?
Bem [Todo el tiempo con cabeza gacha.]
 Nada.
Bam ¿No dijo dónde?
Bem No.

V Etcétera.

Bam Mientes.
 [Pausa.]
 Te dijo dónde.
 [Pausa.]
 Te trabajarán hasta que confieses.
Bem ¿Qué debo confesar?
Bam Que te dijo dónde.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Y dónde.
Bem ¿Eso es todo?
Bam Sí.
Bem ¿Después paro?
Bam Sí. Ven.

[*Bam* sale por W seguido de *Bem*.]

V Bien.
 Es invierno.
 El tiempo pasa.
 Al final aparezco yo.

dola “aún inacabada” (Ackerley y Gontrasky, 2004: 642). Beckett nunca autorizó un guion revisado de la obra, y en este sentido *What Where* (1983) ha quedado como una obra a la vez definitiva y no realizada.

Pero cuando uno se enfrenta por primera vez a *What Where*, a pesar de las limitaciones dramáticas de la obra, algunas líneas y pasajes se quedan grabados en la memoria como si se conocieran desde siempre: “Somos los cinco últimos. En presente, como si aún fuéramos. El tiempo pasa. Primero sin palabras”. Se escuchan y se retienen fragmentos que resuenan a Safo, como si hubieran sido reunidos en una época remota. “Bien. Estoy solo. En presente, como si aún fuera. Es invierno. Sin viaje”. Uno los recita para sí antes de pensar en lo que dicen. Este trabajo involuntario de anámnisis teatral no solo resulta de la simplicidad del enunciado, sino que tal vez implique algo certero: que la obra, mientras espera a ser vista, puede leerse e imaginarse mejor de lo que puede ponerse en escena. La crítica Ruby Cohn, que coincide en que la obra no acaba de funcionar sobre el escenario, señala perspicazmente que “de todas las obras de Beckett, *Quoi où* me parece única al intentar traducir a la escena los problemas de su narrativa reciente. El yo que imagina (Beckett) busca distanciarse de su obra, y al mismo tiempo intenta penetrar en la queidad y la dondeidad de esa obra” (Cohn, 2005: 377-379). Si no logra trasladar el problema de la narrativa de Beckett al teatro, habrá tanto más motivo para considerar la obra –en este comentario– como un guion para la escena, no descuidando en absoluto las dificultades

Reaparezco.

[*Bam* entra por *W*, se detiene en 3 con cabeza la gacha.]

V Bien.
Estoy solo.
En presente, como si aún fuera.
Es invierno.
Sin viaje.
El tiempo pasa.
Eso es todo.
Que comprenda quien pueda.
Apago.

[La luz sobre *P* se apaga.
Pausa.
La luz sobre *V* se apaga.]

de su puesta en escena, sino considerándola una obra de un género narrativo aún por denominar. Y en este punto los problemas de la narrativa de Beckett, la búsqueda de distancia respecto a su obra, podría no ser algo tan sin igual en el conjunto de la dramaturgia de Beckett como Cohn parece suponer. Desde *Godot* hasta *What Where*, Beckett pregunta en todo momento: “¿es esto aún una obra de teatro?” (Salle, 2008). ¿Puede haber una obra de teatro sin palabras, sin movimiento, sin conflicto, sin personajes ni desarrollo, incluso si solo es una grabación que dura tres minutos, si no tiene principio ni fin y si se representa en celuloide o a través de la radio, si un tubo de rayos

catódicos la proyecta tras un cristal, y si lo que ha de verse y oírse es imperceptible e inaudible? Cada vez que Beckett planteó esta cuestión, llevó la obra a un grado más de distancia de sí mismo. Más tarde experimentaría escribiendo los primeros borradores en inglés, pero no como el expatriado que vuelve a reunirse con su lengua materna, sino más bien como alguien a quien esa lengua se le ha vuelto tan extraña que ha perdido sus rasgos familiares y se ha convertido en un impedimento. Pese a que *What Where*, la versión inglesa de la obra, se escribiera más tarde, esa versión es mejor que el original francés. Beckett se tomaba el problema de la escritura tan en serio como era posible, porque la realidad de la posibilidad solo existe en ese punto extremo en el que interviene un 'ángel solitario'³. La obra dramática de Beckett terminó cuando el pequeño drama *What Where* dio una respuesta negativa a la pregunta: “¿es esto aún una obra de teatro?”. Este Próspero no dejó de lado su magia; se dio cuenta de que ya no podía ponerla en práctica.

Al pensar estamos encerrados en lo que nos une a todos y, en la misma medida, separados de ello; al tomar distancia, el pensamiento permite conocer; solo en este horizonte convergen arte y discurso en el conocimiento. Dentro de este complejo

* Traducción de Daniel Barreto

³ Wallace Stevens, *Angel Surrounded by Paysans*: “Soy el ángel de la realidad / Visto por un instante de pie en el umbral / ... / Soy el ángel necesario de la tierra, / pues, a través de mis ojos, veis la tierra de nuevo” (Stevens, 1997: 423).

de ideas, concebido en innumerables variaciones a lo largo de los siglos, está el que no podemos evitar pensar que se conoce por vez primera, como si esa fuera la sorpresa misma del mundo, y tal vez lo sea. La abstracción del arte moderno afirmó esta sorpresa como un *nec plus ultra*, del que Adorno extrajo el principal impulso de su *Teoría estética*. Cuando Ruby Cohn, gran conocedora del arte moderno, escribe que Beckett pone distancia respecto a su escritura “y al mismo tiempo intenta penetrar en la queidad y la dondeidad de esa obra”, el mero gesto del “y al mismo tiempo” señala la reaparición de esa sorpresa y ratifica así el sentido común. En el entusiasmo que produce la obra de Beckett cuando uno no se percata de lo que ocurre en ella, Cohn se aferra al título de la obra que está analizando como si eso la inspirara para ignorarla. Quiere extraer la queidad y la dondeidad –la *quiddidad*–, pase lo que pase, con pico y pala, a cualquier distancia. Pero la obra ya da buena cuenta de ello: “**Bam** ¿Te lo trabajaste [a Bom]? **Bim** Sí. **Bam** ¿Y no dijo dónde? **Bim** No. **Bam** ¿Lloró? **Bim** Sí. **Bam** ¿Gritó? **Bim** Sí. **Bam** ¿Suplicó clemencia? **Bim** Sí. **Bam** ¿Pero no dijo dónde? **Bim** No. **Bam** ¿Entonces por qué parar? **Bim** Se desmayó”. Cabe pensar en una serie de poemas en los que hay sílabas por las que uno podría morir; en *What Where* la ausencia de una sílaba es fatal. En el interrogatorio, cada figura reproducirá una tras otra la falta de una sílaba como el motivo para exterminarla. Pero ese momento queda velado por la exigencia recurrente del siguiente exterminio, que se produce a golpe de metrónomo: “**Bam** ¿Y no lo reanimaste? **Bim** Lo intenté. **Bam** ¿Y bien? **Bim** No pude. (Pausa) **Bam** Mientes”. El contenido de lo que ocurre se manifiesta de forma muda en la pausa, aunque queda encubierto por la fuerza de la acusación que rebota desde allí y que ahora pesa sobre **Bim**: “**Bam** Llévatelo y trabájatelo hasta que confiese”. No vuelve a verse a **Bim** y a **Bom**, pero de modo que apenas se nota. El enigma, incluso en este nivel de abstracción, no consiste en reconocer la imagen de la historia mundial como una fatalidad sin sentido, pues eso no es un secreto para nadie, sino en entender el porqué y el cómo de esa belleza imperceptiblemente dolorosa, que sería el único motivo para molestarse en comentar detalladamente una obra deficiente y aparentemente sencilla, pero con una construcción enrevesada.

La obra de doce minutos abarca el curso de un año. Está compuesta de un prólogo y cuatro episodios que llevan el nombre de las cuatro estaciones, comenzando en primavera y acabando en invierno. Si en el denso trenzado de la obra se mencionara en algún momento a Perséfone, estaríamos ante un misterio ctónico en el que, cuando ella reaparece tras su regreso, todas las cosas siguen pereciendo. La

imagen eleusina cobra fuerza por el azar de que los doce minutos de la obra se corresponden con el número de meses que, si se dividen por el número de personajes, resultan en tres minutos en los que **Bim, Bam, Bom** y **Bem** llevan a cabo uno tras otro el mismo ritual de cuatro estaciones igualmente infructuosas. El megáfono aparece en primera línea del escenario sin ser llamado. **V** es el director de escena que inicia la representación e interrumpe su transcurso en seis ocasiones para revisar lo que “no está bien” –la ausencia de una sílaba–, corregir esa falta y suministrar esas sílabas, para luego “comenzar de nuevo” con satisfacción espuria y finalmente terminar la obra: “Apago”. Con la voz de un oficial militar, **V** supervisa el interrogatorio y el uso de la fuerza, pero desconoce los tributos que ha rendido. Y al igual que la voz de **Bam** separa a la audiencia de la representación como quinto personaje en la *dramatis personae*, **V**, que puede hablar de **Bam** en primera persona, separa la voz de **Bam** de **Bam** en el espacio de la representación.

Por tanto, **V**, la voz, no vuelca hacia afuera el mundo interior de **Bam**, no revela al verdadero y secreto **Bam** a un volumen que ciertamente bastaría para que lo escucharan todos en los alrededores. Más bien la voz a este volumen –si pudiera describirse así– transforma paradójicamente el escenario, con **Bam** en su interior, en una especie de cavidad rellena por esa voz. En sus propias dimensiones cobra forma un claustro, no muy distinto de un cráneo –uno de los muchos cráneos que Beckett ideó en sus obras de teatro y narrativa (Ackerley y Gontarski, 2004: 530-531)– y uno podría imaginar cómo estación tras estación reverbera el diálogo de ese único acto repetido cuyo único propósito identificable en medio de todo lo que parece es el impulso a la aniquilación. El eco no está exento de dolor. Aunque pudieran aducirse las condiciones mentales que corresponden a un síndrome de este tipo, la obra no presenta entidades psicológicas y el espacio de la representación no es un escenario para los recuerdos de Willy Loman (Miller, 1974). Si bien resulta fácil pensar en las doctrinas y especulaciones cosmológicas de sus precedentes filosóficos para glosar el estatus y la naturaleza de **V**, la obra no es una clase de filosofía. Con esos nombres podríamos llamar a unos juguetes de bañera: **Bim, Bam, Bem** y **Bom** no son el *Dasein*, y la obra no se refiere al tormento de nadie ante el universo. La fatalidad es el producto de nuestra acción. Y aunque estos personajes no saben siquiera de qué son los cinco últimos, no hay duda de que son enteramente humanos y de que están totalmente exhaustos por las órdenes que dan y obedecen en vano. En su tono y su valor –aunque no haya nada reconocible en su vestimenta, en su habla o en su coreografía– no hay un momen-

to que no sea carne, que no tenga cierta proximidad con *Hamlet*, incluso si entre las figuras cómicas que aquí se rompen no hay un corazón noble. La obra es *comment c'est*, como están las cosas. Y por intolerable que sea saberlo, así parece ser. Cada palabra de esta obra, en la que sólo las palabras son reales, es literalmente lo que dice, y ese es el motivo de que cada palabra oculte necesariamente su propia verdad y se vuelva incomprensible para quienes tienen una mentalidad literal.

1 CABEZA ERGUIDA, CABEZA GACHA

La intención de la obra -su trama- es el restablecimiento del bien. El bien es solo **Bam**. Esto se logra de nuevo en cada estación, conforme el tiempo pasa: “Bien. / Estoy solo. / Es primavera. / El tiempo pasa”. La acción de la trama comienza cuando **V** enciende y se ilumina el espacio de la representación. Tras el megáfono aparece una escenografía con tres paredes y otros tantos accesos, cada uno de ellos marcado con bloques de escena en dirección a los puntos cardinales, Norte (N), Oeste (O), Este (E), con el público en un Sur al que no se hace referencia. Todas las direcciones de la brújula están cubiertas (Figura 1). Los actores llevan atuendos tan similares como sus nombres, las mismas túnicas largas y grises, el mismo pelo largo y gris; como si no tuvieran otro aspecto que el gris, son la vejez misma. Aunque estas figuras resultan familiares, nunca se las ha visto. Saldrán seis veces y entrarán seis veces en una geometría visualmente compleja, pero en esencia simple, apareciendo y reapareciendo, con la cabeza *erguida* o *gacha*. *Erguida* quiere decir eminente, importante, digna, altiva, principal, noble, orgullosa, libre. *Gacha* quiere decir fracasada, condenada, avergonzada, rota, humillada, vencida, absorta, exhausta, culpable. La coreografía, cuya composición debe llevar a alcanzar el bien, requiere que los que tienen la cabeza *erguida* pasen a tener la cabeza *gacha* y desaparezcan inadvertidos; es un truco de cartas. El que da la vez corta la baraja tres veces mientras mezcla las cartas, dando golpes con el pie mientras reparte; en cada pase muestra un as, pero en cuanto el as de espadas aparece en la palma de su mano desaparece, y el resto de las cartas ya no están. El golpeteo cesa. Para poner en escena el truco hacen falta al menos dos personajes, y así comienza la obra: una cabeza *erguida*, que es **Bam** en O, y otra cabeza *gacha*, que es **Bom** en N. “**Bam** Somos los cinco últimos. / En presente, como si aún fuéramos”. Pero cuando enciende la luz sobre el espacio de la representación y reconoce a **Bam** en el escenario, **V** se detiene. “No está bien. / Apago”. Como la trama trata del restablecimiento del bien en tanto que origen, lo primordialmente bueno está lógicamente al principio, o mejor, expresado en términos dramáticos, sin esta prioridad la obra no ten-

dría su ritmo. Por eso, cuando las luces se encienden de nuevo iluminan el verdadero comienzo, “V Bien. / Estoy solo. / Es primavera. / El tiempo pasa. / Primero sin palabras”. Ahora **Bam** está solo en el escenario y **Bom** entra en el espacio de la representación en segundo lugar, con la cabeza *gacha*, iniciando el ensayo del prólogo de lo que va a ser la coreografía de toda la obra. La *démarche* se produce sin comentarios ni imprevistos, porque **Bim, Bam, Bem** y **Bom** hacen lo único que pueden hacer; el error no es posible; el ensayo es perfectamente mudo porque las palabras, cuando se añadan a la coreografía, no cambiarán nada en lo que sucede, solo lo clarificarán.

2 EL ORATORIO COMO FORMA

El ritmo de la coreografía puede captarse *in nuce* siguiendo los nombres de las *dramatis personae* por el margen izquierdo del guion de escena. Podrán verse variaciones de **Bam, Bom, Bam, Bom**, o **Bim, Bam, Bim, Bam**, o **Bem, Bam, Bem, Bam**. Es un martilleo. Si uno quisiera compararlo con algo llegaría al solfeo de un percusionista con un juego de campanas. El primer compás sería “bim, bam,

bem, bom”, transcrito  , el segundo compás “bem, bim, bam, bom”,

 , el tercero “bem, bam, bim, bem”,  , y así sucesiva-

mente, hasta que al final las cinco variaciones resultan en la melodía de los Cuartos de Westminster (ver figura 4). Esta es la imagen sonora del tiempo más determinante del mundo –en ocasiones se dice que es el “anuncio musical del propio tiempo”–, y es tan conocida a nivel mundial que, cuando suena, incluso los estudiantes chinos de elite se apresuran a sus respectivas clases. La composición de 1821 se suele atribuir a William Crotch (1775-1847) y se basa en el *Mesías* de Haendel, el primero y desde entonces –por mediocre que sea– el oratorio más célebre de la tradición inglesa. El pasaje en el que se apoyan los cuartos de campana se encuentra en la Parte III, en el aria del movimiento profético “I know that my redeemer liveth” [Sé que mi redentor vive], en los compases cinco y seis:

Part III
I know that my Redeemer liveth

Larghetto $\text{♩} = 79$

(Figura 2)

Mientras que en el *Mesías* los violines y la soprano hacen que este motivo vaya disminuyendo poco a poco, el bajo lo repite insistentemente, anunciando una pretensión de profunda confianza desde la que la voz de la soprano puede ascender estridentemente al *Credo quia*, repitiendo tres veces el “I Know”. He aquí la segunda repetición:

(Figura 3)

Cuando se compusieron los Cuartos de Westminster hacía tiempo que el oratorio de Haendel había alcanzado el sonoro estatus de “conveniente portavoz de la doctrina victoriana del progreso”, y la incorporación del motivo de Haendel infundió a la melodía las certezas del oratorio. Esa es la pasión sublimada que pone a disposición de cualquier oído –situado en la calle a la espera del sonido ancestral del carillón– los medios para repetir su propio *credo quia* ciudadano. De ahí que cada sonido –aunque sea imaginario– de religiosidad falsamente piadosa que envuelve esta *chanson* con el manto del progreso social otorgue una dispensa garantizada en el digno movimiento hacia adelante de su parsimoniosa autoexhaltación e, implícitamente, en la estruendosa orquestación con trompeteo imperial y un coro multitudinario (Heighes, 1986).

Esta imagen sonora alentaría –al menos por azar– la especulación sobre el convulso solfeo de *What Where*, si no fuera por el hecho de que las cuatro campanas al parecer se desentienden del sonido de V, la quinta e híbrida figura de la obra, que al mismo tiempo se encuentra entre las cuatro figuras y es una figura aislada, la única. Si uno insiste en esta aparente excepción habrá de examinar más detenidamente las campanadas, pues de lo contrario negaría el alcance de Big Ben, la tónica desafinada de la escala de Mi Mayor, de voz añeja y profunda, la campana más grande del mundo, a la que se refieren el resto de campanas de Westminster y también el ritmo armónico de la melodía. Al igual que V en *What Where*, Big Ben se presenta como el Mi en la clave de agudos de la melodía –como una de las campanas que marcan los cuartos de hora– y un registro más abajo de nuevo como Mi en la clave de graves, como la voz de catorce toneladas, la voz que manda, dueña de sí, que se escucha en toda la ciudad y en toda la nación cuando da la hora y completa la melodía de Westminster; a nivel internacional da la hora en el BBC World Report, aquí en Nueva York a las tres en punto.



(Figura 4)

De acuerdo con esto las figuras de la pieza de Beckett podrían considerarse vástagos de “Big Ben” con sus nombres mal escritos. Al retrotraer la obra a su origen, esto podría satisfacer una necesidad ontológica, pero no permitiría comprender la obra y a fin de cuentas llevaría a considerarla algo incomprensiblemente distinto

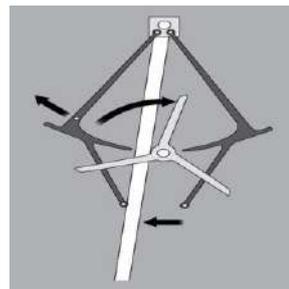
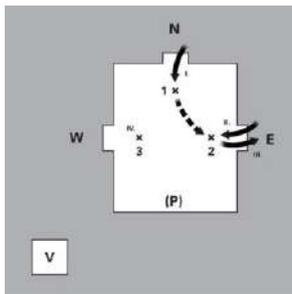
de lo que anuncia su origen. Porque, sea cual sea la afinidad entre los Cuartos de Westminster y *What Where*, admitirla lleva a poner en el centro el ritmo de la coreografía de la obra sólo cuando se comprende que la obra, en cierta medida, no es otra cosa que una reproducción de las grandes campanas, y no solo como una cuestión de escalas musicales. La acompasada magnanimidad del sonido de su determinante imagen del tiempo se ve desplazada por el horror de la voz inapelable de un megáfono que interrumpe una y otra vez el desarrollo de la acción y exige descabelladamente que se revise. Y a diferencia de las variaciones del reloj, que avanzan teleológicamente en segmentos de quince minutos, como si la incompletud de cada sección no fuera sino el anhelo de completar su cadencia al tocar la hora -a lo que tiende por naturaleza- (Harrison, 2000), el movimiento hacia adelante de *What Where* es implacable, una marcha forzada a la que cada personaje está sujeto desde fuera; en todo momento hay consentimiento, pero ninguna acción se realiza por voluntad propia, sino desde la obediencia y sin alternativa. Su movimiento hacia adelante no culmina en el reposo evidente de su propósito -en el repique de la hora-, sino en el “Que comprenda quien pueda”. Westminster se desarrolla; *What Where* se pliega. La naturaleza es aquí la ley natural según la cual la tensión no se resuelve, sino que se agota. Y mientras que las frases de las campanas, que proceden de un motivo común, se reconocen entre sí y dan lugar a un sonido conjunto que anuncia que “todo está bien”, los cognómina de *What Where*, **Bim, Bem, Bom** no tienen nombres unos para otros; no pueden llamarse entre sí, solo pueden dirigirse unos a otros en imperativo: “Ven”. La suya es una similitud sin semejanza, y por tanto sin reconocimiento. Cuando el gran reloj marca la hora, la obra escucha y toma al pie de la letra el argot del martilleo del reloj. En el ritmo de la obra, el tiempo marca las horas, minutos y segundos un golpe tras otro, después de los cuales ya no se podrá revivir a ninguna de sus figuras. Por tanto, lo que ocurre fuera de escena ofrece una imagen distinta del significado del margen de las calles, lejos del público ciudadano al que atraen las grandiosas campanadas. Pero por sombría que sea la literalidad de *What Where*: aunque la obra se cierre a toda teleología, no carece de dirección; ya en sus primeras palabras designa literalmente su impulso a escapar a su propio origen, al que los Cuartos de Westminster llaman su hogar.

3 ENSAYO Y MECANISMO DE ESCAPE GRAVITATORIO

El martilleo define el ritmo de la muda coreografía del ensayo mientras Bam mira. Representado a golpe de metrónomo, lo que recuerda a la coreografía pautada de una obra para televisión anterior, *Quad* (1981), el ensayo debería completarse en menos de dos minutos. Pero entre la necesidad de un *tempo* ágil y lo intrincado de la coreografía, cabezas *erguidas*, cabezas *gachas*, la pauta resulta demasiado compleja para que el ojo y la mente puedan seguirlo sin la ayuda de un guion y un lápiz en la mano; ese es uno de los principales obstáculos para una adecuada representación de la obra. En cambio, cuando se lee el paso de las estaciones en el ensayo, la trama de la obra se revela en su estructura como el restablecimiento del bien. Al comienzo de cada estación reaparece en escena una figura con la cabeza *gacha*; entonces aparece una figura con la cabeza *erguida* que se lleva a la figura con la cabeza *gacha* y luego reaparece de nuevo, esta vez con la cabeza *gacha*; esta reaparición se produce con el paso a una nueva estación, cuando esta figura será conducida fuera de escena por otra que aparecerá con la cabeza *erguida*. Y así sucesivamente. Si tomamos la coreografía desde el principio comienza la pantomima: Es primavera y he aquí que todo está bien, **Bam** está solo con la cabeza *erguida* en O, y **Bom** reaparece con la cabeza inclinada en N; **Bim** aparece con la cabeza *erguida* en E; **Bom** sigue a **Bim** fuera de escena por E (ver figura 6). Es verano y he aquí que **Bam** está solo, todo está bien y **Bim** reaparece con la cabeza *gacha* en E; **Bem** aparece con la cabeza *erguida* en N; **Bim** sigue a **Bem** fuera de escena por N. Es otoño y he aquí que **Bam** está solo, todo está bien y **Bem** reaparece con la cabeza *gacha* en O; **Bem** sigue a **Bam** fuera de escena por O. **Bam** reaparece, con la cabeza *gacha*, en O, y he aquí el sonido del megáfono: “V Bien. / Estoy solo. / En presente, como si aún fuera. / Es invierno. / Sin viaje. / El tiempo pasa. / Eso es todo. / Apago”. Y cuando **Bam** ha salido de escena, como todos los demás han salido también, el martilleo cesa.

En último término la secuencia de la coreografía no es más compleja que esto: cuando comienza una nueva estación se retiene a una figura y otra es liberada; se libera a una y otra es retenida, cabeza *gacha*, cabeza *erguida*, y así sucesivamente; está bien en todo momento, hasta que todos se han ido. Entre el momento en que V en primavera cuenta los cinco últimos –“en presente, como si aún fuéramos”– y el momento en que V en invierno ya se cuenta como uno solo –“en presente, como si aún fuera”–, la consecución del bien consiste en cuatro segundos de triunfo, que

se cuentan hasta que **Bam** los sigue, en lugar de *qué* o *dónde*, algo que nunca podría haber formado parte de la secuencia; en ausencia y falta de lo cual cada segundo borra el anterior (ver Figura 7). Con la precisión de los engranajes de trinquete de un mecanismo de escape de reloj, que retiene cada momento a la vez que libera el siguiente, y que solo libera el momento siguiente mientras retiene el que viene después, la coreografía de la obra no es sino el proceso del tiempo agotándose sin alternativa. En lo que concierne a los Cuartos de Westminster, el dispositivo que controla su ritmo es un “mecanismo de escape gravitatorio de seis patas”, que fue inventado en 1851 por el primer Barón Grimthorpe específicamente para la construcción del Big Ben y se consideró la conquista de un nuevo grado de exactitud a la hora de medir el tiempo en el reloj de una torre.



Una figura sale del área de representación
(Figura 6)

I. Bom entra por N, se para en 1 con la cabeza gacha.

II. Bim entra por E, se para en 2 con la cabeza erguida.

III. Bim sale por E seguido por Bom

IV. Bam in situ

Un segundo sale por el Mecanismo de
Escape Gravitatorio de Grimthorpe
(Figura 7)

Dibujo simplificado del Mecanismo de escape gravitatorio de seis patas del Barón de Grimthorpe (con tres patas)

Toda explicación del logro de este mecanismo habrá de ser de carácter técnico, pero todo lo que un lego necesita saber del funcionamiento de un mecanismo de escape gravitatorio es que de ninguna manera ofrece un escape a la gravedad. Por el contrario, es el mejor aliado de la gravedad. Funciona como un mecanismo de contención para controlar los intervalos en los que la fuerza de gravedad que se ejerce sobre el mecanismo lleva las campanas a repicar (ver Figura 7). Al margen de

las implicaciones celestiales que pueda reivindicar su melodía, solo la gravedad hace cantar a estas campanas, y su funcionamiento puede describirse en términos de ley natural. Y la gravedad es también la fuerza determinante en *What Where*, que distribuye el mecanismo de escape de su coreografía; ésta marca el ritmo en que los actores entran y salen de escena, exigiendo su tributo en nombre de la gravedad al irles reduciendo de cinco a finalmente ninguno. Eso no quiere decir que la ley formal de la obra sea idéntica a la ley natural. En el lenguaje de una generación hoy remota, a la que apenas se puede citar sin intentar ocultar de algún modo su vulnerabilidad, Reinhold Niebuhr –sin pensar en la estética– se refirió en una ocasión a la distinción que está en juego aquí. Se preguntó “si el espíritu sensible podría aprender a utilizar las fuerzas de la naturaleza para subyugar la naturaleza”, lo que respondería a la cuestión de “cómo usar la fuerza para establecer la justicia” (Niebuhr, 2015: 209). Pero, ¿qué violencia contra la violencia sería esa que implicaría nada menos que su derrota, y no una piedra arrojada contra la ventana, que sería más de lo mismo? *What Where*, si pudiera representarse de forma adecuada, quisiera responder a esta cuestión en un solo aliento. De ahí que, incluso cuando uno se limita a leer la obra, percibe en sus superficies una feroz sensación de indignación herida tal que parece que la pieza, en su propensión a la literalidad –una inflexible *chaîne opératoire* que podría medir, definir y limitar la capacidad pulmonar de cada actor–, apenas tolera seguir siendo una obra; como si el arte, por su clamor ante lo que sucede a plena luz del día, traicionara todo lo que una vez fue o significó por el mero hecho de que la acción continúe sobre el escenario. No es posible desenredar todo lo defectuoso de esta obra de la aporía de su impulso a ser vista y oída como nunca antes.

Las puestas en escena de *What Where* en clave política perciben correctamente este impulso, así como la tendencia de la realidad a irrumpir por las remotas restricciones de la obra. Pero estas puestas en escena, a veces de amateurs, explotan con indiferencia las debilidades de la pieza; toman sus insuficiencias como una incitación a sacar, en nombre de Beckett –por fin el “Beckett político” muestra el verdadero rostro del verdadero mundo⁴–, la pesada maquinaria de detrás de los bastidores y poner “los trabajos” en escena. En estas representaciones, siguiendo

⁴ Desde su primera representación, *What Where* fue caracterizada como una obra que marcaba el comienzo de una “dramaturgia política”. El crítico de arte del New York Times fue uno de los primeros en reseñar la nueva obra, junto con *Ohio Impromptu* y *Catastrophe*, “De la primera a la última, Samuel Beckett celebra la vida mientras espera terriblemente la llegada de la muerte... Lo nuevo, en dos de las tres obras, es la abierta expresión de su conciencia política” (Gussov, 1983: 18).

las órdenes de **V**, **Bim**, **Bem** y **Bom** son arrojados al potro de tortura con sus gritos, sus súplicas, sus fluidos y sus retorcimientos, como si eso hiciera algún bien al mundo y lo acercara un poco a la verdad; como si por fin supiéramos lo que ocurre si pudiéramos ver a Edipo arrancarse ojos y a Yocasta colgarse en el centro de la escena. Si se pudiera capturar a **Bam** y derrocar a **V** los cognómina se emanciparían. Pero hay buenas razones para que el atuendo de **Bam**, **Bam an sich**, sea indiscernible de los otros, excepto por su posición fraccionaria en el movimiento del tiempo, en la que solo es el último porque es el primero. Al querer ubicar la fuerza de la naturaleza y aplicarla, la representación política de *What Where* se alía con la búsqueda del supuesto origen de la obra en lugar de centrarse en la cuestión de cómo percibir la realidad de lo que ocurre, que implica un sentido de naturaleza distinto del que postula la ley natural. Aunque *What Where* hable de forma impropia, su mudez no es en absoluto su menor verdad.

4 CHAÎNE OPÉRATOIRE

Bim, **Bam**, **Bem** y **Bom** no “vienen” ni “van”; se encienden y se apagan, aparecen y reaparecen, inevitablemente, “al final”. “Al final” significa lo que queda de “conclusión” o “final”, como “finalmente” en el sentido de una fatalidad presente en cada momento de la obra, desde la primera aparición. El lenguaje de la pieza es un vocabulario completo, e incluye hasta la última palabra que queda por decir, como si el resto del lenguaje, en cualquier traducción posible, se hubiera depurado a golpe de cincel. No hay más sonidos que pronunciar que estas pocas sílabas repetidas una y otra vez en el mismo orden; no podrían combinarse en ninguna otra frase o conversación. Ir y venir requiere un lugar al que uno viene y va. Desaparecer, no estar o recibir clemencia requerirían un grado de conciencia que no está disponible. Beckett no está proponiendo una metafísica del tiempo y el espacio; esta no es la obra de Zenón. Se trata de averiguar las palabras que pueden decirse y su posible coherencia. El cincelado es una *chaîne opératoire*: una técnica de reducción mediante la literalidad, como cuando se corta un trozo de sílex para producir una punta de flecha. A lo largo de la obra, la transformación que experimentan *eso*, *cualquier cosa*, *qué* y *dónde* afecta también a *lloró*, *gritó* y *clemencia*: “**Bam** ¿Lloró? / **Bom** Sí. / **Bam** ¿Gritó? / **Bom** Sí. / **Bam** ¿Pidió clemencia? / **Bom** Sí. / **Bam** ¿Y no dijo nada? / **Bom** No”. *What Where* podría llamarse *Scream Mercy* [*Grita clemencia*] si el desplazamiento de la función gramatical de las dos sílabas del título actual

podría percibirse inmediatamente en estas tres sílabas; el propósito constructivo de la obra es reducir estas tres sílabas a ese mismo tono: una reducción que se produce en el pasaje en el que la pronunciación de estas sílabas consiste en no haber dicho “nada” en absoluto, no más que con la palabra “lloró”. El cincelado reduce el lenguaje a un extremo de fragilidad tal que se quebraría bajo el calor del más mínimo aliento. Lo que va cobrando forma es también una negativa. Si hay pocas palabras que decir, el moldeado de la pieza niega el acceso a lo intolerable. Aquello de lo que la pieza trata no puede decirse, y en este sentido es indecible. El estruendo del megáfono, que levanta un espejo unidireccional separando al público de la representación, excluye a su vez a la obra de todo lo que está más allá de sus límites. A través de su extrema lejanía, esa negativa produce una especie de rodeo, lo que Francis Bacon llamó en una ocasión el Sáhara de las Apariencias: el retorno de lo más íntimamente familiar en forma de su total opuesto (Sylvester, 1987: 73). Así va cobrando forma un terreno de disimilitudes, de las figuras, por ejemplo, cuyos atuendos y nombres nunca se han visto u oído, pero resultan tan inescrutablemente familiares como un *déjà vu*; se convierte en la contraimagen de lo que se ha purgado, al permitir que lo purgado pueda al fin reconocerse y sentirse como lo que es. El lenguaje que resta ha quedado totalmente transformado por esta distancia; sus palabras significan algo distinto de lo que significaron un día. Pues cuando el lenguaje se vuelve concreto, fácticamente literal, se vuelve ilimitadamente ambiguo. Y cuando V dice al final de la obra: “El tiempo pasa. / Eso es todo”, responde una vez más –en este caso de forma definitiva– a la pregunta que **Bom, Bim, Bem** le dirigen a lo largo de la obra para averiguar lo que deben inquirir en el interrogatorio: “¿Eso es todo? / **Bam** Sí.” Ahora la respuesta significa que “todo” lo que ocurre en los interrogatorios es que “el tiempo pasa”, como la búsqueda de *eso*, de *algo*, un *qué* o un *dónde* que no pueden encontrarse, y en la que todos perecen. Lo que *tiene lugar* en la obra mientras el “tiempo pasa” es distinto de lo que *sucede* en ella, pese a que lo que sucede solo sucede en virtud de lo que tiene lugar. La pieza alcanza una literalidad en la que cada palabra tiene cada vez menos que decir, al tiempo que desarrolla una capacidad para decir lo que nunca antes había podido decirse, y por eso analizar la pieza requiere citar continuamente palabras y expresiones, repetidas y citadas una y otra vez. En el moldeado de la pieza, lo que se vuelve literal no se vuelve a su vez fáctico, sino prismático.

5 THEMA PROBANDUM

El contenido más profundo de la obra de Beckett –lo que hay que entender en ella– puede reconocerse en el entusiasmo que produce negarse a percibir lo que tiene lugar. Esta prohibición, que viene a ser un tabú, puede observarse sobre todo en los aficionados a Beckett. La mentalidad literal, entusiasmada con el misterio que ella misma representa, fija su mirada en la cámara sin dejarse perturbar por la imaginación, hace caso omiso a lo que ocurre en la obra y, antorcha en mano, hace carrera de ello. En su extensa y autorizada biografía de Beckett, *Condenado a la fama*, James Knowlson cita las últimas líneas de *What Where*, “Es invierno. / Sin viaje”, y titula el capítulo sobre la obra “Viaje de invierno”. Como no hay viaje, hay viaje, y el autor prueba su existencia documentando el origen de la obra: “Beckett adoraba el ciclo de canciones de Franz Schubert *Winterreise*, o *Viaje de invierno...* Escuchaba embelesado la apabullante grabación de Dietrich Fischer-Diskau”. Dado que Franz Schubert escribió algunas partes del *Winterreise* en Graz, Austria, y que el festival de Graz solicitó a Beckett una obra que acabaría siendo *What Where*, se apela a la misma necesidad histórica, que puede servirse incluso en un pellizco, para llegar a la siguiente conclusión: “Qué podría ser más apropiado que vincular su propia contribución al festival de Graz con este ciclo de canciones”, pregunta Knowlson retóricamente.

El ciclo de las estaciones ofreció a Beckett la estructura formal de la obra, que va desde la primavera hasta el paso final “Es invierno. / Sin viaje”, que evoca la muerte, pero también alude explícitamente al título de Schubert, *Winterreise* (Knowlson, 1996: 602).

La frase es fácil de leer y de entender, pero no tiene sentido. El repentino cambio de enfoque sigue el movimiento abrupto de una piedra plana cuando salta sobre el oleaje, “evocando la muerte”, y se arroja hacia el otro lado de una alusión “explícita” –un oxímoron– donde confirma con garbo académico el *thema probandum*. La muerte se convierte en algo vago, mientras que el origen de *What Where* se establece como una certeza. El planteamiento de Knowlson surte efecto porque ignora su propio contenido, y en esa medida es “formal”. Con todo, sus afirmaciones tienen sus fuentes y su relevancia. Beckett era un erudito en materia musical; conocía esta música con sus propias manos sobre el piano, y bien podría haber pensado en Schubert y en Graz mientras escribía. La clavija redonda encaja en el agujero redondo. Pero el viaje del monodrama de Schubert, *Winterreise*, no sigue el

ciclo de las estaciones que requiere la homología de Knowlson, y su melancolía no puede equipararse al dolor de *What Where*. Pues el protagonista del monodrama oscila bajo una desigual carga de recuerdo y anhelo, mientras que en *What Where* no hay recuerdo porque no hay nada que recordar, y como no hay ningún objeto posible de anhelo más allá de un resto de sílabas, el anhelo se convierte en persecución. Si uno quiere reconocer las huellas del *Winterreise* en la pieza, sería como su contrario. *What Where* es específicamente lo que no es el *Winterreise*. El ciclo de las estaciones en *What Where* no tiene su origen en el *Winterreise*, y éste tampoco ofreció a Beckett “la estructura formal de su obra”, como afirma Knowlson. La obra no tiene estructura formal; su técnica es inmanente a sí misma. La “primavera” termina cuando **Bam** ordena a **Bim** que se lleve a **Bom** y se le trabaje. **Bom** ha de confesar que *lo* dijo y *qué* dijo. “**Bim** ¿Eso es todo? / **Bam** Sí. / **Bim** Bien. (A **Bom**) Ven”. He ahí la primavera. Un momento después se anuncia la llegada del verano, sin cambio de escena ni lapso alguno, pues no puede haber un escenario distinto ni otro ritmo de los acontecimientos: “**V** Bien. / Estoy solo. / Es verano. / El tiempo pasa”. El significado que tiene aquí “el tiempo pasa” es simple y literal y, en el lenguaje alterado de cada palabra de esta pieza, ambiguo. Significa que el tiempo siempre está pasando, algo heracliteamente dado. En esta obra dentro de la obra que no es sino la representación del tiempo pasando, “el tiempo pasa” suena como una especie de “Acción. / Se rueda” pronunciado por un director de escena que es también testigo de lo que ocurre, o como la obstinada orden de un oficial militar, o como cualquier cosa que quepa pensar en el eco constante del tiempo que pasa y va rellenando un claustro no muy distinto de un cráneo. Es el verano lo que está pasando. Y como en toda lengua las estaciones están entre las palabras más evocadoras, la idea de estar solo en verano mientras el tiempo pasa – la extensión del verano– es una idea que puede cautivar y lo hace, salvo cuando, como en esta pieza, la frase suena a través de un megáfono. Al final el “tiempo pasa” es el “bien” mismo, aunque no específicamente del verano, porque en esta pieza no hay nada que quepa recordar del verano, salvo que es una estación igual que la dura estación que la precedió y la que vino después. El paso del verano culmina con **Bam** solo en el escenario de nuevo, triunfante –cabeza *erguida*–; y, si bien las estaciones son profundas y notables, no hay nada que pueda compararse con el triunfo, que es el más extraordinario de todos los sentimientos humanos.

El modelado de la obra, el modo como se consume y se agota, como cada frase se interrumpe mientras la obra se va reduciendo a esquirlas de palabras al margen,

produce una ambigüedad conflictiva en la que bajo la lógica constructiva de los acontecimientos, lo que ocurre se vuelve elocuente⁵. Solo puede oírse y percibirse si se entiende. Por tanto, cuando llega el verano y **Bam** está solo en el escenario, **Bim** entra por E con la cabeza *gacha* y es interrogado. “**Bam** ¿Y bien? / **Bim** Nada / **Bam** ¿No lo dijo? / **Bim** No. / **Bam** ¿Te lo trabajaste? / **Bim** Sí”, gritó, lloró, pidió clemencia y así sucesivamente, y no pudo revivirle. Knowlson cita el interrogatorio para transmitir la “atmósfera de la obra”, y afirma que cada figura “se ve sometida una tras otra a esta desconcertante serie de preguntas persistentes y bruscas”. Las preguntas son “desconcertantes” y “bruscas”, e incluso más que eso –ya que se está infligiendo una injusticia perpetua–, pero, a diferencia de lo que Knowlson cree, el que está siendo maltratado en el diálogo no es exactamente el interrogado, aunque a él le toca a continuación. Pues el interrogatorio es ante todo el informe de lo que acaba de hacerse a la figura anterior. Al igual que su *thema probandum* elude la muerte, la pretensión de Knowlson sobre el formalismo de las estaciones reprime como “brusco” lo que está ocurriendo –que es en sí mismo la crítica de una estructura formal–. El momento en que **Bam** triunfa y dice que “el tiempo pasa”, con todo el escenario para él solo, es el momento del bien en el que se está aniquilando a la figura precedente. Si el momento en el que **Bam** pronuncia estas palabras no parece durar suficiente como para interrogar a alguien y matarle a golpes –aunque sea una figura con un nombre tan leve como **Bim**–, no obstante es todo el tiempo del mundo, tal y como se calibra el tiempo en *What Where*, donde el tiempo es dolor, entendido como lo que tiene lugar a cada instante. Así es como pueden condensarse doce meses en doce minutos, o en un segundo. Lo que cruje en el momento suspendido del pasaje “Bien. / Estoy solo. / Es verano. / El tiempo pasa”, lo que amenaza con irrumpir, es una aterradora acusación a la dinámica de la historia y a su justificación mientras ésta prosigue su curso inadvertida, y también el terror de que nunca se la reconocerá como lo que es. No es nada más que lo que ocurre en la misma cantidad de tiempo, en el mismo número de sílabas, cuando al final del verano **Bam** ordena a **Bem** que se lleve a **Bim**: “**Bam** ¿Estás libre?”, **Bem** responde afirmativamente para la satisfacción de **Bam**, “Llévatele y trabájatele... /... / **Bem** ¿Eso es todo? / ... **Bam** Sí. /

⁵ “La forma es la organización objetiva de lo que aparece dentro de cada obra de arte como algo elocuente de forma vinculante. Es la síntesis no coactiva de lo múltiple ..., y por eso la forma es un desarrollo de la verdad. Como unidad postulada, se suspende constantemente a sí misma como tal; lo esencial en ella es que se interrumpe a sí misma como tal mediante su otro, al igual que la esencia de su coherencia es que no forma una unidad” (Adorno, 1998: 143).

Bem Bien". **Bem** es ahora el portador del bien, y diligentemente dice a **Bom** "Ven". Estar "libre" quiere decir aquí estar disponible para la servidumbre en una vida que se consume siguiendo órdenes, algo que abarca un periodo de la historia humana considerablemente más largo que los doce meses que se recogen en los doce minutos de la obra. La forma como expresión no es un formalismo⁶. Cada momento de esta obra, que insiste en que solo las palabras deben ser reales, expresa un mutismo en el que lo que ocurre más allá de las palabras también habla a través de la violencia que lo oprime; no tiene comprensión de sí mismo, pero desea ser comprendido⁷. Pero este gesto de la obra, su fuerza constructiva, que borra una y otra vez lo que está sucediendo mientras que lo que está sucediendo a su vez desplaza está fuerza constructiva, es a fin de cuentas el contenido de la obra de Beckett, en el que tiene su origen siempre móvil el entusiasmo que produce negarse a percibir lo que está ocurriendo; un origen del que la humanidad tiene que descubrir aún cómo escapar.

6 "EN PRESENTE, COMO SI AÚN FUERA"

La mayor parte de la obra de Safo no se ha conservado y se perdió porque el papiro se disolvió bajo sus palabras, llevándose las con él. Pero si hubiera escrito "en presente, como si aún fuera", y si la frase hubiera llegado de algún modo a nosotros en un fragmento desde la Antigüedad, estaría entre las expresiones más delicadas de la sutilidad de la memoria, y también se la conocería como un anhelo inconsolable de aquello que la memoria no pudo conservar y le fue arrancado. Las páginas de las obras teatrales de Beckett se imprimen en decenas de miles de copias, pero son ralas como cualquier traducción de Safo, como si una mano hubiera pasado por ellas llevándose las palabras y dejando atrás las páginas semivacías (cfr. Carson, 2003). El paso de esta mano puede apreciarse en cualquier lectura de Beckett, en *What Where* como el modelado de la propia obra, y se percibe como una sombra que se hubiera arrojado sobre cada página y que solo permite que la frase "en presente, como si aún fuera" subsista a condición de que las palabras se

⁶ "El objeto de la crítica filosófica es mostrar que la función de la forma artística es la siguiente: convertir el contenido histórico, que como tal ofrece la base de toda obra de arte importante, en una verdad filosófica" (Benjamin, 1977).

⁷ "Puede que no concuerde con la autoridad de la naturaleza; pero la voluptuosidad con la que el significado manda, como un sultán en el harén de los objetos, no tiene paragón a la hora de dar expresión a la naturaleza" (Benjamin, 1977: 184). Este es el *locus classicus* de la dialéctica de Adorno entre construcción y expresión.

pronuncien literalmente y no digan nada más que que existen en la medida en que se extinguen. La cruda belleza de las palabras de Beckett no se expresa como tristeza –pues no hay nada que llorar–, sino como el dolor de unas palabras que han ocupado el lugar de la memoria.

Traducción del inglés: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- ACKERLEY, C. J. y GONTARSKI, S. E. (2004): *The Grove Companion to Samuel Beckett*, Nueva York, Groove Press.
- ADORNO, Theodor W. (1998): *Aesthetic Theory*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- BECKETT, Samuel (1984): *Collected Shorter Plays*, Nueva York, Faber & Faber.
- BECKETT, Samuel (2016): *The Letters of Samuel Beckett. Vol. 4 1966-1989*, edición de G. Craig, M. D. Fehsenfeld, D. Gunn y L. M. Overbeck, Cambridge, Cambridge University Press.
- BENJAMIN, Walter (1977): *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, New Left Books.
- CARSON, Anne (2005): *If Not, Winter. Fragments of Sappho*, Nueva York, Random House.
- COHN, Ruby (2005): *A Beckett Canon*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- GUSSOV, Mel (1983): "Theater: Three Short Plays By Samuel Beckett", *New York Times*, June 16 1983, p. 18.
- HARRISON, Daniel (2000): "Tolling Time", MTO, volumen 6, No. 4, October 2000.
- HEIGHES, Simon (1986): notas al *Mesías* de Georg Friedrich Haendel, dirigido por Harry Christopher, Hyperion Records, [CD] CDA66251/2, 1986.
- KNOWLSON, James (1996): *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Nueva York, Simon & Schuster.
- MILLER, Arthur (1974): *Death of a Salesman*, Nueva York, Viking Press.
- NIEBUHR, Reinhold (2015): *Moral Man and Immoral Society*, Nueva York, Westminster John Knox Press.
- SALLE, David (2018): *How To See*, Nueva York, Norton.
- STEVENS, Wallace (1997): *Collected Poetry and Prose*, Nueva York, Library of America.
- SYLVESTER, David (1987): *The Brutality of Fact. Interviews With Francis Bacon*, Londres, Thames and Hudson.
- VAN GOGH, Vincent (1969): *Dear Theo*, edición de Irving Stone, Nueva York.

OBSTINACIÓN Y ESTÉTICA: NOTICIAS DE LA ANTIGÜEDAD IDEOLÓGICA

Obstinacy and Aesthetics: News From the Ideological Antiquity

SILVIA L. LÓPEZ*

slopez@carleton.edu

Fecha de recepción: 26 de junio de 2020

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2020

RESUMEN

El ensayo aborda la visión estética de Alexander Kluge y su uso del montaje, tanto en su libro (con Oskar Negt) *Historia y Obstinación* como en su ensayo filmico *Noticias de la Antigüedad Ideológica: El Capital de Eisenstein*, como una práctica poética-teórica de excavación de la historia de la acumulación primitiva, su expropiación de las capacidades humanas, y la dialéctica de su relación.

Palabras clave: Kluge, Eisenstein, montaje, obstinación, excavación, expropiación subjetiva, capacidad de trabajo.

ABSTRACT

The essay presents Alexander Kluge's aesthetic proposal in *History and Obstinacy* (with Oscar Negt) and *News from Ideological Antiquity: Marx/Eisenstein/Das Kapital*. The works serve as bookends for the last major experiments of modernist montage. These works are poetic-theoretical practices that excavate primitive accumulation and its organization of our labor capacities, its expropriation of subjectivity, and the dialectic of its relation.

Keywords: Kluge, Eisenstein, montage, obstinacy, excavation, subjective expropriation, workcapacity.

* Carleton College (Minnesota, USA)

En su libro *Things beyond resemblance*, Robert Hullot-Kentor nos transmite esa sensación particular que experimentamos al adentrarnos en los ensayos de Adorno y que consiste en intuir desde que leemos las primeras palabras que hemos llegado tarde para poder comprender enteramente el significado de sus conceptos. Es una sensación que no nos abandona, aunque leamos una gran parte de su obra. Entrar perpetuamente *in media res* es una experiencia filosófica, es el sentir pensar del ser en medio del objeto, a menudo en el punto álgido de sus conflictos antagonistas (Hullot-Kentor, 2006: 1-22). En otras palabras, el sentido de los conceptos reside únicamente en el carácter vinculante de su percepción. Adorno en su ensayo sobre *Endgame* de Beckett nos remite a cómo la filosofía se declara un inventario muerto, restos de ensueño del mundo de la experiencia, en donde el proceso poético se declara un proceso de desperdicio. ¿Cómo entonces nos aproximamos al llegar siempre tarde, pero existir plenamente en la percepción vinculante de los materiales históricos que aparecen como restos de la prehistoria, o como diría Alexander Kluge, como noticias de la antigüedad ideológica?

Para adentrarnos en esta cuestión es importante situarnos en un momento preciso en el discernimiento de esa relación, es decir, los años que siguieron a 1969, o sea posteriormente a la *Teoría Estética* de Adorno. De lo contrario corremos el riesgo no sólo de entrar en viejos debates de la tradición, sino de retroceder a posiciones de *negación ilusoria* o de volver a introducir falsos dilemas, como la oposición entre historicismo y formalismo u otras dicotomías propias de los no familiarizados con la dialéctica entre material histórico y formas estéticas. Pero no basta con restringirse al período en cuestión. También hay que situarse *in medias res* de la producción estética y teórica del momento, que en una vuelta más al caleidoscopio conceptual del que disponemos, nos reta a pensar de nuevo sobre ese vínculo entre estética, razón y dominación. Ese trabajo conceptual es posible solamente a partir de los materiales mismos, en este caso de dos artefactos culturales que han aparecido en la tradición frankfurtiana desde entonces y que como conjunto marcan un principio y un fin : uno es el libro de 1981 *Geschichte und Eigensinn* (Historia y Obstinación), de Oskar Negt y Alexander Kluge, y el otro es el ensayo audiovisual de Alexander Kluge *Nachrichten aus der Ideologischen Antike: Marx/Eisenstein/das Kapital* (Noticias de la antigüedad ideológica: El Capital de Eisenstein), del 2008. Estos artefactos llevan la discusión teórica desde el punto en el que la dejó uno de los últimos textos de Adorno sobre estética ("El arte y las artes", de 1967), un texto que trata el desflecamiento de las artes y el estatus del cine en este proceso, hasta Cine-

ma and Experience (Cine y experiencia), el último libro de Miriam Bratu Hansen, que retoma la discusión sobre el cine donde la había dejado Adorno. Estos dos textos enmarcan el período de estos dos monumentales trabajos de Kluge, poniendo sobre la mesa cuestiones sobre historia, forma y experiencia en una nueva constelación que, como veremos más adelante, también las expande en el espacio-tiempo de las capacidades humanas para poder volver al corazón del problema de la dominación.

Alexander Kluge ha sido una figura central, no sólo como un filósofo político asociado a los escritos de la Escuela de Frankfurt, sino también como cineasta, literato y crítico social. Conocido como co-autor del *Manifiesto de Oberhausen* (1962), que marcó un momento crucial en el surgimiento del Nuevo Cine Alemán, Kluge abordó desde el principio problemas relacionados con la forma y la percepción y experimentó con la presentación en forma inacabada de lo que denominó la "materia prima de la historia". Estudió con Adorno, quien en los años cincuenta lo envió a Berlín a formarse como cineasta con Fritz Lang. Fue allí donde Kluge encontró en el cine mudo un punto de partida para su posterior compromiso con la política del montaje y el cine como sistema de escritura. Tanto en sus textos como en sus películas y videos excava el pasado y sus posibilidades no agotadas para el futuro, devolviéndoselas al público en formas altamente experimentales. Pese a que se reconoce enseguida que los predecesores inmediatos de Kluge son la *Obra de los Pasajes* de Benjamin y el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, lo que marca su contemporaneidad con nosotros es su destrucción y reconstrucción del montaje, en tanto que mediado por nuevas formas tecnológicas. Otro rasgo distintivo es la duración de sus experimentos, algo parecido a un impulso obstinado que no está concebido para que lo soporten los débiles de corazón. *Geschichte und Eigensinn* (Historia y Obstinación) se detiene después de 1300 páginas, más de la mitad dedicadas a la excavación del pasado alemán. Su proyecto audiovisual *Nachrichten aus der Ideologischen Antike: Marx/Eisenstein/das Kapital* (Noticias de la Antigüedad Ideológica: el Capital de Eisenstein) tiene cerca de 570 minutos de metraje. Su proceder artístico abarca desde montajes intelectuales-afectivos, pasando por improvisaciones, aceleraciones de ritmos y tiempos, que son bastante más que una yuxtaposición de imágenes y experiencias. El cine como esfera pública en Kluge responde directamente a la crítica de la industria cultural de Adorno traduciendo a la práctica cultural cuestiones que Adorno reservaba estrictamente a la teoría (Hansen, 2012: 248-250). Kluge lleva a su límite lo que desde la Escuela de Frankfurt fue pensar y hacer esté-

tica, fusionándolos en lo que muy recientemente ha llamado “el poder poético de la teoría” (Kluge, 2020: 9-2).

1 HISTORIA Y OBSTINACIÓN

La experiencia de lectura de un artefacto como *Historia y obstinación* está marcada por la segmentación, la perspectiva, lo cinematográfico; su material lo abarca todo, desde anécdotas, citas, estudios sobre la historia del trabajo, cuentos de hadas, textos de Marx entrelineados con más de quinientas imágenes de manuscritos, películas, gráficas, dibujos científicos, fotografías, anuncios, recortes de periódicos o mapas, entre otras muchas cosas. La disposición de ese material en la página incluye cuadros, distintos tipos de letra, todo lo cual parece buscar evitar cualquier correspondencia con los textos; pero, aunque es contingente, este diseño no es arbitrario. La heterogeneidad de los materiales y su presentación generan una experiencia de lectura de repetición de ciclos retroalimentarios que se tienen que interpretar a luz de la catástrofe histórica, pero bajo el frío imperio anti-realista de los sentimientos y de los deseos alejados en el tiempo que piden ser reconocidos. En este proyecto no hay espacio para la identificación, y es solamente la relación entre el acto de contarlos y de los quiebres en nuestra propia percepción que el trabajo crítico emerge como una práctica también poética.

Tres enormes secciones vertebran las preocupaciones fundamentales de Negt y Kluge en este libro: la organización histórica de la capacidad de trabajo (*Werkvermögen*) inherente a la colectividad y sus diferentes ciclos y ritmos temporales a lo largo de la historia, Alemania como esfera pública comercial-industrial y el problema de la relacionalidad (*Zusammenhang*). La primera sección es una exploración de la mediación del modo de producción con el evento histórico a través del concepto de "*Trennung*" (separación) tanto en el sentido económico como fenomenológico. Nos bombardea con todas las separaciones características de la acumulación originaria (la separación entre el hombre y su trabajo, entre trabajo manual e intelectual, entre lo público y lo privado, etc.), pero también con la expropiación de las capacidades subjetivas que quedaron soterradas en esa separación poniendo así de relieve la separación histórica entre las distintas capacidades de trabajo y explorando sus formaciones subterráneas, como si se tratara del estrato más antiguo de la conciencia. Para Kluge esas capacidades siguen allí obstinadamente como testimonio colectivo de respuesta a la experiencia vivida (*Erfahrung*) y pueden volver a ser activadas. Las

revoluciones tienen una necesidad de tiempo (*Zeitbedarf*) para la transformación colectiva e individual en donde el pasado en forma de capacidades olvidadas se nos presenta para ser excavado y reapropiar lo expropiado. En ese sentido el impulso utópico no es un impulso de novedad futura, sino una reorganización de capacidades vueltas a funcionar. El futuro no es el pasado incompleto de Benjamin, sino tiene un carácter recuperativo de conocimientos colectivos. Economía y subjetividad son indisociables en el sustrato ontológico de la alienación moderna. El proceso de *Enteignung* (expropiación) resulta también en una obstinación (*Eigensinn*) que apunta a un camino de liberación. Lejos del lenguaje freudiano de la represión inconsciente, Kluge nos devuelve una tela gigante de la cultura sobre la que se ha escrito continuamente por cientos de años el record histórico de lo que nos pertenece colectivamente. Es un *Realitätslosesgebild* que encierra la posibilidad de cuestionar la narrativa hegemónica de la realidad. El anti-realismo en Kluge es contrafactual. No son los vientos del progreso los que nos alejan del pasado y nos empujan al futuro, sino la migración interna de la violencia, de la separación de nuestras capacidades ahora huérfanas en el capitalismo. Para explicarnos el anti-realismo que se opone a la realidad, Negt y Kluge recurren con ensamblaje de memoria al cuento de la niña obstinada (*Das eigensinnige Kind*) de los hermanos Grimm. Había una vez, dice el cuento, una niña obstinada que no obedecía los deseos de su madre y por esta razón Dios la deja caer enferma. Ningún médico pudo ayudarla y en poco tiempo la niña muere. Una vez enterrada, su pequeño brazo se levanta irrumpiendo a través de la tierra. Lo presentes en el entierro empujan su brazo hacia dentro de la tierra y vuelven a colocar más tierra sobre su tumba, sin éxito. El pequeño brazo vuelve a salir de la tierra y es la madre entonces la que se ve obligada a golpearla con una varilla hasta que la niña retira su brazo y todo vuelve a la normalidad (Kluge/Negt, 2014a: 292-293). El cuento, como el pequeño brazo de la niña, ha sido contado una y otra vez en el arte alemán, ya sea en la versión de Keller, en el poema de Rückert o en la canción de Mahler. Para Negt y Kluge la autonomía se manifiesta allí donde se está narrando, en los círculos íntimos, en la esfera pública, en la literatura. Según Kluge, los niños perciben la necesidad de la emergencia porque tienen inalterada la intuición en la cual caben todas las sensaciones de nuestra condición moderna (Kluge, 2014b: 139-150). Por supuesto que no es un sentimiento actual lo que provoca el estremecimiento de las emociones, sino el efecto de los ecos del pasado que dan continuidad a las generaciones. El estremecimiento como recuerdo de la liquidación del yo que percibe su limitación

y finitud, y se abre a ser tocado en la experiencia estética adorniana (López, 1999: 66-74), es pasado en Negt y Kluge por las capas geológicas de la experiencia no inmediata que requiere de nuestra capacidad de trabajo (*Werkvermögen*) y del poder (*Kraft*) de la forma poética de la teoría para su acceso.

La segunda sección es una extensa excavación de la historia alemana y sus traumas originarios recurrentes que se revelan residuales, re-emergentes, compulsivos y que generan patologías específicas a través de su represión, su alienación o su desviación. El desnivel del lenguaje de la historia y el evento histórico son dilucidados en una lectura integral de la producción de la narrativa colectiva de la historia alemana, rechazándola como narrativa de identidad y creando en su lugar una amalgama de tropos y cuentos de hadas que revelan esa obstinación, esa terquedad y literalidad propia de las catástrofes de Alemania, que comenzaron con la Guerra de los Treinta Años. El resultado histórico de las contradicciones del feudalismo alemán desemboca en la catástrofe originaria de esa guerra y en la represión de la cultura campesina (Negt/Kluge, 2008: 555-569). En esta parte del texto la relación entre la forma de abstracción (la lógica del capital) y la resolución del conflicto en una coalición de fuerzas que a futuro no podrá establecer el dominio de una fracción política sobre las otras sirve como un extenso lienzo para poner en escena una y otra vez la separación del modo de producción de una cultura sumida en una aspiración propia de las revoluciones burguesas que Alemania no tuvo. Si para Adorno y Horkheimer hay un arco que va de la horda a la bomba atómica, para Negt y Kluge la represión del campesinado y sus formas culturales hace un arco con los fracasos de la esfera pública burguesa que llevarán a Hitler al poder. En ese sentido la antropología de la *Dialéctica de la Ilustración* permanece intacta en este libro. La fuerza de repetición, la yuxtaposición de sus partículas elementales, el sufrimiento de las guerras, son un ejercicio de excavación interminable como la historia misma de su constitución. Es solamente en la tercera sección en donde las excavaciones y las capacidades buscan su vínculo en su modo de relación.

La violencia es el modo en que las cosas se relacionan unas con otras (*Zusammenhang*) y que todos, desde Hansen hasta Jameson, han traducido como *relacionalidad* –una traducción que tiene una vacua resonancia sociológica. La comprensión de ese relacionalidad pertenece al hábito y la pedagogía, o sea a cómo la experiencia designa lo que se aprende de las repetidas iteraciones en la historia. Tenemos una sección de intercambio provisional de energías en la que narrativa, imagen y fantasía son componentes objetivos de nuestro mundo y donde el factor

subjetivo es un hecho histórico, como en la acumulación originaria del trabajo en el establecimiento de todas las relaciones. Los procesos de aprendizaje no son totalmente conscientes, y parte de esta sección vuelve a las lecciones que se han acumulado en el cuerpo de la colectividad. Si la obstinación es la tenaz persistencia de ideas, conceptos y características en la historia, la identificación de formas de obstinación –ya sean utópicas o regresivas– es un componente para establecer momentos de *relacionalidad*. Pueden encontrarse relaciones en todas las áreas públicas o en las áreas que han sido estructuradas como enclaves privados, pues la fantasía y los sentimientos son componentes objetivos y parte de la acumulación del trabajo de relación (*Beziehungsarbeit*). Para Negt y Kluge el concepto de trabajo (*Arbeit*) es amplio y abarcante: se refiere a todos los elementos subjetivos a través de los cuales las capacidades esenciales de los humanos son objetificadas en relaciones objetivas-subjetivas (2014a: 391). La historia no es más un criterio de sustancia, sino de búsqueda de los determinantes de su presente. A los impulsos obstinados, formas preservadas en documentos culturales, cuentos folclóricos, películas, textos teóricos e imágenes se los pone en un principio violento de relación a través del artefacto del montaje, que exige que el público lo complete mediante un proceso asociativo, pero no por ello arbitrario. Como todos los experimentos de montaje, *Historia y Obstinación* abre un *continuum* cuyo sentido se encuentra en el proceso de aprendizaje (*Lernprozesse*), en los hábitos que reescribimos, y en las relaciones que creamos. Los procesos de aprendizaje de esa capacidad de trabajo pasan por una excavación de todas las esferas y desemboca en un juicio que pueda discriminar esa relacionabilidad en el tiempo-espacio y que pueda forjar otros procesos de aprendizaje (*Lernprozesse*). Su impulso utópico amplía un espacio discursivo de nuevo tipo, uno donde la experiencia de producción es inconmensurable con sus instrumentos o sus productos. Pensar se convierte en una forma de producción. *Historia y Obstinación* es tal vez el último experimento riguroso, y definitivamente obstinado, de una prosperidad futurista producto del trabajo y aprendizaje de un pasado colectivo.

2 FILMANDO EL CAPITAL

Estrenado en 2008, en un triple disco en formato DVD con un total de 570 minutos, esta película-ensayo retoma el proyecto abandonado de Sergei Eisenstein de filmar *El Capital* de Marx. Partiendo de las notas de Eisenstein, emplea una amplia cantidad de los más diversos materiales, todos ellos subsumidos bajo el significante

Das Kapital. Eisenstein, gran admirador del *Ulises* de Joyce, se reúne con el autor en 1929 para plantearle llevar al cine su libro. Joyce está de acuerdo, pues ya había pensado en que el cine sería un medio muy afín al monólogo interior del *Ulises* y que tanto Eisenstein como Walter Ruttmann (director de *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*) eran los directores que Joyce había ya tenido en mente. Nos dice Kluge que el encuentro no va bien, los dos artistas que se admiran y temen tienen poco más que decirse. Entre la revolución de 1917 y el Viernes Negro de 1929, se publican el *Ulises* y Eisenstein termina de editar kilómetros de metraje produciendo el megamontaje *Octubre*. Filmar el *Ulises* es sólo la idea oficial con que Eisenstein viaja para encontrarse con Joyce. El verdadero proyecto y desafío después del titánico *Octubre*- es filmar *El Capital* de Marx. Kluge se dedica a explorar cómo podrían ser las dos una misma idea en un ensayo cinematográfico que homenajea a dos de los más grandes artefactos del montaje del siglo veinte retomando su impulso indomable.

La película-ensayo se divide en tres partes: I. Marx y Eisenstein en la misma casa (199 minutos); II. Todas las cosas son gente hechizada (200 minutos); III. Paradojas de la sociedad del intercambio (183 minutos). Eisenstein sirve aquí como una especie tanto de figura desquiciada como de sirena corruptora que acompaña al cineasta en el proceso de excavación. Ambos comparten la obsesión de llegar hasta los límites del cine mismo: la cuestión aquí es cómo filmar la lógica abstracta del capital, cómo traducir la forma mercancía a imágenes y sonidos. El resultado es un colosal monólogo externo que, como en *Historia y Obstinación*, incluye todo tipo de material artístico y textual heterogéneo, pero esta vez con miras a reconstruir el marxismo como forma, sometiéndolos a discusión y reconectándolos con fuentes perdidas.

Este ensayo filmico, si se le puede llamar así, es una plataforma que intercala largas entrevistas con extractos y fotogramas de películas, recortes de periódicos, fotos, películas caseras, entrevistas, diagramas, fragmentos de música popular y de arias operísticas, metraje original de *Octubre*, escenas teatrales, animaciones, entre muchas otras cosas. El exuberante tapiz audiovisual incluye secuencias del asesinato de Rosa Luxemburgo y parejas de actores (ataviados de distintas maneras: con uniformes militares, ropa civil decimonónica o atuendos de la edad de piedra) leyendo distintos pasajes de Marx, e incluye un corto de Tom Tywker en el que rastrea el lado humano de la producción que subyace a objetos cotidianos. Los segmentos nos llevan desde la superficie de la vida y la experiencia cotidianas hasta las

fuentes de la producción misma a través de un montaje de animación tridimensional que recrea el conflicto entre la temporalidad del cine y la simultaneidad de los nexos causales. Es a través de la objetivación de la objetivación, a través de ese segundo orden de reificación que se remonta al pasado, que Kluge logra su declaración filmica sobre la situación actual en la *longue durée*. Así aparece un horizonte diferente en el que este arco hacia la antigüedad se presenta como una posible anticipación del futuro. Lo que nos trae son noticias de la antigüedad ideológica en formato de asociación visual y auditiva como rompecabezas para armar.

A nivel filmico, la elección de su publicación en DVD (aunque Kluge editó una versión de 180 minutos para proyectarla en festivales) resultaba en bloques de tiempo que le permitieron contrastar secuencias enteras como si fuesen tomas. Uno puede empezar, saltar hacia delante, parar, ver secuencias de montaje de dos minutos o entrevistas de cuarenta minutos, haciendo que la película no funcione tanto como una joya de montaje vanguardista a la que homenajea, sino más bien como una caja de retazos que es al mismo tiempo fría y precisa, como también lírica en su expresión. La forma misma subsume aquí el mismo experimento hecho en *Historia y Obstinación*, construida con los modos de interpelación tecnológica de nuestro tiempo colocando en las manos del espectador el control de mando para entrar y salir de él.

Podríamos examinar estos artefactos con mayor detalle, pero la cuestión es: ¿hacen algo novedoso? ¿presentan un manejo de los materiales en bruto de la historia para los propósitos del futuro del pasado y por lo tanto de la recuperación de nuestras capacidades? ¿ofrecen una forma de explorar el impulso subjetivo contrafáctico y antirrealista de los hombres y mujeres corrientes cuando se enfrentan a la dura objetividad de las relaciones sociales? La respuesta ha de encontrarse en los artefactos mismos, pero es en la interacción entre la película y el espectador donde la movilización de la experiencia del espectador marca para Kluge el carácter lingüístico del cine, así como su carácter público *a priori*. La afinidad de Kluge con la experiencia cotidiana, la ruptura histórica y los esfuerzos de la gente para reinventarse a sí misma ante realidades disyuntivas y contradictorias le acerca a una figura como Kracauer; pero su insistente e idiosincrática postura modernista, su uso de música e ilustraciones al modo de citas, sus conglomerados de montaje efectivos-intelectuales, los cruces entre ficción, documental e improvisación, la puesta en primer plano de cuestiones vinculadas a las temporalidades y las historias: todo ello es una práctica cultural más cercana a Adorno, para quien los *happenings* se rinden

sin restricciones al anhelo de que el arte devenga una realidad propia, en contradicción con su propio principio de estilización y su relación con la imagen.

Historia y Obstinación excava la historia de la fuerza del trabajo buscando su prehistoria. Una historia anterior a su transformación capitalista. En la composición de este atlas de obstinadas realidades y proyecciones, Negt y Kluge se guían con un compás de fuerzas reprimidas y desarticuladas en espera de activación, manteniéndose fieles a la dialéctica de la ilustración: ante nuestros ojos la historia del capitalismo encuentra su mito. La crítica de la economía política revierte a mitología, y el mito es ya crítica de la economía política. *Noticias de la antigüedad ideológica* nos devuelve en el registro del ensayo audiovisual una pulsión que nos arroja al montaje de materiales recombinados, yuxtapuestos en otros contextos, enfrentados y resistentes a la asimilación disciplinaria o a la instrumentalización política. Es una escritura fílmica insistente e imposible de no ser disputada, pero siempre por armar y desarmar de manera caleidoscópica para hacer que los materiales hagan una multiplicidad de cosas para decirnos algo nuevo. La experiencia es implacable, pero también está a la mano el botón de pausa para reorganizarla. El trabajo de Kluge es también una promesa para los que están por venir y puedan abrir esta caja e intenten como los espectadores actuales, avanzar los fotogramas tratando de crear una interpretación que para nosotros está vetada por el aparato, y para ellos esté codificada entonces como una ruina, como un ripio perteneciente a la acumulación de la antigüedad ideológica que sigue pulsante mientras esa separación (*Trennung*) y expropiación de nuestras capacidades siga siendo el principio organizador del capital.

Estos dos artefactos de Kluge marcan categóricamente el principio y el fin de una obra articulada como el último gran experimento modernista de la Escuela de Frankfurt. Albergan ciertamente los límites de su propia forma, puede decirse que no son cantos de sirena, sino que más bien anuncian la futuridad del pasado liberado, y su pulsión está indicada como en una partitura: *en ostinato*. El Odiseo de Negt y Kluge no se aferra al mástil resistiendo los cantos de sirenas en medio de aquel viaje a Ítaca. Su lugar es el mar mismo, lleno de sirenas y monstruos, que lo llaman a aprender y traducir sus capacidades para un reordenamiento del mundo liberado de mástiles sacrificiales en la conquista de los mares, de la dominación de la naturaleza y de la lógica misma del capital.

Traducción del inglés: Cristina Catalina Gallego

REFERENCIAS

- HANSEN, Miriam Bratu (2012): *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley: University of California Press.
- HULLOT-KENTOR, Robert (2006): *Things beyond Resemblance*. Nueva York: Columbia University Press.
- KLUGE, Alexander (2008): *Nachrichten aus der ideologischen Antike - Marx - Eisenstein - Das Kapital* 3 DVDs mit einem Essay von Alexander Kluge. 570 Minuten. Fráncfort: Filmedition Suhrkamp.
- KLUGE, Alexander/Negt, Oskar (1981): *Geschichte und Eigensinn*. Fráncfort: Zweitausendeins Verlag.
- KLUGE, Alexander/Negt, Oskar (2014a): *History and Obstinacy*. Nueva York: Zone Books
- KLUGE, Alexander (2014b): “La ópera es indivisible” en *El contexto de un jardín: discursos sobre las artes, la esfera pública y la tarea de autor*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- KLUGE, Alexander (2020): “The poetic power of theory” en *New German Critique* 139, vol. 47, N°. 1, February.
- LÓPEZ, Silvia L. (1999): “The Encoding of History: Thinking Art in Constellations” en *Adorno, Culture and Feminism*. Maggie O’Neill, editor. Londres: Sage.

SOBRE LA DIFICULTAD DE LEER
TEORÍA ESTÉTICA HOY:
RAZONES Y CONSECUENCIAS

*On the Difficulty of Reading Aesthetic Theory Today:
Reasons and Consequences*

FABIO AKCELRUD DURÃO *

fabioadurao@gmail.com

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 6 de mayo de 2020

RESUMEN

Este texto busca abordar la relevancia del pensamiento de Th. W. Adorno a través de su disonancia con el presente. A los tipos ya conocidos de dificultades de lectura del autor se suma el estrechamiento del horizonte de reflexión en la actualidad, lo que permite que su *Teoría Estética* adquiera una capa de ininteligibilidad. La respuesta de la obra radica en doblar la apuesta y tratar de proveerse el contexto de elaboración conceptual que la realidad socava. El artículo termina con algunas consideraciones rápidas sobre el potencial político de dicho procedimiento.

Palabras clave: Th. W. Adorno; *Teoría Estética*; contemporaneidad; autorreferencia.

ABSTRACT

This article approaches the question of Th. W. Adorno's relevance to the present by arguing that his oeuvre has become irrelevant. To its well-known layers of difficulty another must be added, the narrowing down of the horizon of what can be thought, which leads *Aesthetic Theory* to acquire a layer of unintelligibility. The work's response consists in doubling its theoretical wager and attempting to itself provide the conceptual context reality denies it. The article concludes with a few considerations on the political potential of such procedure.

* Universidade Estadual de Campinas (Brasil)

Keywords: Th. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, the contemporary; self-reference.

I

El tema propuesto por el presente volumen de *Constelaciones*¹ posee una importancia fundamental al menos por una razón básica. La reflexión sobre la relevancia de un determinado pensamiento requiere no sólo que se desarrolle la explicación de un contenido específico, sino también que se dé un paso atrás para vislumbrar las condiciones concretas de su efectividad. No hay nada más mortífero para una filosofía que el simple buen funcionamiento, la articulación conceptual interna sin interrupción ni fricción, desprovista de eco en la experiencia o alcance más allá de sí misma: *business as usual*. Esto se aplica a la *Teoría Estética*, aunque esté (o principalmente porque lo está) en el lado opuesto del mero *Sprachspiel*. Una forma insatisfactoria de proceder frente al problema de la actualidad del libro sería trabajar con una lógica predicativa de análisis (concepto “x” del texto = explicación “y”), para desplegar una lista de sus atributos, en una valoración (más) de ciertas nociones, partes específicas o incluso del libro en su totalidad. Sin embargo, un enfoque opuesto, el puro impulso mimético de respuesta a la obra, también sería insatisfactorio. La Escila y el Caribdis de la lectura de Adorno se encuentra hoy en la encrucijada entre el comentario filosófico desapasionado, un escrito en el fondo de carácter técnico, y la defensa entusiasta de la negatividad inmediata, que, dada la actual etapa de dominación, corre el riesgo de caer en el moralismo, una manifestación inconsciente de impotencia. Otro camino, considerablemente más fructífero, sería enfrentarse a los desarrollos más recientes de las artes y examinar cómo se pueden poner en diálogo, ya sea en cuanto convergencias o bien como desafíos, en relación con la *Teoría Estética*. Al menos tres nuevos principios compositivos podrían ser tomados en consideración aquí; todos ellos tendrían en común el hecho de cuestionar un supuesto cierre obra de arte en sí misma al ofrecer un elemento constituyente en principio externo, a saber, el concepto (arte conceptual), el azar (como en John Cage) y la acción y el manejo (como en Mowry Baden). Mostrar

¹ Este texto fue concebido originalmente como una ponencia en el seminario “*Il faut continuer*”: *Teoría estética, 49 años después*. Agradezco a José Antonio Zamora y Jordi Maiso la invitación, la hospitalidad y las discusiones durante el evento. También debo agradecer a Robert Hullot-Kentor, Silvia López, Mateo Cabot y Eduardo Maura por las conversaciones que generaron tantas ideas. Algo de la exposición oral terminó quedando en el texto.

cómo los elementos externos pueden ser incorporados en la inmanencia formal ayudaría enormemente a problematizar la actual crítica demasiado fácil de la autonomía estética como algo anticuado.² Sin embargo, incluso en esta importante propuesta de actualización, algo se perdería, precisamente por tomar como punto de partida pacífico la accesibilidad de la *Teoría Estética*, como si se tratara de algo garantizado. Una tercera alternativa, la que nos interesa, sería centrarse precisamente en eso, para arrojar luz sobre lo que impide un acercamiento inmediato a la obra, los obstáculos inherentes a la recepción del pensamiento estético de Adorno en el presente³. Quisiera empezar sugiriendo que el concepto de dificultad condensa gran parte de lo que está en juego, con una reserva, sin embargo. Lo difícil en este contexto no es sinónimo de profundo, sino que representa un fenómeno complejo, dotado de varios aspectos en los que no sólo se imbrican factores intratextuales, como la propia teoría filosófica y la retórica argumentativa, sino también todo lo que rodea a las palabras, cambiándoles además su significado, como por ejemplo la inscripción institucional de la lectura, la articulación del debate entre pares y la configuración histórica más amplia de lo que se suele llamarse el espíritu de una época. La intención aquí es tratar de abordar, sin reclamar la exhaustividad o integridad, todas estas facetas de la cuestión, dedicando más espacio a esta última.

La dificultad de la escritura de Adorno se ha convertido en legendaria; de hecho, esta característica, junto con la idea de genio, se ha convertido en estereotipo, marcando la imagen del autor en la cultura de masas, el Adorno de la *Halbbildung* (porque realmente existe ese Adorno)⁴. Para sus lectores serios, tal dificultad no es un rasgo aislado inalcanzable y envuelto en misterio, sino que se manifiesta por el contrario como un imperativo metodológico, la necesidad de repro-

² A menudo la condena del carácter autónomo del arte, también llamado monadológico, se basa en una construcción estereotipada de dicho carácter, distante de la experiencia estética, y cuya función es servir de contrapunto a algún concepto supuestamente portador de libertad.

³ Aunque existan obstáculos para leer a Adorno en todas las disciplinas en las que participó, éstos se presentan en grados diversos. Si en la Educación se puede seguir estudiando más o menos directamente, y lo mismo en la Filosofía, es en la Estética donde la distancia entre el pensamiento y el presente es más pronunciada. En este contexto, valdría la pena reflexionar sobre el funcionamiento del envoltorio autobiográfico como elemento de mediación con el presente, lo que ayuda a explicar por qué *Minima Moralia* todavía puede complacer a un público intelectual algo más amplio, que rechazaría con vehemencia muchos de los análisis musicales de Adorno. Para dos puntos de vista discrepantes sobre la relación entre subjetividad e idea en la redacción de *Denkbild* en *Minima Moralia*, véase Richter (2006) y Durão (2017).

⁴ Sería interesante hacer algún día una tipología de Adornos, porque además del Adorno de la pseudocultura, al menos habría también el Adorno saco-de-boxeo, que es motivo de odio, y su opuesto, el objeto de reverencia, el Dios-Adorno.

ducir en la escritura el dinamismo del objeto a partir de su contradicción constitutiva, para llevar a cabo la mimesis compositiva de la no-identidad de la cosa. La discontinuidad expositiva que dificulta la diferenciación entre tesis y ejemplo; la brusquedad en el flujo de ideas, que se mueve por la superposición de opuestos; la reducción de elementos conectivos entre oraciones y frases, es decir, la desconfianza en relación con la subordinación como recurso en la concatenación de argumentos, simultánea a una compleja articulación de subordinación entre frases; una total falta de respeto a la división establecida entre los diversos campos del saber y el decoro impuesto por sus límites; una apertura a la experiencia subjetiva que nunca cosifica el “yo” y que acoge momentos descarados de fantasía especulativa – todo esto encuentra amplia justificación en un programa filosófico-interpretativo que, incluso cuando es presentado o tematizado, sigue estrictamente sus preceptos, uniendo en su principio formal el decir y el hacer⁵. Como veremos, la discontinuidad de la escritura no sólo tiene la función de constituir el objeto, de construir su objetividad contradictoria, sino también de proporcionar un espacio para la inserción del sujeto, porque la no-linealidad de la composición requiere un movimiento acompañante que no tiene nada de pasivo; al producir giros, hacer transiciones, desconcertar expectativas, las rupturas argumentativas y expresivas crean vacíos que deben ser articulados por el receptor, y por eso una lectura correcta de Adorno es tan cercana a una escritura.

Cabe señalar, sin embargo, que la dificultad metodológica no es homogénea, sino que está sujeta a un principio de carácter retórico. En contradicción con la imagen rígida e irreductible de un Adorno incomunicable que no toleraría concesiones, se encuentra lo real, que afloja el rigor de la *Darstellung* de las obras más ambiciosas esforzándose por llegar al oyente, como en las emisiones de radio, las entrevistas o las clases, en las que hay momentos de una simplicidad dialéctica absolutamente admirable. La claridad, sin embargo, se paga con una pérdida de expresividad que, lejos de ser un mero accesorio, tiene su propio contenido de verdad; lo fácil y lo accesible tienen así un carácter insuficiente, dependiendo estructuralmente de los textos más autónomos para adquirir todo su potencial. Falta el movi-

⁵ Como en el caso de “El ensayo como forma” (2003), el texto de Adorno más citado en el área de letras. Generalmente se lee como una defensa pura y simple de la libertad ensayística, ignorando la crítica que hace al potencial de vaciamiento y pérdida de densidad que con tanta facilidad aproximan el ensayo a la industria cultural. Para nuestros propósitos aquí vale la pena enfatizar en qué medida este ensayo sobre el ensayo posee un carácter performativo, ya que contiene en su propia construcción todo lo que describe. Cf. Durão, 2011.

miento categorial, el paso determinado de un momento a otro, que diluye en la debilidad de la *Darstellung* la informalidad inherente a la idea de la clase en el aula. Hay una curiosa ironía histórica en esto, porque es como si, antes de la proliferación de los *Adorno studies*⁶, el autor se rebelara póstumamente ofreciendo él mismo las mejores introducciones a su propia obra.

Todo esto es conocido, al igual que el segundo tipo de dificultad, que en ausencia de un término mejor (¡acepto sugerencias!) llamaré dificultad disciplinar. Con esto tengo en mente la problemática de la inserción de Adorno en el campo de las ciencias humanas hoy en día, algo que no choca en absoluto con la formación de nichos académicos dedicados al estudio de su obra. Como sabemos, en el mundo anglófono se le considera normalmente una persona non grata; no hay nada más contrario al espíritu de su pensamiento que la filosofía analítica que domina tantos departamentos en todo el mundo. Por lo que respecta a los franceses, nunca llegaron realmente a confrontarse sistemáticamente con la Teoría Crítica en el apogeo de su filosofía, en los años 60 y 70, y tenderán a hacerlo aún menos hoy en día, ya que la posición predominante en Alemania, con el giro pragmático-comunicacional de Habermas, apoyado con diferentes matices por Honneth, Wellmer, Menke, Wiggershaus etc., es particularmente antiadorniana.⁷ Esto hace que el espacio institucional disponible para la discusión de Adorno se reduzca considerablemente, consiguiendo solo raramente trascender los límites de núcleos de estudiosos en contextos nacionales particulares. Pero incluso cuando se lee atentamente, Adorno tiende a padecer el formalismo inherente al modelo de comentario filosófico académico, que puede caracterizarse por al menos tres rasgos principales: 1. la fragmentación, tan fácilmente detectable en la presencia de la preposición “en” en los títulos de los artículos; 2. la exigencia *sine qua non* de cobertura bibliográfica, lo que conlleva tanto implicaciones temporales, una inversión en la progresividad del conocimiento, como espaciales, la autolegitimación del campo de estudios como ga-

⁶ *En passant*, obsérvese la extrema facilidad con que “studies” y “industry” cambian de posición, pareciendo ser cada vez más términos intercambiables y carentes de fricción.

⁷ Es curioso que los proyectos filosóficos que podrían desarrollarse de manera autónoma, se esfuercen por involucrar innecesariamente a Adorno para negarlo. En lugar de simplemente ignorarlo y proponer lo que quieren, se desvían de su curso para mostrar los conceptos erróneos de Adorno en una versión inesperada del “haz lo que digo, pero no hagas lo que hago”: lee a Adorno para defender que no merece ser leído.

rantía de relevancia; 3. el horizonte del área como límite de intervención buscado por la crítica (la “contribución”), más que el de la sociedad misma.⁸

Aunque estos dos tipos de dificultades pertenecen a planos muy diferentes –incluso, aunque compararlos y relacionar el contenido filosófico con la estructura institucional sea bastante productivo– no son tan formalmente determinantes como el tercero, el que más nos importa, que podríamos llamar el estrechamiento del horizonte de lo pensable. Me di cuenta del problema a través de dos textos de Robert Hullot-Kentor. En “El sentido exacto en el que ya no existe la Industria Cultural” (2016) señala que la expresión “industria cultural” ha perdido significado porque ya no se la escucha como un oxímoron, una contradicción en los términos. El significado de “cultura” como algo que se antepusiese a la “industria” ya no está disponible para el siglo XXI. Para resucitarlo, Hullot-Kentor propone el ejercicio de colocar *Kulturindustrie* al lado de expresiones como “el *fuego frío* de Shakespeare, la *miserable abundancia* de Donne, los *gigantes enanos* de Hugo, la *fugaz permanencia* de Quevedo, el *agradable dolor* de Spencer, el *fuerte piano* de Beethoven, el *soleil noir* de Baudelaire [y] el *claroscuro* de Caravaggio” (2016: 8)), para permitir de ese modo que estas auto-contradicciones vuelvan audible la oposición entre cultura e industria (ahora sin comillas). El segundo pasaje que me llamó la atención viene de una entrevista. Chris Mansour pregunta: “[E]n 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?”. Y Hullot-Kentor responde: “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. [...] El problema del pensamiento crítico hoy en día es *cómo hacer que la realidad irrumpa en la mente que la domina*. (Mansour, 2016: 337-338). Aquí se hace perceptible una sorprendente dialéctica de la relevancia: por un lado, considerada como transparencia

⁸ Un caso interesante para investigar la diferencia en el alcance de la visión crítica es el de *Dar corpo ao impossível* (2019), de Vladimir Safatle. Mientras que el texto del libro tiene a la sociedad como horizonte, el prefacio de Peter Dews está estrictamente en los límites del campo de estudios hegelianos.

urgente del presente, lo que Adorno podría contribuir a ella se vuelve irrelevante, algo irrisorio; a la inversa, pensar la opacidad, aquello que ya no parece preocuparnos, puede apuntar a algo ya no visible, siendo así de la mayor relevancia. Como dice Adorno al principio de *Tres Estudios sobre Hegel* (2012: 229), en lugar de preguntarse sobre el significado de Hegel para el presente, imagina lo que Hegel pensaría de él.

Para evitar cualquier malentendido es necesario observar que tal cierre del horizonte de lo pensable ya era un tema candente para Adorno⁹, y gran parte de su brío retórico, especialmente el uso de la exageración como recurso estructurador, intenta forzar, desde el choque, su apertura. Sin embargo, si no se trata de una dinámica nueva, si hay algo en juego que no pasó desapercibido para Adorno, eso no significa que sea menos decisivo y dramático, porque con el paso del tiempo las estrategias que tenían como objetivo combatir el *Verblendungszusammenhang* comienzan a perder inteligibilidad y, de este modo se van adhiriendo a él y convirtiéndose en parte suya.¹⁰ Pero veamos cómo sucede esto concretamente. Como el campo con el que estoy más familiarizado es el de la teoría literaria, aquí es donde me apoyaré. La ventaja que presenta es que es más fácil lidiar con el arte desde el punto de vista de su creación, y no tanto como un objeto acabado. En cualquier caso, el objetivo aquí es investigar el vaciamiento del significado por el que han pasado los términos fundamentales de la *Teoría Estética*.

Por cuestión de espacio, me limitaré a tres ejemplos. El primero se refiere a la “tradición”. En “Sobre la tradición”, un breve texto de *Sin imagen directriz*, Adorno desarrolla el campo de tensión en el que se encuentra la tradición: es a la vez imposible e indispensable. Imposible porque el capitalismo avanzado como sistema de fungibilidad universal prescribe a priori cualquier posibilidad de sentido para el paso hacia adelante que caracteriza a la tradición. En una sociedad que, al racionalizar los medios al máximo, hace que los fines sean esencialmente irracionales, cualquier intento de encontrar valor en el pasado estará marcado por la falsedad,

⁹ Hartog (2012) trata de algo similar cuando discute el presentismo como un régimen de historicidad contemporáneo caracterizado por un doble estrechamiento, el del pasado en la memoria y el del futuro dentro de un horizonte limitado de expectativas.

¹⁰ Si se me permite citar un libro de fragmentos que aún no se ha publicado: “62. Hace casi 100 años, pensadores como Walter Benjamin ya llamaban la atención sobre el declive de la experiencia. Lo que a menudo parece ser una simple falta de medida, una exageración engañosa en los textos de Adorno y Horkheimer (“¡come on, el mundo no es tan terrible!”) era en realidad una estrategia compositiva que permitiese la experiencia del final de la experiencia. Esto es lo que está desapareciendo en la segunda década del siglo XXI”.

aunque el intento de hacerlo sea estructuralmente necesario para que la falta de sentido no engulla a las personas. Pero, por otra parte, es precisamente por esta razón por lo que la tradición, como figura intrínseca del pasado, es imprescindible, ya que el confinamiento en el presente es insoportable. A la tradición “hay que protegerla de la furia de la destrucción y despojarla de su autoridad no menos mítica” (2008: 278). Ahora bien, esa dialéctica ha perdido mucha visibilidad hoy en día. Aunque la crisis de la tradición persiste, ya no está ligada sólo a aquello que designa, a su contenido propiamente dicho, sino a una dimensión más básica, la de su propio uso. Su obsolescencia se ha producido sin un alboroto programático, casi imperceptiblemente. La “tradición” ha sido reemplazada por el “canon”, sin que la gente se dé cuenta. Las implicaciones de este cambio terminológico son graves porque el “canon” pone en primer plano el momento subjetivo de la elección, dejando como secundaria cualquier justificación de inclusión a partir del material. Una vez que el campo canónico queda establecido, es posible entrar en una discusión interminable sobre quién debe entrar, cómo debe abrirse a los diferentes grupos minoritarios, etc.¹¹ El calor de la polémica alimenta la ceguera.

La segunda categoría que está desapareciendo del horizonte es aún más básica: es la noción misma de lo que sería una obra literaria o artística. El cambio en este caso contaba con manifestaciones más autoconscientes, como en “De la obra al texto” (1971) de Roland Barthes; sin embargo, la fuerza de la desaparición del concepto de obra y el grado de su sustitución por el de “texto” no se pueden explicar por la influencia de un artículo. Más que eso, está en juego una profunda adaptación al *Zeitgeist* del siglo XXI, ya que el “texto” no tiene límites y promete una productividad infinita en la producción de significado, permitiendo así una maleabilidad de aplicación –cualquier conjunto de elementos significativos puede ser textualizable– indispensable para una idea de cultura caracterizada por su incapacidad de diferenciación.¹² A medida que se convierte en una especie de magma general, la cultura comienza a realizar un trabajo de mediación universal, que es uno de los nombres que Marx dio al dinero. Aunque el texto sólo puede surgir con

¹¹ Un caso revelador es el de *Capital Cultural* (1993), de John Guillory, posiblemente la intervención más impactante en el debate en torno al canon, y que en ningún momento considera una posible objetividad de la tradición o de los juicios que sea inmanente a las obras. Para una crítica del debate en su conjunto, que argumenta que todas las posiciones están de alguna manera equivocadas, véase Durão (2013). Cabe mencionar el diagnóstico de George Steiner en *No Castelo do Barba Azul* (1991), que en 1971 describía una situación al mismo tiempo muy cercana al presente, pero infinitamente distante del mundo creado 50 años después.

¹² Abordo esta cuestión en *From text to work and other essays* (2019).

la muerte del autor¹³, prometiendo así una mayor productividad de sentido, en última instancia es refractario a la forma por considerar anatema cualquier aspecto restrictivo, así como alguna configuración que ataña a la totalidad (restricción y totalidad se implican mutuamente). De esta manera, se hace imposible contrastar la parte y el todo, y concebir el detalle como en tensión con el aspecto general de la obra.

El último caso es el más grave: la inaccesibilidad del concepto de autonomía estética. Su mención tiende a generar un reflejo pavloviano de sospecha, como si su uso, al reivindicar un espacio desinteresado, implicara performativamente el ocultamiento de algún interés particular. (Lo mismo ocurre con términos más obvios como “totalidad” y “universalidad”. La falta de libertad de una teoría también puede medirse por la rigidez conceptual que se impone a sí misma). Es posible hacer una cartografía histórica de la construcción de esta estructura de sentimiento. Tomemos dos casos significativos, aunque no exclusivos. En 1974, sólo cinco años después de la muerte de Adorno, Peter Bürger publica *Theorie der Avantgarde*, y como mucho cinco años más tarde tenemos *La distinction*, de Pierre Bourdieu. En ambos casos se hace hincapié en instancias que regularían o al menos interferirían en la constitución del sentido de la obra de arte: al insertar elementos externos determinantes (las instituciones del mundo del arte, el *habitus*, el capital simbólico, etc.) imposibilitaban la dialéctica sujeto-objeto que sustenta el pensamiento de Adorno y, en consecuencia, socavaban las bases legitimadoras de la confrontación inmediata con el material artístico y de la propia experiencia estética concebida enfáticamente. En lugar del dinamismo de la tensión y de la interpenetración subjetivo-objetiva, surgió la estática de la tipología y la solidez del particularismo, que se adaptaban muy bien a las lógicas de identidad y de mercado. Se abría así el camino para la consolidación de un discurso que se alimenta de una supuesta desmitificación del arte como ideología estética y que ha marcado la pauta, no sólo de la teoría literaria, sino de una sensibilidad social más amplia¹⁴. Sin embargo, cabría añadir que, con muy raras excepciones, los recientes intentos de dar un vuelco a esta situación con los autoproclamados nuevos paradigmas (por ejemplo, la pos-

¹³ Cf. el título de otro *hit parade* de Barthes [1967]

¹⁴ Cf. aquí el editorial de la revista n+1, “Too much sociology” (2013) <https://nplusonemag.com/issue-16/the-intellectual-situation/too-much-sociology/>. Nicholas Brown (2019) realiza una importante labor de recuperación del espacio museístico y de otras instituciones artísticas, incluida la universidad, señalando que, a pesar de todas sus vicisitudes, actúan como una pantalla de protección frente a la subsunción total bajo la lógica de la mercancía, que, defiende Brown, ya por su estructura, hace imposible que surja el sentido en su sentido enfático.

crítica de Felski, [2015]) no apuntan a una reanudación o renovación de la dialéctica entre sujeto y objeto, sino que, por el contrario, representan una regresión, un subjetivismo alienante o un objetivismo ingenuo. – Todo esto, pues, para defender la pertinencia de un enfoque que no rehúye discutir la actualidad de la *Teoría Estética* desde su obsolescencia.

II

Esta modificación de las condiciones de lectura de la obra de Adorno merece ser pensada dinámicamente, porque el texto y el contexto de una obra potente no son espacios estancos sino instancias que interactúan entre sí. Para ahorrar tiempo, aquí va mi hipótesis de lectura: a la disolución de las categorías que hacen posible la experiencia del arte, la *Teoría Estética* reacciona con la intensificación de una autorreferencialidad que dobla la apuesta por la dialéctica sujeto-objeto, empezando a dotarse ella misma del plano de referencia que debía presuponer. Tomemos el concepto central de “arte”: es como si el vector del sentido centrífugo fuera tragado por el centrípeto, el significado del término surge más de la sedimentación de sus ocurrencias en el texto que de la referencia al uso común de la palabra. Un posible ejercicio para explicar esto sería reemplazar “arte”, o “art”, en el texto traducido que leemos en español, portugués, inglés o francés por “Kunst”. Así, la primera frase de la *Teoría Estética* en español, en la traducción de Jorge Navarro Pérez, sería: “Es evidente que hoy nada concerniente al KUNST es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni en su derecho a la existencia” (2004: 19). El término en alemán garantiza que se mantiene un mínimo de inteligibilidad mientras se obtiene un poco de extrañeza. (Otra posibilidad, más radical, sería insertar significantes sin significado aparente: “Es evidente que hay nada concerniente al saana es evidente, ni en sí mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” – para darse cuenta sólo después de que “saana” es una palabra proporcionada por el traductor de Google para verter “arte” al suajili). Lo importante, sin embargo, es que este cambio nos permite percibir el trabajo de construcción autorreferencial del concepto a partir de determinaciones contradictorias que surgen en diferentes constelaciones textuales. El acto de lectura corresponde aquí a un acompañamiento tenaz de estas articulaciones, aceptando tomarlas como tales antes de proyectar un significado establecido. Esta forma de lectura da a la *Teoría Estética* un contenido objetual más pronunciado. También genera un

tipo de *postura* frente a la escritura y el pensamiento que a su vez sugiere una *forma de comportamiento* que merece reflexión, incluso con implicaciones políticas.

Antes de eso, sin embargo, un paso atrás. Incluso si el desarrollo de la historia no condujese a la profundización de la lógica de la dominación capitalista y la consiguiente autodestrucción de la sociedad (con la perpetuación de la guerra, la consolidación de la necropolítica urbana y la catástrofe ecológica que se avecina), el proceso de desapego temporal por sí solo sometería a la *Teoría Estética* a una lógica de envejecimiento, que *ya es parte de su contenido*. De hecho, a medida que pasa el tiempo, un fenómeno interesante está tomando forma con la obra de Adorno. Al alejarse del presente, el gesto interpretativo, aquello que hay en ella de más fundamental, pierde algo de su inmediatez, adquiriendo poco a poco un carácter de objeto, sin dejar nunca de ser una interpretación. Esta semiautonomización, a su vez, permite llevar a cabo una curiosa estrategia explicativa, que consiste en aplicar al propio texto adorniano lo que éste postula en relación con los demás. El despojamiento de ciertos contenidos, que se vuelven anticuados, la transformación de otros en formas, la opacidad específica de *Spätstil*, la creciente enigmaticidad de la obra – todas estas brillantes teorías se convierten en vías de acceso al conjunto del corpus adorniano, pero especialmente a la *Teoría Estética*. Esto es aún más evidente cuando recordamos que la recuperación de conceptos supuestamente obsoletos, como el de “belleza natural” o incluso “espíritu”, es particularmente visible en el libro. En resumen, y para repetir, la hipótesis interpretativa aquí es que, como artefacto, la *Teoría Estética* asume una naturaleza más autónoma y autorreferencial y, de hecho, esta idea, el alejamiento histórico del contenido que conduce a una mayor visibilidad de la forma, ya está presente en ella misma.

En *Modernismo e Coerência* (2008), postulé que la *Teoría Estética* puede ser imaginada como girando alrededor de un *Mittelpunkt* vacío, un centro ausente que representaría un ejemplo de alteridad radical y que tendría en la idea de revolución una traducción adecuada. Lo que el proceso de enigmatización de la *Teoría Estética* pone de manifiesto ahora es el movimiento realizado por el lector en la (re)construcción del concepto de arte, la actitud formalmente estructurada – el comportamiento como forma. Para concluir, me gustaría reflexionar un poco sobre la posibilidad de que esta dinámica de cierre y autorreferencialidad apunte a una práctica política análoga. Obviamente se trata más de una sugerencia para el debate que de una propuesta firme. A la inaccesibilidad de términos como “obra” y “cultura”, sería posible asociar el desgaste de conceptos como “libertad” o “progreso” si se los

toma como *mots d'ordre*. El proceso de recuperación de sentido a partir del acompañamiento tenaz del movimiento de la escritura y el pensamiento nos permite imaginar situaciones similares de reconstrucción de las ideas políticas en la era de su degeneración en consignas. Dotar de una referencia propia de la que los términos derivan su significado deja entrever una idea de praxis en grupos independientes y autónomos de instancias superiores y reguladoras de significado. Pero, sobre todo, esta dinámica de acompañamiento conceptual puede ser vista como exactamente lo contrario del pensamiento-propaganda de la llamada pos-verdad que prevalece hoy en día. Su mecanismo es el de la inmediatez del *shock* que genera indignación ante un contenido oculto revelado, por más irreal que sea. Se trata de un fenómeno complejo, que comprende por lo menos los siguientes elementos: 1. un interés en el conocimiento; 2. una disposición a aceptar que las cosas no son lo que parecen ser, que hay una realidad oculta; 3. un fuerte y vago apoyo moral, la noción de que hay un orden correcto del mundo; 4. una propensión a someterse a una instancia de autoridad. Intento aludir con esto al funcionamiento de las *fake news* que garantizó a Jair Bolsonaro su victoria en las últimas elecciones presidenciales en Brasil y que tiene su manifestación paradigmática en el “biberón con la tetina en forma de pene” – sí, la noticia fue ampliamente difundida en los grupos de *WhatsApp* durante la campaña electoral según la cual el gobierno de izquierda del Partido de los Trabajadores estaría distribuyendo en las guarderías públicas biberones con ese formato¹⁵. Lo más terrible de las *fake news* es que la combinación de shock inmediato e indignación, la descarga afectiva moral llevada a cabo, impide que se produzca un cambio de actitud una vez que se revela la falsedad: la verdad se vuelve inocua. Desearía poder llevar más lejos este contraste entre la construcción del contexto de significado y el destello autoritario, pero tal vez esto no sea estrictamente necesario en vista del contexto elaborado hasta ahora. Si una de las ideas centrales de este ensayo es que las ideas traen consigo formas potenciales de comportamiento, nada más coherente que esperar un *il faut continuer* de la reflexión desarrollada en estas páginas – no como un imperativo moral abstracto, al final una resistencia vacía, sino como una consecuencia directa del pensar-juntos, algo que de una manera u otra ya has hecho hasta llegar aquí.

Traducción del portugués de José A. Zamora

¹⁵ Para la contextualización, cf. por ejemplo, <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/01/neste-lo-de-abril-relembre-nove-fake-news-que-marcaram-o-cenario-politico-do-brasil/>

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2003): “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, ed. de R. Tiedemann, trad. de A. Brotons. *Obra completa*, 11, Madrid, Akal, 11-34.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética*, ed. de R. Tiedemann, trad. de J. Navarro Pérez. Madrid, Ediciones Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008): “Sobre la tradición” en *Crítica de la cultura y sociedad I*, ed. de R. Tiedemann, trad. de J. Navarro Pérez. *Obra completa*, 10/1, Madrid, Akal 2008, 271-280.
- ADORNO, Theodor W. (2012): *Tres estudios sobre Hegel*, ed. de R. Tiedemann, trad. de J. Chamorro Mielke. *Obra completa*, 5, Madrid, Akal.
- BARTHES, Roland ([1971]1994): “De l’œuvre au texte”. In: *Œuvres Complètes*, vol.2. Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland ([1967] 1994): “La mort de l’auteur”. In: *Œuvres Complètes*, vol. 2. Paris: Seuil.
- BOURDIEU, Pierre (1979). *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris, Minit.
- BROWN, Nicholas (2019): *Autonomy. The Social Ontology of Art Under Capitalism*. Durham, NC, Duke U.P.
- BÜRGER, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- CACHOPO, João Pedro (2013): *Verdade e Enigma. Ensaio sobre o Pensamento Estético de Adorno*. Lisboa, Edições Vendaval.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2008): *Modernism and Coherence: Four Chapters of a Negative Aesthetics*. Frankfurt a.M., Peter Lang.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2011): “De volta a Adorno na interpretação da cultura”. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 7, diciembre.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2013): “Variaciones acerca de los equívocos del debate sobre el canon”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, v. 15, p. 187-200.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2017): “A Imagem de Pensamento como Forma”, *Pandemonium Germanicum*, São Paulo, v. 20, n. 32, set.-dez., 21-34.
- DURÃO, Fabio Akcelrud (2019): *Do texto à obra e outros ensaios*. Curitiba, Appris, 2019.
- FELSKI, Rita (2015): *The Limits of Critique*. Chicago, Chicago U.P.
- GUILLORY, John (1993): *Cultural Capital. The problem of literary canon formation*. Chicago, University of Chicago Press.
- HARTOG, François (2012): *Régimes de historicité*. Paris, Seuil.
- HULLOT-KENTOR, Robert (2016): “El sentido exacto en el que ya no existe la Industria Cultural”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 3, págs. 3-23.
- MANSOUR, Chris (2016). “Praxis, teoría y lo irrealizable: Una entrevista con Robert Hullot-Kentor”. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 5, 336-351.

n+1, editores. "Too Much Sociology", vol. 16, Spring 2013.

RICHTER, Gerhard (2007): *Thought-images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford, Stanford U.P., 2007.

SAFATLE, Vladimir (2019): *Dar Corpo ao Impossível. O sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*. Belo Horizonte, Autêntica.

¿TRAER EL ARTE A LA VIDA O SALVAR LA APARIENCIA?

Bringing Art Into Life or Saving the Appearance?

MAXI BERGER*

maxi.berger@uol.de

Fecha de recepción: 1 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 23 de septiembre de 2020

RESUMEN

El arte contemporáneo se caracteriza por la disolución de los límites artísticos. Adorno designa el carácter de apariencia como la línea de demarcación entre el arte y la realidad. En este texto se explora, por tanto, si el fenómeno de la disolución de los límites artísticos se puede entender desde tal carácter de apariencia.

Palabras clave: carácter de apariencia, Adorno, Hegel, estética contemporánea, arte político.

ABSTRACT

Contemporary art is characterised by the dissolution of the artistic limits. Adorno designates their semblance character as the demarcation line between art and reality. This text investigates whether this concept can held to grasp the phenomenon of the dissolution of artistic limits.

Keywords: semblance character, Adorno, Hegel, contemporary aesthetics, political art.

* Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (Alemania)

1 EXPOSICIÓN I: SOBRE ALGUNOS SUPUESTOS BÁSICOS DE LA TEORÍA ESTÉTICA ACTUAL

La teoría estética habría perdido su objeto de estudio. Al menos eso es lo que constata Rüdiger Bubner en su libro *Ästhetische Erfahrung* (1994), estableciendo así un cambio de paradigma en la teoría estética en la estela de Adorno, que ha sido vigente hasta hoy (Rebentisch, 2014: 44-45). Su argumento de más peso no se basa en la teoría, sino en el [propio] desarrollo del arte, en fenómenos como la disolución de los límites y el desdibujamiento de los límites [*Verfransung*] entre las obras. Las teorías que se inspiraban en el concepto de obra y buscaban comprender su contenido como prueba de la verdad filosófica –en la que se incluye, a su juicio, la teoría estética de Theodor W. Adorno– mantenían en el plano de la abstracción, por lo tanto, la experiencia de la desartización. Las obras de arte tendrían que considerarse *sui generis*, es decir, su explicación debía orientarse hacia las obras en lugar de integrarlas funcionalmente en una teoría.

En contraste con Adorno, el cual, por cierto, hizo de la idea de la singularidad del arte desde la concesión de la primacía del objeto el fundamento principal de sus observaciones, Bubner libera a las obras de su compromiso con la verdad, ya que, al igual que las obras, la verdad se disuelve también en el placer. La verdad, si esto es así, sólo puede encontrarse en la relación de la obra con su explicación. Si se renuncia a ambas, se hace difícil también hablar de verdad. La disolución de las obras en la vida va de la mano con la disolución del concepto. Juliane Rebentisch formula la consecuencia que se sigue de ello, de que “las obras delimitadas ya no se dan en absoluto como algo objetivamente determinado, sino que, debido a su forma abierta, se refieren enfáticamente a su constitución mediante interpretaciones, lecturas e interpretaciones conflictivas” (2014: 17). El siguiente paso, en su variante más prominente para el *Contemporary art* (Osborne, 2013: 19) desarrollada por Arthur Danto (2014), sugiere entonces que ya no se puede hablar de arte hoy en día, ya que los herederos acotados de las obras no se muestran como obras de arte por sí mismos, ni se pueden aplicar conceptos objetivos a las obras del arte que permitan su evaluación. Las interpretaciones, lecturas y catálogos nombrados por Rebentisch son básicamente arbitrarias en su conflicto. *Anything goes*.

Pero habría que distinguir entre una experiencia que no obliga a las obras de arte a cumplir una función y una que ya no tiene ningún objeto. Una experiencia

que no obliga a la obra de arte a una función puede tener un objeto, y su apertura podría entonces ser cuestionada como tendencia objetiva del *Zeitgeist*: ¿Qué significa, en esta línea, que las obras de arte sean ellas mismas y su opuesto al mismo tiempo? ¿Obra de arte y no obra de arte? ¿Qué dice esto acerca de la autocomprensión de una sociedad o una época? O bien este fenómeno es absurdo, o tiene sus raíces en las obras de arte y los entornos sociales y culturales a los que reaccionan. En ese caso, su absurdidad sería justificable en tanto expresión de un problema objetivo. En palabras de Adorno: Las obras de arte son dialécticas, como lo es la teoría sobre ellas. La dialéctica de las obras de arte sólo puede determinarse si, por difícil que sea, son intercambiables con lo conceptual. Son la negación determinada de la lógica científica. “Aunque las obras de arte no son ni conceptuales ni enjuician, son lógicas.” (1970: 205 [196])

Por lo tanto, Adorno consideró el desarrollo de las artes bajo un signo diferente. Muchas de las observaciones que Bubner cita han sido, durante mucho tiempo, tema de discusión para Adorno. Si Adorno insinúa un concepto de obra, lo hace mostrando que, en el movimiento dialéctico, la tendencia de las obras es poner en marcha su propia disolución. La conclusión de Adorno a partir la crítica de la tradición filosófica es que el objeto tiene prioridad sobre el sujeto. Si esto es así, entonces toda experiencia debe formarse desde los objetos y no puede coincidir con el concepto filosófico del objeto. Por lo tanto, Adorno no puede pensar en las obras de arte más que desde su autonomía. Lambert Zuidervaart da cuenta de este cambio de paradigma cuando advierte que la dialéctica sujeto-objeto fue reemplazada por Habermas en términos de la teoría de la comunicación y la teoría de la intersubjetividad (1997: 2).

Sin embargo, mientras que en la obra de Bubner los polos de la relación sujeto-objeto se relativizan, en la de Adorno siguen estando sustancialmente determinadas: El sujeto no puede ser pensado sin su génesis filosófica ni sin la experiencia histórica. Lo mismo se aplica al objeto. Sólo que el objeto ya no es una función epistemológica del sujeto, como lo desarrolló, de la manera más consistente, Hegel, sino que el sujeto confronta al objeto con su autonomía. El problema ese encuentra en que lo que es objeto sólo puede designarse y reconocerse como tal a través de los conceptos del sujeto. Adorno se refiere a esta enseñanza de Kant como “bloque” (por ejemplo, 1970: 378 [381]). Por lo tanto, la autonomía del objeto se mani-

* Las cifras entre corchetes se refieren a lo largo del texto a la edición en castellano de las obras de Th. W. Adorno consignada en las referencias finales.

fiesta sólo indirectamente. Abre las obras en la medida en que su forma no puede captar la forma de lo que se va a formar.

Pensar en las obras de arte como objetos de una manera específica significa, también, determinarlas en su diferencia con otros objetos, por ejemplo, en lo que se refiere a objetos de la vida cotidiana. En la obra de Adorno, lo específico de las obras de arte, en este sentido, cristaliza en el campo de fuerza entre la forma y la materia, que despliega su carácter de apariencia:

la diferencia de las obras de arte respecto de la empiria, su carácter de apariencia, se constituye en la empiria y en la tendencia contra ella. Si las obras de arte quisieran, en nombre de su propio concepto, anular absolutamente esa relación, anularían su propio presupuesto. El arte es infinitamente difícil también en cuanto que tiene que trascender su concepto para cumplirlo y, sin embargo, se adapta a la cosificación (contra la que protesta) donde él se vuelve parecido a lo real: hoy, el compromiso se convierte inevitablemente en una concesión estética. Lo *ineffabile* de la ilusión impide resolver en un concepto de aparición absoluta la antinomia de la apariencia estética (Adorno, 1970: 158 [143]).

Las obras de arte son objetivaciones de lo espiritual que transforman todo lo que acogen en sí mismas. –ya sea esto real o conceptual–. En las obras se convierte en apariencia de sí mismo, se exime de su racionalidad finalista para explorar, en el experimento estético, qué más podrían ser sus momentos. Pero como las obras tienen en sí mismas también algo ilusorio, algo falso, se niegan a sí mismas hasta sus ramificaciones más finas. Para escapar de su falsedad, tienden al compromiso y a negar su carácter ilusorio. Pero, cuando no niegan su compromiso, quedan abocadas a su propio final.

Adorno, sin embargo, distingue también entre la desartización como una dinámica que emerge de las antinomias de las propias obras de arte y la que se lleva a cabo en ellas desde el exterior. La que se ejerce desde el exterior proviene de los antagonismos no resueltos de la realidad (1970: 16 [15]). Debido al carácter fetichista, la deformación dominante se ha convertido en portadora de una apariencia, en la medida en que los objetos adquieren carácter de mercancía y aparecen como lo que son: vehículos de las relaciones sociales. “Hoy la ideología significa: la sociedad como apariencia.” (1977: 25 [21]) Las obras de arte reaccionan a esto cuando niegan la realidad. El impulso de las artes hacia la vida, por otra parte, proviene de su culpa hacia las condiciones que deberían cambiarse. En su apatía dejan sin cambios aquello de lo que dudan. Si los límites entre el arte y la vida se desdibujan,

perdiéndose así también el carácter de apariencia de las obras, el arte se convierte en una parte indistinguible de la realidad social que aparece.

El hecho de que en los debates estéticos apenas se haga ninguna distinción entre el arte y la cultura no es sólo una reacción a la disolución de las fronteras, sino que también se debe a la falta de diferenciación conceptual que va de la mano con el cambio de paradigma de Bubner. Si la confusión real sigue estando flanqueada por la confusión conceptual previa, la diferenciación no es posible en ninguno de los dos lados. Desaparece la conciencia de la impotencia real de los sujetos. La desartización, que sólo se cifra en las obras de arte, pierde de vista, en contra de la intención de Bubner, este aspecto de la autonomía de las artes.

El arte y la cultura se mezclan hasta hacerse indistinguibles. Adorno señala que, ahí, queda inscrita la experiencia de la dominación. Esta tendencia, en la que Bubner hizo hincapié, debe por lo tanto interpretarse en las obras de arte dentro de las relaciones de dominación existentes, de la misma manera que criticó la separación del sujeto y el objeto como expresión de estas relaciones. En esencia, la mezcla de lo artístico con lo cultural es la mezcla de la esfera de la apariencia con la esfera de la realidad, pero estas diferencias sólo pueden determinarse si se reflexiona sobre sus conceptos. La reducción al proceso de formación de la opinión, en el que las experiencias son de una forma u otra sin ponerse en cuestión, sólo puede perpetuar lo siempre igual: la arbitrariedad funcional. La apariencia se convierte en apariencia en una realidad que ni siquiera existe.

Si, con Adorno, el poder de oposición de las obras de arte reside en el hecho de que se constituyen contra la usurpación indebida y por su propia singularidad, entonces el carácter de apariencia es la línea de demarcación entre la utopía estética y la deformidad dominante. Es, en sí mismo, la transición del concepto a la ideología. Este es el tema de este texto.

2 EXPOSICIÓN II: EL ARTE EN LA VIDA, SOKO CHEMNITZ

Sin embargo, siguiendo la sugerencia de Bubner, las obras de arte en sí nos muestran que, aunque operan y son operantes según sus propias reglas, al mismo tiempo se refieren a algo que no pueden producir por sí mismas. Hacen preguntas, no literal sino indirectamente. Al seguir tematizando su propia dialéctica, plantean la cuestión de su estatus, que está vinculada a la cuestión del estatus de los sujetos capaces de juicio. No son indiferentes a su contenido, sino que su contenido es

desafiar a las respuestas. Las obras de arte han plantado esta cuestión una y otra vez a lo largo de su historia y es expresión de una forma no discursiva (Mersch, 2019: 228). Hay muchos ejemplos: *Las meninas* de Diego Velázquez (1656), las variaciones de las *Meninas* de Pablo Picasso (1957), así como también otras más recientes como las *Brillo Boxes* de Andy Warhol (1999). Como ejemplo en la producción contemporánea de arte, podemos mencionar, se puede mencionar la *Non-Academic Lecture: The Pixelated Revolution* de Rabih Mroué (2013). El tema permanece, pero cambia la forma artística.

El proyecto Soko Chemnitz del *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS) [Centro para la belleza política] va un paso más allá. Se refiere a un suceso a las afueras de un festival callejero en Chemnitz en el verano de 2018, cuando un hombre fue asesinado por heridas de cuchillo y dos más fueron heridos. Tras las especulaciones de los medios de comunicación sobre el trasfondo migratorio de los dos autores, grupos organizados de derecha y neonazis aprovecharon la oportunidad para manifestarse en contra de la “criminalidad extranjera”, lo que provocó disturbios antisemitas y xenófobos. La policía y la prensa tampoco se libraron (Cf. Kolbe & Zumloh, 2018: 12).

El *Zentrum für politische Schönheit* aprovechó tales acontecimientos para lanzar un sitio web, tres meses después de los disturbios, en el que se publicaron fotografías de los participantes junto a un llamamiento para que se identificara a las personas representadas a cambio de una recompensa. Hubo una acalorada discusión en los medios de comunicación sobre la legitimidad de este procedimiento. En cualquier caso, la web se cerró pronto o, mejor dicho, se sustituyó por un texto que explicaba el propósito real de la acción: *Soko Chemnitz* era una trampa de datos, una *honeypot*^{*}, usada para identificar a los manifestantes de la derecha. El anuncio no tenía la intención de incitar a la gente a denunciar, sino la de atraer a los manifestantes, por sí mismo, a la web. Se contaba con que tratarían de averiguar si ellos o miembros de sus redes habían sido fotografiados. Mediante sus consultas de búsqueda, proporcionaron a los administradores de los sitios web información digital sobre ellos mismos, de manera que se pudieron identificar las redes correctas con cierto grado de probabilidad.

El *Zentrum* entiende sus acciones como políticas y artísticas al mismo tiempo, como una forma de puesta en escena teatral cuyos intérpretes son personalidades

* Es una estrategia de ciberseguridad pensada para engañar a criminales cibernéticos (Nota de trad.).

de los acontecimientos políticos y la esfera pública actuales. El énfasis de su auto-descripción es sorprendente:

El *Zentrum für politische Schönheit* es un equipo de asalto que promueve la belleza moral, la poesía política y la grandeza humana con el objetivo de preservar el humanitarismo. El acuerdo fundamental del grupo es que el legado del Holocausto se invalida por la apatía política, el rechazo de refugiados y la cobardía. Creemos que Alemania no sólo debe aprender de su historia, sino también tomar medidas. El *Zentrum für politische Schönheit* se dedica a las formas más innovadoras del arte político performativo, es decir, a un acercamiento ampliado al teatro: el arte debe herir, provocar y aumentar la revuelta en una alianza elemental de términos: humanismo agresivo. (*Zentrum für politische Schönheit*, 2020)

La crisis de los refugiados, así como el desarrollo de derechos en la República Federal de Alemania y Europa, tienen un papel central en sus acciones. Quieren apelar, en la conciencia moral de la gente, que las experiencias del Holocausto no deben repetirse, y no solo porque se le considere de forma pasiva. Aunque los artistas no se refieren explícitamente a él, recuerda al imperativo categórico que Adorno formula en *Dialéctica negativa*: Después de Hitler, el pensamiento y la actuación deben dirigirse a «que Auschwitz no se repita, que no suceda nada similar». (1966: 358 [334]) Este imperativo es evidente, pero ya no es susceptible de justificación, pues es una teoría que descuida el sufrimiento físico y, por lo tanto, lo ultraja. Se relaciona con este asunto también la cuestión de si las obras de arte son posibles, aún, después de Auschwitz. La respuesta del *Zentrum* sería, probablemente, que es precisamente necesario intervenir para que no se repitan nada similar debido a la apatía.

En contra del *Zeitgeist*, que a menudo amenaza con perderse entre los discursos pluralistas, los artistas adoptan una postura que causa indignación: la de la conciencia moral, de la acción, del “¿quién-si-no?”. Se abraza esta postura con una naturaliza que debe causar asombro a todos los que participan en el entramado discursivo, pues ya no puede ser asumida por ningún discurso. Sin embargo, desde este lugar inicia el ZPS discusiones y, al mismo tiempo, va más allá de su propia postura. Desafían no sólo a los actores políticos, estatales y no estatales, sino sobre todo a aquellos que hace tiempo que se han acomodado en los discursos académicos. El ZPS trata de desenmascarar sus relaciones y sus contradicciones (Kiyak,

2018: 470), y provocar el escándalo (2018: 474). La crítica del *Zentrum* actúa, así, en el estrato de aparición social y se refiere a sus aporías.

También su reflexión estética, no obstante, es provocativa: se habla de la belleza de la moral, en un momento en que el juicio existencial sobre el arte se dirige a lo desconocido. Desde Schiller, nadie más las ha considerado en conjunto tan enfáticamente e, incluso en su época, ya se expresaron dudas bien fundadas de que pudieran ir de la mano. Sería insuficiente ver la declaración del carácter artístico de estos proyectos como una maniobra jurídica contra la crítica política, pues el *Zentrum* también interactúa con ella.

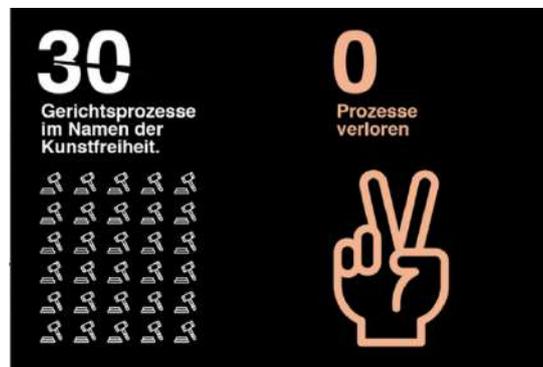


Figura 1: ¿No es criminal lo que hacéis?
(Zentrum für Politische Schönheit, 2020b)

Es temática la ausencia de lo fundamental, de lo que debería darse por sentado, pero no se da. Con ello, de hecho, el ZPS una postura polémica, pues los ideales a los que, en algún momento, tendía la ilustración, como la conciencia, la moral, la belleza y la libertad del arte, se los están apropiando los conservadores de derecha (Bempeza et al., 2019: 11; Ullrich, 2019). No deben haber entendido que tales conceptos, que significan humanidad, se dirigen contra ellos. Por el contrario, el ZPS va al límite de lo defendible: llaman a la denuncia, a la violación de la privacidad, etc. En la medida en que el centro permanece en el *como si [als ob]* de su acción y siempre se refiere al carácter escenificado de las acciones, ya resulta diferente la manera en que el ZPS se hace cargo de estos temas.

La provocación es válida. El proyecto del *Zentrum* opera en lo fronterizo y, por lo tanto, resulta significativo para la cuestión de la diferencia específica entre el arte y la interacción política. Es difícil identificar la obra y su carácter de apariencia y, sin embargo, se trata de proyectos escenificados y planificados con precisión, lo

único es que sus personajes, narraciones y preguntas son reales. El *Zentrum* se beneficia del hecho de que nadie se ve realmente perjudicado por sus acciones. Los proyectos, asimismo, tienen que seguir en tanto que escenificados, algo que ya supone un cruce de fronteras.

Mientras que, para Adorno, los antagonismos efectivos de la realidad vuelven a aparecer en los problemas formales del arte, esto solo encaja en las acciones del *Zentrum* como reformulación: tal vez hay un momento de verdad en que, en sus proyectos, hacen referencia a problemas estéticos y políticos ya no dentro de la esfera de apariencia, sino más allá de ella. Pero, al invocar, desde la perspectiva de las contradicciones sociales reales, ideales desaparecidos, también nos recuerdan el carácter de apariencia, la diferencia específica entre el arte y la cultura. “La belleza política es la búsqueda de lo que podría ser.” (*Zentrum für Politische Schönheit*, 2020b) Se recuerda la implicación crítica original de la belleza, la moralidad, la conciencia, como lo que podrían haber sido, y no su corrupción a través de su desempeño en el ámbito político. Se rememoran, así, las utopías que se inscribieron en tales conceptos, y también el hecho de que su carácter ilustrado fue dialéctico desde el principio. El nervio del debate infunde esperanza.

El problema fundamental de los proyectos artísticos comprometidos lo plantea también, sin embargo, el de *Soko Chemnitz*: habría un momento ideológico en apelar a una conciencia moral que sólo pueden tener los individuos, mientras que las leyes de la realidad están establecidas por las instituciones. Es cuestionable si se puede satisfacer la demanda del ZPS –u al mismo tiempo debe poderse satisfacer, sin lugar a dudas– que exige a los individuos que tomen medidas políticas reales. Los agentes del ZPS, por cierto, responden de sus acciones en su propio nombre. Así y todo, la sensación de impotencia política es un efecto que surge también de la propia realidad, pues, en general parece que todo sigue su curso, como si no hubiese pasado nada.

3 NO HAY VERDAD SIN IMAGINARIO: LA HERMOSA APARIENCIA DE LA IDEA

Entonces, ¿a dónde fue la apariencia que se tenía que salvar? La salvación de la apariencia es una formulación de *Dialéctica Negativa* que designa al objeto de la estética (1966: 386 [360]). El pensamiento se dirige a un problema epistemológico que hace referencia a la filosofía de Immanuel Kant y Georg W. Hegel. La dialéctica

trascendental es la lógica de la apariencia, porque trae a la conciencia que lo inteligible no puede ser captado positivamente: «Ni siquiera llevada al extremo es la negación de la negación una positividad» (1966: 285 [360]). La inevitabilidad de la dialéctica no es un error, sino el epítome de una conciencia filosófica consciente de sus límites y problemas. Salvar la apariencia significa salvar lo inteligible en su dialéctica, rescatarla así del pensamiento identitario dominante. El pensamiento tiende a monopolizar a lo otro, precisamente porque se esfuerza en liberarse de la contradicción. El rescate de la tendencia a la identidad puede, por lo tanto, no ser en sí mismo solamente teórico, pues reproduciría el problema. En cambio, se refiere a las artes y la teoría estética. Cuando Adorno reflexiona sobre la salvación de la apariencia en *Teoría estética*, se refiere a algo que se opone a la autonomía de las obras de arte. “El carácter de apariencia de las obras de arte esta mediado inmanentemente, a través de su propia objetividad.” (1970: 163 [147]) El carácter de apariencia como momento de las obras de arte se convierte en dialéctico en ellas mismas y, así, también la objetivación de lo inteligible y la apariencia misma, porque en la obra lo inteligible sólo está presente en tanto ausente. La salvación, por su parte, tiene un carácter de apariencia.

El carácter de apariencia es, por tanto, ambiguo: la apariencia de la teoría no es la misma que la apariencia de las obras de arte. Y, sin embargo, se refieren a lo mismo. En Hegel, la teoría y el arte eran diferentes mientras que su carácter de apariencia era el mismo. La apariencia sensual de la idea está determinada en sus dos componentes, en la idea y en la objetualidad. Así, Hegel determina lo bello en relación a un cierto tipo de objetos: las obras de arte, que entiende en su diferencia específica con artefactos culturales. En las obras de arte, la realidad externa se libera de la aleatoriedad de lo indefinido. “Lejos de ser mera apariencia, entonces, a los fenómenos del arte se les atribuye una realidad superior y una existencia más verdadera en relación a la realidad ordinaria.” (Hegel, 1985: 20) Sin embargo, al mismo tiempo, lo que aparece es siempre lo mismo: la idea de mediación entre el concepto y la realidad.

El concepto de apariencia proviene de la *Ciencia de la lógica* y denota un ser que es, inmediatamente en sí mismo, un no-ser. También se podría decir que es algo representado o pensado, en la que la representación del objeto, que se determina, es irrefutable pues, si no se representase, no se podría entender. Lo imaginario es la representación del objeto en el concepto. Es, en este sentido, un momento de la verdad.

Sin embargo, lo que permanece como categoría dentro del concepto de reflexión en la *Ciencia de la lógica* se objetiva en la filosofía del arte. El carácter de apariencia, más concretamente, la apariencia sensual de la idea, es la determinación específica de las obras de arte. Las obras de arte son, por lo tanto, la encarnación de un cierto aspecto de la idea lógica: su materialidad y pictorialidad [*Bildhaftigkeit*] se convierten en medio sensual del pensamiento filosófico. En otras palabras, aunque el objeto es algo que, como objeto natural, está provisto de propiedades físicas y químicas, la obra de arte no trata principalmente de esta materialidad. Ésta, en la obra de arte, se convierte en el medio en el que la idea se vuelve determinante.

AL mismo tiempo, esta tardea desborda, sistemáticamente, al mismo tiempo, al objeto artístico, pues la idea es un absoluto y la materialidad en la que se manifiesta es finita. ¿Cómo puede lo finito ser capaz de representar o infinito? Solo se puede lograr simbólicamente, es decir, con la mediación de una imagen, en tanto símbolo de la idea, entre la materia y la idea. Esta imagen es, a su vez, imaginaria, así como la apariencia en un objeto. Lo imaginario en tanto apariencia de la esencia se corresponde, así, con el símbolo de la obra de arte material.

La idea y el material determinan su relación, mediada por el símbolo, en un proceso histórico desde la forma de arte simbólica hasta la clásica y romántica. Mientras que el arte simbólico sigue representando el conflicto entre la idea absoluta y el objeto finito de manera ingenua y exagerada (arte oriental), tal relación se presenta de manera equilibrada en el arte clásico (antigüedad); y, en la forma de arte romántico (Renacimiento, principios de la época moderna, Romanticismo), surge la conciencia de la inadecuación sistemática de lo sensual como representación de lo absoluto (Jaeschke, 2016: 395). En este último paso, el concepto pasa a otro ámbito, la religión y, finalmente, a la filosofía.

En la obra de Hegel, las obras de arte son relativamente libres frente a la sociedad en la que se crean. Por un lado, la existencia de las obras de arte depende de que una sociedad permita espacios libres en los que el arte, que no es una actividad productiva en el sentido económico o político, pueda desarrollarse. Por otro, el arte también puede estilizarse, indiferente con respecto a la situación social, como un fin en sí mismo. Las obras de arte son el producto de la actividad libre y autodeterminada, pero no de forma no mediada objeto para de la moral; la cual, en Hegel, según el sistema esbozado en la *Enciclopedia de Ciencias Filosóficas*, entra en la esfera de la teoría social y precede a la esfera del arte. Hegel piensa que la moralidad es un estadio superado del arte. De este modo, a la inversa, su concepto de

arte sólo forma parte de lo moral en la medida en que la situación social que se supera en él sea también moral. El arte puede ser experimentado sensualmente, pero no está hecho para el mero placer. Las obras de arte se sitúan entre la moral y la sociedad, ninguna de las dos y ambas al mismo tiempo están mediadas en él: autodeterminadas y desinteresadas, autónomas y de hecho social. La pregunta es cómo.

En la obra de Hegel hay que distinguir entre las obras de arte que fueron creadas en la prehistoria de la sociedad moral y las que fueron creadas en su seno. Aquéllas se refieren a la idea de un todo antes de que su concepto se realice en toda su extensión. Primero, aparece, como idea. Las obras de arte que surgen dentro de la moralidad no pueden tener el mismo significado. La necesidad de producir arte da paso a la consideración de la filosofía del arte. En la sociedad moral, el arte ha dejado de ser la más alta necesidad del espíritu, es decir, el espíritu ha agotado el medio del arte y ha cruzado sus límites para darse cuenta de que debe realizarse en el rito religioso y, finalmente, en el concepto filosófico. Además de la consideración teórica del arte, la producción artística se ha convertido, por el contrario, en accesorio moral. El carácter de apariencia se supera y queda obsoleto como esencial.

Con Hegel habría que decir que el arte deja de ser la más alta necesidad del espíritu, porque la idea ya no tiene la apariencia de objetividad como en las obras de arte. *Es verdaderamente real*. Por lo tanto, ya no es una tarea esencial crear objetos que representen tal realidad, de modo que en la sociedad moral el interés por el arte se vuelve, de manera retrospectiva, históricamente académico. En la sociedad moral, si nos apropiamos del concepto de sociedad de Hegel, que se hace coincidir histórica y sistemáticamente con el de cultura, los individuos pueden vivir de acuerdo a su naturaleza. Por tanto, el análisis académico de lo que es el arte es moderno, pero las experiencias que expresa son premodernas y, en tanto obras, al mismo tiempo memoria cultural. Tal es su significado moral en Hegel. La apariencia que se da en las obras de arte se dirige prospectivamente hacia algo que llega a ser, algo que sale a la luz: a saber, la esencia como idea. Aparece porque todavía su concepto no se adecuaba a ella. Esto cambia con el estado de derecho y, con ello, desaparece la apariencia.

Esta interpretación, sin embargo, presupone que la idea de la *Ciencia de la lógica* se encuentra con una objetividad afín ella. Hegel ya señaló, en los *Fundamentos de la Filosofía del derecho*, que la sociedad burguesa es necesaria en tanto esfera de

reproducción económica pero que, por eso mismo, está lejos de ser moral. Está esencialmente determinada por la competitividad de sus agentes. A través de las instituciones corporativas, Hegel trata, en el *estado*, de poner en relación tal esfera con la moral. Más adelante, sin embargo, en la determinación de la relación de capital [*Kapitalverhältnis*], que Marx desarrolló también como crítica a Hegel, muestra que la realidad histórica de lo social hace que la objetividad sea algo que ya no corresponde a la idea. La economía en la sociedad burguesa es un contexto anónimo de dominación en el que la moral está ideológicamente invertida.

En la determinación marxista, la idea y la objetividad social son mutuamente, en principio, irreconciliables. La necesidad del arte no ha llegado a su fin, aunque sigue siendo virulenta. Aquellas experiencias que toman forma en la obra de arte no solo son enfáticas, nacen del progreso de la conciencia de la libertad. También se corresponden con las experiencias de la deformación dominante.

En un presente social que no se puede describir desde el concepto de moral, el carácter de apariencia, como fin en sí mismo, se polariza en *l'art pour l'art*, o se pierde en el compromiso político, o se culturaliza y, así, desaparece. Pero esta desaparición no implica un progreso en la conciencia de la libertad. Más bien, se aleja de los problemas que permanecen. El arte queda, entonces, privado de su contenido y es examinado, de manera inmediata, como fenómeno de la sociología o la cultura (como en los programas de estudios culturales y la estética pragmática). Estas experiencias históricamente fracturadas, sin embargo, ya no juegan ningún papel en la definición de arte en la obra de Hegel.

Así, el fin del arte en la obra de Hegel no es un fenómeno de disolución de fronteras entre las artes, como Adorno lo considerará más adelante. En la moral hegeliana, el arte y la cultura estarían verdaderamente reconciliados. Históricamente, es algo que queda aún pendiente.

4 NO HAY IMAGINARIO SIN IDEOLOGÍA: EL CARÁCTER FETICHISTA DE LA MERCANCÍA

Mientras que Hegel definía sistemáticamente el concepto de sociedad, la crítica de Marx exige la introducción de otros conceptos, en concreto, el de la relación de capital y la ideología. Ambos están históricamente fundamentados de tal manera que no puede derivarse del concepto filosófico. Marx constata que la objetividad social aparece de manera invertida y, por lo tanto, cambia la percepción de la

objetividad. En la relación de capital, las cosas sociales aparecen como lo que son, relaciones sociales de las cosas y relaciones materiales de las personas entre sí. O, en otras palabras, la gente establece sus relaciones económicas sólo a través del mercado mediado de bienes. Les es dado el propósito de sus transacciones: La acumulación del excedente de producción reificada en la mercancía, explotada a través del dinero y distribuida en el mercado de mercancías. Mientras que los individuos llevan a cabo y hacen realidad tal propósito, no pueden determinarlo o elegirlo (individualmente sí, pero no la sociedad en su conjunto).

Por lo tanto, no se trata sólo de que la percepción presuponga la percepción de un objeto como en la obra de Hegel, sino también de cómo está constituido históricamente este objeto. ¿Las cosas aparecen como lo que son o no? En Hegel, el material se convierte en la encarnación de la idea, y la imagen en la obra de arte se convierte en su símbolo. Sin embargo, con la determinación de la relación de capital, el material se convierte en mercancía y, por tanto, en portador de la sustancia del valor. Es la reificación del trabajo humano abstracto. No aparece como lo que es, como un cuerpo físico y químicamente compuesto, sino como portador de una relación social.

En las mercancías, las relaciones sociales se reifican, pues el valor es una cantidad que no se origina en las características materiales, sino en la relación subyacente de dominación, en la explotación de la fuerza trabajo. La sustancia del valor es el trabajo socialmente necesario para la producción de una mercancía, cuyo término cuantificable del tiempo de trabajo se expresa en la forma de valor. Se parte de que las mercancías se intercambian y, por lo tanto, deben adoptar una forma en la que sean cuantificables. La forma de valor desemboca en el dinero. Ideología es la falsa conciencia de las relaciones sociales que deriva necesariamente del carácter fetichista de las mercancías. La forma en que las personas entran en contacto con los demás está determinada por el apremio de vender y comprar las mercancías. Si no se está a la altura de las exigencias de las relaciones sociales, las personas no pueden reproducir su vida. La conciencia es necesaria porque la objetividad de hecho está constituida de modo tal que las relaciones sociales sólo se establecen a través de la realización del valor en el intercambio; por otra parte, al mismo tiempo se trata de una falsa conciencia de las relaciones sociales, puesto que esas condiciones han sido producidas por personas que son real e irrealmente impotentes ante las relaciones sociales. Parece como si la relación social en sí misma estuviera mediada por las mercancías y no por los individuos que las llevan al mercado. En esencia, el carác-

ter fetichista es, por lo tanto, la confusión afirmativa del sujeto con el objeto, de modo que las distinciones conceptuales no corresponden a un objeto en el que la esencia y la apariencia sean conmensurables. La falsa apariencia de las relaciones sociales se convierte en una determinación histórica y socialmente específica.

La crítica a Hegel tiene, pues, un significado filosófico y político: en primer lugar, si las relaciones históricas se resisten a su superación en el concepto son no son razonables, se muestra negativamente que los objetos del concepto no pueden superarse por completo. El objeto no es una función del concepto, sino que el concepto es una función para poder reconocer el objeto. Y en segundo lugar se desprende de esto, por supuesto, la tarea de criticar políticamente y modificar las relaciones sociales. Pero esto se da ya por hecho.

En la historia del arte, este desarrollo teórico no se corresponde con el fin del arte, sino con el cambio de lo temático en el arte. Según palabras de Adorno, el arte sigue vivo porque se perdió el momento de su realización. En el momento en que se desarrolla la conciencia de que ni el individuo ni la materia se disuelven en la idea de la belleza, ha vuelto la materia de las obras de arte a estar en el centro del debate artístico. Se cuestiona, ahí, en tanto principio estético de la construcción, aunque aparece socialmente como un factor económico. Este desplazamiento hacia lo material se corresponde con la necesidad de retirar el material de su fetichización a través de la relación del capital, y así abrir un espacio para el sujeto en el que la experiencia de la tendencia hacia la libertad de su facultad creadora pueda preservarse, al menos, como ficción o promesa no redimida.

El carácter fetichista depende de la forma de uso de los bienes, no se da sin él. Lo que permanece es un material que, en su constitución física, se convierte en obstáculo para cambiar el canon estético de las formas. En este sentido, el descubrimiento estético del material se corresponde con la alienación del material como portador de las relaciones sociales. Esto da como resultado la inversión subsiguiente en la que el material encuentra su lugar, en la obra de arte formada, en su objetualidad, mientras que en la realidad económica experimenta la trascendencia en su forma invertida. En la imaginación de la obra de arte, el material puede ser lo que es en sí mismo, en la realidad su en sí se convierte en portador de la falsa apariencia.

Para ser más precisos: en los bienes las relaciones aparecen de forma reificada, por lo que esta forma está ligada a la finalidad social total de la producción. La relativa indiferencia de la ficción a los mecanismos de producción social permite la

relativa liberación de la materia y, con ella, del sujeto en la obra de arte. Es también un acto de libertad que el arte reflexione sobre sí mismo, sobre sus propias fuerzas productivas, sobre sus propias leyes formales, sobre las implicaciones estéticas del material, aunque este acto nazca, al mismo tiempo, de la necesidad. Las obras de arte se desarrollan cada vez más en un campo de fuerza organizado sobre y con el material. Lo que Adorno llama las tendencias centrífugas del material se convierten en determinantes de la forma, en sentido de que las fuerzas físicas se oponen al intento de realizar una unidad hermosa/reconciliada. De esta manera, se revelan las rupturas históricas y sistemáticas entre la idea y la materia.

En las obras de arte, por lo tanto, el material es admitido como material como es en su propia composición. Es ficcional, sin embargo, que se establezca una relación verdadera del material con la formación estética, pero la exigencia moral de crear esta relación es verdadera. Al retirarse al imaginario, las obras de arte eluden la influencia ideológica de la sociedad, pero al precio de volverse apolíticas. El *l'art pour l'art* da cuenta de esto. La política tiene que ver con el cambio de la realidad. Eso es precisamente lo que las obras de arte no quieren. Se preocupan por sí mismas en tanto problema estético. Si hacen de lo político su propósito, entonces confunden lo que se ha vuelto confuso: los ámbitos del sujeto y el objeto. Eso no quiere decir que los medios artísticos no puedan utilizarse también con fines políticos o como provocación, sino que lo artístico sirve para otro propósito y no es arte en el sentido propio del término (cf. J. M. Bernstein, 1997: 179).

5 NO HAY IMAGINACIÓN SIN DIALÉCTICA: EL ARTE ES NO-ARTE

Hasta aquí esta divagación. ¿Qué es, en este contexto, la salvación de la apariencia, qué es la ideología? La imagen como portadora del pensamiento de la mediación entre la idea lógica y el material sensual desaparece ante el examen de la mediación, la cual no puede adecuarse al medio sensual. En contraste con el sistema de Hegel de la *Enciclopedia de Ciencias Filosóficas*, tal examen no conduce históricamente a la siguiente etapa conceptual que se desarrollará más adelante, el rito de la religión y el concepto del concepto en la filosofía. Históricamente, es decir, en las propias obras de arte, se pone cada vez más en cuestión el material como fuerza estética productiva. En este giro hacia lo material, así como la tendencia, asociada a él, hacia la abstracción, el símbolo de Hegel pierde su función filosófico-moral. Ya no es símbolo de la idea a realizar, sino que se convierte en un símbolo de la idea

que aún no ha llegado a ser. Niega lo que debería ser simbolizado; ahí aparece indirectamente. En tanto que negación, el símbolo no puede representarse a sí mismo, sino que sólo puede hacerlo a partir de otra cosa, el material. La apariencia está presente en la ausencia.

Esto se encuentra, por ejemplo, en la disolución de la tonalidad en la obra de Schönberg: la atonalidad ya se anuncia en el romanticismo tardío como una consecuencia musical del propio sistema tonal: La des-composición del material sonoro clásico, que está desgarrada por el temperamento mayor/menor de la tonalidad, el círculo de quintas y las técnicas de modulación que derivan de ellos, se llevó a sus límites y por lo tanto también más allá de ellos. Esto se puede escuchar, por ejemplo, en los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven o en los primeros *Lieder* de Schönberg (Adorno, 2014). La transición a la atonalidad, por su lado, también está motivada por el material sonoro y la técnica de composición clásica. Aquí, la negatividad surge como elaboración de una tendencia del material musical, pues lo atonal no puede introducirse fácilmente en los cánones clásicos de la forma musical caracterizada por la unidad. La sonata y la sinfonía saltan por los aires. En cambio, el intento de darles forma promueve la conciencia de la incompatibilidad entre la forma y la materia, que ahora están dispuestas en campos de fuerza o constelaciones. La escenificación de tal incompatibilidad es su autocomprensión estética, esto es, la de la negatividad.

En la función capitalista de la mercancía está enraizado que sólo la liberación de los objetos puede salvar las apariencias. No obstante, el material de las obras de arte carga con parte de esta función cuando el material estético de un sujeto se convierte en agente. Tal vez esta tendencia se da en la música serial, que entiende el material sonoro mecánicamente, por así decir, y por lo tanto lo hace aparecer como si fuera agente en la obra de arte.

El concepto del espíritu, que es la expresión de Hegel para la libertad realizada omniabarcante, reaparece en Adorno en sentido crítico, como la idea de reconciliación y no debe confundirse con el de la representación artística. Por la misma razón, hay que distinguir también entre el sujeto como sujeto del arte –sea del tipo que sea– y el sujeto empírico, que es el artista o el receptor. La liberación del material en la obra de arte, anteriormente mencionada, es simbólica, pues se mantiene pasiva ante los mecanismos de dominación. Las obras de arte no pueden actuar políticamente (sólo las personas pueden hacerlo), al igual que no pueden explicar la relación de capital (este es el tema de la crítica de la economía política).

La liberación del material presupone que el material se puede determinar, por ejemplo, organizándose según principios físicos y estéticos, y no solo económicos. Pero esto, a su vez, presupone que hay una esfera social que no está organizada económicamente, sino como ámbito de ocio relativo. En tanto las obras de arte no son sujetos, no es la propia la obra de arte la que queda realmente subsumida, sino las condiciones de vida del artista. Sólo cuando el artista tiene libertad económica puede producir obras que no se producen únicamente con el fin de ser vendidas. En la medida en que el artista dependa de vivir de su arte, las obras de arte también adquieren un carácter de mercancía. El material está mediado económicamente a través del artista. Lo que debería ser liberado como material representativo de la humanidad es, por su parte, sometido a organizarse según criterios de eficiencia económica, no según sus propias leyes, es decir, según las cifras de ventas. Así, las *Brillo-Boxes* son representaciones ficticias de su verdad empírica, la de ser mercancía. Ambos se han vuelto confusamente similares. La explotación industrial de la cultura no sólo da lugar a una nueva rama de la producción de mercancías, la industria cultural, sino que, con productores culturales desde Walt Disney hasta Netflix, llega a millones de espectadores.

En el arte, se crea un vacío al negar la apariencia: el propio arte se muestra como contradicción de ser y no ser arte. Una reacción de las obras de arte a esto es la *performance*, en la que la sustancia del material se entrega a la desaparición. De esta manera, se aleja de la explotación cultural industrial. Pero también está la demanda de devolver el arte a la vida, la intención de dejar que los ideales que el arte preserva se hagan efectivos en la realidad. La desartización y la desobrización [*Entwerkung*] del arte sigue su propio curso y será el tema para el arte en lo que sigue.

El arte se convierte así, aparentemente, en un elemento indiferenciado que se rellena de otras cosas: mecanismos culturales-industriales, compromisos civiles, funciones ideológicas. La ingenua mezcla de ambos conduce a una falsa apropiación de lo político: tiende a canalizar la impotencia política de la gente sin que haya ninguna consecuencia política.

Pero la diferencia entre el arte y la cultura no desaparece, conceptualmente hablando, aunque no sale a la luz. Se convierte en una cultura que, en muchas de sus facetas, produce una realidad “como si” [*Als-ob-Wirklichkeit*]. La cultura se presenta como si la gente pudiese hacer algo en ella. Recientemente, con la posibilidad de una participación interactiva de los usuarios en el diseño de los contenidos de la web en los medios sociales, las fronteras entre la ficción y la realidad se han vuelto

completamente invisibles. Aquí es donde el *Zentrum für politischen Schönheit* entra en juego. En la provocación de conmoción pública se vuelven a recordar tales diferencias.

El arte se ha convertido en una contradicción irresoluble: No puede permanecer en sí mismo porque ha dejado de ser objeto de una experiencia real. Pero tampoco puede salir de sí mismo, porque entonces se convierte en algo distinto de lo que es. Traer el arte a la vida significa renunciar al arte y dejarse engañar por el malentendido de que el arte es vida y la vida es arte. Pero, en la medida en que la diferencia entre la apariencia y la realidad desaparece sólo para nosotros, no en sí misma según su concepto, la idea de que la vida se puede modificar desde el arte se vuelve falsa, porque pretende que la gente ya se sienta cómoda en el mundo tal como es.

No obstante, sin un concepto de arte enfático, sin categorías estéticas, ni siquiera sería posible determinar su fin. En cuanto a su sustancia, las categorías estéticas permanecen subordinadas a la actual desaparición de su objeto como algo sin lo cual su desaparición no podría ni siquiera ser descrita. Tal es su contenido actual.

Traducción de Marina Hervás Muñoz

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [Obra completa, Madrid: Akal, 2003-2018].
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie* vol. 7, 1970 [vol. 7, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2005].
- ADORNO, Theodor W. (1977): *Kulturkritik und Gesellschaft* vol. 10/1, [vol. 10/1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal, 2008]
- ADORNO, Theodor W. (1966): *Negative Dialektik*, vol. 6, 1970 [vol. 6, trad. de Alfonso Brotons Muñoz, Madrid: Akal, 2005]
- ADORNO, Theodor W. (2014): *Nachgelassene Schriften Vorlesungen: Bd. 17. Kranichsteiner Vorlesungen*. Suhrkamp.
- BEMPEZA, Sofia, Christoph BRUNNER y Katharina HAUSLADEN, (2019): *Polyphone Ästhetik: Eine kritische Situierung*, Linz: Transversal Texts.
- BUBNER, Rüdiger (1994): *Ästhetische Erfahrung*, Fráncfort: Suhrkamp.
- CENTER FOR POLITICAL BEAUTY (2020): *About*. Center for Political Beauty. <https://politicalbeauty.com/index.html>
- DANTO, Arthur C. y Lydia GOEHR (2014): *After the end of art: Contemporary art and the*

- pale of history*. Princeton classics: XXXV, 44, Nueva Jersey: Princeton University Press.
<http://www.loc.gov/catdir/enhancements/fy1503/2014943658-d.html>
- HEGEL, Georg W. F. (1985): *Ästhetik* vol. I, en F. Bassenge (ed.), *Ästhetik* (2. Ed.), Berlín: Das europäische Buch.
- BERNSTEIN, Jay M. (1997): Why Rescue Semblance? Metaphysical Experience and the Possibility of Ethics, en T. Huhn y L. Zuidervaart (eds.), *Studies in contemporary German social thought. The semblance of subjectivity: Essays in Adorno's aesthetic theory*, Massachusetts: MIT Press, pp. 177-212.
- JAESCHKE, Walter (2016): *Hegel-Handbuch: Leben - Werk - Schule*. Heidelberg: J.B. Metzler.
- KIYAK, Mely (2018): "Warum fällt es der Kunstkritik so schwer, das Zentrum für politische Schönheit als das zu betrachten, was es ist: ein Kunstwerk? Lautes Nachdenken über den eigenen Stand", en M. Rummel, R. Stange y F. Waldvogel (eds.), *Haltung als Handlung: Das Zentrum für Politische Schönheit*, München: Edition Metzler-Zentrum für Politische Schönheit, 466-474.
- KOLBE, Alexa y Tobias ZUMLOH (2018): "SOKO Chemnitz (2018)", en M. Rummel, R. Stange & F. Waldvogel (eds.), *Haltung als Handlung: Das Zentrum für Politische Schönheit*, München: Edition Metzler-Zentrum für Politische Schönheit, 10-36.
- MARX, Karl (1963): *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie. Der Produktionsprozeß des Kapitals*. MEW: vol. 23, Bonn: Dietz.
- MERSCH, Dieter (2019): "Aesthetic Thining: Art as teoría", en D. Mersch, S. Sasse & S. Zanetti (eds.), *Think art. Aesthetic theory*, Zurich: Diaphanes, 219-236.
- MROUÉ, Rabih (2013): *The Pixelated Revolution.: Non-academic Lecture / WRO 2013 Pioneering Values*. <https://vimeo.com/119433287>
- OSBORNE, Peter (2013): *Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art*, Nueva York: Verso.
- PICASSO, Pablo (1957): *Las Meninas*. Museu Picasso.
<http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/chronology.html>
- REBENTISCH, Juliane (2014): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg: Junius.
- REHMANN, Jan (2015): *Einführung in die Ideologietheorie*, Hamburg: Argument.
- ULLRICH, Wolfgang (2019): "Auf dunkler Scholle". *Zeit online*, 21 (21/2019).
<https://www.zeit.de/2019/21/kunstfreiheit-linke-intellektuelle-globalisierung-rechte-vereinnahmung/komplettansicht?print>
- VELAZQUEZ, Diego (1656): *Las Meninas*. Wikimedia.org.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las Meninas \(1656\), by Velazquez.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_(1656),_by_Velazquez.jpg)
- WARHOL, Andy (1999): *Brillo Boxes*. Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS). www.artchive.com/viewer/z.html
- ZENTRUM FÜR POLITISCHE SCHÖNHEIT (2020a): "sucht-nach-uns.de", en Philipp Ruch (Hg.), *Über das ZPS | Zentrum für Politische Schönheit*.
<https://politicalbeauty.de/sucht-nach-uns.html>
- ZENTRUM FÜR POLITISCHE SCHÖNHEIT. (2020b). *Über das ZPS | Zentrum für Politische Schönheit* (Philipp Ruch, ed.).
<https://politicalbeauty.de/ueber%E2%80%93das-ZPS.html>

ZUIDERVAART, Lambert (1997): "Introduction", en T. Huhn & L. Zuidervaart (Hg.), *Studies in contemporary German social thought. The semblance of subjectivity: Essays in Adorno's aesthetic theory*, Massachusetts: MIT Press, 1-18.

REMARKS ON THE RIDDLE-CHARACTER OF ART AND METAPHYSICAL EXPERIENCE

Observaciones sobre el carácter enigmático del arte y la experiencia metafísica

HENRY W. PICKFORD*

henry.pickford@duke.edu

Fecha de recepción: 14 de abril de 2020
Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2020

ABSTRACT

This essay attempts through extended textual exegesis to clarify two fundamental concepts in late Adorno's metaphysical and philosophical-aesthetic writings respectively: "metaphysical experience" and the "riddle-character" of art. The first part of the essay explores how in *Negative Dialectics* Adorno reworks certain Kantian themes to provide an account of metaphysical experience as the exercise of the mind's capacity for thinking beyond the immanently given that brings happiness despite failing to attain the absolute. The second part of the essay interprets concepts from *Aesthetic Theory* and related writings, including the internal/external, performative/cognitive perspectives on the artwork, and its similarity to language, to show how the riddle-character of art elicits an experience similar to metaphysical experience, in that it demonstrates the ability of mind to reach beyond its cognitive self-limitations into a response-dependent objectivity with utopian implications.

Keywords: Theodor W. Adorno, metaphysics, philosophical aesthetics, experience, Kant.

RESUMEN

A través de una extensa exégesis textual, este ensayo pretende clarificar dos conceptos en los escritos tardíos de Adorno sobre metafísica y estética filosófica: "experiencia metafísica" y "carácter enigmático". La primera parte del ensayo explora cómo Adorno reelabora ciertos temas kantianos en *Dialéctica negativa* con miras a ofrecer una explicación de la experiencia metafísica como el ejercicio de la capacidad de pensar más allá de lo inmanentemente dado, que proporciona felicidad pese a no lograr alcanzar el absoluto. La segunda

* Duke University (EEUU).

parte interpreta conceptos de Teoría estética y escritos afines, incluyendo las perspectivas interna/externa y performativa/cognitiva de la obra de arte, así como su semejanza al lenguaje, para mostrar cómo el carácter enigmático del arte produce una experiencia similar a la metafísica al demostrar la habilidad de la mente para ir más allá de sus limitaciones cognitivas para alcanzar una objetividad dependiente de la respuesta con implicaciones utópicas.

Palabras clave: Theodor W. Adorno, metafísica, estética filosófica, experiencia, Kant.

“Metaphysics concerns something objective, yet without being able to dispense itself from subjective reflection. Subjects are embedded in themselves, in their ‘constitution’: it is for metaphysics to contemplate how far subjects may none the less look out beyond themselves.”

Adorno, *Negative Dialectics* (1973: 376, translation modified)

The conceptual field of riddle (*Rätsel*) and riddle-solving (*enträtselfeln*) inhabit Adorno's thought, from his earliest works, including his inaugural lecture “The Actuality of Philosophy” (1931) and his first book *Kierkegaard: Construction of the Aesthetic* (1933) through his many musicological studies, and culminating in a major section of his posthumously published *Aesthetic Theory* (1969) entitled “Riddle-Character, Truth Content, Metaphysics.”¹ Whereas in his inaugural lecture riddle-figure and riddle-solving function as a unique cognitive model for social-philosophical “interpretation” (*Deutung*) that issues in praxis (Pickford, 2018a), in *Aesthetic Theory* the riddle-character of art and its lack of solution indicates instead a different model of mind-world interaction – or so I shall endeavor to show – one that makes the aesthetic experience of “authentic” artworks the privileged arena of possible “metaphysical experience” as Adorno understands that concept. This essay is primarily exegetical, with passing attention to certain Kantian motifs repurposed by Adorno, and offers some preliminary remarks on the nexus between metaphysical experience and art's riddle-character: it aims first to introduce Adorno's notion of metaphysical experience and its proximity to aesthetic experience, and then to clarify

¹ In general I will rely on Robert Hullot-Kentor's translation of *Aesthetic Theory* (1997), but will diverge from his convention of translating *Rätselcharakter* as “enigmaticalness” in favor of “riddle-character.” All quotations from translations of Adorno's writings are checked against the original German.

the notion of riddle-character and its apprehension in aesthetic experience as presented in *Aesthetic Theory* and related texts.

1 METAPHYSICAL EXPERIENCE

In this 1965 lecture course *Metaphysics: Concept and Problems* and in the final section of his 1966 magnum opus *Negative Dialectics*, Adorno introduces the concept of “metaphysical experience” (*metaphysische Erfahrung*) as the condition of possibility for metaphysics in the post-Holocaust world. In the lecture course he traces the emergence of identity-thinking – subsuming a sensuous, material particular under a universal, a concept – from Aristotle’s metaphysics to Hegel’s objective idealism, accompanied by an implicit or explicit horizon of unchanging, absolute Being towards which knowledge was teleologically oriented, even in Kant’s antinomic picture of mind’s natural inclination to know and constitutive inability to experience the unconditioned. Kant erred, however, in hypostatizing as universal and unchanging what is in fact merely a specific historical form of experience modelled on the mathematical, logical, and empirical natural sciences of his day, and in conceiving objective knowledge as the abstract subsumption under concepts and coordinating categories of the mind of sensuous particulars given in receptivity. These errors, for Adorno (following Lukács), are reflective of the reified social and productive relations at the dawn of industrial capitalism; Adorno’s critique of them entails that the concept of experience need not be restricted to these Kantian forms, which constitute a “block” to possible experience (Adorno, 1973: 384-390; Wellmer, 1998, Hammer, 2008).

Nonetheless the continuity in the Western picture of metaphysics was ruptured by the historical caesura of “a situation [that] has been reached today, in the present form of the organization of work in conjunction with the maintenance of the existing relations of production, in which every person is absolutely fungible or replaceable, even under conditions of formal freedom. This situation gives rise to a feeling of the superfluity and, if you like, the insignificance of each of us in relation to the whole” (2000: 109). This situation culminated in the industrial anonymous genocide of the Holocaust (and continues in Vietnam, he suggests) that stripped any possible affirmative meaning from human suffering and death: “It is therefore impossible ... to insist after Auschwitz on the presence of a positive meaning or purpose in Being... To assert that existence or Being has a positive meaning

constituted within itself and orientated towards the divine principle (if one is to put it like that) would be, like all principles of truth, beauty and goodness which philosophers have concocted, a pure mockery in the face of the victims and the infinitude of their torment” (2000: 101-2). The absence of any overarching meaning (*Sinn*) subtending individual lives and deaths is the absence of any affirmative metaphysics. Adorno’s project, in the face of the nihilism oriented toward the “torturable body” (2000: 108, citing Brecht), is to elaborate the condition of the possibility of any metaphysics, namely the possibility of metaphysical experience in the subject, understood not as the intimation or apprehension of an absolutely other (as in dialectical theology [2000: 122]), but rather mind or spirit’s (*Geist*) ability to transcend itself and the given (that which is already subsumed or subsumable under a universal), into what Adorno calls “the open” (*das Offene*): “And this thinking beyond itself, into *openness* – that, precisely, is metaphysics” (2000: 68). Invoking Kantian themes, Adorno implies this is a morally worthy kind of happiness: “the happiness of thought (*das Glück des Gedankens*), which motivates us to think on metaphysical matters in the first place ... is simply the happiness of elevation (*Elevation*), the happiness of transcending beyond that which merely is” (2000: 114, trans. modified; cf. 1973: 364)², that it merits “a respect for the possibility of the mind, despite everything, to raise itself however slightly above that which is” (2000: 125) and that “not equat[ing] itself to, and ‘devour[ing]’, everything which exists,” mind “takes on a small moment of not-being-engulfed-in-blind-contingency: a very paradoxical form of hope” (2000: 135).

Put another way, metaphysics understood as unchanging Being – which perhaps was always ideological – has in modernity migrated into the picture of an ever-same reality that is allegedly subsumable without remainder on the one hand, and on the other hand a self-reifying subject whose capacity for genuine, ‘emphatic’ experience has atrophied, what in *Minima Moralia* Adorno calls “the withering of experience, the vacuum between men and their fate, in which their real fate lies” (1974: 55). In the lectures on metaphysics Adorno glosses this vacuum as how death is apprehended as an accidental, external event, rather than as an ‘epic death,’ the inherent end of a ‘ripened’ life: “the less people really live – or, perhaps more cor-

² Later Adorno claims that happiness is “the [experience of] the interiority of objects as something at the same time displaced from them [*ein diesen zugleich Entrücktes*]” (2000: 140, trans. modified; cf. 1973: 374). This is one of many echoes of Benjamin’s concept of *aura* that I can here only note in passing.

rectly, the more they become aware that they have not really lived - the more abrupt and frightening death becomes for them, and the more it appears as an accident [*Unglücksfall*]. It is as if, in death, they experienced their own reification: that they were corpses from the first.... The terror of death today is largely the terror of seeing how much the living resemble it” (2000: 136; cf. 1973: 368-73). Adorno therefore equates the rescue of mind’s capacity for possible self-transcendence with the subversion of mind’s self-reification (its making itself resemble the likewise reified second nature of contemporary society).

Adorno adduces an example of the kind of metaphysical experience that is possible today by turning to Proust’s description of the imagination’s engagement with evocative village names in *À la recherche du temps perdu*: “What metaphysical experience might be, for whoever disdains to deduce it from allegedly primal religious experiences, is most readily similar to how Proust imagined it, in the happiness that is promised by the names of villages such as Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn. One believes that if one goes there one would be in what is fulfilled, as if it existed. When one really is there, what has been promised recedes like a rainbow. And yet one is not disappointed: rather one feels as though one were too near, and for that reason does not see it.... To the child it is self-evident that what delights him about his favorite little town is to be found only there, solely and nowhere else; the child errs, but his error founds the model for experience, for a concept that might at last be that of the thing itself [*die Sache selbst*], not the paltry bit that has been stripped away from things [*das Armselige von den Sachen Abgezogene*]. ...Only in the face of the absolutely, indissolubly individuated is it to be hoped that precisely this once was and will be; only by approaching this would fulfill the concept of the concept” (1973: 373-74, translation modified; cf. 2000: 140; Gordon 2020)³. The dialectic of happiness and self-knowledge suggested here is perhaps glossed in this passage from *Minima Moralia*: “It is no different with happiness than with truth: one does not have it, but is in it. Indeed, happiness is nothing other than being encompassed, an after-image of the warm security of the mother. That is why no-one can know that they are happy. In order to see happiness, they would have to step out of it: they would be like a newborn. Whoever says, they are happy, lies, by evoking it and thus sinning against happiness. Only those who say: I was happy, are true to it. The only relationship of consciousness to

³ Adorno writes in a similar fashion in his essay in remembrance of Amorbach, the town where his family vacationed when he was a child (GS 10.1: 302-309; cf. Gillespie 2016).

happiness is that of gratitude: this constitutes its incomparable dignity” (1974: 112, translation modified). Happiness here is not the momentary satisfaction of an appetite, but rather a fulfilled existence, which requires concomitantly a rationally organized society that, having eliminated structural antagonisms, domination, and material want, thereby fosters fulfilled lives of its individuals (see Finalyson, 2012: 395-97). As Adorno says elsewhere in *Minima Moralia*, a mankind which no longer knows want or antagonism would find that “enjoyment itself would be affected,” no longer yoked to a system of domination: “none of the abstract concepts comes closer to fulfilled utopia than perpetual peace” (1974: 157, translation modified), that is, reconciliation between self and others, and between self and world. Unlike Kantian concepts of the unconditioned such as God, the immortal soul, or practical freedom, Kant’s theory of perpetual peace envisions it as the possible outcome of a dialectical historical process: an absolute that someday may be attained (1973: 385). In the quotation Adorno claims that one who is in this state of reconciliation, happiness, cannot know it, because such discursive knowledge requires epistemic distance, as mirrored in a predicate judgment that distinguishes subject from attribute or state of affairs, and which presupposes concepts, categories of judgment, and so on. Recalling the earlier passage from *Negative Dialectics*, this reconciliation would include the overcoming or surpassing of the “Kantian block,” transcending the erroneously postulated invariant limits to experience.

As Adorno makes clear in the 1965 lecture course, metaphysical experience, as it is possible at this time, under these political-economic and cultural conditions, as the mind’s minimal capacity for transcendence⁴ beyond the brute given into “the open,” is intrinsically fallible: “it is in the concept of openness, as that which is not already subsumed under the identity of the concept, that the possibility of disappointment lies” (2000: 141). Adorno more strongly claims it survives only negatively, with no accession to, no intimation of a metaphysical or theological other: “Pure metaphysical experience unmistakably becomes paler and more desultory in the course of the process of secularization, and this weakens the substantiality of the older kind of experience. It maintains itself negatively in that ‘is that all?’, that is most closely realized in waiting in vain (*im vergeblichen Warten*)” (1973: 375, translation modified; cf. 2000: 144).

⁴ He and Horkheimer sometimes liken it to a snail or insect extending its feelers; for instance, see the opening sentence to the section “In the Genesis of Stupidity” from “Notes and Sketches” in *Dialectic of Enlightenment*: “The emblem of intelligence is the feeler of the snail...” (2002: 213).

We thus can understand metaphysical experience as the mind's ability to extend, or project itself, beyond what is immediately given to cognition, where cognition is generally understood along Kantian lines: subsuming under universal concepts of the understanding sensuous particulars given in receptivity. This projection is a mental objectual attitude of expectation or hope, yet without a determinate concept which sensibility might fulfill. Hence it is an expectation that is in error, and is disappointed (see Skrike, 2012 for an error-theory of metaphysical experience). But, unlike non-metaphysical hope, it does not produce frustration or sadness but happiness, because it demonstrates mind's independence from the given, mind's ability to adopt an objectual attitude towards the possible within the merely existent (on this notion of possibility in Adorno's thought, see Macdonald, 2019). Furthermore, the logical form for this kind of objectual mental attitude is not propositional or predicative judgments, but logically proper names which referentially denote a unique particular. Several commentators suggest that such names are in some sense revelatory or disclosive of their referent's essence, perhaps reworking Walter Benjamin's theory of language; if so, the name in its ideal function would be logically equivalent to an infinitely long conjunction of predicates that ultimately *per impossible* would uniquely describe the referent. However, I am inclined to suggest an alternative interpretation, in light of Adorno's claim that the referent – the village – once experienced, fails to fulfill the expectation supposedly described by its name. The alternative explanation is that the name is not equivalent to an ideal infinite description but rather is a non-propositional expression evocative of the sense of at-home-ness between subject and object, and that thereby what is affirmed even in the disappointment is the presupposed relation of *nameability* between subject and unique particular, that is, the fundamental but nonconceptual *affinity* between mind and world that is a condition for any cognition whatsoever, the moment that, “in the overall process of enlightenment gradually crumbles away” (1973: 45, translation modified; cf. 25, 149-50, 158, 270). This affinity is affirmed even when the name's referent disappoints or when one's hopeful expectation amounts to waiting in vain.

Having praised Kant's “rescue of the intelligible sphere” as “an intervention in the dialectic of enlightenment” (1973: 385), Adorno locates the possibility of metaphysics today in the question of whether transcendence can be experienced from within finite immanence, introducing the figure of the riddle, semblance, and aesthetics: “The consideration of whether metaphysics is still possible at all

must reflect the negation of what is finite that is demanded by finitude. That negation's riddle-image [*Rätselbild*] animates [*beseelt*] the word 'intelligible.' Its conception is not wholly unmotivated thanks to that moment of self-sufficiency, which spirit forfeited by its absolutization and which, for its part also something not identical with what exists, spirit attains as soon as it has acknowledged the non-identical, as soon as not everything existing evaporates into spirit. For all its mediations spirit participates in that lived existence [*Dasein*] that its alleged transcendental purity replaced. In spirit's moment of transcendent objectivity, however little that moment can be split off and ontologized, the possibility of metaphysics has its inconspicuous site [*Stätte*]. The concept of the intelligible realm would be that of something that is not and yet not only is not" (1973: 392-93, translation modified).

The riddle-image results from the attempt to conceive of the concept of the intelligible realm within a classical ontology. On the one hand the intelligible realm is not, because it lies 'beyond' the realm of spatio-temporally structured and causally interacting appearances: it is the negation of the mundane existence of finite, mortal mind or spirit (*Geist*), and parallels the negation made when conceiving mind as transcendently pure forms of intuition in sensibility and categories of the understanding. Yet in both cases the negation - if conceived as abstract negation (to speak with Hegel) that yields a separate, ontological realm of Being - is illusory (*Schein*), for mind is actually entwined via mediations with lived existence (*Dasein*): negating such mediations does not entail immediate epistemic or experiential access to the absolute. Hence Adorno goes on to write: "it would be false to infer through the immediate elevation [*Erhebung*] of negativity, of the critique of the merely existent, something positive, as though the insufficiency of that which is would guarantee that that which is were free of such insufficiency. Even in the extreme the negation of negation is no positivity" (1973: 393, translation modified). On the other hand, if the negation is considered as determinate negation, as (again with Hegel) a moment of mind's transcending itself and reaching into an objectivity outside its conceptual compass, then this 'intelligible realm' not only is not, for the illusion is not merely idiosyncratic, subjective projection, but a kind of non-conceptual objectivity (for a developed theory of this type of objectivity, see Finke, 2001). Thus Adorno concludes this section of his work as follows: "Conscious of itself, illusion [*Schein*] is no more the same. What finite beings say about transcendence is the semblance [*Schein*] of transcendence, yet, as Kant well knew, a necessary semblance. Hence the rescue of semblance, the object of aesthetics, has

its incomparable metaphysical relevance” (1973: 393, translation modified). If art can make experientially available to its subject a kind of non-conceptual objectivity, then this would be at least one point of continuity, or perhaps affinity, between metaphysical and aesthetic experience.

2 THE RIDDLE-CHARACTER OF ART

In an influential article, Rolf Tiedemann (1997: 141) reproduces an unpublished note entitled by Adorno “On Metaphysics” (“Zur Metaphysik”): “Yesterday I wrote in *Aesthetic Theory*: no transcendence without that which would be transcended. Yet doesn’t that reach far beyond art? Doesn’t the answer to the question of the conditioned’s endless relevance for the unconditioned – the kernel of mystical experience – lie enclosed in *thought*? For if the absolute is so only in relation to the conditioned – any talk of the absolute would be wholly senseless otherwise – then it would be very bad and abstract to characterize the relationship according solely to this dichotomy. If the absolute cannot be without the conditioned, the conditioned itself thereby falls into the absolute, which is then still conditioned. This corresponds exactly with the feeling for life that everything here in life is at once quite irrelevant and so too of endless relevance (the feeling that one has nothing but just this nothingness and that it is therefore endlessly important, is parodied by metaphysical experience and leaves open whether, in the end, the most banal experience doesn’t coincide with the sublime –). Therein lies nothing less than the *communication* between all that is, the objectivity of mimesis. Of utmost importance, demonstrate (*Höchst wichtig, ausführen*)” (translation modified).

This note offers guiding insights into our topic and contains several claims that merit investigation: the necessary relation between transcendence and what would be transcended that Adorno suggests is significant to both aesthetic and metaphysical experience, particularly in regards to thinking; the rejection of bad and abstract division between conditioned and unconditioned (or the absolute), reminiscent of Hegel’s concept of ‘bad infinity,’ in favor of the view in which the conditioned ‘falls’ into the absolute while remaining conditioned; the agreement of this with a peculiar phenomenological attitude inherent in the ‘feeling for life’ that everything is both nothing and infinitely important; the claim first that this phenomenological attitude parodies metaphysical experiences, but second that perhaps ultimately this attitude – the banal and the sublime – coincides with meta-

physical experience; and lastly, the claim that underlying this coincidence is the communication between everything that exists, which is tantamount to the objectivity of mimesis.

In *Negative Dialectics* Adorno rejects all *prima philosophia* and, as we saw, with it a conception of the absolute grounded in a fixed and abstract division between the unconditioned and conditioned: rather the division is itself historical and materialist. One aspect of this move is that the theological provenance and whatever remaining theological qualities of the absolute must be thoroughly secularized: “Nothing of theological content will persist without being transformed; every content will have to put itself to the test of migrating into the realm of the secular, the profane” (1998: 136; cf. 2002: 139-41, Brittain, 2010). The everyday can ‘fall’ into the absolute, the absolute might successfully ‘migrate’ into the secular: these are figures of methexis, sharing or participation, rather than abstract, formal division. This entails that one must begin in the *hic et nunc*, within the immanent context that, for Adorno, is virtually a closed totality of deception distorted by the commodity form and domination, and try to discern the possibility of transcendence therein: “Every individual trait in the nexus of deception is nonetheless relevant to its possible end. Good is what wrenches free, it is interwoven in history that, without being organized unequivocally toward reconciliation, in the course of its movement allows the possibility of redemption to flash up” (1998: 148).

In “Zur Metaphysik” Adorno also asks whether the infinite relevance of the conditioned for the unconditioned, which presumably he just explored in regards to aesthetic experience, extends beyond art to lie in thinking itself. He considers this question critically in another way when he faults the abstraction inherent in the “architectonic schema” of category and principle in Ernst Bloch’s *Prinzip Hoffnung*: “While his philosophy overflows with materials and colors, it does not escape abstractness. What is colorful and particular in it serves largely to exemplify the single idea of utopia and breakthrough ... Bloch’s philosophy has to distill utopia into a general concept that subsumes the concreteness that utopia actually would be ... Hope is not a principle. But philosophy cannot fall silent in the face of color. Philosophy cannot move in the medium of thought, of abstraction, and then practice asceticism when it comes to the interpretation [*Deutung*] in which such movement terminates. If it does so, its ideas become riddle-images” (1991: 213, translation modified). From the side of philosophy, discursive thought that halts at abstraction, generalization, subsumption, forswearing interpretation and the desire for

the concrete, is left with riddle-images. However, as we shall see, it is precisely the aesthetic experience of riddle-images that can induce metaphysical experience in the subject: the riddle-character is, as it were, the hinge that joins philosophy and art.

The concepts of riddle (*Rätsel*), riddle-character (*Rätselcharakter*), riddle-image (*Rätselbild*) and enigmatic (*rätselhaft*) and the closely related figure of the paradox perform much argumentative labor in *Aesthetic Theory*, so I must limit the provisional remarks of this essay to contexts where one may discern the closest affinities with the concept of metaphysical experience, namely in the section entitled “Riddle-Character, Truth Content, Metaphysics,” where he intriguingly writes “[t]his manifestation of the riddle-character of art as incomprehension in the face of questions of putatively grand principle is familiar in the broader context of the bluff inherent in the question as to the meaning of life” (1997: 121), with a footnote referring to the section “Meditations on Metaphysics” in *Negative Dialectics*: both modern artworks and modern life under capitalism reveal the question of overall sense or meaning, purpose, to be a mere ‘bluff’ or semblance.

Most straightforwardly then, the riddle-character of art is the question of its meaning (*Sinn*) or purpose. While this claim suggests Kant’s attribution to art of a structural “purposefulness without purpose,” for Adorno the riddle-character is a result of historical and secularizing processes: “This riddle-character emerged out of an historical process. Art is what remains after the loss of what was supposed to exercise a magical, and after a cultic function [elsewhere he will also include music’s emergence from courtly entertainment on the one hand, and religious rituals on the other]. Art’s why-and-wherefore – its archaic rationality, to put it paradoxically – was forfeited and transformed into an element of its being-in-itself [*ihres Ansich*]. Art thus became a riddle: if it no longer exists for the purpose that it infused with meaning, then what is it? The most extreme form in which the question posed by the riddle-character of art can be formulated is whether or not there is meaning itself” (1997: 126-7, translation modified; cf. 119, 286). The autonomization of art, its disenchantment from both mimetic-magical practices (the philosophical-anthropological history recounted in *Dialectic of Enlightenment*) and contexts of tradition and ritual (Benjamin’s account in the “Artwork” essay), lends its existence metaphysical purport: “the recurring question ‘What is it all about?’ [*Was soll das alles*] becomes “is it then true?” – the question of the absolute, to which every artwork responds by wresting itself free from the discursive form of answer”

(1997: 127). The riddle-character of artworks then is the tacit question of their *raison d'être* that they pose to the aesthetic subject who attends to and engages with them. Adorno further claims that this riddle-character arises precisely from the artwork's rationality, its construction: "The riddle-character of artworks is less their irrationality than their rationality [ie mimetic rationality, the mimetic impulses that are sublimated, reflected and mediated into the artwork's elements and processes]; the more methodically they are ruled, the more sharply their riddle-character is thrown into relief. Through form, artworks gain their resemblance to language, seeming at every point to say just this and only this, and at the same time whatever it is slips away" (1997: 120, translation modified).

By form Adorno means the specific modes, principles, patterns, movements by which the elements of an artwork – material, historical, formal, inherited forms/genres and artistic techniques, etc. – are organized into a whole greater than its parts, to become "a thing that negates the world of things" (1997: 119; cf. Robinson 2018). Unlike mere things, artworks are complex artefacts that are mediated ('spiritualized' [*vergeistigt*], says Adorno, 1997: 129-130) by mind/spirit (*Geist*), where – unlike idealist aesthetics – spirit is not something that can be abstractly separated from the artwork, say as its empirical genius-creator or the Hegelian idea it embodies. Rather spirit refers to the organized nature of the artwork such that it elicits (for Adorno, normatively) specific responses that are consistently troped by figures of animate life: the artwork 'speaks,' 'becomes eloquent,' 'opens its eyes,' 'gazes' at the aesthetic subject: "they become artworks in that they produce their own transcendence, rather than being its arena, and thereby they once again become separated from transcendence. The actual arena of transcendence in artworks is the nexus of their elements [*Zusammenhang ihrer Momente*]. By straining toward, as well as adapting to, this nexus, they go beyond the appearance that they are, though this transcendence may be unreal. Only in the achievement of this transcendence, not foremost and indeed probably never through meanings, are artworks spiritual. Their transcendence is their eloquence [*Sprechendes*], their script [*Schrift*], but it is a script without meaning, or, more precisely, a script with a broken [*gekappt*] or veiled [*zugehängt*] meaning" (1997: 79; cf. 85-6).

Other kinds artefacts are not riddles, because their *raison d'être* stands in heteronomous relation to the purpose for which they were made: for example, tools as means to a specific end or activity, commodities as means for exchange. In virtue of its artefactual autonomy, however, the modernist artwork bears a semblance

(*Schein*) of coherent meaning (*Stimmigkeit, Sinn*) that transcends their thingness, they “produce their transcendence” and “their transcendence is their eloquence,” which promises meaning but whose “solution is not objectively given” (1997: 121; cf. 2002: 117).

Adorno first introduces the concept of the riddle-character of art in essays devoted to music, namely “On the Contemporary Relationship of Philosophy and Music” (1953) and “Music, Language and their Relationship in Contemporary Composition” (1956), and these essays provide further insight into the nature of the riddle-character, which Adorno presents as a negative dialectic of art’s similarity to language (*Sprachähnlichkeit*). Varying motifs from Walter Benjamin’s thought that cannot be explored here (cf. Nichol森 1997), Adorno establishes a series of polarities that are never encountered in their pure form but always mediated with their antithetical counterpart, but which in their dynamism render even non-linguistic artworks similar to language. “Expression” (*Ausdruck*, mimetic impulses that are mediated into the artwork) tends toward the pole of “pure naming, the absolute unity of object and sign,” yet the expressive element in art – even in music – does not have an immediate grasp of an absolute, and so must attempt to approach the naming function of art through elaborate constructions – constellations – of mediated elements; “therefore [music, art] is, at the same time, itself woven into the very process in which categories like rationality, sense, meaning, language have their validity” (2002: 139-40)⁵, the opposite pole. In his lectures on negative dialectics Adorno writes: “the process I have in mind has its distant model in *names*, which do not cover things up with concepts – admittedly at the expense of their cognitive function... idiosyncratic precision in the choice of words, as if they were supposed to name the thing, as if they were their name. If ‘this thing here’ is conceptually mediated, then language can find a point of attack” (2008: 176-7). Significantly, Adorno defines the concept *name* negatively, as the antithesis to the concept, that covers over the object with categorial determinations. Even a minimal logically proper name used to indicate the mode of knowing that Bertrand Russell called *acquaintance* (e.g. “yellow here now” or, as Adorno indicates, a de-

⁵ Cf. “Music is similar to language in that it is a temporal succession of articulated sounds that are more than just sound. They say something, often something humane. The higher the species of music, the more forcefully they say it. The succession of sounds is related to logic; there is a right and a wrong. But what is said cannot be abstracted from the music; it does not form a system of signs” (2002: 113).

monstrative) is conceptually mediated, and so pure naming remains a Kantian regulative idea.

Expression and naming correlate with further polar concepts within the “dual nature” of language, preeminently the gestural, imitative, mimetic, relation between mind and world, an ontogenetic and phylogenetic ancestral relation antecedent to the dialectic of enlightenment (cf. e.g., 2002: 26; 1974: 227-28; Müller and Gillespie, 2009). We can understand the mimetic-expressive pole as engaged with those features in an artwork or the world that are *response-dependent*, where human subjectivity partially constitutes their nature and yields a subject-dependent objectivity, in the sense that under usual circumstances human beings will respond in similar ways. This expressive moment of the language-similarity of artworks, Adorno suggests, is the recollection (but not present actualization, because mediated through aesthetic experience) of that nonconceptual affinity and mimetic likeness between people and things in the ‘magical phase’ of human history: “The artwork’s riddle-character is the shudder, not however in its living presence but as recollection” (1997: 286, translation modified). Crucially, this is the “objectivity of mimesis” that Adorno in his note “On Metaphysics” sees as a concern to both aesthetics and metaphysics, both art and discursive thought.

The opposing pole – also a regulative idea – lies in the conceptual, conventional, communicative, signifying, universal, formal-rational, logical aspects of language that are analogous (but not identical) in art as well, by which the artwork is organized into an apparent unity that underwrites a subject-independent objectivity, in the sense that its features are response-independent. The epistemic mind-world relation here is not grounded in imitation and resemblance, but rather identification, conceptual subsumption and abstraction. This relation is displaced in the artwork as its apparent “purposiveness” suggesting a signifying, a universal category qua purpose under which it could be subsumed, yet undercut by its lacking any purpose: “Art’s purposiveness, free of any practical purpose, is its similarity to language; its being ‘without a purpose’ is its nonconceptuality, that which distinguishes art from significative language. Artworks move toward the idea of a language of things only by way of their own language, through the organization of their disparate elements; the more they are syntactically articulated in themselves, the more eloquent [*sprechender*] they become in all their elements. The aesthetic concept of teleology has its objectivity in the language of art” (1997: 140).

Similarly, in the earlier essay on music Adorno claims that the expressive, mimetic elements of music countervail its similarity to the signifying aspect of language and thereby yields the riddle-character of art in general: “The fact that music, as language, imitates – that on the strength of its similarity to language it constantly poses a riddle, and yet, as non-signifying language, never answers it – must, nevertheless, not mislead us into erasing that element as a mere illusion. This quality of being a riddle, of saying something that the listener understands and yet does not understand, is something it shares with all art. No art can be pinned down as to what it says, and yet it speaks” (2002: 122).

The riddle-character, therefore, denotes the similarity to language that is constitutive of art such that the artefact appears to be teleologically organized towards conveying a meaning, intention, or – in the register of metaphysics – sense (*Sinn*); thereby the artworks “point beyond themselves,” “produce transcendence” that in Adorno is consistently troped with metaphors of saying (*Sprechendes*) or script (*Schrift*) that promises meaning that nonetheless is broken (*gekappt*) or veiled (*zugehängt*). This aspect of the artwork Adorno terms “semblance” (*Schein*), whose meaning can vacillate between veridical appearance and erroneous illusion. Determining whether a specific artwork’s semblance is true or false is the task of criticism and philosophy, whose subject matter is the truth-content (*Wahrheitsgehalt*) of the artwork, a topic that reaches beyond the limits of this essay.

Adorno sheds further light on the concept of the riddle-character of art through a second dichotomy: between the aesthetic subject’s internal and external perspectives on the artwork. Early on in his lecture course on *Aesthetics* (1958-1959) he introduces the distinction by first invoking the common experience that “in a certain sense, one cannot understand works of art at all. What I mean is this: either one is inside a work of art and aligned with it in a living sense, in which case the question of understanding the work or of the meaning of the work does not really arise; or, on the other hand, through reflection or development ... one is now outside the sphere of influence of art and cast one’s gaze on the work; and then ... one suddenly asks oneself abruptly: so what’s it all about, what is all this? The moment one is no longer inside it, where one is no longer aligned with it, art begins to withdraw in a certain sense, to close up, and assumes what I earlier called its riddle character” (2018: 17-18).

Being-inside the artwork for Adorno means a kind of artistic-practical (rather than hermeneutic) understanding, involving one’s “co-enacting” (*mitvollziehen*) or

“imitating” the work: “understanding the logic that leads [the work] from one chord to the next, from one color to the next, from one line to the next. And only when this understanding of the matter itself is fully achieved, albeit without yet touching the work’s riddle-character, only then does one come close to the work” (2018: 123-24.; cf. Paddison, 2016). He develops the epistemological account in *Aesthetic Theory*: “Artworks are self-likeness freed from the compulsion of identity. The Aristotelian dictum that only like can know like, which progressive rationality has reduced to a marginal value, divides the knowledge that is art from conceptual knowledge: What is essentially mimetic awaits mimetic comportment. If artworks do not make themselves like something else but only like themselves, then only those who imitate them understand them” (1997: 125). Phenomenologically, the aesthetic subject is absorbed in the experience such that the firm division between subject and object, the relation of domination between subject and material, is suspended, tantamount to the aesthetic intimation of subjectivity reconciled with nature (Wellmer, 1991; Pickford, 2020). Crucial, however, is that Adorno holds that this mimetic imitation, this thinking-and-following-with the artwork’s construction, represents a correction if not enlargement of the forms of receptivity and the categories of judgment, thereby substantiating the claim made in *Negative Dialectics* against the alleged immutability of Kantian forms of sensibility and understanding. The ‘inner’ experience of an artwork demonstrates the possibility of alternate or enhanced subject-object relations that can be actualized through the self-transcending of the aesthetic subject and this is another instance of a kind of response-dependent objectivity.

Interestingly, Adorno describes the extreme of this internal, imitative relation to the artwork as the moments of ‘breakthrough’ (*Durchbruch*) “that feeling of being lifted out... of transcending mere existence, is intensely concentrated and actualizes itself, and in which it seems to us as if the absolutely mediated, namely the idea of being freed, is something immediate after all, where we think we can directly touch it... these moments truly have a form of delight to them that – I will not say outshines, but definitely matches the highest moments of happiness one experiences elsewhere; they have the same power as the highest real moments that we know.” Adorno describes the experience as that of the aesthetic subject being “overwhelmed,” and “inwardly shaken,” likening it to Schopenhauer’s theory that within aesthetic experience the *principium individuationis* is suspended, or one forgets one’s self. That this can be considered a metaphysical experience, I contend, is

evident in how Adorno describes its relation to happiness (*Glück*): “[they are] really moments in which the subject annihilates itself and experiences happiness at this annihilation – and not happiness at being granted something as a subject. These moments are not enjoyment; the happiness lies in the fact that one has them” (2018: 123). We can understand Adorno’s thinking as follows. First, the experience is one of semblance: it is “as if” the idea of being freed from immanence “is something immediate after all,” whereas in fact the subject is “absolutely mediated” with its world; it is not an immediate knowledge of Kant’s *mundus intelligibilis*, the realm of freedom. One does not experience, come to know the absolute, freedom, but the experience is not nothing, not purely subjective projection. Second, this moment is not one of sensuous pleasure or enjoyment (*Genuss*), nor is it happiness as a state of consciousness that a self-conscious epistemic subject experiences or senses; rather – in analogy to the Kantian sublime – it is a demonstration to the subject of the contingency, the conditionedness of its self-identity, of the possibility that mind may come to know and reflect upon its mediatedness with objectivity and thereby alter, displace some of those mediations, or – put philosophically – may learn that idealism is not *prima philosophia*. Conversely, note that in the quote Adorno says “one is inside a work of art and aligned with it in a living sense,” by which he means that these moments of imitative co-execution are exercises of the subject’s capacities that defy the self-reification that modern capitalism imposes on its subjects, where, we learn in *Minima Moralia*, the reigning principles are “Life is not alive” [*Das Leben lebt nicht*] and “There is no right living in the false whole” [*Es gibt kein richtiges Leben im falschen*]. Recall that in his lecture course on metaphysics Adorno derives this diagnosis of self-reification from the symptomatic anxiety people feel about death: “The terror of death today is largely the terror of seeing how much the living resemble it. And it might therefore be said that if life were lived rightly, the experience of death would also be changed radically, in its innermost composition” (2000: 136). In the same lecture course he cautions that “where there this no longer any life, where immediacy has been truly abolished as in the world in which we exist, the temptation is doubly strong to mistake the remnants of life, or even the negation of the prevailing condition, for the absolute” (2000: 143-144); that is, such moments of sublimity are *not* to be understood as epiphanies of the absolute, the unconditioned, but rather much more modestly as the exercise of spirit’s capacity for spontaneity, transcending the given which is the precondition for genuine lived (as opposed to reified) experience, for

“nothing can be even experienced as living if it does not contain a promise of something transcending life” (2000: 144-5) (on the cultivation of capacities as a form of resistance in Adorno’s thought, cf. Pickford, 2018b).

We therefore arrive at a provisional thesis: the demonstration of mind’s ability to transcend the given, which we can think of in analogy to Kantian spontaneity, but located for Adorno in the imagination (*Imagination, Phantasie*), is a living exercise of a vital capacity which resists reification and indicates the existence of genuine objective possibility, that the immanent context is not all there is; and that this exercise of transcendence indicates the possibility of the non-identity but also non-domination between mind and world, of a dynamic reconciliation that Adorno likens to the Kantian idea of perpetual peace.

On the other hand, the external perspective reintroduces “the distance, the thing-ness, that is inherent in the concept of understanding” (2018: 124) and reestablishes the subject-object division and the historically congealed patterns of intelligibility – purposive rationality, the principle of exchangeability, identification through abstraction and categorial subsumption, etc. – that make the autonomous artwork’s very existence a riddle: because it appears as an *Ansichsein*, it is merely the semblance of the Kantian absolute. The aesthetic subject adopts a reflective attitude and is presented with an artefact that is incomprehensible to such patterns of intelligibility: “The better an artwork is understood, the more it is unpuzzled [*enträtselt*] on one level the more obscure its constitutive riddle-character becomes. It only emerges demonstratively in the profoundest experience of art. If a work opens itself completely, it reveals itself as a question and demands reflection; then the work vanishes into the distance, only to return to those who thought they understood it, overwhelming them a second time with the question ‘What is it?’” (1997: 121, translation modified).⁶

⁶ In his 1958/59 *Lectures on Aesthetics*, Adorno emphasizes the subjective-dependent objectivity as a criterion of adequacy for demarcating an artwork as such: “...what is also central for accessing a work of art, for experiencing a work of art as a work of art in the first place, is that one is met with an experience of – how should I put it? – ‘meaning’ as something objective. I understand a work of art at the moment when ... I understand what it is itself saying as something it says to me, not as something I am projecting onto it, something that has come only from me. ... I would say that this is precisely the threshold on which the artistic experience of a work of art sets itself apart from the pre-artistic or merely material experience, when one becomes aware of that quality in the work that inheres in it as an objectivity, as something spiritually objective that does not extend beyond the subject viewing the work” (2018: 25-6).

The dual character of the language similarity of art, together with the dichotomy of internal and external perspectives it requires, entail the aporetic formulation of the riddle-character's demands on the aesthetic subject: "Not experience alone but only thought that is fully saturated with experience is equal to the phenomenon" (1997: 350). Such "thinking experience" (*denkende Erfahrung*, *ibid.*: 186) traces out the specific social, historical, formal and material mediations between the various elements of the artwork, co-executing the artwork's "spiritualization" while paradoxically also reflecting on these mediations as constituting the artwork's specific form: "Understanding in the highest sense – a solution of the riddle that at the same time maintains the riddle – depends on a spiritualization of art and artistic experience whose primary medium is the imagination [*Phantasie*]. The spiritualization of art approaches its riddle-character not directly through conceptual elucidation, but rather by concretizing its riddle-character. The solution of the riddle amounts to giving the reason for its insolubility, which is the gaze artworks direct at the viewer. The demand of artworks that they be understood, that their content [*Gehalt*] be grasped, is bound to their specific experience; but it can only be fulfilled by way of the theory that reflects this experience. What the riddle-character of artworks refers to can only be thought mediately [*ist einzig vermittelt zu denken*]" (1997: 122, translation modified).

We are now in a position, I hope, to tender an explanation of the relationship between the riddle-character of art and metaphysical experience. The specific form of an artwork, the result of the 'spiritualization' of its elements, tends toward uniqueness, concreteness, singularity that is nonetheless objectively posited, like a language: "The telos of artworks is a language whose words cannot be located on the spectrum; a language whose words are not imprisoned by a prestabilized universality" (1997: 83). At the conclusion of the section on riddle-character in *Aesthetic Theory* Adorno writes: "Art desires what has not yet been, though everything that art is has already been. ... but what has not yet been is the concrete [*das Konkrete*] ... Even by artworks the concrete is scarcely to be named other than negatively. It is only through the nonfungibility of its own existence and not through any special content [*Inhalt*] that the artwork suspends empirical reality as an abstract and universal functional nexus. Each artwork is utopia insofar as through its form it anticipates what would finally be itself, and this converges with the demand for the abrogation of the spell of self-identity cast by the subject. ... But because for art, utopia – the yet-to-exist [*das noch nicht Seiende*] – is draped in black, it remains in all

its mediations recollection; recollection of the possible in opposition to the actual that suppresses it; it is the imaginary reparation of the catastrophe of world history; it is freedom, which under the spell of necessity did not – and may not ever – come to pass. Art's methexis in the tenebrous, its negativity, is implicit in its tense relation to permanent catastrophe. No existing, appearing artwork holds any positive control over the nonexisting. This distinguishes artworks from religious symbols, which in their appearance lay claim to the transcendence of the immediately present. The nonexisting in artworks is a constellation of the existing. By their negativity, even as total negation, artworks make a promise, ...Aesthetic experience is that of something that spirit may find neither in the world nor in itself; it is possibility promised by its impossibility. Art is the ever broken promise of happiness" (1997: 136).

An autonomous artwork tends towards a being in itself, a singular language that in its uniqueness, its non-fungibility (conceptual or commercial) testifies to the contingency, the conditionedness, of the context of immanence, to the ontological possibility of what could be different. This is one aspect of its utopian force; however, because the artwork is not subsumable under a concept, it does not provide positive, utopian contents; as a riddle-character it is "draped in black". Furthermore, the internal, imitative co-execution of the artwork, the aesthetic subject's mimetic engagement with its processuality and expressiveness, shows how aesthetic experience can break "the spell of self-identity cast by the subject" and intimate a non-dominating yet objective (response-dependent, not merely projective) relationship with nature as the "recollection of the possible in opposition to the actual that suppresses it"; this is another aspect of its utopian force. Neither of these utopian aspects relate to immediacy – otherwise artworks would be "religious symbols" – and both of these utopian aspects turn on the metaphysical modal property of *possibility*, namely the possibility of mind's transcending its self-reification and mind's capacity to discern in the given that which possibly would transcend the given. Because both these kinds of possible transcendence are dialectically uncovered within the context of immanence, the utopian force of these aspects is the force of "possibility promised by impossibility." In both *Negative Dialectics* and *Aesthetic Theory* image of choice for this semblance of transcendence constitutive of riddle-character and metaphysical experience is the rainbow (1973: 373, 1997: 122): the response-dependent objective presence of a multiplicity of color that

from a distance appears as if concrete and immediate, but which recedes without disappointment when one draws nearer.

BIBLIOGRAPHY

- ADORNO, Th. W. (1970-1986). *Gesammelte Schriften*. 20 vols. Edited by R. Tiedemann et al. Frankfurt: Suhrkamp. Abbreviated GS vol.: page in text.
- ADORNO, Th. W. (1973). *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton. New York: Continuum.
- ADORNO, Th. W. (1974). *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. Translated by E. F. N. Jephcott. London: Verso.
- ADORNO, Th. W. (1991). *Notes to Literature*. Volume One. Translated by Shierry Weber Nicholsen. New York: Columbia University Press.
- ADORNO, Th. W. (1997). *Aesthetic Theory*. Edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. Translated by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- ADORNO, Th. W. (1998). *Critical Models: Interventions and Catchwords*. Translated by Henry W Pickford. New York: Columbia University Press.
- ADORNO, Th. W. (2000). *Metaphysics: Concept and Problems*. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press.
- ADORNO, Th. W. (2002). *Essays on Music*. Edited by Richard Leppert. Translated by Susan H. Gillespie. Berkeley: University of California Press.
- ADORNO, Th. W. (2008). *Lectures on Negative Dialectics*. Edited by Rolf Tiedemann. Translated by Rodney Livingstone. Cambridge: Polity Press.
- ADORNO, Th. W. (2018). *Aesthetics (1958/59)*. Edited by Eberhard Ortland. Translated by Wieland Hoban. Cambridge: Polity.
- BRITAIN, Christopher Craig (2010). *Adorno and Theology*. London: T & T Clark.
- FINKE, Ståle (2001). "Concepts and Intuitions: Adorno after the Linguistic Turn." *Inquiry* 44 (2001): 171-200.
- FINLAYSON, James Gordon (2012). "The Artwork as the *Promesse du Bonheur* in Adorno." *European Journal of Philosophy* 23 (2012): 392-419.
- GILLESPIE, Susan H. (2016). "On 'Amorbach'." *New German Critique* 127 (2016): 215-226.
- GORDON, Peter E. (2020). "Adorno's Concept of Metaphysical Experience," in Peter E. Gordon, Espen Hammer and Max Pensky (eds.), *A Companion to Adorno*, 549-563. Hoboken: Wiley Blackwell.
- HAMMER, Espen (2008). "Metaphysics," in Deborah Cook (ed.), *Theodor Adorno: Key Concepts*, 63-76. Stocksfield: Acumen.
- HORKHEIMER, Max and Theodor W. ADORNO (2002). *Dialectic of Enlightenment*. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford University Press.
- MACDONALD, Iain (2019). *What Would Be Different: Figures of Possibility in Adorno*. Stanford: Stanford University Press.

- MÜLLER, Harro and GILLESPIE, Susan (2009). „Mimetic Rationality: Adorno’s Project of a Language of Philosophy.” *New German Critique* 108 (2009): 85-108.
- NICHOLSEN, Shierry Weber (1997). “Aesthetic Theory’s Mimesis of Walter Benjamin,” in Tom Huhn and Lambert Zuidervaart (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays on Adorno’s Aesthetic Theory*, 55-91. Cambridge, MA: The MIT Press.
- PADDISON, Max (2016). “Riddle-Character, Interpretation, and Dialectical Image: Adorno’s Philosophy and the Case of Musical Performance.” *New German Critique* 43 (2016): 139-154.
- PICKFORD, Henry (2018a). “Riddlwork (I): Adorno’s Model of Critique,” in Rüdiger Dannemann, Henry Pickford, and Hans-Ernst Schiller (eds.), *Der aufrechte Gang im windschiefen Kapitalismus: Kritikmodelle im Gegenwartskapitalismus*, 67-92. Wiesbaden: Springer.
- PICKFORD, Henry (2018b). “Die Kategorien des Widerstands und der Fall Adorno, in Sarah Bianchi (ed.), *Auf Nietzsches Balkon III: Philosophische Beiträge aus der Villa Silberblick*, 190-213. Weimar: Bauhaus-Universität Weimar, 2018.
- PICKFORD, Henry (2020). “Adorno and Literary Criticism,” in Peter E. Gordon, Espen Hammer, and Max Pensky (eds.), *A Companion to Adorno*, 365-381. Hoboken: Wiley Blackwell.
- ROBINSON, Josh (2018). *Adorno’s Poetics of Form*. Albany: SUNY Press.
- SKIRKE, Christian (2012): “Metaphysical Experience and Constitutive Error in Adorno’s ‘Meditations on Metaphysics.’” *Inquiry* 55 (2012): 307-328.
- TIEDEMANN, Rolf (1997). “Concept, Image, Name. On Adorno’s Utopia of Knowledge,” in Tom Huhn and Lambert Zuidervaart (eds.), *The Semblance of Subjectivity: Essays in Adorno’s Aesthetic Theory*, translated by Ellen Anderson and Tom Huhn, 123-145. Cambridge, MA: MIT Press.
- WELLMER, Albrecht (1991). “Truth, Semblance, Reconciliation,” in Wellmer, *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*, translated by David Midgley, 1-35. Cambridge, MA: The MIT Press.
- WELLMER, Albrecht (1998). “Metaphysics at the Moment of Its Fall,” in Wellmer, *Endgames: The Irreconcilable Nature of Modernity*, translated by David Midgley, 183-201. Cambridge, MA: The MIT Press.

HOPE FOR TRUTH: ADORNO'S CONCEPTS OF ART AND SOCIAL THEORY IN A COMPARATIVE APPROACH

*Esperanza de verdad: Los conceptos de arte y teoría social
en Adorno desde un enfoque comparativo*

MARIO VIEIRA DE CARVALHO*

mv.carvalho@fcs.unl.pt

Fecha de recepción: 3 de julio de 2020
Fecha de aceptación: 12 de agosto de 2020

ABSTRACT

The constellation in which Adorno's unity of thought comes to light - the critique of science as ideology, the overcoming of the distinction between philosophy and sociology, the concept of art as the beginning and end of philosophy, knowledge (*Erkenntnis*) as constituents of both (art and philosophy), presupposes a close relationship between his theory of art and his social theory. In other words, from Adorno's aesthetic theory, and especially from his musical writings, a concept of art emerges that essentially coincides with his concept of social theory. The purpose of the present paper is to discuss this mirror-like relationship. In fact, postulates such as the interaction between object and method, the overcoming of deductive method and descriptive knowledge, the subject-object dialectics, the prefiguration of the non-identical from a tendency, the resistance of the singular to totalizing systems, the critique of ideology as a critique of language - among others with which they are correlated - are inherent to Adorno's concepts of art and social theory. They have both in common, as it should be inferred from Adorno's thinking, *the hope for truth*.

* Universidade Nova de Lisboa (Portugal).

Keywords: art, social theory, truth content, critique of ideology, music as a paradigm of art.

RESUMEN

La constelación en la que emerge la unidad del pensamiento de Adorno –la crítica de la ciencia como ideología, la superación de la distinción entre filosofía y sociología, el concepto de arte como comienzo y final de la filosofía, el conocimiento (*Erkenntnis*) como elemento constitutivo de ambos (arte y filosofía), presupone una relación cercana entre su teoría del arte y su teoría social. En otras palabras, de la teoría estética de Adorno, y en particular de sus escritos musicales, emerge un concepto de arte que coincide en lo esencial con su concepto de teoría social. El presente ensayo se propone analizar esta relación. De hecho, presupone que tanto la interacción entre objeto y método, la superación del método deductivo y el conocimiento descriptivo, la dialéctica entre sujeto y objeto, la prefiguración de lo no-idéntico a partir de una tendencia, la resistencia de lo singular frente a los sistemas totalizadores, la crítica de la ideología como crítica del lenguaje –entre otros elementos relacionados– son inherentes a los conceptos adornianos de arte y teoría social. Ambos tienen en común, como se inferirá del pensamiento de Adorno, una *esperanza de alcanzar la verdad*.

Palabras clave: arte, teoría social, contenido de verdad, crítica de la ideología, música como paradigma del arte.

Philosophy and art converge in their truth content: The progressive self-unfolding truth of the artwork is none other than the truth of the philosophical concept.

Theodor W. Adorno, 1997: 172.

Owing to Hegel and Marx the fundamental references of his dialectical method, Adorno became a critic of totalizing theoretical systems based on deductive thinking¹. In the *Dialectic of Enlightenment*, written in collaboration with Max Horkheimer, Adorno questions the opposition between reason and myth, the claim of modern science to absolute reason that he denounces as ideology. Contrary to

¹ Here printed for the first time, this paper was presented at the International Conference *Sociology of Music: Tendencies, Issues, Perspectives* (NOVA University Lisbon, 23-25 July 2009), with scientific coordination of Mário Vieira de Carvalho (CESEM-Research Centre for Aesthetics and Sociology of Music, NOVA University Lisbon) and Christian Kaden (Chair for Music Sociology of Berlin Humboldt University).

Marx, who distinguished between utopian and scientific socialism, Adorno does not recognize the capacity of science – particularly, of social science – to free itself from ideology. Simultaneously, and also contrary to Marx, Adorno remove art and philosophy from the sphere of the ideological superstructure (*Überbau*) to place both – art and philosophy, interrelated with one another – into the sphere of a genuine quest for truth. Whereas utilitarian reason, instrumentalized by the relations of production, denies itself, art and philosophy have become, according to Adorno, the last strongholds of resistance to “false consciousness” or ideology.

Adorno states that art needs philosophy to be understood. Conversely, however, philosophy should stop to deny what is its essence, notably: its beginning and end in art. Both are knowledge – as for Hegel – but both should escape the crystallization in a systematic and totalizing discursive model of knowledge. Otherwise they are no longer “authentic” art and philosophy, and become ideology.

Adorno had a solid musical training, since childhood, in the family; developed it and deepened it intensely, even as a student of composition of Alban Berg. Until very late he hesitated between the career he would follow: composer, or philosopher. He chose philosophy, but never stopped dealing with music. Few musicians knew so profoundly – from reading, analysis, or piano performance – the repertoire of European art music. Several witnesses report with amazement the extraordinary breadth of knowledge he had of the scores: “He is unbelievable. He knows every note in the world”. Thomas Mann, who quotes this saying of an American singer in his “novel of a novel” about the genesis of *Doktor Faustus*, of which Adorno almost might be considered co-author, describes him playing Beethoven’s op. 111 “completely and in a highly instructive way” (Mann, 1949: 706-708).

It is in contact with music that Adorno develops a model of aesthetic theory for art in general terms. Music was, of all arts, the one in which the essence of art becomes more evident: being a non-intentional language, a language without propositional content or message.

The philosophy was necessary to make the work of art “speak”. But this effort of interpretation is an endless task: the more you understand the “authentic” work of art, the more it resists deciphering. According to Adorno, it is the analysis of the material, and not the apparent, figurative or propositional contents affixed to the work of art, that makes it speak. Also here music brings to the fore what in the other arts may pass unnoticed.

However, in opposition to the dichotomy between music and society (dichotomy that is presupposed in the dominant tradition of Musicology), Adorno draws attention to the social nature of the material which the musician works with. Art as knowledge means, therefore, knowledge of society. Here just resides the origin of our inquiry: how art and social theory are articulated in Adorno's thinking.

The posthumous publication of Adorno's *Philosophic Elements of a Theory of Society* (2008), a series of lectures given in 1966, was very helpful, for it offers an enlightening overview of his thinking about social theory, that, so condensed and summed up in its complexion, is not found in his previous publications.

Following aspects are to be taken into account:

- Interaction between object and method;
- Overcoming of the deductive method and descriptive knowledge;
- Dialectic subject-object;
- Inspiration (*Einfall*);
- Cognition (*Erkenntnis*);
- Prefiguration of the *non-identical* from a *tendency*;
- The conflict between individual and society;
- Social integration as latent desintegration;
- The critique of ideology as a critique of language.

1 INTERACTION BETWEEN OBJECT AND METHOD

The interaction between object and method acquires in Adorno a crucial relevance. Without questioning the method from the facts or content issues and, conversely, without reflecting methodologically on the observed in society, the stage of social theory cannot be reached. This is why Adorno speaks of a crisis of theoretical thinking in sociology, crisis resulting from both the increasing difficulties in penetrating current society with theoretical concepts (changes in the object) and the attitude of thinkers and researchers who fail to take theoretical position (changes in the state of consciousness of the subject).

Indeed, according to Adorno, it is necessary to overcome this dualism – empty concepts, to one side, facts, to the other – and move from the stage of the classificatory logic of the materials and the mere formulation of hypotheses to a theory that, by emerging from the singular facts, is able to capture in the social what does not end in them (the facts). Not an aprioristic theory, that the more it claimed the

status of theory, the more it moved away from the facts (or it considered only some traits of these, neglecting others), but a theory which, although gaining in autonomy, immerses so in-depth in the concrete of the facts (of the singular materials) that they no longer present themselves as blind, a-conceptual materials. A theory, finally, that put an end to the rigid antithesis between *fact* and *concept* (Adorno, 2008: 25 ss.).

Such interaction between object and method is also postulated by Adorno for art. His critique of constructivism has its origin here. The idea of *Sachlichkeit* (objectivity), related to constructivism, presupposes that the work's formative process cuts the impulses of what is to be formed, lets the teleology of the particular elements atrophy. "*Sachlichkeit*" in this sense "turns out to be ideology: The dressless unity to which *Sachlichkeit* or the technical artwork pretends is never achieved". That is to say, "art is conceivable only on the condition that any pre-given subordinating standard be excluded" (Adorno, 1997: 204; GS 7, 234). Referring, in particular, to construction in Contemporary music, Adorno states that "the antinomy of freedom and coherence (*Verbindlichkeit*) cannot be overcome by consigning coherence to the realm of mere method" ("striving for what is traditionally called law"), without taking into account the object (*Sache*) (Adorno, 1992b: 290-291; GS 16: 512). Immanent legality, transparent in itself, should spring from freedom, instead of being imposed by any external order (*ibid.*: 292; GS 16: 513). Even Webern's works "do not presuppose any system laid down in advance or superimposed". Instead, "they produce interconnections of themselves" (*ibid.*: 294; GS 16: 515).

Similarly, according to Adorno, social theory should overcome the dilemma between system mathematically deduced, and the mere factual. Adorno rejects the false alternative between deductive theory and positivism (positivism defined as a descriptive narrative based on a collection of facts), and opposes to that false alternative a third moment: a theory based on the dialectical mediation (*Vermittlung*), in which the paradoxical elements condition each other mutually (they are mutually mediated) (Adorno, 2008: 131s.).

Technique and style in art are discussed by Adorno in this perspective. Reified technique "bears the traces of a phase in which, analogous to science, methods were considered to be independent of their object" (Adorno, 1997: 278; GS 7: 316). Technique has the propensity to "self-emancipation at the price of its goal", to become "an end-in-itself, as a sort of contentless proficiency". By quoting Schönberg, Adorno contrasts the "blind faith in technique" with the definition of the

latter (technique) as “accumulated capacity to be suited to what the object (*Sache*) itself demands”. In musical composition, Beethoven is described by Adorno as an example of this authentic *Sachlichkeit*, that is, of the consistency between technique and “truth content” (*ibid.*: 281-282; GS 7: 320). By contrast, integral serialism represents just the contrary. Objectivity was degraded here to mere appearance: the integral rationalization, as never before in the history of music, was based on a capricious legalism, on a system that has simply been decreed from outside, strange to the course of the musical process in time (Adorno, 1988: 189; GS 14: 151).

As to the style, Adorno speaks of its bindingness as a result of society’s repressive character: every artwork – Adorno says – is a force field even in its relation to style, including the so-called “personal style”, that merely projects “the inability to follow the specific logic” of the individual work, collides with its immanent lawfulness (Adorno, 1997: 270-271; GS 7: 307-308).

Style leads us to idiom, a concept of paramount importance in Adorno’s theory of musical performance. Idiom, one could say, is the context that sustains the work in the historic moment in which it emerges, and/or in which it is performed. To such a context belong pre-established practices and ideas, a specific listening and performance culture, “dominant ways of playing and phrasing” (Adorno), according to which – *analogically* – the *non-problematic character* of the notated text is taken for granted: non-problematic character in the sense of the way in which the notated elements should be understood, or of what is contained in the written signs, in spite of not being represented there in an unequivocal fashion. The idiomatic (*idiomatisch, tonsprachlich*) element could be then understood, in my view (Vieira de Carvalho, 2009a; 2009b), as an ideological one, including the obviousness, not called into question in the music *milieu*, as regards the way of “reading” the signs and of reproducing them in the performance. This context that sustains the work tends to become “false consciousness” or “ideology” concerning the canon of musical performance. Incorporated as such in a musical tradition, it goes back to Mahler’s comment, quoted several times by Adorno: *Tradition ist Schlampererei*, “tradition is negligence” (Adorno, 2001: 263-270). The parallel with Adorno’s critique of reified methodology in social science seems to be evident, and converges with Bourdieu’s criticism of academic tradition in the sentence: “*le mort saisit le vif*” (“the dead seizes the alive”) (Bourdieu, 1980).

A formulation of the *Philosophy of New Music* sums up the interaction between method and object that Adorno postulates both in art and social theory: “it is

necessary to transform the strength of the universal concept into the self-unfolding of the concrete object..." (Adorno, 2006: 23; GS 12: 33).

2 OVERCOMING OF DEDUCTIVE METHOD AND DESCRIPTIVE KNOWLEDGE

These premises are constitutive of Adorno's criticism of both totalizing theoretical systems and positivism.

According to Adorno, the theoretical systems that try to set as an invariance what they consider the dynamics of society postulate the unity of the system despite of the individual contradictions. But the system collapses, because there is no unity, either in society or in the theoretical system that seeks to capture it. The system is seen as a close context of deductive relations, from a minimum of so obvious assumptions that they seem to be given in themselves as signs of their own truth. From a single statement or concept the whole is deduced. The multiplicity is reduced to one through mere deduction. However, for Adorno, the exaltation of internal coherence (*Stimmigkeit*) of knowledge succeeds at the costs of truth, which is not coherent (Adorno, 2008: 46-51). Science becomes scientism: it is one of the moments of fetishization of science. Adorno refers to Bacon (*Novum Organum*, 1620), who postulated the need to question the criteria as misleading "idols" that exclude as impossible what is or may be part of reality (Adorno, 2008: 136-137).

This is just what Adorno demands of the composer and gives ground to his diagnosis of the aging of New Music, which was a consequence of its subordination to deductive thinking, to the same idolatry of the criteria that Adorno condemned in science. "The schematic organization", the rationalization of music "takes the place of the *raison d'être*, and the organization of material becomes a substitute for the renounced goal. As a result of the atomistic disposition of musical elements, the concept of musical coherence (*Zusammenhang*) is liquidated, a concept without which nothing like music really exists. The cult of consistency terminates in idolatry; the material is no longer worked through and articulated to be amenable to artistic intention; instead the arrangement of the material becomes the sole artistic intention, the palette becomes the painting" (Adorno, 1988: 192; GS 14: 157).

Accordingly, musical coherence (*Zusammenhang*), similarly to social theory, could not be assured by a pre-given system. Rather it could only be reached "by working through the material". The crucial epistemological issue resides, in fact, for Ador-

no, on the resistance that social reality offers to theory, especially if the latter seeks to establish itself as a system. However, to understand the complex situation in which we live, Adorno himself acknowledges that it does not seem possible to abandon the concept of theory as a system. This will then have to incorporate the self-reference through critical reflection and thus be forced to cover what escapes it: that is, in Adorno's words, it must be both system and non-system (Adorno, 2008: 125-126). It is no longer deductive, because it is capable of being in itself paradoxical, contradictory. Such as the artworks should also be. The terms in which Adorno refers, for example, to *Wozzeck* define exactly a similar paradigm of artistic consistency: "Berg accomplished the supreme coherence of the composition", but left out "the coherence of style, relying more on the monadological strength of the eloquent entity, that absorbs in itself and compels to expression the irreconcilable, than on the purity of the idiom, behind which the indelible contradiction merely conceals itself" (Adorno, 2011: 95). "Artworks present the contradictions as a whole, the antagonistic situation as a totality" (Adorno, 1997 479; GS 7: 479). "Each artwork is a system of irreconcilables" (*ibid.*; GS 7: 274).

This critique of totalizing theoretical systems is carried out together with the critique of positivism, another moment of fetishization of science, which had led to the isolation and absolutisation of the scientific branches, each one with its established method, for it was only possible to rely on particular knowledge. In positivism and its variants, thinking is primarily oriented to the methodology, as a consequence of the domination of instrumental reason, which leads to the defamation of the intellect (*Geist*). Nothing of intellectually relevant is extracted from the amount of collected data (Adorno, 2008: 176-180).

In art, the critique of positivism has its correspondence in the same demand for intellect (*Geist*). On the one side, Adorno stresses the role of technique, which assures that the artwork is more than an agglomeration of what is factually available, and this more is art's content (Adorno, 1997: 283; GS 7: 322). On the other side, however, without spirit or intellect technique becomes an end in itself. Spirit (*Geist*) "raises itself above what merely exists at the point where imagination does not capitulate to the mere existence of material or techniques". Since the emancipation of the subject "the mediation of the work through it" is not to be renounced without the reversion of the work "to the status of a thing" (*ibid.*: 48; GS 7: 63).

3 DIALECTIC SUBJECT-OBJECT

That is to say: method must be corrected not only through reflection on the object but also by means of the dialectic subject-object: thus we arrive at a central postulate of Critical Theory. In Adorno's terms, "subjectivity is not ingredient, ornament, sauce added to objectivity to make it tastier. It is what the object needs to unfold itself". The subjectivity has to disappear into the object so that the object dialectically manifests itself. Adorno's ideal of knowledge is this *Verlöschen* (extinguishing) of subjectivity, which is not possible if subjectivity begins to be eliminated. Neither subjectivity is objectivity itself, nor objectivity can be resolved in subjectivity: both need reciprocal mediation (Adorno, 2008: 194).

In music the object which the composer is confronted with is the sound material, which is historically and socially pre-formed and transformed. The material in itself is not yet art, neither its qualities ensure artistic consistency. According to Adorno, even the movement or development of the material, its "progress", is not independent of the artwork's "content". If the subject, "whose freedom is the precondition of all advanced art, is driven out", composition "turns out into a mere hobby": "[...] an external totality, hardly different from political totalitarianism, acquires the reins of power" (Adorno, 1988: 196; GS 14: 161). The belief of Stockhausen and other composers in following nature laws is denounced by Adorno as "an authentic instance of fetishism": something artifactual was set up as a primal phenomenon, and the absence of tension with the subject changed the composer in a "schoolboy", who blindly followed "alienated and pre-established rules" (Adorno, 1988: 194; GS 14: 159). Being the artwork both the result of the process and the process itself at a standstill (Adorno, 1997: 268; GS 14: 237), the reciprocity of subject and object (what is different of identity) maintains a precarious balance. In the artwork, "Subject is neither the observer nor the creator nor absolute spirit, but rather spirit bound with, preformed and mediated by the object", or, in other words, subject capable of extinguishing itself fruitfully in the object. Whatever the work is composed of, it is always both subject and object (Adorno, 1997: 248-249, 407).

4 INSPIRATION (*EINFALL*)

By postulating the dialectic subject-object, Critical Theory claims the recovery of naïve spontaneity and immediacy in addressing the object. According to Adorno, it

is necessary to recover the capacity of non-regulated experience and to cultivate the sudden idea, the inspiration (*Einfall*). To cultivate the *Einfall* does not invalidate, however, the necessity of testing it and submitting it to the control of the adequacy to the object, to verify whether it breaks out from the object itself. What distinguishes the power of thought is not its non-arbitrary character, but rather the unity of arbitrary and non-arbitrary: the quality of spontaneity that breaks out suddenly, but results from an unconscious continuity. The more intense the thought, the greater the chance of inspirations (*Einfälle*) as a fruit of the continuity of the underground work. Without this moment of sudden irruption (what's new in thought), there is no productive thinking (Adorno, 2008: 157-158).

In this way, Adorno transfers to science and especially to social theory what Kant admitted exclusively in art: inspiration (*Einfall*). And simultaneously condemns in art the import of totalitary reason that belongs to the paradigm of modern science. Artwork's details should not be extinguished by the whole, as in constructivism, that no longer grants any role to sudden ideas or irruptions (as unplanned arbitrarinesses). But Schoenberg, Berg and even Webern demand for the restitution of inspiration in their works (Adorno, 1997: 385; GS 7: 450-451). Organization and inspiration are combined according to a process that Adorno characterizes making use of systems theory: *homeostasis*, that is, artwork's systemic self-regulation, without which no coherence could be reached, no artwork would be possible (*ibid.*: 206; GS 7: 236). The "exclusive predetermination of the whole by the material" would result in "artwork's muteness", in the lost of its eloquence: "art is expressive when what is objective, subjectively mediated, speaks" (*ibid.*: 138, 385; GS 7: 160, 450-451).

5 COGNITION (ERKENNTNIS)

Einfall (inspiration) as a moment of the dialectic subject-object presupposes in art the categories of mimesis and expression. According to Adorno, "the rationality of artworks becomes spirit only when it is immersed in its polar opposite", and this "polar opposite" are the "mimetic impulses" which become expression. The mimetic element (indispensable to art) cannot be reached other than by way of the particular subject. Art cannot be isolated from expression, and there is no expression without a subject (Adorno, 1997: 52; GS 7: 68). The dialectic of these elements is similar to dialectical logic, in that each pole realizes itself only in the

other, and not in some middle ground (*ibid.*: 55; GS 7: 72). But Adorno's concept of mimesis is not identical with that of imitation. According to Adorno mimesis consists in "a sympathetic reaction to empirical world in the medium of art". In this sense, "art does not remain in the copy, rather makes aware of deficits, evokes ex negativo unaccomplished promises of happiness, the longing for the Other" (cf. Eichel, 1998). This is just what defines art as a form of knowledge: art completes knowledge (*Erkenntnis*) with what is excluded from knowledge and thereby once again impairs its character as knowledge, its univocity (*ibid.*: 70; GS 7: 86-87). Art "denounces the particular essence of a ratio that pursues means rather than ends", reminds us of the ends: here resides "the source of art's rationality", of "its character as knowledge", of its "capacity to perceive more in the things than they are" (*ibid.*: 417; GS 7: 487-488).

Art's rationality puts in this way in evidence that "*ratio* without *mimesis* is self-negating" and that, as Adorno postulated, and recent research in neurosciences confirms (for example, António Damásio, 1994), feeling and understanding "are not absolutely different in the human disposition and remain dependent even in their dividedness" (Adorno, 1997: 418; GS 7: 489). Also in social theory, Adorno postulates, thus, the necessity of recovering the capacity of primary experience as an antidote both against reified consciousness of positivism and absolute reason of totalizing systems. Otherwise social theory renounces to the "capacity to perceive more in the things than they are" (Adorno, 2008: 75-76; 80-81).

6 PREFIGURATION OF THE NON-IDENTICAL FROM A TENDENCY

In fact, for Adorno, social theory, to be truly so, must transcend the existent, but without falling into the mere arbitrary and blind speculation. It goes beyond the presently existing, but by taking into account the weight of what exists. Adorno distinguishes between *trend* and *tendency*. One thing is the extrapolation, generalization from the established evidence, the going-on-so (*So-weiter-Gehen*) if such or such assumptions are maintained: Adorno calls this the mere prophecy, based on the identification of a *trend*. Another thing is, not only to formulate the expected or to predict, but daring to foreshadow the new, the non-identical, which is opposed to the already existing: the field of theory is only then reached from the identification of a *tendency* – *tendency* understood as that to what society evolves in view of the vectors that determine it today. Not the merely predictable (according to a

trend), but the Otherness or Alterity (issuing from a *tendency*) is the task of social theory. *Tendency* as a key-concept expresses the idea that theory must be, dialectically, capable of assimilating the paradoxical moments that seem to escape it (Adorno, 2008: 37-39).

In art, particularly in music composition, the tendency of the material is also a key-concept for Adorno. Material is what is formed, “what the artists worked with”, “everything that artists encounter about which they must make a decision”, including every technique and forms ever developed. In so far as the material is historically and socially preformed, it evolves objectively, progresses like the productive forces in society. The artists are confronted with the “constraint inherent in technical procedures and the progress of material which is imposed by various materials as well as by the necessity to employ specific materials”. They are so “dependent on the transformations of technique” as technique is dependent “on the materials that it manipulates”. That is to say: the artists cannot avoid to be confronted with the most advanced state of the material, its objective tendency (Adorno, 2002: 648; GS 17: 258). According to Adorno, authentic art emerges when, in the process of production, the material is expanded “into the unknown, going beyond the material’s given state” or level (*Materialstand*), what is “to a large extent a function of the material and its critique”, “defined by the material itself” (Adorno, 1997: 194-195; GS 7: 222-223). How this alterity is reached and how similar it is to the postulate of transcending the existing in social theory is summed up in a statement of the *Philosophy of New Music*: What the composer does “is accomplished in the execution of what his music objectively demands from him. But for such obedience the composer requires all possible disobedience, all independence and spontaneity: The movement of the musical material is just that dialectical.” (Adorno, 2006: 33-34; GS 12: 42). Therefore, as the essay *Vers une musique informelle* makes explicit, the composer must go beyond the *trend*, the banal consequentiality, the predictable, and dare to prefigure the non-identical.

7 THE CONFLICT BETWEEN INDIVIDUAL AND SOCIETY

According to Adorno, Parsons’ system is the best example of a totalizing social theory with the intention to fill all possible gaps, but that ignores the fundamental: the conflict between individual and society. By taking into account Freud and psychoanalysis, Adorno stresses the situations in which individuals, even when they

declare to act freely as psychological entities, identical to themselves, are not but character masks (*Charaktermasken*), ie they only do what corresponds to their objective function, their roles (*Rollen*) in society. The totality compels them to act that way. It is true that the deep layer of the self is of social nature: the images (constellations) inscribed in the unconscious derive from social conflicts. But such mediated conflicts are entirely different from the immediate conflicts of the self. What diving (*Versenkung*) in the psychology reveals as being collective or social is not the immediate action of society on the unconscious, but rather an already stored (*aufgespeichert*), sedimented form of social pressure or control, which is therefore much deeper, and much more difficult to erase (*Ich-Neurosen*). Thus it is necessary to distinguish among the external psychological conflicts and to capture those who hide behind them: the conflicts that are truly collective (social). By hipostasiating the concept of role, Parsons attempted to explain society as if the ontology of reality was extracted from theatre. Instead, we must capture the pressure of social objectivity, transmitted to the conscience of the individual through his/her own *ratio* (Adorno, 2008: 145-150).

This purpose of social theory has also its correspondence in art. The composer's "struggle with the material is a struggle with society precisely to the extent that society has migrated into the work, and as such it is not pitted against the production as something purely external and heteronomous [as against a consumer or an opponent]. In immanent reciprocation, directives are constituted that the material imposes on the composer and that the composer transforms by adhering to them" (Adorno, 2006: 32; GS 12: 40). In artistic production unconscious forces and rationality enter the work mediated by the law of form (Adorno, 1997: 11: GS 7: 21). The objectivation of the artwork is the result of this play of forces, a contradiction that is art's answer to the contradiction of the *ratio* itself (*ibid.*: 129-130; GS 7: 153; *ibid.*: 369-370; GS 7: 429). Here resides just what is specific of art as knowledge (*Erkenntnis*): through its immanent dialectic of expression and construction, of rationality and mimesis, the capacity to capture the unsolved antagonisms between individual and society. The difference to social science is that art is a form of non-conceptual or non-discursive knowledge (*ibid.*: 70, 167; GS 7: 86, 191).

8 SOCIAL INTEGRATION AS LATENT DESINTEGRATION

For Adorno, the social integration grows with the social contradictions and antagonisms. Rejecting the premise of classical liberal theory, that the integration would be a consequence of the spontaneous acting of the individuals, Adorno argues that it is performed from top to bottom, through methods of technological standardization of the labor process, mass communication, and planning of the most powerful groups (including the dimensions of advertising and propaganda). Since integration is not but latent disintegration, then the more grows the integration, the less totality and individuals are reconciled. Adorno diagnoses a kind of collective schizophrenia in the sense that people become, increasingly, instrumentalized, they become tools of their own survival. The increasing rationalization of the people in the production process is in conflict with their own reality as humans, because little remains of the purpose for which one works. What is at stake is not the individual subject, but the potential costumer, the consumer (as if this was the purpose of the whole). The person as an entity full of meaning ceases to exist. There is an inversion between means and ends. The rationality becomes irrational (Adorno, 2008: 100-102).

According to Adorno, such a critical perspective of society and of the relations between totality and individual is inherent to art: “The dubiousness of the ideal of a closed society applies equally to that of the closed artwork” (Adorno, 1997: 206; GS 7: 236). Forces of production “emancipated in art” represent “a real emancipation that is impeded by the relations of production”. Artworks “organized by the subject” are capable *tant bien que mal* of what society – that is organized without taking into account the subjects – “does not allow” (*ibid.*: 42; GS 7: 56). So, against the “mistake of traditional aesthetics”, that “exalts the relationship of the whole to the parts to one of entire wholeness” or “totality” (*ibid.*: 206; GS 7: 236), Adorno postulates that “totality” in art presupposes “the substantiality of the particular elements”, “a homeostasis of tension between the parts and their coherence in an unity”. Totality in art, by contrast to totality in society, may not “engorge tension”, “annul that homeostasis”, making itself “fit for ideology” (*ibid.*: 69; GS 7: 85). Accordingly, the rank of an artwork is “defined essentially by whether it exposes itself to, or withdraws from, the irreconcilable”. By “giving form to antagonisms”, instead of masking them, and by forcing them “into appearance that issues from the unreconciled, they incorporate the possibility of conciliation”. In this way,

dialectically, “as the nonviolent integration of what diverges”, a successful artwork “at the same time transcends the antagonisms of existence” without perpetrating the lie that these “no longer exist”, and converges “with knowledge through their synthetic function, the joining of the disjoint” (*ibid.*: 251-252; GS 7: 283-284).

9 CRITIQUE OF IDEOLOGY AS A CRITIQUE OF LANGUAGE

To traditional forms of ideology, providing additional ideas that console and deviate from what exists, now joins the phenomenon to which Adorno calls fusion between ideology and the idea of reality as it is. The disenchanting world (*entzauberte Welt*) presents itself to us as something that is well so and can not be otherwise. The existing, such as it is, becomes the ideology of itself. The veil between reality and ideology is so diaphanous that a breath seems sufficient to make it fall. But the more transparent and the diaphanous the veil, the more difficult it is to destroy it. When there is apparently no longer any ideology, it is the moment when the ideological reaches the peak: the reified consciousness. People adapt themselves so completely to the power that is exercised on them that, instead of complement or transfiguration, ideology becomes duplication of what already exists. The existing manifests itself in the global social consciousness, especially in the language and therefore in thought, since thinking and language are mutually constitutive of one another (Humboldt) (Adorno, 2008: 120; 213s.).

Positivism, by giving voice to an apparent social objectivity, abdicating of theory, is, accordingly, a manifestation of ideology. On the contrary, social theory demands the critique of ideology. However, in so far as, in language, form contradicts the content, the critique of ideology must focus not on a false theoretical content of the language but on the way in which the contents are manifest in consciousness. That is: it must be a critique of language (as practiced Karl Kraus) (*ibid.*: 212-214).

Such a demand must be met also by art, but art itself is demanded as a critical answer to ideology: “something in reality, something back of the veil spun by the interplay of institutions and false needs, objectively demands art”, and “it demands an art that speaks for what the veil hides” (Adorno, 1997: 24; GS 7: 35). Artworks are, in this sense, “real answers to the puzzle externally posed to them”, and as such, “they do not lie: They do not feign the literalness of what speaks out of them” (*ibid.*; GS 7: 16; AT 171; GS 7: 196). Art is knowledge, according to Ador-

no, precisely in that it is knowledge of social reality: art's "truth content and social content are mediated, although art's truth content transcends the knowledge of reality as what exists". The difference to scientific knowledge resides in that art is mimesis, is "bound up with feeling, with the immediacy of experience" (Adorno, 1997 335-336; GS 7: 383-385). As knowledge, however, "art is neither discursive nor its truth the reflection of an object": "truth emerges through it" (*ibid.*: 362; GS 7: 419). Not its "meaning", but rather what decides whether the artwork in itself is true or false, is the "truth-content" (*ibid.*: 172; GS 7: 197). Artworks "are able to say", but "the said also conceals itself". This "unmediated eloquence" of the artworks (Wesche, 2009), as a language *sui generis* that escapes meaning, is in itself a critique of discursive language, and therefore, of ideology (cf. Vieira de Carvalho, 2005; 2011).

Summing up: According to Adorno, both in art and social theory truth is committed to *Bilderverbot*, ban of its representation. Both art and social theory are directed toward truth, but both are not truth in themselves. Truth unfolds itself in art and social theory as otherness or alterity, that cannot be grasped, asserted, verbalised. In the very moment of its representation it would become untruth, false consciousness, ideology. Art and social theory pair in the endless "hope for truth, for a qualitatively Other" (*Hoffnung auf Wahrheit, auf ein qualitativ Anderes*) (Adorno, 2008: 40).

REFERENCES

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols. (GS), ed. R. Tiedemann, Frankfurt: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1988): "The Aging of the New Music", trans. Robert Hullot-Kentor, *Telos*, 77 (1988): 79-93 (GS 14: 143-167).
- ADORNO, Theodor W. (1992a): *Quasi una Fantasia. Essays on Modern Music*, trans. Rodney Livingstone, London / New York: Verso (GS 16: 249-540).
- ADORNO, Theodor W. "Vers une musique informelle", in Adorno 1992a, 269-322 (GS 16: 493-540).
- ADORNO, Theodor W. (1997): *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, London / New York: Continuum (GS 7).
- ADORNO, Theodor W. (2001a): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (ed. Henri Lonitz), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- ADORNO, Theodor W. (2001b): *Alban Berg. Master of the Smallest Link*, Cambridge: Cambridge University Press.

- ADORNO, Theodor W. (2002): "Difficulties. I. In Composing", in *Essays on Music* (ed. Richard Leppert), Berkeley: University of California Press, 664-660 (GS 17, 253-273).
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Philosophy of new music*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis / London: University of Minnesota Press, 2006 (GS 12).
- ADORNO, Theodor W. (2008): *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (eds. Tobias ten Brink and Marc Phillip Nogueira), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.
- ADORNO, Theodor W. and HORKHEIMER, Max (2002): *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments* (with Max Horkheimer), trans. Edmund Jephcott, Stanford: Stanford University Press, 2002 (GS 3).
- BOURDIEU, Pierre (1980), "Le mort saisit le vif. Les relations entre l'histoire réifiée et l'histoire incorporée", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 32-33, 1980: 3-14.
- DAMÁSIO, António (1994), *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*, New York: Putnam Publishing.

PRIMACÍA DEL MATERIAL. OBSERVACIONES PARA UNA TEORÍA ESTÉTICA DE LA DIALÉCTICA NEGATIVA

*Priority of the Material. Some Remarks for an
Aesthetic Theory of the Negative Dialectics*

MARTIN METTIN*

m.mettin@hvd-bb.de

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 10 de septiembre de 2020

RESUMEN

La tesis materialista de Adorno sobre la primacía del objeto, la idea central de su Dialéctica negativa, se retoma transformada en sus inquietudes estéticas y en su elaboración teórica. Tal estética materialista se ve abocada a una intermitencia permanente: si el discurso sobre la singularidad irreductible del arte no quiere quedar como una mera expresión vacía, debe penetrar los objetos artísticos, absorber algo de ellos. En este sentido, la primacía del objeto en términos estéticos también significa una primacía de las obras de arte sobre la teoría estética. De acuerdo con Adorno la estética materialista debe partir de los objetos artísticos y volver a ellos una y otra vez, en lugar de alejarse de ellos desde la posición del discurso hiperabstracto y la metarreflexión. Es cierto que lo que se transmite en el material incita al ámbito de la reflexión conceptual, de la reflexión en el ámbito de la razón. Pero esto no implica que la filosofía deba tener prioridad sobre la práctica estética. Solo lo que ya está dispuesto en lo sensual, por el contrario, es lo que puede promover la reflexión estética.

Palabras clave: Teoría estética, material, materialismo, música, *Dialéctica negativa*.

ABSTRACT

Adorno's materialist thesis of the primacy of the object, the core idea of his Negative Dialectic, returns in transformed form to his aesthetic concerns and theory. Such materialist aesthetics is compelled to permanent intermittency:

* Humanistischer Verband Berlin-Brandenburg.

It must penetrate artistic objects, absorb something of them, if the talk of the inexchangeability of art is to be more than a hollow statement. In this respect, the primacy of the object in aesthetic terms also means a primacy of artworks over aesthetic theory. Materialist aesthetics according to Adorno must therefore start from the artistic objects and return to them again and again, instead of moving away from them on increasingly hyper-abstract levels of discourse and meta-reflection. It is true that what is communicated in the material enters the realm of conceptual reflection, of reflection through reason. But this does not mean that philosophy can take precedence over aesthetic practice. In contrast, only that which is already laid out in the sensual itself can lead to aesthetic reflection.

Keywords: Aesthetic Theory, material, materialism, music, Negative Dialectics.

Para Toni

Si se le da por buena la tesis materialista, creo que el combate que ha librado por la salvación de la metafísica es admirable. Ciertamente semejante punto de partida materialista le ofrece la ventaja de poder conocer la pertinencia de las investigaciones metafísicas, ya que ha *tenido* que ponerlas previamente en los objetos. Si su tesis fundamental puede llamarse con razón materialista en un sentido que vaya más allá de lo puramente nominal (como tesis ‘anti-idealista’) es algo de lo que no estoy seguro y que sin duda no es evidente.

Gershom Scholem a Theodor W. Adorno, 1 de marzo de 1967

(Adorno y Scholem, 2015: 407-408)

Si me entiendo correctamente a mí mismo, algo que no se puede dar por descontado en ningún pensador [...], en el trabajo *no* he anticipado una tesis materialista. Al contrario, mi propósito era precisamente derribar esa anticipación, que en último término es propia de una forma de pensar ontológica. En otras palabras: el propósito es en cierto sentido alcanzar el materialismo, no partir de él. [...] Lo que en la discusión epistemológica denomino primacía del objeto, y que de hecho hay que concebir como algo muy frágil, es decir, sólo dentro de la dialéctica y no como una afirmación cruda, me parece que, si uno consigue escapar por una vez al hechizo de la identidad, trata de hacer justicia al concepto de materialismo. [...] Este camino hacia el materialismo, totalmente distinto del dogma, es el que parece garantizarme esa afinidad con la metafísica, casi diría: con la teología, que usted con razón reconoce como el motivo central.

Adorno a Scholem, 14 de marzo de 1967 (Adorno y Scholem, 2015: 413-414).

“Transición al materialismo”: así titula Theodor W. Adorno un pasaje de su *Dialéctica negativa* que enlaza con las observaciones sobre la “primacía del objeto” (Adorno, 1966: 184-187, 193-197). En ese pasaje puede leerse: “El momento somático es irreductible en tanto que es lo no puramente cognitivo en el conocimiento” (Ador-

no, 1966: 194). De acuerdo con ello, lo que el pensamiento crítico de Adorno, en su crítica dialéctica del conocimiento, denomina primacía del objeto respecto del sujeto tiene un impulso intrínsecamente materialista. Incluso el pensamiento abstracto estaría vinculado a momentos somáticos y, con ello, a un mundo material, no pudiendo nunca desligarse del todo de él. Pero entonces lo somático y la materia no pueden entenderse como puras magnitudes a disposición de la razón; en tanto que presupuestos necesarios de la razón, al mismo tiempo escaparían a ésta. Desde este punto de vista el concepto de materia se convierte en marcador de un momento mundano del pensamiento dialéctico, no completamente espiritualizado, y por tanto un momento reluciente y no disponible: “Desde fuera se observa aquello que en la reflexión sobre el espíritu aparece como específicamente no espiritual, como objeto, materia. La categoría de la no identidad obedece aún al criterio de la identidad. Emancipados de éste, los momentos no idénticos se revelan como materiales, o como indisolublemente unidos a lo material” (Adorno, 1966: 193).

Pero, ¿qué significa aquí –en esta constelación– ‘materia’ o ‘material’? ¿Qué significa materialista? Esta pregunta no puede responderse de forma abstracta, no se resuelve planteando una definición general de esos conceptos. Eso implicaría ya hacer disponibles los momentos específicamente materiales de la dialéctica negativa, que precisamente se sustraen a un acceso basado en la dominación. Sólo de forma concreta, de la mano de los respectivos objetos de ese pensamiento, se puede esclarecer hasta qué punto éste puede reivindicar para sí el materialismo, y por tanto cuál sería su materia y qué lugar le corresponde.

Uno de los objetos en los que los momentos somáticos y materiales aparecen de forma explícita sería la estética, que aquí ha de entenderse en sentido estricto como (filosofía del) arte. En su *Teoría estética*, publicada póstumamente, Adorno retoma de nuevo el teorema de la primacía del objeto y, al igual que en *Dialéctica negativa*, lo pone en relación con su concepto específico de materialismo. En sentido estético aquí no cobra tanto peso la materia como el material. El catálogo de preguntas planteado más arriba debería por tanto incluir también este concepto.

El camino que conduce a través de las siguientes reflexiones sobre la relación entre *Dialéctica negativa* y *Teoría estética* debe emprenderse desde el trasfondo de estas preguntas. La tesis conductora es que la primacía del objeto, que Adorno formulara desde un punto de vista primordialmente epistemológico, puede aplicarse también de forma transformada a cuestiones estéticas. Tras una breve aproxima-

ción a los conceptos de sujeto y objeto, así como de lo material, se plantean algunas observaciones sobre la categoría estética de material. A continuación, esas observaciones se remiten de forma concreta a la música, para después ampliar el panorama al resto de las artes para mencionar algunas intermitencias y contradicciones abiertas de una estética basada en la dialéctica negativa.

1 MOMENTOS MATERIALES

Para la *Dialéctica negativa* la separación consumada en la historia del pensamiento entre el sujeto como entidad cognoscente y el objeto como aquello conocido resulta irreversible. Sin embargo, sujeto y objeto no están totalmente separados, y no se enfrentan como dos entidades sin relación entre sí; sin embargo la relación que media entre ellos, que les rige y les vincula pese a su separación, no es en absoluto simétrica: “La asimetría en el concepto de mediación hace que el sujeto esté en el objeto de modo muy distinto a como éste está en aquél. El objeto sólo puede pensarse mediante un sujeto, pero siempre se mantiene como algo distinto frente a éste; sin embargo, el sujeto, de acuerdo con su propia constitución, es de antemano también objeto. Del sujeto no puede sustraerse el objeto ni siquiera como idea; pero sí el sujeto del objeto” (Adorno, 1966: 184).

De esta asimetría resulta para Adorno la primacía del objeto. Podría decirse que el sujeto no puede existir sin objeto, pero sí el objeto sin sujeto. En primer lugar porque todo sujeto de conocimiento, como criatura dotada de un cuerpo, está indisolublemente vinculada al mundo de los objetos físicos y porque todo pensamiento ha de referirse a un objeto. Por el contrario el objeto puede existir perfectamente sin sujeto; ciertamente no como objeto del pensamiento, pues éste presupone siempre un sujeto, pero sí como algo objetiva y materialmente distinto del pensamiento, como algo material que no necesita del pensamiento para existir, que no se produce por la mera fuerza del pensamiento. El que pueda volver a haber un mundo material sin sujetos humanos, como ya lo hubo antes, es más que meramente concebible; por el contrario, el que los seres humanos pudieran existir y pensar sin cuerpo es algo que a grandes rasgos podría considerarse un idealismo ingenuo e irreflexivo; al menos no es algo racionalmente concebible. Intentemos formularlo sin tanto experimento mental: sin alimentación y respiración, sin metabolismo con la naturaleza, la dimensión pensante del sujeto de la existencia desaparecería, se convertiría en pura objetualidad, en un cadáver inerte que luego se des-

compondría en otros objetos orgánicos y anorgánicos. El recuerdo de esta “preponderancia del objeto” (Adorno, 1966: 184) en la dialéctica negativa de Adorno es una protesta frente al idealismo acrítico de la conciencia, en la medida en que éste tiende a dar prioridad al sujeto. Por supuesto, esta protesta no ha de entenderse desde un materialismo ingenuo o vulgar, como si el pensamiento del sujeto tuviera que prescindir de sus propias estructuras subjetivas y relacionarse de modo inmediato con el mundo material de los objetos. Más bien la asunción materialista de la primacía del objeto es ella misma producto de una reflexión del sujeto. Esto es algo que Adorno precisa en 1969 en su texto “Sobre sujeto y objeto”, cuando emplea la terminología de *intentio obliqua* e *intentio recta* para referirse a esos productos de la reflexión. Mientras que la *intentio recta* es la intención (en el sentido de ‘conciencia’) que se dirige directamente a su objeto, sin reflexionar sobre sí misma como conciencia, la *intentio obliqua* se convierte a sí misma en objeto de una modalidad de conocimiento. El camino directo al objeto, el de la *intentio recta*, no es –frente a lo que podría pensarse– el del materialismo, ni mucho menos el de la dialéctica: “Con la comprensión de la primacía del objeto no se restaura la vieja *intentio recta*, la confianza servil en que el mundo externo es tal como aparece al margen de la crítica. [...] Primacía del objeto significa más bien que el sujeto es objeto en un sentido cualitativamente distinto, más radical, que el objeto que, como no puede conocerse de otro modo que, a través de la conciencia, también es sujeto. [...] La primacía del objeto es la *intentio obliqua* de la *intentio obliqua*, no la *intentio recta* resucitada; es el correctivo de la reducción subjetiva, no la negación de la participación del sujeto” (Adorno, 1969: 746-747).

Esta “*intentio obliqua* de la *intentio obliqua*” que reflexiona sobre sí misma, es lo que Adorno denomina “segunda reflexión”; una reflexión que no se encierra en sí misma, sino que más bien a través de la reflexión sobre la relación entre sujeto y objeto aspira a algo material. A través de la reflexión, es decir a través del pensamiento conceptual, el pensamiento debe *recordar* los momentos del objeto que no se agotan en el pensamiento conceptual. Este recuerdo es en sí mismo un acto somático. En el recuerdo lo recordado cobra figura corporal; recupera así una parte de su *physis* cuando aparece como imagen interna o resuena en su sonoridad verbal o de ruido. Una segunda reflexión capaz de identificar la no identidad que desborda lo conceptual adquiere estos momentos somáticos. El medio del pensamiento reflexivo es el lenguaje, de forma característica el texto filosófico. Por eso Adorno entiende sus textos, y también la dialéctica negativa, como un “tejido” (Adorno,

1966: 44) en el que se entretajan las huellas de experiencias corporales con momentos reflexivos y conceptuales. Estos momentos lingüísticos y no conceptuales en medio de lo conceptual y lo basado en la identificación recuerdan la “primacía dialéctica del objeto” (Adorno, 1969; 751), y el acento se pone en “dialéctico”¹. El recuerdo reflexivo de lo somático ha de evitar que el sujeto “devore” al objeto “al olvidar hasta qué punto él mismo es sujeto” (Adorno, 1969: 742). No se trata de que el sujeto se liquide a sí mismo en nombre de la primacía del objeto, en lugar de “superarse y quedar conservado en una figura superior” (Adorno, 1969: 743). La dialéctica negativa de la relación entre sujeto y objeto se revela aquí como un pensamiento a través de las contradicciones, donde las contradicciones no sólo son llevadas a término, sino que la parte indisoluble de la contradicción se mantiene y persevera. El sujeto que no olvida la primacía del objeto no puede descansar en determinaciones conceptuales.

Ahora bien, ¿qué implican estas breves caracterizaciones de la primacía del objeto para el concepto de materia, o de lo material, como se ha planteado en la introducción a partir de *Dialéctica negativa*? Ahí podía leerse que, a través de la segunda reflexión, “los momentos no idénticos se revelan como materiales o inseparablemente unidos a lo material” (Adorno, 1966: 193). Si bien justo antes Adorno se refiere a lo no espiritual del objeto como a (su) materia, aquí parece querer decir algo distinto del significado de “materia” en la terminología tradicional. Pues en una importante rama de la tradición filosófica desde Aristóteles, “materia” no se entiende como designación de un ente concreto y particular, sino que más bien “representa el punto de vista desde el que puede contemplarse un ente, su ser-dónde”, como escribe Gunnard Hindrichs (2016: 247)². En el pasaje citado de *Dialéctica negativa*, lo que le interesa a Adorno no es el aspecto del ser acorde a la posibilidad de la materia; desde esa perspectiva aristotélica la materia tendría potenciales que podrían actualizarse en este o aquel ser concreto. Aquí se trata más bien de un aspecto no totalmente determinable por el pensamiento, que no se puede caracterizar o alcanzar del todo: su existencia física, única y concreta, y con ello material, que es a lo que se refiere la primacía del objeto. Para el planteamiento de la dialéctica negativa, lo que tiene primacía sobre el sujeto no es la *categoría* de la materia, sino la *otredad* material, la cualidad realmente física: la materia como antítesis corporal del espíritu. Ese es el motivo por el que “la transición a la primacía

¹ Sobre el momento de lo no conceptual en el lenguaje conceptual, cfr. Tränkle, 2016.

² Sobre este ambiguo concepto, cfr. la entrada “materia” en Joachim Ritter (1980: 870-924)

del objeto” es o debería ser “una dialéctica materialista” (Adorno, 1966: 193). Tiene que exponer siempre de nuevo la experiencia somática con la realidad material, para conservar su fisonomía e implicarla en sus reflexiones espirituales –por ejemplo, en cuestiones de teoría social–. Eso implica preservar la “vida propia” de la materia, que no puede anticiparse teóricamente ni determinarse de forma conclusiva. El materialismo de la dialéctica negativa implica confrontar y romper constantemente el pensamiento con la experiencia real.

Si se habla de la materia como algo vivo, dinámico, que se mueve por sí mismo y es autónomo respecto al espíritu, se alude también indirectamente a una dimensión de la determinación de la materia por parte de Aristóteles, al menos tal como la ha expuesto Ernst Bloch. Bloch entiende el concepto de materia –en estrecha analogía con las formulaciones de Adorno sobre la peculiar preponderancia del mundo de los objetos– como algo que siempre se resiste a quedar en manos del espíritu, porque la materia alberga en sí inagotables potenciales como posibilidad, y porque ella misma tiene tendencias, patrones de desarrollo y en cierto modo una historia. “La materia habría de definirse así: no es un bloque mecánico, sino que –de acuerdo con el sentido implícito de la definición aristotélica de materia– es tanto el *ser acorde a la posibilidad (kata to dynaton)*, es decir, aquello que puede manifestarse de acuerdo con las condiciones históricas dadas, determinado por el materialismo histórico, como el *ser en posibilidad (dynamei on)*, es decir el correlato de lo posible a nivel objetivo-real: el sustrato de posibilidad del proceso dialéctico. [...] La materia es dinámica, en la medida en la que en lo posible abierto para ella es también un ser no realizado, y no es pasiva como la cera, sino que se mueve a sí misma moldeando y dando forma” (Bloch, 1985: 233-234).

En relación con las reflexiones de Adorno esto significa que la dignidad de la materia que se hace valer en la primacía del objeto se basa en su carácter dinámico. En ella no se producen sólo procesos mecánicos: “la materia [...] no es un bloque inerte que sólo se mueva bajo la acción de fuerzas externas y que se mantenga igual a sí mismo” (Bloch, 1985: 230). En parte la materia es imprevisible, y por tanto no puede ser totalmente dominada por el espíritu. Por eso el materialismo, entendido desde Bloch y Adorno, significa también, aún en el intento de adueñarse del mundo material a través de la razón, tener en cuenta y tomar en serio el momento de imprevisibilidad material.

2 EL MATERIAL COMO CATEGORÍA ESTÉTICA

Este impulso materialista que subyace a *Dialéctica negativa* desde el punto de vista de la crítica del conocimiento aparece una y otra vez, aunque transformado, en los diversos trabajos de Adorno en el ámbito de la filosofía del arte. Este materialismo aparece transformado porque sus objetos materiales, a los que concede primacía, no son los mismos en la teoría del conocimiento que en la teoría del arte. En *Teoría estética*, por ejemplo, se afirma: “La crítica epistemológica del idealismo, que concede al objeto un momento de preeminencia, no puede transferirse sin más al arte. El objeto en el arte y el objeto en la realidad son completamente diferentes. El objeto en el arte es la obra producida en él, que contiene elementos de la realidad empírica pero también los trastoca, los disuelve y los reconstruye de acuerdo con su propia ley. Solo a través de esa transformación, y no mediante una fotografía falseadora, puede el arte hacer justicia a la realidad empírica, a la epifanía de su esencia oculta y al merecido estremecimiento ante su degeneración. La primacía del objeto sólo se afirma estéticamente en el carácter del arte como historiografía inconsciente, como anámnesis de lo derrotado y reprimido, tal vez de lo posible. La primacía del objeto, en tanto que potencial libertad de lo existente frente al dominio, se manifiesta en el arte como su libertad respecto de los objetos” (Adorno, 1970: 384).

Adorno se desmarca aquí claramente del mero realismo en las artes; también porque, bajo la influencia del materialismo soviético reduccionista y acrítico, el “realismo socialista” había afirmado una falsa primacía de la realidad socio-material sobre la de las artes. La misión de estado del realismo socialista era producir reproducciones fieles de la sociedad (socialista) para que desempeñaran así una función ejemplar para el “hombre socialista”. Este planteamiento radical, que vincula estrictamente el arte a fines políticos y a la realidad socio-material, remite a una tendencia inmanente a todo realismo en las artes: vincularse de forma inmediata y obediente a la facticidad social y tomar la realidad existente como norma del arte. Pero así, según Adorno, el realismo estricto echa a perder los potenciales específicos del arte, a saber, abrir el espacio de lo sensible a otras posibilidades, extrañar la realidad y así ofrecer una experiencia de los aspectos que albergan una promesa de felicidad, o de sus momentos dañados, vejados y destructivos, una experiencia que fuera más allá de lo experimentable en la vida cotidiana. El realismo socialista, como todo realismo en principio, se apoya en una estética materialista mal enten-

dida. Afirma el primado de la materialidad extraartística sobre la artística, la primacía de los objetos realmente existentes sobre los producidos por el arte.

Es cierto que, para Adorno, las reflexiones sobre la primacía del objeto pueden reformularse en el terreno de las artes, pero en un sentido muy distinto del realista. Para el arte habría que tener en cuenta que aquí la vertiente objetiva de la materialidad está mucho más atravesada por el sujeto que en la realidad extraartística. El “arte” es “objeto del sujeto”, y aquel está “construido” por este (Adorno, 1970: 105). Por otra parte, cuando Adorno habla de un sujeto estético que produce objetos, no se refiere –o al menos no sólo– al sujeto creador intencional que da forma al material a su entera discreción. Más bien “en el arte la humanidad toma conciencia de lo que la racionalidad olvida, de aquello a lo que recuerda su reflexión segunda” (Adorno, 1970: 105), esto es, la dignidad de lo sensible, del mundo material, que no puede “domeñarse” del todo sin perder esa dignidad. Sin embargo, la materia, como lo objetual en el arte, adquiere aquí un estatus distinto del que tiene en el ámbito epistemológico. Alberga en sí un elemento indisponible, pero lo alberga de un modo cualitativamente distinto del de la materia indisponible y evasiva del conocimiento. Pues la materia en el arte ya ha sido elaborada de un modo particular, y en esa medida es algo distinto de la materia, es *material*, es decir, “materia ya formada previamente” (Hindrichs, 2016: 248).

El material con el que se trabaja en las artes, que permite construir, dar forma, modular y crear –por ejemplo, el material sonoro en la música, los colores en la pintura o el material lingüístico en la literatura– “no es material natural ni siquiera cuando se presenta a los artistas como tal, sino que es completamente histórico” (Adorno, 1970: 223). En el material estético el trabajo humano ha calado tan hondo que ya no puede comprenderse adecuadamente más que como algo que se encuentra en un estado de permanente modificación social y práctica. Lo que podría aparecer como mero material natural, por ejemplo, las propiedades físicas de los sonidos o colores, es un material producto del trabajo humano, aunque sea sólo por la decisión socio-histórica de que a partir de ellos puede producirse arte; sin que, por supuesto, eso implique eliminar sus cualidades naturales. Material y forma –esta última entendida tanto como las formas que adquiere el material como las respectivas formas que éste adquiere en las obras de arte– están indisolublemente unidos. Gunnar Hindrichs lo describe así: El material artístico “es un material de trabajo hecho de posibilidades formadas previamente que se elaboran hasta dar lugar a formas nuevas; estas formas, a su vez, hacen realidad las posibili-

dades preformadas, de modo que estas surgen del material. La idea adorniana de una ‘doctrina material de las formas’, que ya no quiere disociar las formas del material, como si fueran categorías formales que existieran por sí mismas, tiene aquí su punto de partida” (Hindrichs, 2011: 48-49).

La constante *reforma* y *preformación* del material artístico se produce en los trabajos artísticos, es decir en las obras de arte: “toda obra significativa deja huellas en su material”, escribe Adorno (1970: 59). *Cómo* operan las obras singulares con el material artístico y lo que hacen con el no deja indiferente el estado del material de las artes, sino que lo impregna y lo transforma. De modo que los artistas, a lo largo de la historia del arte, hacen frente a un estado del material permanentemente transformado y retransformado, que presenta requisitos objetivos a su voluntad de expresión subjetiva y del que no se pueden servir de forma discrecional. Por otra parte, sin embargo, el material preformado no les impone tampoco una coacción totalmente heterónoma. En el material yacen distintas posibilidades que van más allá del estadio del material ya alcanzado: en las principales vías de las corrientes artísticas, que tendencialmente marcan una dirección en el desarrollo del material pero cuya realización concreta lleva hacia un territorio en principio imprevisible, hay a menudo alternativas abandonadas, olvidadas o fracasadas, ramificaciones y caminos poco tenidos en cuenta que se desvían del modo canónico de operar con el material, intentos de evasión perdidos que permiten un trato distinto con los requisitos del material. Pero el sujeto debe aprovecharlos, y eso es precisamente lo que posibilita la decisión subjetiva, que transforma por su parte el material previo. Lo que rige en el material es una dialéctica entre coacción y libertad, entre requisitos objetivos y un margen de acción subjetiva: “el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para las obras en su conjunto [...]; por tanto, todo lo que se les presenta a los artistas y sobre lo que tienen que decidir” (Adorno, 1970: 222).

Por su parte las condiciones para un trato adecuado con el “material de trabajo”, en base a las cuales puede medirse si las obras de arte están logradas o no, se basan también en el material, en especial en sus aspectos sensibles. Un importante criterio de las obras de arte logradas es para Adorno si su “idea” o su “contenido” – aquello que dice la obra de arte– se manifiesta en la existencia material de la obra, y si lo hace de modo que aparezca en su especificidad singular. Solo así, no a través de lo sensible sino *en* lo sensible, puede la obra de arte ser expresión. La expresión

de una obra de arte lograda no está separada de la forma y el material, en cierto modo es el material formado de manera específica, el qué y el cómo de la obra coinciden aquí. “Lo que aparece no es intercambiable”, puede leerse en *Teoría estética* (1970: 128). Pero si no es intercambiable, lo que aparece, la constelación entre la manifestación sensible y el contenido que aparece, tiene una dignidad comparable a la del objeto material de la teoría del conocimiento. Si lo no idéntico –por ejemplo, las huellas de las experiencias corporales e individuales– no puede eliminarse del pensamiento conceptual y de los textos filosóficos sin echarlos a perder, al menos para el proyecto de una dialéctica negativa, lo mismo vale para una teoría estética basada en la dialéctica negativa: lo inconfundible, lo inconmensurable, lo único en toda obra de arte lograda no puede recogerse en una definición abstracta. Sólo en las obras individuales puede mostrarse que lo que aparece en el material no es intercambiable y de qué manera no lo es. Una estética materialista de este calado se ve forzada a una intermitencia permanente: ha de romperse en los objetos artísticos y tomar algo de ellos, si es que no quiere que la referencia a lo no intercambiable sea una fórmula vacía. La primacía del objeto en sentido estético implica una primacía de los objetos artísticos sobre la teoría, de forma análoga a la primacía epistemológica de lo material sobre el pensamiento. Ese sería uno de los puntos en los que las reflexiones generales formuladas aquí tienden incesantemente a lo concreto; llaman insistentemente a pasar a observaciones materiales concretas. Pero estas reflexiones incitan también a otras consideraciones generales, aunque de momento dejaremos estar esta contradicción, sobre la que volveremos más tarde.

El ambiguo concepto adorniano del aparecer en *Teoría estética* revela, además de algunos puntos en común, una diferencia entre el objeto artístico y el mundo real de los objetos, el de lo existente natural, social y cotidiano. Pues, a diferencia de los objetos de la teoría del conocimiento, para Adorno los objetos artísticos tienen un cierto momento de ficción. Presentan algo no existente como si existiera, y lo hacen precisamente como algo que aparece *en lo sensible* y no como mero constructo mental. A las obras de arte “lo no existente se lo proporcionan los fragmentos de lo existente que ellas reúnen en la *apparition*” (Adorno, 1970: 129). A lo largo de *Teoría estética* Adorno emplea en varias ocasiones esta imagen de la aparición, la “manifestación celestial” de las obras de arte (1970: 125). Lo que resuena en esta imagen, como ha señalado Anne Eusterschulte (2016: 223), son “momentos de una paradójica simultaneidad de aparecer y desaparecer, que se explica [...] en la

aparición instantánea de una estrella, de la luminosidad explosiva de los fuegos artificiales, que en el momento de su manifestación se disipan en la nada, dinámicas de encenderse y extinguirse propias de los cometas”.

En las obras de arte los fragmentos materiales tomados de la realidad cotidiana se transforman de tal manera a través de las técnicas artísticas y se ponen en relaciones tales entre sí que las posibilidades implícitas en la materia extra-artística pueden aparecer como liberadas: a la luz de los fenómenos artísticos el mundo puede mostrar un rostro distinto. Pero este rostro de un mundo distorsionado o “distorsionado hasta la reconocibilidad” es sumamente frágil. De acuerdo con *Teoría estética* eso no se aplica sólo a la música, que en tanto que sonoridad que se manifiesta y se extingue siempre depende de esa temporalidad³. También las artes plásticas, que trabajan con un material sensible relativamente persistente, sólo pueden hacer que lo que no existe aparezca como sensible cuando lo hacen momentáneamente; por el mero hecho de que lo que aparece debe presentarse a un ojo que contempla, a un oído que escucha o a un cuerpo receptivo, tomado en sí mismo no posee ninguna eternidad.

Este carácter efímero de la aparición sensible de y en el arte hace que el material al que se da forma en las obras de arte sea algo particular, radicalmente distinto de otros “materiales de trabajo” de la actividad humana. “Aquello por lo que las obras de arte, en tanto que aparecen, son más de lo que son, eso es su espíritu” (Adorno, 1970: 134). El espíritu es la idea, el contenido de las obras. Pero no lo es junto o tras el material, sino que se introduce dentro del material mismo: “Su lugar es la configuración de lo que aparece. El espíritu da forma a la aparición, igual que ésta le da forma a él; es una fuente de luz mediante la cual el fenómeno se vuelve sensible y se vuelve fenómeno en sentido propio. Para el arte su momento sensible está espiritualizado, quebrado” (Adorno, 1970: 135-136). Pero eso significa que el espíritu se introduce en el material artístico de manera distinta a como lo hace en la materia no artística. Ese espíritu no puede existir sin material. Naturalmente que hay gran cantidad de material no artístico que, a través del trabajo humano, también se ha convertido en espíritu. No hay instrumento alguno en el que no se hayan materializado ya las condiciones y posibilidades de su uso. Pero en principio los instrumentos son, al menos con respecto a su función, intercambiables. Las obras de arte no lo son, pues su espíritu no está fuera de su materialidad concreta. Por otra parte, sólo a través del espíritu concreto de esa materialidad puede una

³ Para una perspectiva más detallada sobre este aspecto, cfr. Mettin, 2018.

materialidad ser artística; las huellas y salpicaduras de color en las imágenes de Jackson Pollock son algo fundamentalmente distinto de las estrías de pintura sobre un suelo de hormigón fruto del descuido en la labor de unos pintores. También estas últimas pueden ser objeto de reflexión, pero sólo las primeras alcanzan su existencia material específica (en tanto que arte) cuando el espíritu se comunica en el material, cuando la reflexión sobre ellas no es algo meramente externo: “En todos sus géneros, el arte está impregnado de momentos intelectivos. Basta decir que grandes formas musicales no se constituirían sin esos momentos, sin la escucha previa y posterior, sin la expectativa y el recuerdo, sin la síntesis de lo separado” (Adorno, 1970: 138). Y más adelante se afirma al respecto: “Pero, al ser algo esencialmente espiritual, el arte no puede ser intuitivo. Siempre ha de ser pensado: él mismo piensa” (1970: 152).

Entonces, desde este trasfondo, ¿qué significa afirmar una primacía del material en asuntos estéticos? Ese primado no implica que una materia inconsciente, no elaborada, no formada, sin espíritu, sea lo preponderante en el arte. El material, como se ha mostrado, es materia espiritualizada. La primacía afecta más bien a la relación entre arte y filosofía en la estética filosófica: “El espíritu de las obras de arte no es concepto, pero a través de él las obras se vuelven conmensurables al concepto. Al extraer de las configuraciones de las obras el espíritu de éstas y confrontar los momentos entre sí y con el espíritu que aparece en ellos, la crítica pasa a la verdad del espíritu más allá de la configuración estética. Por eso la crítica es necesaria para las obras. Ella reconoce en el espíritu de las obras su contenido de verdad o lo separa de ellas. Sólo en este acto, y no en virtud una filosofía del arte que dictara a éste lo que debiera de ser su espíritu, convergen arte y filosofía” (Adorno, 1970: 137). Las obras de arte enfáticas reclaman que se reflexione sobre ellas, y por tanto que se reflexione también más allá de ellas; lo que se transmite en el material incita al ámbito de la reflexión conceptual, de la reflexión de la razón⁴. Pero eso no significa que la teoría estética (la filosofía) pueda reclamar la primacía sobre la praxis artística (el arte). Por el contrario, sólo puede llevar a la reflexión

⁴ Maxi Berger ha formulado esto de forma muy acertada: “Las obras de arte sólo son comprensibles desde su material físico o su carácter de artefacto. Presentan enigmas, y por eso requieren de interpretación. En ello consiste la tarea de la teoría estética. Abrir la significación de las obras de arte requiere de instrumentos conceptuales, de la reflexión sobre el contenido de las obras y sobre las experiencias de las mismas (Berger, 2018: 16).

mediada por la percepción sensible aquello que ya está en el ámbito sensible⁵. De ahí que la estética materialista –digámoslo de nuevo– tenga que partir de los objetos artísticos y volver una y otra vez a ellos, en lugar de alejarse de ellos con discursos cada vez más abstractos y niveles de metarreflexión. Por decirlo con una fórmula de *Dialéctica negativa* (1966: 43): “No se trata de filosofar sobre lo concreto, sino de hacerlo a partir de ello”.

3 MATERIAL MUSICAL

Comencemos de nuevo desde el principio. Esta vez de forma ya más concreta; no con el arte en general, sino con una de las artes: la música. En el concepto de material que Adorno convierte en objeto de reflexiones generales de filosofía del arte en *Teoría estética* puede percibirse aún su origen en trabajos de teoría musical. Resulta llamativo, por ejemplo, que el contenido de experiencia que se ha sedimentado en este concepto se ilustre a menudo a través de la música. En esos pasajes puede notarse que Adorno no escribió su *Teoría estética* como una filosofía del arte abstracta. Ésta tiene su nervio más bien en estudios musicales ricos en material, dedicados a obras (y compositores) singulares hasta llegar a desarrollos musicales más amplios. Más allá de ello, y esto se olvida a menudo, lo que mueve la reflexión de Adorno sobre el arte y la música es su propia praxis musical como compositor y músico, que aún como profesor consagrado buscó hasta el final el intercambio con otros músicos y compositores (Geml y Lie, 2017; Adorno, 2014).

En vista de la propia experiencia de Adorno como compositor, el concepto de material musical puede enfocarse de modo más preciso, pues tanto sus trabajos compositivos como teórico-reflexivos se iluminan recíprocamente, aunque no remitan explícitamente unos a otros. Son los desplazamientos del material musical que se produjeron con la Segunda Escuela de Viena en torno a Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg, pero también Ernst Krenek, Eduard Steuermann y muchos otros. En pocas palabras, en torno a 1910 en el material musical la dimensión de la tonalidad se transforma cualitativamente. Las relaciones sonoras adquieren una nueva organización: la estructura fundamental dirigida a la consonancia, bajo cuya égida pueden darse disonancias, pero siempre encaminadas a su resolución, se descomponen; las disonancias quedan liberadas, ya no deben ser armo-

⁵ De manera indirecta se plantea aquí una primacía de la praxis artística sobre la teoría estética (cfr. Hetzel, 2008)

nizadas. Lo vertiginoso de este proceso puede escucharse de manera muy plástica en la primera composición del “atonalismo libre”, el primer movimiento del Segundo cuarteto de cuerda de Schönberg, op. 10 (1907-1908). El profundo calado de esta revolución del material musical puede deducirse de la *Filosofía de la nueva música* de Adorno, cuando describe la experiencia de esos nuevos sonidos como un “shock” cuyo paisaje sonoro estaría marcado por “cicatrices” y “borrones” (1949: 44).

En la *Filosofía de la nueva música*, de 1949, pueden encontrarse numerosas reflexiones retomadas veinte años más tarde en *Teoría estética*, a veces en formulaciones prácticamente idénticas. Sin embargo, en el libro de 1949 están siempre vinculadas a desarrollos musicales concretos. Aquí se habla ya, por ejemplo, del material estético como siendo “él mismo espíritu sedimentado, algo social, preformado a través de la conciencia de los hombres” (Adorno, 1949: 39). En las radicales transformaciones que las composiciones de la Segunda Escuela de Viena introdujeron en el material puede reconocerse que el material de trabajo musical no es un material natural. Si en base a la física se quisiera declarar que las relaciones armónicas y las relaciones sonoras resultantes de ellas son fundamento natural de la música, el sentido y la estructura de la nueva música desmienten este naturalismo. El “desencadenamiento del material” (1949: 55) se produjo a través de actos compositivos subjetivos que se impusieron sobre los presuntos fundamentos naturales de la música. Una vez exonerada, liberada y desatada en una autonomía que ya no requiere resolución, el material sonoro adquiere una tendencia nueva que se sustrae al momento a toda decisión y manejo subjetivo. La cuestión de si uno compone tonal o atonal no es subjetiva; en el nuevo paisaje sonoro las figuras armónicas suenan tendencialmente envejecidas y falsas. “En tanto que antigua subjetividad que se ha olvidado de sí misma, ese espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento”, se dice en *Filosofía de la nueva música* (1949: 39). Esa idea la formula también Adorno respecto a los materiales de todos los géneros artísticos.

Sin embargo, hay una dialéctica inherente al acto de liberación y al progreso en la música: “Con el desencadenamiento del material se ha incrementado la posibilidad de dominarlo técnicamente. Es como si la música se hubiera soltado de la última supuesta coerción natural que ejerce su materia y pudiera disponer de ella de manera libre, consciente y transparente. El compositor se ha emancipado a la vez que sus sonidos” (Adorno: 1949, 55). Como ya conocemos las reflexiones sobre la primacía del objeto y la dignidad de la naturaleza de la *Dialéctica negativa* –que

proviene de *Dialéctica de la Ilustración*, de 1947-, estas líneas revelan el reverso de la liberación subjetiva del material con el que los compositores se topan. Los compositores que se creen plenamente emancipados se dejan guiar por la “idea de una organización racional total del material musical en su conjunto” (Adorno, 1949: 56). Con ello olvidan que sus composiciones no obtienen su sentido y su coherencia en base a intenciones puramente subjetivas. Lo que entra por los sentidos no puede calcularse sin más. Más bien ha de ofrecerse en el material. Un peligro ya implícito en la atonalidad libre, cuando en nombre de la disonancia había que reprimir y rechazar la disonancia, se convertirá en principio en la posterior técnica dodecafónica: “El resultado es un sistema de dominación de la naturaleza en la música. Se corresponde con el anhelo de los albores de la época burguesa: ‘captar’ ordenando cualquier cosa que suene y disolver en la razón humana la esencia mágica de la música” (Adorno, 1949: 65-66). Y más adelante se dice: “La disposición consciente del material natural es ambas cosas: emancipación de los seres humanos de la coacción musical natural y sometimiento de la naturaleza a los fines humanos” (1949: 66). Por el contrario, una composición cautelosa, orientada tanto a la voluntad de expresión subjetiva como a las peculiares ambiciones del “material natural”, debe recordar aquello que en el material se resiste a la disposición subjetiva, lo que no puede ser encajado a la fuerza y desde fuera en la forma, pues de lo contrario enmudece.

El problema de la “dominación total del material” remite indirectamente y *ex negativo* a que, como en la materia del conocimiento, también en el material artístico persiste un momento por principio indisponible, al que en cierta medida hay que conceder la primacía. En *Filosofía de la nueva música* Adorno describe estas peculiares ambiciones que no se pliegan al procedimiento compositivo basado en esquemas matemáticos como los de la técnica dodecafónica como la “espontaneidad de los momentos” y la “vida pulsional de los sonidos” (1949: 70 y 82). Con su ambición excesiva de dominación el sujeto pone en juego estos elementos de la música; el “primado de las líneas” –se refiere a las series de doce tonos que como composición previa tienden a dictar el contenido de las obras según especificaciones subjetivas– “hace que los sonidos se marchiten” (1949: 82-83). Así los sonidos amenazan con adquirir una expresión puramente técnica, precisamente porque un momento de la armonía tradicional, la “atracción recíproca” de ciertos sonidos, se frustra mediante un “dominio planificador” (1949: 83). Adorno escribe con acierto: “La técnica dodecafónica sustituye la ‘mediación’, la ‘transición’, lo sensi-

ble pulsional por la construcción consciente” (1949: 83). Ahora bien, también la vieja armonía tenía una fuerte tendencia a fijar los sonidos singulares en un corsé sumamente rígido con reglas rigurosas, que no les concedía suficiente libertad. En la rebelión contra esa privación de libertad es precisamente donde Adorno ve el momento emancipador de la nueva música, y en particular de la atonalidad libre. Hablar de una “vida pulsional de los sonidos” remite a que el material sonoro no consiste en relaciones de intervalos que puedan combinarse a discreción, según lo cual los sonidos podrían organizarse en base a reglas lógico-matemáticas o a otros procedimientos puramente formales. En sus respectivos entornos los sonidos siguen “impulsos” específicos y una cierta fuerza de gravedad, que sería su “vida pulsional”, como Adorno diría también más tarde (Adorno, 1955: 96). De acuerdo con ello el oído (compositivo) ha de atender a esas aspiraciones obstinadas dentro de las figuras sonoras. El desarrollo logrado de los sonidos hasta llegar a una composición toma también sus criterios de las “necesidades”, requisitos y contradicciones inmanentes del material, que se transmiten en esos impulsos y fuerzas de gravedad, y no solo en el poder de disponer de los sonidos por parte de los compositores.

Esta forma de tratar con el material musical, que Adorno ha desarrollado en todos sus escritos musicales como la más racional a nivel artístico, recuerda de nuevo la dialéctica entre sujeto y objeto: ambos no se encuentran confrontados sin relación entre sí, sino que están mediados de diversos modos, aunque el objeto tiene prioridad dialéctica, y cuando el sujeto desiste de la idea fija de que él tendría la primacía y podría dominarlo todo es cuando se acerca a la libertad verdadera: “Lo que [el compositor] hace estriba en lo infinitamente pequeño. Cumple cuando ejecuta lo que la música exige objetivamente de él. Pero para tal obediencia el compositor ha menester de toda la desobediencia, de toda la independencia y espontaneidad. Así de dialéctico es el movimiento del material musical” (Adorno, 1949: 42). Adorno se mantuvo fiel a este materialismo estético⁶ hasta su *Teoría estética*, cuando, refiriéndose a todos los géneros artísticos, escribe sobre una “coacción del material y para un material específico que impera en los procedimientos y en su

⁶ “El concepto adorniano de material musical contiene así siempre una protesta contra una comprensión del material que aspira a su disponibilidad total. Un material semejante ya no se entiende de modo materialista. Sería una masa pasiva en manos del sujeto compositor. Sin embargo, en tanto que subjetividad objetivizada, el material se resiste a la intervención del sujeto. La forma de la obra ha de absorber esta resistencia del material ya preformado. Puede hacerlo en la medida en que interrumpe su carácter cerrado, que representa la ilusión de un espíritu incondicionado en el plano de la obra musical” (Hindrichs, 2011: 49).

progreso. La selección del material, su empleo y la limitación en su aplicación son un momento esencial de la producción. Incluso la expansión hacia lo desconocido, la ampliación más allá del estado del material dado, es en gran medida función de ese estado y de la crítica del mismo, que él a su vez condiciona” (Adorno, 1970: 222).

4 CONTRADICCIONES E INTERRUPCIONES MATERIALISTAS

Pero el que exista una cierta coacción del material no vale sólo para la producción estética. También opera –de una forma similar, aunque distinta– en la teoría. En ésta, la primacía del material no consiste tan sólo en seguir los pasos de los desarrollos, tendencias y contradicciones dentro del material de trabajo artístico y en hacer justicia a los problemas que plantea. Para la teoría estética la primacía del material implica también una coacción a la concreción y a la micrología: las dinámicas del material en las distintas artes no pueden disolverse generalizando en una teoría de alcance universal sin ser injusto con las obras singulares, y por tanto con el material mismo. Cuáles son sus tendencias, cómo las formas de configuración artística operan con ellas y con qué contradicciones inherentes al material han de confrontarse las obras es algo que sólo puede mostrarse en lo concreto, en obras singulares. Sólo así se perfilan contextos más amplios y problemáticas materiales de mayor alcance. Adorno lo dejó claro una y otra vez en la música, al poner en el centro de sus trabajos de *filosofía* de la música el análisis y la crítica de obras individuales (Schmidt, 2018: 134-137). Adorno no ha desarrollado esta perspectiva para el resto de las artes con una riqueza de material comparable a la de sus escritos musicales; donde más se acerca es quizá en la literatura, pero no en las artes plásticas. Habría que preguntar aquí –y esto es algo a lo que aquí solo se puede aludir programáticamente– qué es lo que une los materiales de los distintos géneros artísticos, pero también qué es lo que los separa. ¿Qué cuenta, más allá de los colores, como material de la pintura?, ¿y qué como material de la fotografía? Habría que desarrollar para el resto de las artes un concepto de material de la misma complejidad que el que Adorno ha expuesto para la música.

Semejante tarea hace frente a las contradicciones que comporta necesariamente el procedimiento materialista, basado en la dialéctica negativa que se ha expuesto hasta aquí:

1. La reflexión estética que atribuye tal importancia a las obras artísticas singulares ha de hacer presentes las obras. Eso significa que debe recordar a su manifestación sensible. Con esta comprensión de una filosofía modélica lo sensible adquiere una importancia decisiva para la teoría estética. No es solo el objeto sobre el que se reflexiona. Más bien la reflexión estética misma es *ella misma sensible*. Si la filosofía se confronta con una experiencia estética concreta, tal vez pueda lograr que en el texto resuene algo de la experiencia singular. Eso se ve favorecido por el hecho de que el lenguaje mismo es algo sensible: los aspectos somáticos y los semánticos se dan aquí mediados. En los modelos los fenómenos artísticos y las observaciones filosóficas entran en el mejor de los casos en una conexión sensible que permite configurar conjuntamente el objeto, producirlo, interpretarlo, modelarlo y transformarlo: configurarlo⁷. Al mismo tiempo el texto y la reflexión conceptual sobre el arte deben permitir que se transluzca lo que permanece inconmensurable, lo que no puede llevarse del todo al concepto.

2. Con todo, ¿cómo pueden hacerse presentes las peculiaridades materiales de la obra en un texto reflexivo? Este problema no se plantea en la misma medida para todos los géneros artísticos. Es menor en los literarios, pues los textos pueden ser citados en el mismo medio. En el caso de las artes plásticas puede recurrirse a reproducciones, aunque éstas sean insuficientes. Las mayores dificultades las plantea aquí la música, cuya esencia es sonora, acústica, y por tanto escapa más al medio del lenguaje escrito. Al mismo tiempo a la música artística le es esencial su composición, que se fija en la notación, lo cual reduce un poco el problema, pues al menos conforme a la idea en la partitura debería sonar ya la música, y por tanto la cita de la partitura permite hacer presente y volver “plástico” un fragmento de la obra. Sin embargo, en el cine esta dificultad se plantea de nuevo con más fuerza, puesto que su medio es ante todo la imagen en movimiento y la pista sonora (y sólo mediados por esto el lenguaje y la música). La obra es el rodaje elaborado, editado y terminado, no un guion anotado que pueda ser puesto en escena según diferentes interpretaciones. Sin embargo, las peculiaridades materiales del rodaje no pueden llevarse sin más al texto impreso. De modo que la tarea de hacer presente la obra se plantea una y otra vez para la

⁷ Como se ha visto más arriba, Adorno también se sirve de distintas maneras del concepto de configuración en *Teoría estética*. Éste resulta especialmente adecuado para una estética materialista, porque con la raíz latina “figura”, además de una dimensión retórica, resuena también una cierta materialidad.

teoría estética. Pero, al margen de la pregunta de si las obras de arte o partes de ellas pueden montarse en el texto y cómo, la experiencia estética obliga al texto filosófico, también en su contenido, a que se infiltre en él algo de la experiencia estética que lo motivó en un principio como tal texto.

3. Una contradicción ulterior es la que plantea suponer una tendencia en los materiales estéticos. Esa suposición está a menudo en el centro de la confrontación de Adorno con el concepto de material, y sin duda es una categoría decisiva que no puede ser eliminada sin cancelar la pretensión materialista de su teoría (Hindrichs, 2011). Al mismo tiempo, se la malinterpretaría si se tomara como un concepto unidimensional de progreso *lineal*. Es cierto que “tendencia” significa dirigirse hacia un progreso, lo que concede a las vanguardias artísticas una especial relevancia para el material. Con todo, la tendencia es una dirección *aproximada*, no marca un camino a seguir inmediatamente y a ciegas. Precisamente las obras que están a la altura de su tiempo y del estado de su material preservan un cierto impulso herético frente a esa tendencia, no se dejan prescribir una tendencia, y a menudo hacen más justicia a las problemáticas que plantea su material que aquellas obras que emulan dócilmente el *Zeitgeist* dominante. Pues el elemento imprevisible del material estético se manifiesta en sus propias tendencias: “Qué estático sería todo si una cosa se siguiera sin más de la otra”, plantea Bloch en sus meditaciones materialistas, para remitir a continuación a los potenciales de los acontecimientos que se salen de las líneas prescritas: “Entonces se refunfuña en la línea, se interrumpe, esta da un giro dialéctico. De lo contrario nunca habría un elemento transformador, que se distanciara claramente e lo anterior (Bloch, 1985: 186).

4. ¿Y hoy? ¿Cuál es la vigencia de los análisis y planteamientos de la *Teoría estética* de Adorno, cincuenta años después de su publicación? Precisamente si se la considera aún vinculante –una posición poco popular en los debates actuales de filosofía del arte–, uno habría de intentar no entenderla como un catálogo de obras logradas y fracasadas. Más bien exige inmanentemente acercarse en su mismo espíritu a las obras de arte. No solo el arte (el material y las obras), también la crítica artística tiene un núcleo temporal. Los juicios que se hacen propios y se aprenden de memoria adquieren necesariamente un carácter externo frente a sus propios objetos, se falsean como recomendaciones serviciales o supuestas prohibiciones.

5. En vista de la situación actual del arte habría que preguntar, finalmente, si a veces la teoría no ayuda incluso más a la actualización de los potenciales del material que algunas praxis artísticas. Maxi Berger ha señalado que una comprensión crecientemente afirmativa de la tesis de la “desartización del arte” amenaza hoy con echar a perder los potenciales reflexivos y emancipadores del arte y la experiencia artística. La *Teoría estética* de Adorno se convierte así en protesta frente a ciertas tendencias de la producción artística postmoderna, en la medida en que éstas ya no quieren que ninguna alternativa a la realidad social irreconciliada pueda aparecer en el material: “De acuerdo con el concepto de arte en la *Teoría estética* de Adorno, las obras de arte recuerdan a la alternativa, son las cadencias que se explicitan tanto como se niegan para no reproducir sin más lo existente. En este espacio el sujeto puede respirar de nuevo por un tiempo, a pesar de su progresiva deconstrucción. También ahí es el arte político, en su función subjuntiva” (Berger, 2018: 36). El recuerdo de las oportunidades y los golpes de suerte de lo estético provoca hoy una falta de ilusión y utopía. Por el contrario, solo a partir de lo singular podría mostrarse modélicamente dónde, en nombre de los márgenes de acción del material –en nombre de las alternativas al *statu quo*–, que habría que sondear y desarrollar en la práctica, puede la teoría estética apuntar más allá de la praxis artística.

Traducción del alemán: Jordi Maiso

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1949): *Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften* 12, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (1955): “Der junge Schönberg”, en Adorno (2014), pp. 9-122.
- ADORNO, Theodor W. (1966): *Negative Dialektik. Gesammelte Schriften* 6, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (1969): “Zu Subjekt und Objekt”, en *Gesammelte Schriften* 10.2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003, pp. 746-747.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2003.
- ADORNO, Theodor W. (2014): *Kranichsteiner Vorlesungen [1955-1966]*, Berlín: Suhrkamp.

- ADORNO, Theodor W. y SCHOLEM, Gerhard (2015): *Briefwechsel 1939-1969*, Verlin: Suhrkamp.
- BERGER, Maxi (2018): “Das Selbstbewusstsein in der Kunstreflexion”, en M. Berger (ed.): *Erfahrung und Reflexion. Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie*, Lüneburg: zu Klampen, 2018, pp. 15-37.
- BLOCH, Ernst (1985): *Tübinger Einleitung in die Philosophie [1963/64]*, Gesamtausgabe, vol. 13, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- EUSTERSCHULTE, Anne (2016): “Apparition: Epiphanie und Menetekel der Kunst. Aspekte einer Ästhetik des Zur-Erscheinung-Kommens bei Theodor W. Adorno”, en A. Eusterschulte y W. M. Stock (eds.): *Zur Erscheinung kommen. Bildlichkeit als theoretischer Prozess*, Hamburgo: Meiner, pp. 107-122.
- GEML, Gabriele y LIE, Han-Gyeol (2017): ‘*Durchaus rhapsodisch*’. *Theodor W. Adorno. Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler.
- HETZEL, Andreas (2008): “Zum Vorrang der Praxis. Berührungspunkte zwischen Pragmatismus und kritischer Theorie”, en A. Hetze, J. Kretschmer y M. Rolli (eds.), *Pragmatismus – Philosophie der Zukunft?*, Weilerswist: Velbrück, pp. 15-57.
- HINDRICHS, Gunnar (2011): “Der Fortschritt des Materials”, en R. Klein, H. Kreuzer y S. Müller-Doohm (eds.), *Adorno Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, pp. 47-58.
- HINDRICHS, Gunnar (2016): “Ästhetischer Materialismus”, *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, nº 3, vol. 2, pp. 246-255.
- METTIN, Martin (2018): “Musik als Ereignis? Versuch zur ästhetischen Reflexion eines kritischen Begriffs”, Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen in Frankfurt (ed.): *Don't think positive. Zur Kritik des Positivismus in der Musikwissenschaft*, Hofheim: Wolke Verlag, pp. 107-122.
- RITTER, Joachim (ed.) (1980): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 5, Darmstadt: Schwabe.
- SCHMIDT, Mario Cosimo (2018): “Die Bedeutung es Naturschönen für die ästhetische Erfahrung und Analyse von Kunstwerken”, Arbeitskreis kritischer Musikwissenschaftler*innen in Frankfurt (ed.): *Don't think positive. Zur Kritik des Positivismus in der Musikwissenschaft*, Hofheim: Wolke Verlag, pp. 123-137.
- TRÄNKLE, Sebastian (2016): “Ideologiekritik und Metaphorologie. Elemente einer philosophischen Sprachkritik bei Blumenberg und Adorno”. En: Philipp Hogg y Sebastian Deines (eds.): *Sprache und Kritische Theorie*, Fráncfort del Meno / Nueva York: Campus, pp. 101-132.

EL ARTE COMO LUGARTENIENTE DE LA
LIBERACIÓN BLOQUEADA: TH. W. ADORNO
ANTE LA TESIS BENJAMINIANA DE LA
POLITIZACIÓN DEL ARTE
(Parte I: W. Benjamin)

*Art as Plenipotentiary of the Blocked Liberation:
Th. W. Adorno in the Face of Benjamin's Thesis of the Politicization of Art
(Part I: W. Benjamin)*

JOSÉ A. ZAMORA*

joseantonio.zamora@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 18 de agosto de 2020
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2020

RESUMEN

Este artículo aborda la cuestión de la politización del arte a través de la conocida controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones: de un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués, el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc. Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones. La Parte I aborda el significado de la tesis de la politización del arte en Walter Benjamin.

Palabras clave: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Teoría Estética; politización del arte; estetización de la política, autonomía del arte; reproductibilidad técnica.

* Instituto de Filosofía - CSIC (Madrid)

ABSTRACT

This article addresses the question of the politicization of art through the well-known controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. The contrast between Benjamin and Adorno has given rise to multiple stereotypes and enormous simplifications: on the one hand, Benjamin as a defender of the cultural industry and, on the other, Adorno as a defender of bourgeois autonomous art. The optimism of the new media versus conservative pessimism; the politicization of art versus the political abstention; the popular culture versus elitist culture; etc. One of the objectives of these reflections is to dismantle these simplifications as much as possible. Part I deals with the meaning of Walter Benjamin's thesis of the politicization of art.

Keywords: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Aesthetic Theory; politicization of art; aestheticization of politics, autonomy of art; technical reproducibility.¹

La relación entre arte y política en Walter Benjamin está asociada hoy de manera muy destacada a su artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y muy especialmente a su párrafo final, quizás uno de los pasajes más citados de Benajmin:

‘Fiat ars – pereat mundus’, dice el fascismo, y espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica, tal y como lo proclama Marinetti. Esto es evidentemente la realización acabada del *l'art pour l'art*. La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses del Olimpo, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado, que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. En esto consiste la estetización de la política que practica el fascismo. El comunismo le contesta con la politización del arte. (Benjamin, 1939a: 508 [85])²

¹ Este artículo es una contribución al proyecto de investigación "Constelaciones del autoritarismo: memoria y actualidad de una amenaza a la democracia en una perspectiva filosófica e interdisciplinar" (PID2019-104617GB-I00) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), financiado por el Programa Estatal de Generación y Fortalecimiento del Conocimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

² En esta y en otras citas a lo largo del artículo, la traducción puede variar en algunos casos respecto al texto que aparece en la edición en castellano citada. Las obras e intercambio epistolar de Walter Benjamin y Th. W. Adorno se citan de la edición original alemana. Entre corchetes [] va la página de la edición española que se indica en la bibliografía. Sobre la historia de las cuatro versiones existentes del ‘ensayo sobre la obra de arte’ se puede consultar Lindner, 2011: 230s y Schöttker, 2007, 118-133. Como señala Lindner, “a la vista de la compleja situación de la trasmisión de los textos no existe ninguna posibilidad ni tampoco ninguna necesidad de fijar una versión definitiva. Tampoco existe ningún motivo para enfrentar las diferentes versiones. [...] Hoy en día, la tarea que sigue sien-

Entender lo que Benjamin quiere expresar en esta frase no es nada sencillo, como veremos. Aquí intento realizar una contribución a su comprensión (Parte I) y a la de la alternativa que representa la reivindicación de la autonomía del arte por parte de Adorno, que no es afirmación apologética, sino una figura de resistencia a la vista del bloqueo de la liberación en la sociedad administrada (Parte II). La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones. De un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués: el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc.³ Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones.

De entrada, quizás convenga advertir que la tesis de Benjamin sobre la politización del arte se encuentra dentro de una constelación junto a otras reflexiones que resultan determinantes para entender el significado de la propuesta benjaminiana: su confrontación con el surrealismo, con el radicalismo literario burgués, con la transformación de la función del arte en el capitalismo industrial, con la restitución de lo épico (B. Brecht) y con el universo de los pasajes parisinos. Muchos de los planteamientos de Benjamin representaban una toma de posición en una lucha en curso dentro de una constelación de fuerzas históricas concretas y no poseen el mismo significado fuera de esa constelación y tampoco pueden ser consideradas al margen de cuál fue la evolución posterior.⁴ Ni nuestra constelación hoy es la de Benjamin, ni la evolución de los acontecimientos que va de 1936, fecha en la que aparece el artículo en una versión en francés en la *ZfS*, hasta su muerte cuatro años después dejó intactas las posiciones del propio Benjamin. Sus tesis “Sobre el con-

do más importante, consiste en tener en cuenta todo el complejo del ensayo sobre la obra de arte y analizarlo en una *lectura integral*” (230).

³ En todo caso, no conviene olvidar que W. Benjamin no vivió ni reflexionó sobre el desarrollo de la industria cultural posbélica, cosa que sí hizo Th. W. Adorno. No podemos hacer como si las afirmaciones del primero estuvieran referidas a esos desarrollos o sirvieran para justificar una postura afirmativa sobre sus posibilidades emancipadoras.

⁴ En honor a la verdad, es preciso decir que el impacto esperado por Benjamin, y también por Horkheimer, no se produjo (el intento de publicación en Rusia fracasó). En el artículo faltan además las referencias concretas y explícitas a los términos del debate sobre arte y política en ese momento. Su vaga orientación hacia la política artística soviética habría exigido una confrontación clara con la paralización de la modernización estética iniciada en los años 20 motivada por el decreto de abril de 1932, que ya codificaba el “realismo socialista” como estilo autoritario y prescribía en la política exterior un tradicionalismo interclasista, declarado oficial en el Congreso para la Defensa de la Cultura de París en 1935, al que el propio Benjamin asistió (cf. Werckmeister, 2014).

cepto de historia” dan testimonio de ello.⁵ Las esperanzas puestas en las energías revolucionarias de los movimientos artísticos de vanguardia y de los nuevos medios no se mantuvieron intactas. En el párrafo final citado más arriba, ya se recoge una autocrítica y una revisión de su programa de iluminación profana inspirado en el surrealismo (John, 2000: 59). El fascismo no solo significaba una opresión violenta de toda oposición política, sino la escenificación de un gigantesco universo de ob-
unbilación por medio de innovadoras técnicas de percepción y entretenimiento.

La “hermenéutica del peligro” practicada por Benjamin (John, 1991: 67), que consistía en exponerse en máxima proximidad a las amenazas históricas para desen-
trañarlas y combatir las desde la comprensión más cabal de las fuerzas que ellas de-
sencadenaban, también comportaba el riesgo que la antigua mitología atribuía a la
contemplación de la diosa Gorgona: quedar petrificado al mirarla.⁶ Benjamin veía
el momento histórico como una constelación de peligros que constituyen una ame-
naza y una oportunidad. Esta visión se vía reforzada por su concepción de la dialéc-
tica como ambigüedad, inspirada en la conocida frase de Hölderlin de que ‘allí
donde está el peligro, crece también lo que salva’. Esta concepción le llevó a buscar
siempre en los fenómenos las dos caras: sueño/despertar, apariencia ilusoria/pers-
pectiva utópica, destrucción/nuevo comienzo. Benjamin pretendía leer en el desti-
no de la obra de arte en la época de su reproductibilidad las transformaciones que
afectan a la esfera del arte en su conjunto en el período de la industrialización y en

⁵ Su análisis de la confrontación entre la estetización fascista de la política y la politización de arte se produce cuando la balanza entre ambas prácticamente ya se ha decantado y los esfuerzos de resistencia llevaban la marca de un último intento desesperado. Como es sabido, ese intento le empuja a explorar tanto la nueva relación entre arte y técnica, como la relación entre presente y pasado. Quizás la aportación de Benjamin respecto a esta última sea la que mejor resiste el paso del tiempo (cf. Zamora 2008).

⁶ Para una exposición más extensa de ‘hermenéutica del peligro’ en W. Benjamin, cf. John, 1982: 47ss. La hermenéutica del peligro parte de un sujeto del conocimiento amenazado de destrucción y disolución por el mismo proceso que él intenta analizar y describir. Pero ese sujeto tiene una signifi-
cación constitutiva de cara a la interpretación de los textos o los acontecimientos. No se trata pues de un sujeto con poder, que establece una relación libre y soberana con su objeto, sino que éste (la dominación nacionalsocialista) le viene impuesto sin que él pueda substraérsele, amenazando su in-
tegridad psíquica, política o incluso física. Esta cercanía, que no presupone ilusoriamente un lugar fuera de la coacción social y considera dicha coacción como elemento constitutivo de la facultad cognitiva, posee una ambivalencia que no es eliminable por medio de una reflexión sistemática y distanciada. Pues sólo en el ámbito de dominio del peligro es posible aclararse verdaderamente sobre él y sus raíces. Sólo en el origen mismo de la catástrofe puede identificarse la fuerza que ella de-
sencadena y sólo ahí puede surgir la esperanza en una fuerza contraria. Pero esta cercanía al peligro puede llevar también a la pérdida total de la distancia y por tanto a una sumisión e identificación con el estado negativo que cierra todas las posibles salidas y alternativas. Esta ambigüedad de la her-
menéutica del peligro no puede ser conjurada y resulta a priori en el ámbito de la teoría, dado que la exposición al peligro debe ser real y no meramente imaginada.

ellas las transformaciones de las estructuras perceptivas y experienciales en general y su significación política. Y todo ello para explorar las posibilidades de una transformación radical de la sociedad en el horizonte de la amenaza sin precedentes que representa el fascismo. En este marco juega un papel fundamental la pregunta por la técnica y por la relación social con la naturaleza mediada por ella.

También sabemos que Adorno fue uno de los interlocutores privilegiados de W. Benjamin en este proceso de reflexión. De hecho, la intención de Adorno al escribir el ensayo “Sobre el carácter fetichista de la música y la regresión de la escucha” (1938) era, entre otras cosas, dar una respuesta al ensayo sobre “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” de W. Benjamin (Adorno, 1963a: 10 [10]). La lectura del manuscrito de Benjamin ya le había movido a realizar un primer comentario escrito en una carta fechada el 18 de marzo de 1936 (Adorno/Benjamin, 1994: 168-177 [133-139]). En esa carta Adorno subraya su acuerdo de principio con el enfoque de Benjamin, sobre todo en lo que concierne al desencantamiento del arte bajo el primado de la tecnología. Sin embargo, Adorno sitúa la obra de arte autónoma en este proceso de desencantamiento, tal como hizo el propio Benjamin con la alegoría barroca frente al símbolo ‘aurático’. Por lo tanto, no puede entender por qué ahora Benjamin identifica la obra de arte autónoma con el concepto de aura mágica. Ciertamente, el concepto de autonomía estética está relacionado con el idealismo burgués y posee, por tanto, rasgos míticos, pero la propia ley técnica del arte autónomo destruye ese carácter mítico y produce desencantamiento.

Para Adorno, el desmoronamiento del aura no sería resultado sólo de la reproducibilidad técnica. Más bien, la autonomía del arte y el desmoronamiento del aura forman una unidad desde el principio, y este último deriva del “cumplimiento de la propia ley ‘autónoma’ de la forma” (*ibid.*: 171 [135]). Por otro lado, la cosificación de la cultura es un fenómeno universal que afecta tanto al arte autónomo como a la industria cultural. Y ambos deben ser examinados en su tensión mutua en relación con la dialéctica de libertad y opresión. Así pues, lo que Adorno critica en el ensayo de Benjamin es que no “dialectice” suficientemente estos dos ámbitos de la cultura. Esto le impide, según él, reconocer, por un lado, aquello que en el arte autónomo supera lo aurático por medio de su propia técnica y, por otro, lo que sigue siendo aurático en el arte producido industrialmente. La principal objeción de Adorno a Benjamin es que este “subestima la tecnicidad del arte autónomo y sobrevalora la del arte dependiente” (*ibid.*: 173 [137]).

1 EXPERIENCIA Y TÉCNICA: EL PAPEL DEL CINE

En todo caso, de lo que trata Benjamin en el ensayo de la obra de arte sólo puede ser reconstruido en conexión con otros elementos de su teoría de la modernidad: la pérdida de la experiencia, la transformación de la estructura de la percepción a causa de los cambios tecnológicos, el papel de los nuevos medios, etc. En su ensayo “Experiencia y Pobreza” (1933), Benjamin ya había descrito la destrucción de la experiencia a causa de la tecnificación de la vida que acompaña a la producción industrial, la guerra moderna, la vida en la ciudad, etc. La revolución tecnológica ha creado una brecha insalvable entre la cultura tradicional y la experiencia humana, de tal manera que esta última ya no puede recurrir sin más a la primera: la experiencia se ha empobrecido. Ha surgido “una especie de nueva barbarie” a través de la revolución mecánico-tecnológica de la sociedad (215 [218], cf. Lindner, 1985). Con este diagnóstico, sin embargo, Benjamin no está haciendo suyas las tesis del pesimismo cultural conservador. Al contrario. Él ve en estos cambios la posibilidad de un nuevo comienzo. Interpreta la pobreza experiencial determinada por el tecnologización del mundo como una barbarie ‘positiva’, que se desembaraza de una cultura hipócrita que ha sido incapaz de hacer frente al fascismo (cf. Khatib, 2015: 55ss). Pero lo que exige la nueva realidad no es tanto un arte nuevo, cuanto la superación del arte y su transformación en una práctica de vida que ponga el aparato técnico al servicio de una nueva relación de las masas con la realidad natural y social. El cine ofrece un anticipo onírico de una nueva síntesis de experiencia, percepción, trabajo y tecnología. En las películas de animación de Mickey Mouse, por ejemplo, Benjamin cree percibir cómo el colectivo sueña divirtiéndose con una reconciliación entre la naturaleza y la nueva técnica:

Naturaleza y tecnología, primitividad y confort se han unido aquí completamente. Y las personas cansadas de las interminables complicaciones de la vida cotidiana, para las que la finalidad de la vida aparece sólo como un punto de fuga distante en una perspectiva infinita de medios, perciben como liberadora una existencia que a cada paso se basta a sí misma de la manera más simple y a la vez más cómoda, en la que un coche no pesa más que un sombrero de paja y la fruta de un árbol se redondea tan velozmente como el cesto de un globo aerostático. (Benjamin, 1933: 218s. [221]).

Benjamin vuelve a referirse a los nuevos medios y su impacto sobre experiencia en su ensayo sobre Lesskow (1936a).⁷ Por su tenor, el ensayo parece, a primera vista, entonar un lamento porque en la era burguesa la narrativa haya sido sustituida por la información como nueva forma de comunicación. La narración estaba incrustada en un universo colectivo de experiencia moldeado por la trasmisión de la tradición y por un nexo de vida y muerte prolongado en el tiempo. Todo esto había dejado de existir después de los cambios sociales, técnicos y culturales provocados por la industrialización. El arte de contar historias también había llegado a su fin. El periodismo era la forma de comunicación acorde con la nueva apropiación técnica del mundo que nos rodea y con las nuevas estructuras de dominación y, por tanto, el que conformaba la conciencia colectiva. ¿Deberíamos lamentarlo? En una de las anotaciones que pertenecen al contexto de la elaboración de estos textos, se expresa una actitud completamente diferente al lamento:

Se puede considerar que todas estas cosas son eternas (contar historias, por ejemplo), pero también se puede considerar que ciertamente están condicionadas por el tiempo y son problemáticas y cuestionables. Lo eterno en la narración. Pero probablemente formas completamente nuevas. La televisión, el gramófono, etc. hacen que todas estas cosas sean cuestionables. [...] ¿Entonces para empezar, esto *pour commencer*, quizás se extinga toda el aura del consuelo, la sabiduría y la solemnidad con la que hemos rodeado a la muerte? *Tant mieux*. No llores. Los pronósticos críticos no tienen sentido. Cine en lugar de narración (Benjamin, 1972ss, II: 1282).

Seguramente este “*tant mieux*” no sea sin más una afirmación desenfadada de lo que de todos modos hay, sino el reconocimiento de que el cambio que se ha producido no tiene vuelta atrás.⁸ El mundo experiencial de la narración ha desaparecido irrevocablemente. Por eso es necesario explorar las posibilidades de los nuevos

⁷ Hasta qué punto el “desmoronamiento del aura” está relacionado con la pérdida de la experiencia que se manifiesta con la extinción del arte de narrar es algo que puede apreciarse en las palabras con las que Benjamin concluye su carta a Adorno del 4 de junio de 1936 (Adorno/Benjamin, 1994: 185 [145]).

⁸ El retrato que hace N. Bolz de la relación de Benjamin con los nuevos medios es excesivamente plano, sin quiebras ni contradicciones. Lo exalta como el “heraldo” de una estética mediática. “Puesto que se trata –escribe– de sobrevivir a la civilización misma dentro del armazón de los nuevos medios y tecnologías, Benjamin no apuesta por la experiencia del sufrimiento, sino por el humor, no por las lágrimas de las conciencias críticas, sino las risas del colectivo de bárbaros” (Bolz, 1992: 237). Pero la risa con la que el público reacciona a la película grotesca no es simple afirmación de la nueva técnica: “Esta película es divertida” –confirma Benjamin– “sólo que la risa que despierta flota sobre el abismo del horror” (Benjamin, 1927c: 753 [369]). Veremos a continuación lo que tiene que ver esto con la experiencia de la guerra.

medios tanto en términos de manipulación de las masas como en términos de cambio de la función del arte (cf. Romero, 2018:163). Ellos son de hecho el aparato perceptivo con el que las masas hacen ahora su vivencia del mundo. Y deben ser tomados en serio. En su protohistoria del siglo XIX, Benjamin dedica cientos de anotaciones precisamente a la aparición de estos medios: la arquitectura del vidrio y el hierro, la prensa, los pasajes, las exposiciones universales, etc. La forma de percepción que se expresa en ellos no es una captación consciente, reflexiva y mucho menos contemplativa del individuo autónomo, sino la percepción onírica, inconsciente y táctil de las masas, con la que tratan de hacer frente a la tremenda irrupción de la tecnología industrial.

Benjamin no oculta la ambigüedad de estas nuevas formas de percepción, que buscan tanto superar como transfigurar las deficiencias del orden de la producción (Benjamin, 1935b: 46s [55]). Sin embargo, quiere indagar y destacar sus potenciales revolucionarios. Al hacerlo, deja atrás los enfoques filosóficos que se habían ocupado de los cambios culturales de la industrialización a principios de siglo. ¿Es posible una experiencia ‘auténtica’ bajo las nuevas condiciones de la sociedad industrial? Esa era la pregunta de la filosofía de la vida. Su respuesta no servía, porque insistía en las posibilidades de la experiencia preindustrial que ya no estaban disponibles. Benjamin busca, por el contrario, nuevas formas de responder a la transformación estructural de la experiencia que se había producido. Y busca esa nueva orientación en otras categorías: la *mémoire involontaire* (Proust), el shock traumático inconsciente (Freud), la muchedumbre urbana (Poe), al trabajo en cadena y mecánico (Marx), el “*spleen*” (Baudelaire), etc. (cf. Benjamin, 1939b) y así llega al cine:

De esta manera, la tecnología sometió al sistema sensorial humano a un entrenamiento de tipo complejo. Llegó el día en que el cine se encontró con la nueva y acuciante necesidad de estimulación que era acorde con él. En el cine, la percepción en forma de shock adquiere plena vigencia como principio formal. Lo que determina el ritmo de producción en la cadena de montaje está en la base del ritmo de la recepción en el cine” (*ibid.*: 630s. [234]).

Sin embargo, el cine no sólo muestra analogías estructurales con el universo experiencial de la producción determinado por la máquina y saturado de shocks,

sino que por su carácter onírico también está vinculado con las creaciones fantasmagóricas del siglo XIX.⁹

En el cine emerge una “nueva región de la conciencia”, escribe Benjamin ya en 1927 en respuesta a la crítica de O. A. H. Schmitz a la película “Potemkin” (Benjamin, 1927c: 752 [368]). Junto con los espacios de la vida urbana, en el cine se ensaya una nueva forma de experiencia colectiva: nuevas perspectivas, reiteradas aproximaciones, ángulos inusuales y secuencias de movimientos de otro modo imperceptibles hacen de este medio una ayuda inestimable en la confrontación diaria inconsciente, sensual y táctil de las masas con su entorno. Conviene señalar aquí, que el sujeto que se corresponde con las acciones en estos espacios colectivos no es el individuo burgués, sino el colectivo proletario:

“Potemkin” ha hecho época precisamente porque nunca antes había sido tan evidente esto. Aquí por primera vez el movimiento de masas tiene un carácter completamente arquitectónico y sin embargo nada monumental (léase: de la UFA¹⁰), lo que justifica la pertinencia de la toma cinematográfica (753 [370]).

La cámara –y esto también vale para la fotografía– por medio de la ralentización, el zoom, etc. percibe aquello que se le escapa al ojo: el inconsciente óptico, partes del movimiento y procesos que no pertenecen al “espacio urdido con la conciencia por el hombre” y que están relacionados con texturas y estructuras desveladas por las ciencias naturales (Benjamin, 1931b: 371 [382s]; cf. 1939a: 500 [77]). Así pues, la nueva forma de percepción no procede por medio de la concentración intelectual y la atención consciente, sino que tiene lugar a través de una especie de recepción táctil y distraída, con la que el aparato perceptivo humano reacciona a las nuevas tareas que le impone el entorno mecanizado (Benjamin, 1972ss, I: 1049).

⁹ Sobre la analogía estructural entre el cine y el sueño, cf. Rudel 1985: 76ss. Benjamin también ve la conexión entre el cine y los cambios culturales del siglo XIX en relación con el kitsch: el cine “por sí solo puede hacer explotar las sustancias que el siglo XIX almacenó en esta materia extraña, antes quizás desconocida, que es el kitsch” (W. Benjamin 1982: 500 [640]). El kitsch está referido aquí a las formas de expresión artística que poseen un carácter de uso absoluto y momentáneo. Por eso el cine estaría mejor situado para retomar el legado de lo kitsch y de desentrañar como *formas naturales* las nuevas formas creadas por la tecnología y la mecanización.

¹⁰ Nota explicativa: *Universum Film AG*, más conocido como Ufa o UFA, fue el estudio cinematográfico más importante de Alemania durante el periodo de esplendor de la República de Weimar y durante la Segunda Guerra Mundial. Este conglomerado de industrias alemanas del sector del cine fue una de las más poderosas durante el periodo 1917-1945.

Para Benjamin, la tecnología se ha convertido en una ‘segunda naturaleza’, que se sustrae al control de los humanos.¹¹ Pero en lugar de atribuir esta circunstancia únicamente a las relaciones de producción y esperar de su transformación revolucionaria la humanización de la tecnología, defiende la necesidad de un proceso de aprendizaje que permita una nueva forma de trato con ella y pueda contribuir a la propia revolución social. Aquí es donde el cine tiene su función:

El cine sirve para entrenar a la gente en esas nuevas precepciones y reacciones que se requieren para lidiar con una maquinaria cuyo papel en sus vidas aumenta casi a diario. Hacer del enorme aparato técnico de nuestra época el objeto de la intervención humana – esta es la tarea histórica en cuyo servicio encuentra el cine su verdadero significado. (Benjamin, 1935a: 444s. [21]).

El cine ayuda así a reaccionar de manera irreflexiva, como en el juego, a los peligros que enfrenta la gente en la sociedad moderna. En el cine, la gente coordina sus habilidades de reacción como una masa o un colectivo. Estas habilidades son del mismo tipo que las que les exige su mundo laboral y urbano. Las nuevas tareas no pueden resolverse mediante la contemplación y el examen, sino que requieren movimientos entrenados que presuponen una apercepción no controlada visualmente, sino caracterizada por la proximidad táctil. Aquí se hace evidente la analogía del cine con el trabajo mecánico y con el juego de azar. “La sacudida en el movimiento de la maquinaria es en el juego de azar el llamado *coup*” (1939b, 633 [237]). Para entender lo que Benjamin quiere decir podemos recurrir a una pieza de prosa, en la que se describe una conversación sobre la naturaleza del juego. Uno de los protagonistas dice:

El juego consiste realmente en un peligro creado artificialmente. Y jugar en una prueba en cierto sentido blasfema de nuestra presencia de ánimo. Porque en el peligro, el cuerpo se comunica con las cosas por encima de la cabeza. Cuando lanzamos un suspiro de alivio, es cuando nos damos cuenta realmente de lo que hemos hecho. Actuando hemos ido por delante de nuestro conocimiento. Y el juego posee una dudosa reputación, porque provoca de manera no consciente

¹¹ Esto no sólo es así con respecto a la tecnología directamente involucrada en el proceso de producción, sino que los nuevos medios técnicos de comunicación también sufren la misma alienación. Esta es la razón de que Benjamin se esfuerce por distinguir entre los desarrollos en Rusia y en Europa Occidental, donde la industria cinematográfica tiene un gran interés en “estimular la participación de las masas a través de la representación ilusoria y la especulación equívoca” (Benjamin, 1939a: 494). Es evidente que esta contraposición solo poseyó una relevancia puntual y transitoria.

aquello que nuestro organismo hace con mayor fineza y precisión” (Benjamin, 1935c: 776 [204]).

Con la revolución tecnológica, el mundo experiencial de la tradición religiosa y de su secularización burguesa en el arte autónomo ha desaparecido irrevocablemente. La nueva forma de percepción de sí mismo y del mundo no permite recurrir a la formación teórica de la conciencia de clase en la constitución de un sujeto revolucionario, al menos no en la forma en que se había formado la conciencia burguesa. Con su teoría del cine, Benjamin apunta a formas no contemplativas o no reflexivas de constitución del sujeto en el momento del peligro. La gran importancia del cine deriva de la asombrosa combinación de elementos que reúne en sí mismo para el propósito de esta constitución y que pone a disposición de la politización del arte: carácter técnico, participación de las masas como actores y como espectadores, percepción en la distracción, vinculación de actitud crítica y disfrute.

Sobre todo, la técnica de montaje, que es esencial para la producción cinematográfica, obliga al público a hacer asociaciones inesperadas. Puede romper la evidencia cotidiana y revelar su determinación por las estructuras de dominación. También puede hacer visible lo invisible en la recepción distraída. “El cine, la única forma de arte a la que es inherente la reproducción técnica misma, se enfrenta así al inconsciente colectivo surgido en la realidad, o mejor dicho: a la fuerza con la que la superficie de la segunda naturaleza se sustrae a los sentidos” (Kambas, 1983: 114) Este significado del cine para el inconsciente colectivo parece estar relacionado hasta cierto punto con la impactante constelación de lo arcaico y lo nuevo en las imágenes dialécticas, aunque en el caso del cine ya no resulta claro qué papel juega el pasado.

2 NUEVO CUERPO COLECTIVO O CÓMO DARLE LA VUELTA A LA ALIANZA FATAL DE FASCISMO Y TÉCNICA

La nueva relación entre técnica y naturaleza que Benjamin explora en el cine no se entiende sin atender a la alianza fatal de la técnica con el fascismo. En él es posible reconocer lo que la técnica da de sí sometida a unas relaciones de dominación y opresión (Benjamin, 1930b: 238). No sólo eso, también es reconocible lo que significa la estetización del potencial destructivo de la técnica, esto es, la prolongación de la destrucción física de los campos de batalla a través de la destrucción psíquica en la organización de las masas. En este contexto, la creciente tecnificación de los

entornos de trabajo y de los nuevos medios artísticos, especialmente el cine, se encuentran en una relación de correspondencia en un sentido alienante, pues contribuyen al proceso de adaptación de las disposiciones perceptivas y corporales exigidas por esos entornos. De esta manera no sólo se consigue un disciplinamiento de la fuerza de trabajo, sino que se produce una normalización de las relaciones de dominación mediadas por la técnica. La alienación social es al mismo tiempo redoblada, compensada y sublimada en el entretenimiento: “En la representación del hombre por el aparato, su auto-alienación ha experimentado un aprovechamiento altamente productivo” (Benjamin, 1935a: 451 [29]).

Así pues, las reflexiones de Walter Benjamin sobre la técnica no se entienden sin su *a priori* histórico. La Primera Guerra Mundial representa a sus ojos una manifestación del poder destructivo de la técnica bajo unas relaciones de dominación social y de la naturaleza propias del capitalismo. Es esa experiencia la que constituye el telón de fondo de lo que se conoce con el término de “materialismo antropológico”¹², con el que Benjamin explora la posibilidad de una innervación técnica del colectivo social en una perspectiva revolucionaria, es decir, opuesta a la que se manifiesta en la guerra:

¹² Este concepto despierta en Th. W. Adorno todas las alarmas: “Pues todos los puntos en los que, a pesar de la más fundamental y concreta coincidencia, difiero de usted, pueden agruparse bajo el título de un *materialismo antropológico* al que no puedo adherirme.” (Adorno/Benjamin, 1994: 193 [151]). Su crítica está diseminada por todo el intercambio epistolar. Esta se centra en la acusación de una falta de ‘dialectización’, que afectaría tanto al concepto de autonomía como al de cuerpo. En la forma de abordarlos por parte de Benjamin, Adorno denuncia una carencia de “mediación” (*ibid.*: 366 [271]). Más allá de posibles malentendidos (cf. Zamora 1999), resulta completamente forzado, teniendo en cuenta los escritos de Adorno de la década de 1930, contraponer su supuesto hegelianismo a una “unidad inmediata” en Benjamin (Agamben, 2001: 179, cf. Vargas, 2012: 67ss.) que superaría las contraposiciones entre teoría y praxis, superestructura y base, objetividad y subjetividad, etc. Lo que Adorno reprocha a Benjamin es en realidad que considere el “cuerpo” como medida de la concreción, algo que amenaza con convertirlo en una “invariante” que no tiene en cuenta su carácter mediado. Una inmediatez corporal que refleja la categoría de “innervación” y que funciona con un esquema de estímulo-respuesta representa a los ojos de Adorno una especie de teoría basada en una “ontología no dialéctica del cuerpo” (Adorno/Benjamin, 1994: 193 [151]). Como señala F. Müller, Adorno no dice que Benjamin no deba recurrir al cuerpo real, empírico o material, sino que no puede convertirlo en criterio de conceptos y operaciones teóricas, “porque entonces se oculta que esa operación misma ya representa una teoría, que ya con la elección del correlato ‘cuerpo’, este es discutido sobre una base teórica” (Müller, 2014: 313n). En ese tipo de materialismo antropológico no mediado, Adorno cree identificar un elemento “profundamente romántico” (Adorno/Benjamin, 1994: 368 [272]). Así, mientras que Benjamin centra su reflexión en la imbricación del espacio icónico y el espacio corporal buscando una configuración emancipadora del colectivo por medio de nueva técnica, Adorno exige la dialectización de ambos, pues ambos llevan marcados “el estigma del capital” y ambos contienen “elementos de la transformación” (*ibid.*: 171 [135]).

En las noches de exterminio de la última guerra una sensación similar a la felicidad de los epilépticos sacudió el armazón corporal de la humanidad. Y las rebeliones que siguieron después constituyeron la primera tentativa por hacerse con el control del nuevo cuerpo.” (Benjamin, 1928: 148 [88]).

El “materialismo antropológico” de Benjamin toma distancia crítica frente a lo que podríamos llamar un materialismo metafísico vulgar, defendido por una parte importante del marxismo tradicional. Se caracteriza por un doble vínculo con lo corporal (fisiológico y humano-animal) y lo político. Sorprendentemente no se refiere al cuerpo individual, sino al cuerpo colectivo, mediado y organizado social e históricamente. Según Benjamin, el capitalismo industrial y la reorganización de los espacios laborales y urbanos que lo acompañan han hecho saltar por los aires los contornos de la individuación burguesa y permitido la aparición de un cuerpo colectivo que habita el nuevo espacio social (cf. Baehrens, 2014).

Benjamin define ese nuevo espacio como un espacio al mismo tiempo icónico (*Bildraum*) y corporal (*Leibraum*). Es el espacio que ocupa la masa y en el que se despliega la vida urbana. Aquí el entorno adquiere un carácter espectral: se trata de un espacio onírico, del espacio de las fantasmagorías, las mitologías modernas y el fetichismo (cf. Zamora, 2020; Khatib, 2012). Este espacio ha creado nuevas formas de experiencia y de acción colectivas. Benjamin estaba convencido de que en la forma de organización de ese espacio corporal e icónico estaba mucho en juego. Dependiendo de cómo se organizase, podían verse confirmadas e incluso exacerbadas las dinámicas destructivas y alienantes del capitalismo o permitir por primera vez en la historia una nueva relación con la naturaleza y unas nuevas relaciones sociales.

Benjamin percibió como nadie la conexión entre el fetichismo de la mercancía, el estado de agregación de la masa en torno a las mercancías y la dominación totalitaria. La masa es una categoría del mercado: la masa de consumidores convocados y reunidos por el poder de atracción de las mercancías y el mundo del espectáculo. La empatización con ellas y con la masa es la fuente de una identidad ilusoria y vacía apoyada en fantasmagorías que enmascaran el dominio de clase y el orden de producción capitalista con su carácter violento y destructivo (cf. Zamora, 1999: 136ss.). Es la masa la que pone a los individuos a disposición de la acometida totalitaria: “Esa ‘multitud’ en la que se recrea el *flaneur* es la forma vacía en la que setenta años después se vertió la comunidad nacional [*Volksgemeinschaft*]” (Benjamin, 1982: 436 [554]). La masa de la gran ciudad es un simulacro de colectivo que posee un poder narcotizante. Escasamente puede oponer resistencia cuando el fascismo la

convierte en material de su ‘obra de arte total’: social, bélica y estética. El “materialismo antropológico” toma la masa como presupuesto histórico y como índice de que todo intento de recuperar alguna forma de individualidad burguesa está condenada al fracaso. Por eso intenta apropiarse de los medios y del aparataje por los que se reproduce la masa para alumbrar un nuevo cuerpo colectivo. Esto es lo que le llevó a imaginar la posibilidad de una nueva organización gracias a la inneración técnica del colectivo mediante una compenetración del espacio corporal y el icónico, en la que las imágenes no serían ya mero objeto de contemplación, sino un medio de organización de la experiencia y la acción de ese colectivo.

Para esto era necesario producir una nueva (o segunda) técnica, que no buscara el dominio sin más de la naturaleza, sino el dominio de la relación del hombre con la naturaleza para imprimirle un carácter comunicativo y mimético:

Las revoluciones son inervaciones del colectivo: más precisamente, intentos de inervación del primer colectivo, históricamente nuevo, que tiene sus órganos en la segunda técnica. Esta segunda técnica es un sistema en el que el dominio de las fuerzas sociales elementales es el requisito previo para jugar con las naturales (Benjamin, 1936c: 717n [331n]).¹³

Sin embargo, frente a la “realidad” de la alianza fatal de técnica y fascismo no pueden colocarse en pie de igualdad las “posibilidades” que inauguran los nuevos medios técnicos, como si la conversión de dichas posibilidades en realidades no dependiese de la superación de la desubjetivación que impone el propio carácter de masa a individuos sometidos a la forma mercancía. La posibilidad de una técnica liberadora no puede presentarse como realidad (Benjamin, 1937: 475 [78s.]) en las nuevas artes desarrolladas en el capitalismo. La cuestión que debe plantearse aquí con toda crudeza es si las fantasías sobre la técnica son utopías reales o más bien fantasmagorías que participan de la obnubilación que el propio Benjamin somete a crítica. En este sentido es un error pensar que la modificación de la sensibilidad y la perceptibilidad por medio de la técnica es en sí misma emancipadora.

¹³ Las especulaciones de Benjamin sobre esta “segunda técnica” se resisten a cualquier intento de concreción: “A la idea de Fourier de la difusión de los falansterios a través de explosiones se pueden comparar dos ideas de mi ‘política’: la de la revolución como inervación de los órganos técnicos del colectivo (comparación con el niño que aprende a agarrar tratando de apoderarse de la luna) y la de ‘desentrañar la teleología de la naturaleza” (Benjamin, 1982: 777 [997]). Las referencias como esta a Fourier y otras al surrealismo, al cine de animación de Disney, al juego, al humor, etc. convierten estas especulaciones en una inspiración difusa y a la vez ambigua, sobre todo cuando las asociamos hoy con las innovaciones de la tecnología digital.

Si tenemos en cuenta el conjunto de reflexiones sobre la técnica desarrolladas por Benjamin, la definición de la “revolución como una innervación de los órganos técnicos del colectivo” (Benjamin, 1982: 777 [997]) no puede desvincularse de la negación efectiva –y pendiente– de las relaciones realmente existentes entre los seres humanos, la naturaleza y la técnica. Así pues, no se trata meramente de un despliegue de los potenciales de la técnica imbricada con la dominación de la naturaleza y con la dominación social en el capitalismo, para lo que bastaría entonces tan solo un cambio de titularidad. Las variaciones que sufren las formulaciones y supresiones de los términos “primera y segunda naturaleza”, “técnica emancipada” o “primera y segunda técnica” en las diferentes versiones del ensayo sobre la obra de arte (cf. Lindner, 2011: 245) ponen de manifiesto que nos encontramos ante una búsqueda de Benjamin que posee un carácter tentativo y no ante la formulación de un postulado afirmativo:

[...] como demuestran las crisis económicas y las guerras, esta técnica emancipada se enfrenta ahora a la sociedad actual como a una segunda naturaleza, como a una naturaleza no menos elemental que la que le fue dada a la sociedad primitiva. Frente a esta segunda naturaleza, el hombre, que la creó, pero de la que no es dueño desde hace mucho tiempo o no ha llegado a serlo todavía, necesita de un aprendizaje como lo necesitó entonces ante la primera (Benjamin, 1935a: 444 [21]).

Así pues, con el concepto de “segunda técnica” Benjamin explora de modo negativo una relación no dominadora y libre de violencia con la naturaleza. La técnica sólo posee un potencial liberador a condición de que las relaciones sociales de producción sufran una transformación radical. Lo que Benjamin llama “segunda técnica” sólo puede ser “órgano” del colectivo dentro de unas nuevas relaciones entre la humanidad y la naturaleza, que no dependen solo de la técnica. Como ya apuntara en 1928 en *Calle de dirección única*, “técnica, no dominación de la naturaleza: domino de la relación entre naturaleza y humanidad” (Benjamin, 1928: 147 [88]). No estamos pues ante una mera afirmación de la técnica en su estado actual. Con todo, lo que está fuera de duda es que las fantasías sobre una organización técnica del cuerpo del colectivo con la contribución de las nuevas artes, especialmente el cine, no resistieron el embate del fascismo. Y este dato pone límites infranqueables a cualquier intento de actualización de las tesis sobre la técnica en el ensayo sobre la obra de arte.

3 DESMORONAMIENTO DEL AURA Y FINAL DE *L'ART POUR L'ART*

¿Qué sucede entonces con el arte en el nuevo contexto determinado por el cambio estructural de la percepción derivado de la revolución tecnológica? Con el término “desmoronamiento del aura” Benjamin intenta dar cuenta del destino del arte en una sociedad mecanizada (Benjamin, 1939a; 471ss. [49ss.]).¹⁴ El aura tiene que ver con la singularidad de un objeto, con su distancia a pesar de toda la proximidad, con su autenticidad. Es algo atmosférico, cuya experiencia sólo es posible gracias a la tradición en la que se inscribe el objeto. Esta cualidad atmosférica también tiene que ver con la experiencia de un instante irrecuperable de plenitud. Y, sin embargo, el objeto aurático posee la propiedad de conceder estos momentos al observador una y otra vez, de dar constantemente nuevos significados y aspectos de sí mismo: no agota su aura de una sola vez. La relación con ella tiene, en cierto sentido, rasgos intersubjetivos:

Es inherente a la mirada albergar la expectativa de ser correspondida por aquello a lo que se entrega. Donde es correspondida esa expectativa (que puede acompañar en el pensamiento a una mirada intencional de la atención, pero también a una mirada en el simple sentido de la palabra), allí le es dada la experiencia del aura en su plenitud. [...] Experimentar el aura de una aparición significa dotarla de la capacidad de devolver la mirada. (Benjamin, 1939b, 646s. [252s.])

Si nos atenemos al ensayo sobre la obra de arte, la reproducibilidad técnica parece ser la causa por excelencia del desmoronamiento del aura, porque destruye la unicidad y la autenticidad, etc. Pero Benjamin no sólo se preocupa por la reproducibilidad, sino, sobre todo, por el cambio estructural de la experiencia de la que es signo: “Dentro de los grandes períodos históricos, la forma en que se perciben los colectivos humanos cambia con el conjunto de su existencia” (Benjamin, 1939a: 478 [56]). La experiencia del aura exige del observador capacidad de empatizar con una tradición, paz interior, sumergirse en el objeto de contemplación, sentido de lo singular, etc. Todo esto ya no está presente. El poeta sobre el que escribe Baudelaire pierde su aureola en la vorágine del tráfico de la ciudad. “Él ha descrito” –señala Benjamin– “el precio que hay que pagar para tener la sensación de la modernidad: la destrucción del aura en la vivencia de shock” (Benjamin, 1939b, 653 [559]). El hombre moderno ya no busca objetos en los que sumergirse, sino estímulos y sacudidas. Busca la proximidad táctil y no la distancia de la observación reflexiva.

¹⁴ Sobre el concepto de aura cf. B. Recki, 1988, con abundante bibliografía, 183 nota 1.

Tomar posesión es la actitud clave del hombre masa. Es un cirujano que va al grano, despieza la cosa, se desprende de la cáscara del objeto: “Esta no es una actitud a la que puedan ser expuestos los bienes de culto” (Benjamin, 1939a: 488 [65]).

Benjamin, que deriva su concepto de aura de la tradición cúlrico-religiosa, considera la obra de arte autónoma como la heredera del objeto de culto, del que es su secularización. En ella, la autenticidad sustituye al valor cultural. El hecho de que la obra de arte tenga su fundamento en el ritual, “por muy mediadamente que sea, resulta reconocible incluso en las formas más profanas de la función de la belleza en cuanto ritual secularizado” (480 [58]).¹⁵ Por lo tanto, la teoría de *l'art pour l'art* según Benjamin puede ser considerada una teología del arte: es la primera reacción a los inicios del desmoronamiento del aura en el mundo mecanizado (fotografía). La reproducción técnica afecta de tal manera a la forma tradicional de la experiencia artística, que esta es arrancada definitivamente de su vínculo cultural.¹⁶

¹⁵ Adorno protesta contra esta ecuación incondicional del arte autónomo y el sagrado en la carta del 18 de marzo de 1936, sin poder negar una cierta reminiscencia religiosa en él. Sin embargo, sólo la autonomía respecto al contexto ritual de uso (religioso) hace posible el desarrollo formal, algo que permite explicar el desmoronamiento del aura no sólo por el cambio de las condiciones de recepción, sino desde un punto de vista material a partir de la constitución de la propia obra de arte (cf. Adorno/Benjamin, 1994: 168-177 [133-139]). Esto no se diferencia mucho de lo que ve Benjamin cuando aborda el arte de los dadaístas: “Sus poemas son ‘ensalada de palabras’, contienen giros obscenos y todo el desperdicio imaginable del lenguaje. Sus pinturas, en las que montan botones o billetes de transporte, no son diferentes. Lo que logran con tales medios es una destrucción despiadada del aura [...]” (W. Benjamin, 1939a: 502 [79]). Esta destrucción de la obra de arte autónoma por las vanguardias presupone las posibilidades técnicas liberadas por su desacoplamiento del contexto de uso (religioso), que también registran la transformación de las estructuras de la percepción.

¹⁶ B. Recki, que subraya el origen subjetivo del fenómeno aurático y trata de reforzar desde ahí la expectativa “de que el aura sigue siendo posible incluso en las condiciones fácticas de nuestra cultura” (1988: 28). Como demostró Duchamp con su secador de botellas, los objetos cotidianos producidos en serie podían convertirse en soporte de la experiencia ‘aurática’ en el contexto del museo. Esto dependería de las condiciones de recepción y no del objeto en sí. Al margen del hecho de que Duchamp quisiera atacar, no sabemos con qué éxito, precisamente estas condiciones de recepción por medio de la parodia y tensar hasta el extremo la disposición cultural de la percepción de los visitantes del museo obligándolos a dirigir su mirada reverente a un secador de botellas, aparte de esto, hay que preguntarse hasta qué punto las condiciones de recepción en los llamados ‘templos de arte’, en los propios museos, han sido profundamente modificadas por el cambio estructural general de la percepción. Cualquiera que observe la masa de visitantes en uno de los grandes museos de las capitales del mundo tendrá que preguntarse si allí sigue siendo posible en absoluto la experiencia estética tradicional. Lo que Benjamin básicamente quiere revelar con su teoría de la reproducción es justo esta nueva forma de tratar la realidad. Una forma que es favorecida por la reproducción técnica y que ha transformado completamente la función del arte en la sociedad. No se puede negar que la experiencia aurática todavía es posible en absoluto, pero tampoco que ha perdido prácticamente toda relevancia social. Otra cuestión es si hay que celebrar esta pérdida. Por lo demás, la teoría de Benjamin sobre el desmoronamiento del aura deja abiertas otras cuestiones relacionadas con aquellas formas de arte que, como la música o la literatura, siempre han dependido de la repro-

4 LA REFUNCIONALIZACIÓN DEL ARTE Y LA PERSISTENCIA DE LA CUESTIÓN TÉCNICA

¿Qué significa esta ‘desvinculación’ para el arte? ¿Ha llegado la hora de su final? Ciertamente no: “Su fundamentación en el ritual es sustituida por su fundamentación en otra praxis, a saber, su fundamentación en la política” (Benjamin, 1939a: 482 [59]). En esto se evidencia la convergencia entre los movimientos de vanguardia y los nuevos medios: ambos dejan atrás la obsoleta autonomía del arte. Desde Baudelaire hasta los dadaístas, Benjamin observa un proceso de absorción del cambio estructural de la percepción en el arte burgués, que equivale a la destrucción de la obra de arte simbólico-autónoma. Al mismo tiempo, sigue con atención el desarrollo de las diversas agrupaciones y tendencias estéticas en Rusia (cf. Benjamin, 1927a; 1927b; 1927d). Y en relación con este desarrollo, Benjamin hace valer la determinación pedagógica del arte y su significado como un medio de autocomprensión cultural del nuevo Estado, lo que se refleja en expresiones como ‘esfera pública absoluta’, ‘alfabetización’, ‘vinculación con el aparato estatal’, etc. En cualquier caso, aquí ya no tiene cabida la llamada intelectualidad autónoma ‘libre’. También en la Europa burguesa se está produciendo un proceso de desclasamiento de la intelectualidad, que Benjamin experimenta en propia carne (Baumann, 2012, 338s.), –aunque bajo diferentes auspicios, ya que aquí los escritores tratan a menudo de transfigurar el declive de su condición social con el estilo de vida bohemio (cf. Benjamin, 1929b) o con un falso radicalismo (Cf. Benjamin, 1930c: 279ss.)¹⁷.

En su ensayo sobre el Surrealismo, Benjamin había establecido una doble tarea para los intelectuales burgueses: derrocar el dominio intelectual de la burguesía y ganar el contacto con el proletariado (cf. 1929a: 309 [315]).¹⁸ La segunda tarea pa-

ducción. En su teoría de la regresión de la escucha, Adorno muestra cómo la recepción de la música también ha cambiado en un sentido no exento de ciertas analogías estructurales con la recepción visual de las obras plásticas descritas anteriormente, sin que la reproducibilidad técnica juegue aquí un papel decisivo.

¹⁷ “Los periodistas radicales de izquierdas del calibre de Kästner, Mehring o Tucholsky son la imitación proletaria de la burguesía en decadencia. Desde el punto de vista político, su función no es producir partidos, sino camarillas, desde el punto de vista literario, no escuelas sino modas y, desde el punto de vista económico, no productores sino agentes. [...] En resumen, este radicalismo de izquierda es precisamente la actitud que ya no se corresponde con ninguna acción política” (ibid.: 280s.).

¹⁸ La expresión “última instantánea” en el título de este artículo apunta irónicamente al final de la llamada intelectualidad ‘libre’, lo que está conectado con la convicción de Benjamin de que dicha

rece ser la más difícil de realizar para ellos, ya que requiere del artista que se entregue a sí mismo para ser funcionalizado por la causa proletaria. Esta funcionalización se distingue claramente de una proletarización superficial y gestual del intelectual, que “casi nunca hace de él un proletario. [...] ¿Por qué? Porque desde la infancia, en forma de educación cultural, la clase burguesa le dio un medio de producción que, en virtud del privilegio de la educación, le hace solidario con ella y, quizá más aún, a ella con él” (Benjamin, 1930a).

Así pues, con esta concepción del papel de los intelectuales burgueses de izquierdas, Benjamin se distancia tanto de la labor cultural de la Liga de Escritores Revolucionarios Proletarios (Witte, 1976: 19) como de la literatura popular, que es en realidad literatura de entretenimiento burguesa venida a menos (Benjamin, 1934a: 787 [405]). Rechaza pues cualquier mimetismo con la existencia proletaria sin conexión política con la clase obrera. Pero también exige que se tome en serio la cuestión de la técnica artística. Aquí Benjamin apenas difiere de Adorno, como muestra su reflexión sobre Valéry (*ibid.*: 792ss. [410ss.]). Sin embargo, para él la construcción técnica, y esto lo distingue de Adorno, no debe quedar encerrada en la inmanencia monadológica de la obra, sino que debe ser transferida “del ámbito de la obra de arte al de la comunidad humana” – a través de la conexión política del artista con la clase obrera (*ibid.*: 794. [412]).

Es un largo camino. Tal vez los surrealistas son los que han llegado más lejos. Como intelectuales han llegado a la práctica política a través del desarrollo dialéctico de sus propias aporías técnicas y de su universo icónico. “De este modo han colocado en su sitio a los intelectuales en su condición de técnicos, reconociendo al proletariado la disposición sobre su técnica, ya que sólo el proletariado necesita de su nivel más avanzado” (*ibid.*: 802 [420]). Aquí se revela el umbral en el que los movimientos de vanguardia apuntan más allá de sí mismos. Por eso deben asumir el rechazo de su arte por parte de la clase obrera como una cuestión de la técnica misma. El hecho de que las masas reaccionen de modo progresista a una película de animación, mientras que frente a las producciones de vanguardia reaccionan de manera conservadora, señala las barreras técnicas de estas producciones. ¿Quiere decir esto que las vanguardias fueron meras precursoras del cine y deben pasarle a él el testigo?

intelectualidad se encuentra en su hora final, ya sea por una causa (capitalismo) o por otra (socialismo).

No hay una respuesta fácil a esta pregunta, pero lo que Benjamin quiere es estimular una autorreflexión de los intelectuales de izquierda que, libres de falsa arrogancia, deberían tomar en consideración de manera conjunta los desafíos de la nueva técnica y el protagonismo político de las masas proletarias, así como la crisis económica, política y artística de la intelectualidad burguesa en la “hora crucial” del arte, y poner todo esto en práctica en una nueva producción artística. En este contexto se inscribe el proyecto de la revista “Crisis y Crítica”, que Benjamin quiso poner en marcha junto con Brecht y otros intelectuales de izquierda. A su entender, la revista no debe ser un órgano del proletariado, sino más bien “ocupar el lugar vacío de un órgano en el que la intelectualidad burguesa toma conciencia de aquellas reivindicaciones y de aquellos planteamientos que, en las circunstancias actuales, le permitan una producción capaz de intervenir y provocar efectos en contraste con los habituales planteamientos arbitrarios y sin consecuencias” (Benjamin, 1930d: 619 [807]). Para ello, paradójicamente, Benjamin establece como condición que debe cumplir el personal de la revista que vaya a participar en el proyecto dos características: la competencia profesional e la integridad, justo aquellas que la llamada intelectualidad ‘libre’ siempre había reivindicado como propias. De hecho, los tres ensayos de Brentano, Kurella y Plechanov previstos para el primer número le parecían un tipo de llamamiento que él no estaba dispuesto a suscribir (Benjamin, 1998: 520s.).¹⁹

La intención de Benjamin era crear un foro de autorreflexión para los intelectuales con la esperanza de que reconociesen el método del materialismo histórico como el más apropiado para sus propias cuestiones técnicas y así cambiaran su producción, que estaba en crisis, en el sentido de una funcionalización en favor de la causa del proletariado, para el que había llegado la hora del protagonismo. “Ningún intelectual de hoy”, –escribe a Brecht– “debe pontificar y plantear exigencias, sino que tiene que trabajar bajo el control de la esfera pública, no liderar” (cit. en Wizisla, 1992: 286). El efecto político y la dimensión técnico-constructiva del arte deben encontrarse: esa es la demanda de Benjamin. En su ensayo “El autor como productor” (1934b), este problema ocupa un lugar central.²⁰

Me gustaría mostrarles que la tendencia de un poema sólo puede ser políticamente adecuada si también la literaria lo es. Eso significa que la tendencia polí-

¹⁹ De este modo, Benjamin rechazaba tanto el pseudo-radicalismo burgués de los activistas como también la línea de la Liga de Escritores Revolucionarios Proletarios.

²⁰ Sobre el trasfondo biográfico y político-artístico del artículo, cf. Kambas, 1983: 16ss.

ticamente adecuada incluye una tendencia literaria. Y [...] esta tendencia literaria, que está incluida implícita o explícitamente en toda tendencia política *adecuada*, ella y ninguna otra cosa constituye la calidad de la obra” (1934b: 684s. [298s.]).

5 ESTETICISMO Y ESTETIZACIÓN DE LA POLÍTICA

Benjamin plantea la cuestión de la técnica artística de manera diferente a Adorno. Este la vincula con el material que el artista tiene a su disposición de forma exclusiva. Aquel, por el contrario, está pensando en los nuevos medios artísticos de producción y reproducción, que también deben afirmarse en el campo del arte y que requieren un cambio en los artistas como productores y en la totalidad de la institución ‘arte’ dentro de la sociedad. A lo que Benjamin se refiere es aquello que Adorno había rechazado como arte comercial. El ejemplo “Tretiákov”, que Benjamin introduce en su argumentación, apunta a una completa funcionalización del arte para fines educativos y político-organizativos. El cine, la radio, el periódico, la proclama, etc., representan una esfera pública absoluta en la que el artista tiene que probarse a sí mismo en cooperación con los trabajadores. Benjamin es consciente de las carencias de la literatura de Tretiákov. Sin embargo, con el ejemplo pretende señalar que “desde un horizonte tan amplio, la concepción de las formas o géneros de la poesía debe ser repensada a la luz de las condiciones técnicas de nuestra situación actual para llegar a aquellas formas de expresión que son el punto de partida de las energías literarias del presente” (*ibid.*: 687 [301]). A lo que apunta la concepción de Benjamin podría entenderse como una alternativa materialista a la obra de arte total esteticista (*Gesamtkunstwerk*): la propia sociedad comunista con su vida palpitante es lo que se articula como una verdadera obra de arte de una manera hasta ahora desconocida: de una manera revolucionaria.²¹

No es que Benjamin se haga ilusiones respecto a las dificultades de este proyecto en otros países europeos. Mientras el aparato cultural permanezca sujeto a las relaciones de producción capitalistas, seguirá neutralizando en el arte todo tipo de innovaciones estéticas y temas revolucionarios o los convertirá en carnaza para el público. Los nuevos medios no están libres de ambigüedad: “Mientras el capital

²¹ Sobre la industria cultural como cumplimiento del sueño wagneriano de la “obra de arte total” y, al mismo tiempo, triunfo del capital, cf. Horkheimer/Adorno, 1947: 148 [137]. En este punto los planteamientos no pueden estar más distantes respecto a las tesis de Benjamin.

cinematográfico marque la pauta, no se puede atribuir ningún otro mérito revolucionario al cine actual en general que el de favorecer una crítica revolucionaria de las concepciones tradicionales del arte” (Benjamin, 1939a: 492 [69])²² Como reconoce Benjamin, los nuevos medios son adecuados tanto para una *politización del arte* en el sentido que él preconiza, como para una *estetización de la política* en el sentido del fascismo. Este también se despliega como la obra de arte total por excelencia: la sociedad, la política y la guerra son una puesta en escena técnico-estética de carácter masivo. Benjamin no se engañó al respecto.²³ Lo que sucede en el fascismo ya no tiene nada que ver con una instrumentalización ideológica del arte para ocultar las relaciones de dominación. Más bien es la propia sociedad antagonista la que se estetiza, se transforma en una escenificación, también con la ayuda de los nuevos medios de masas. Es ella la que se convierte en una obra de arte cruel, donde el ‘material humano’ se transforma en material de representación monumental del poder totalitario.²⁴

Esto, sin embargo, significa en el fondo la cancelación del arte como esfera separada y su completa subsunción y superación en la práctica de la vida, aunque en una falsa. Por esta razón, la caracterización del Futurismo de Marinetti, que sin duda contribuyó en alto grado a una estetización de la política, como “la realización de *l’art pour l’art*” en el ‘epílogo’ del ensayo sobre la obra de arte resulta problemática. ¿Está Benjamin intentando ingeniosamente escapar a la embarazosa cuestión de una posible proximidad entre su concepto de barbarie positiva y el Futurismo? Porque ambos defienden el final del esteticismo. El futurismo anuncia –puede que no

²² Sobre el giro de la política artística de la Unión Soviética a partir de decreto de abril de 1932, cf. la nota 4 en este artículo.

²³ La estética de los medios de Benjamin no debe separarse de su conexión con la transformación revolucionaria de las relaciones de propiedad y de la división del trabajo que él quería alcanzar por medio de la inminente toma del poder por el proletariado. Como ya he señalado, esta separación es típica de ciertas interpretaciones que siguen un estilo hábilmente posmoderno, como la de N. Bolz (1992). Pero, es precisamente esa conexión la que define el enfoque de Benjamin. Cf. Lindner, 1985: 196-197: “No puede haber una producción directa, por así decirlo técnica, de la conciencia política. Si bien los movimientos de masas ‘representan una forma de comportamiento humano que se adapta singularmente al aparato’ –Benjamin nombra eventos políticos y deportivos de masas, desfiles festivos, la guerra moderna–, las funciones de las nuevas formas de percepción no están decididas todavía”.

²⁴ Esa es la imagen que el Nacionalsocialismo tiene de sí mismo. Contra el protagonismo de las masas, Goebbels deja claro para el fascismo “que los hombres forman la masa de materia prima, que la masa de materia prima en sí misma no está llamada a dirigir y liderar formaciones políticas, que esto requiere la mano ordenadora de la personalidad individual creativa. El político es un artista. Para él, la masa de materia prima es siempre sólo material plástico” (J. Goebbels: *Der Faschismus und seine praktischen Ergebnisse*, Berlín 1934, cit. por Kambas, 1983: 151).

con la misma intensidad que otros movimientos de vanguardia-, el final de *l'art por l'art*. El arte debe convertirse en la expresión estética de la vida, de la vida ahora mecanizada y tecnificada, incluso en expresión de su máximo despliegue en la guerra, como se recoge en el Manifiesto Futurista de Marinetti:

Cantaremos a las agitadas multitudes del trabajo, del deleite y del tumulto: cantaremos a las maneras multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos al vibrante fervor nocturno de los arsenales y las obras en construcción inflamadas por las violentas lunas eléctricas; las voraces estaciones de tren que devoran serpientes humeantes; las fábricas colgadas de las nubes por sus estelas de humo; los puentes que como gimnastas gigantes cruzan ríos, destellando en el sol con un destello de cuchillos; los aventureros barcos de vapor que huelen el horizonte, y las locomotoras de pechos grandes que pisotean los raíles como enormes caballos de acero embridados con tuberías, y el vuelo deslizante de los aviones, cuya hélice se agita como una bandera en el viento y parece aplaudir como una multitud entusiasta. (Marinetti, 1909: 1).

Estas palabras expresan precisamente la dimensión estética de la nueva forma de percepción que ha transformado la autoimagen de la sociedad con la industrialización. Pero el correspondiente ataque a la institución del arte no se hace esperar:

Admirar una pintura antigua es como verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de proyectarla lejos, en violentos chorros de creación y acción. [...] ¡Que vengan los buenos incendiarios con los dedos carbonizados! ¡Ahí están! ¡Ahí están! ... ¡Incendiad las bibliotecas! ...desviad los canales para inundar los museos! (Marinetti, 1909: 1).

¿Tiene sentido derivar del esteticismo este intento de fusionar el arte y la praxis vital, cuando es él el que hace de la separación un programa? ¿No iría esto en contra de la línea argumental de Benjamin? Porque esta línea consiste precisamente en unir la experiencia del aura, el arte autónomo y el esteticismo por un lado y la mecanización técnica del mundo, el desmoronamiento del aura y el arte de vanguardia por el otro.²⁵ ¿Pueden poseer el futurismo y el esteticismo un denominador común?

²⁵ En el mismo ensayo de obra de arte, Benjamin tiene otra referencia al Futurismo: “Del cine se pueden obtener importantes conocimientos no solo para el Dadaísmo, sino también para el Cubismo y el Futurismo. Ambos aparecen como intentos deficientes del arte de tener en cuenta la compenetración de la realidad con el aparataje” (Benjamin, 1939a: 503n [81n]). De esta compenetración es de lo que trata el propio Benjamin en la politización del arte. En su confrontación con la crítica de Gide de Maulier, se siente obligado a distinguir entre el futurismo ruso de un Mayakovski

En el “epílogo” del ensayo sobre la obra de arte, Benjamin retoma algunas frases de una reseña publicada con anterioridad de la antología “Guerra y Guerrero” de E. Jünger (Benjamin, 1930b). En ellas es donde puede reconocerse de dónde proviene la igualación de la estetización de la guerra y el principio de *l’art pour l’art* en Benjamin, lo que no resulta inmediatamente evidente para el lector debido a la nueva referencia al futurismo. En su crítica a la teoría de la guerra defendida en la mencionada antología, Benjamin escribe que se trata de “una transferencia desinhibida de la tesis de *l’art pour l’art* a la guerra” (*ibid.*: 240). Pero la referencia que ayuda a entender esta sorprendente tesis llega unas páginas más adelante cuando habla de la abstracción romántico-idealista de la naturaleza.

En la abstracción metafísica en la que el nuevo nacionalismo reivindica la guerra, esta no es otra cosa que el intento de resolver de modo directo y místico en la técnica el misterio de una naturaleza entendida idealistamente, en lugar de utilizarla e iluminarla mediante el rodeo de crear objetos humanos” (*ibid.*: 247).

El sentimiento alemán hacia la naturaleza, que se atribuye al idealismo, se enajena de tal manera respecto a la naturaleza misma que la convierte en un mero objeto de proyección de la subjetividad. Benjamin parece querer trazar una analogía entre la relación idealista con la naturaleza y la transfiguración heroica y nihilista de la tecnología. Pero también se podría entender que la romantización heroica de la naturaleza y su explotación técnico-instrumental son dos caras de la misma enajenación, que, en la medida en que este extrañamiento no es superado por una revolución política, se refleja fatalmente en la estetización y glorificación totalitaria de la tecnología. Benjamin alude irónicamente a la seudoconcreción de los ideólogos de la guerra que previamente ha desenmascarado. La capacidad convertir en la lírica un cráter de granada en un “problema”, una alambrada en una “antinomía”, una espina en una “definición” o una explosión en un “postulado” es en realidad resultado de la abstracción idealista de la que creen haberse liberado estos creadores en su ‘vivencia’ de la guerra. Benjamin interpreta la distancia frente a la rea-

y el del fascista Marinetti, que Maulier ingenuamente coloca juntos. Benjamin cita las palabras de Mayakowski calificándolas de manifestación de sentido común: “La era de la máquina no exige himnos de alabanza; exige ser dominada en interés de la humanidad. El acero de los rascacielos no demanda una inmersión contemplativa, sino un aprovechamiento decidido en la construcción de viviendas... No buscaremos el ruido, sino que organizaremos los silencios. Nosotros los poetas queremos poder hablar en los vagones” (Benjamin, 1936b: 491). Benjamin ve una diferencia importante entre ambas perspectivas en la ausencia de monumentalidad en futurismo ruso. Pero no contento con esto, intenta una contraposición conceptual de más más calado: politécnica rusa vs. tecnocracia fascista. Sin embargo, estos esfuerzos dan testimonio de una complicada red de conexiones que merece atención.

lidad que caracteriza al idealismo como un heroísmo del espíritu del que da testimonio el romanticismo. El paso que habrían dado Jünger y sus camaradas en sus pseudo-concreciones consiste simplemente en la realización técnico-bélica y directa del heroísmo abstracto del idealismo.

El problema de esta argumentación es que no explica suficientemente la conexión entre el idealismo y el principio *l'art pour l'art*²⁶ y tan solo insinúa sin desarrollarla la forma en que este principio es proseguido por sus oponentes explícitos. ¿Se deriva la estetización fascista de la política de manera necesaria del esteticismo y queda excluida, por tanto, la existencia de movimientos artísticos anti-esteticistas? En su interpretación de las reflexiones benjaminiana, A. Hillach ha realizado un intento de explicar y hacer plausible esta conexión. Para ello hilvana un conjunto de elementos que lo mostrarían: la pretensión de totalidad del esteticismo, la conexión vitalista entre teoría del símbolo y teoría de la acción, la interpretación orgánico-vitalista del individuo como expresión de lo universal y la reducción nihilista de la naturaleza a material estético-plástico del superhombre y del nacionalismo heroico. Esto le lleva a concluir que por este camino queda explicitada la “conexión entre subjetividad burguesa, esteticismo, dominación alegórica sobre la naturaleza, desarrollo tecnológico y legado nacional, al menos en aquellos rasgos generales en los que se perfila en Benjamin” (Hillach, 1985: 158).

Lo que permanece sin explicar, sin embargo, es qué se entiende por idealismo. ¿Es posible reducir a Kant, Hegel, el romanticismo, Nietzsche, la filosofía de la vida, Klages y el esteticismo a un denominador común? En la argumentación de Hillach queda fuera de duda que el esteticismo crea las condiciones necesarias para una estetización de la guerra. Sin embargo, hay representantes del esteticismo que no pueden ser usados como prueba de esta conexión. Él mismo lo constata en relación con Baudelaire y las “fuerzas liberal-subjetivistas” del Romanticismo, sin las cuales los movimientos de vanguardia difícilmente serían explicables. Y no hay duda de que el peligro de proximidad con las fuerzas regresivas también vale para la idea benjaminiana de barbarie positiva. Porque esta idea no puede ocultar su parentesco con la teoría de la decadencia, que él atribuye en exclusiva al fascismo. En esa teoría se vincula el progreso tecnológico con la decadencia cultural, de modo que aquel deja de ser un remedio frente a esta. El único remedio contra la decadencia de una cultura agotada es la regeneración. ¿Dónde están los bárbaros que pueden regenerar nuestro cansado y agotado mundo? Esta es la cuestión clave del

²⁶ Baste pensar en que se suele considerar a Hegel un precursor de la crítica del esteticismo.

conservadurismo cultural de un Spengler, que anhela el desastre como fuente de redención.²⁷ El Futurismo fascista también podría ser interpretado como un ejemplo del vuelco que puede producirse de una falsa subsunción y superación del arte en una estetización de lo existente. En este caso, la cuestión de la relación entre el esteticismo y la autonomía del arte vuelva a ser explosiva, porque las analogías estructurales con la estetización de la política no sólo existen por parte del esteticismo, sino también por parte de una precipitada superación de la separación del arte y la vida.

6 ESTETICISMO, AUTONOMÍA DEL ARTE Y POLITIZACIÓN

¿Hasta qué punto tiende Benjamin a una identificación del esteticismo y la autonomía del arte? ¿No convertiría una identificación semejante la autocomprensión del esteticismo en criterio para juzgar el complejo proceso de autonomización del arte, bloqueando así el camino hacia su posible descodificación materialista? Como se ha mostrado de diferentes maneras, la autonomía del arte tiene que ver inicialmente con un cierto atraso: el arte conserva un carácter artesanal y una conexión con el espacio cortesano cuando el desarrollo de los medios de producción y la división del trabajo ya empiezan a determinar la vida social en su conjunto. La separación respecto a la praxis común que resulta de este hecho está socialmente mediada y debe ser analizada dialécticamente. Porque el atraso de las formas de percepción que se cobijan en el arte procede de la creciente independencia de la esfera de la producción respecto al universo cotidiano de vida y sentido, y al mismo tiempo da testimonio del carácter abstracto e instrumental de esa esfera. La organización instrumental de la producción excluye en ella los criterios morales, religiosos o estéticos, que ciertamente se ven condenados de este modo a ser abstractos. Pero precisamente este carácter abstracto refleja negativamente la abstracción que se produce en la esfera de la producción.

²⁷ Llamar la atención sobre esta peligrosa proximidad no pretende ocultar de ninguna manera las diferencias esenciales. La intención de Benjamin va en una dirección completamente diferente. Más bien, quiere comprender la organización de la percepción propia de la época, sin descartar como inferiores las producciones artísticas que resultan de ella. Esta idea proviene de su examen de *Spät-römische Kunstindustrie* de A. Riegl (1901). En una reseña de 1929, Benjamin escribe: “Esta obra que hizo época [...] rompió con la teoría de los ‘tiempos de caducidad’ y reconoció en lo que antes se había llamado una ‘recaída en la barbarie’ un nuevo sentido del espacio, una nueva voluntad artística” (1929c: 170).

Por lo tanto, la relación del arte con dicha esfera se mantiene a pesar de la separación y a través de ella y adquiere formas diversas: la compensación (satisfacción de necesidades residuales) y la protesta (denuncia de las prácticas instrumentales), el placer estético y el testimonio de sufrimiento, etc. y todas ellas se encuentran entrelazadas dialécticamente. La carencia de propósito y la pureza de espíritu atribuidas al arte se deben en parte a la aparición de un mercado del arte y están vinculadas tanto a la incorporación de técnicas de origen social como al desarrollo de la sofisticación subjetiva, que a su vez registra el despliegue de las fuerzas productivas de la sociedad. Así pues, la autonomía está socialmente mediada, y su mediación se produce a través de un proceso histórico contradictorio. La afirmación ideológica de la autonomía consiste precisamente en ignorar esta mediación y en malinterpretar el arte como la esfera separada de lo bello. Sin embargo, son precisamente las cuestiones técnicas de la producción artística las que en su desarrollo se oponen a la afirmación ciega del principio de *l'art pour l'art* y las que son escamoteadas por las tendencias regresivas que pretenden mantener el esteticismo tras su final.

El esteticismo surge como reacción al intento del naturalismo de adoptar el punto de vista de las ciencias positivistas dentro de la literatura, es decir, de borrar el atraso temático del arte en relación con la descripción científica de los procesos de la sociedad industrial. Sin embargo, en el naturalismo, la nueva vida social con su fascinación y su horror tan sólo se aborda *descriptivamente*. Desde un punto de vista formal, la técnica artística en sí misma está aquí poco afectada por la nueva estructura perceptiva y por los nuevos medios técnicos de la sociedad industrial. Y si bien el compromiso político de las vanguardias no puede separarse del interés social del naturalismo, sus innovaciones formales, que son la que hacen posible una forma diferente de abordar la cuestión de la técnica, hunden sus raíces en el esteticismo. Benjamin también lo vio así:

Porque fue precisamente el *l'art pour l'art* [...] el que vinculó estrechamente la pericia con el conocimiento artesanal, la técnica, y permitió que la poesía en su luz más brillante se elevara por encima del plano de los literatos. [...] No es ni mucho menos el filántropo, el ilustrado amigo de los hombres y la naturaleza, el que ha desatado esta lucha implacable, sino más bien el literato cualificado, el artista, incluso el dandi, que tiene su antecesor en Baudelaire (Benjamin, 1931a: 352 [360]).

Sus esfuerzos por “rescatar” a Baudelaire para la lucha contra el fascismo carecerían de sentido, si no se tiene en cuenta este aspecto del esteticismo. Porque Benja-

min busca en su obra lírica la reacción pulsante al profundo cambio de la experiencia en la sociedad industrial capitalista. No sólo la constelación social de su producción, sino también la cuestión técnica de la producción literaria es lo que permite entender al autor como *productor*. La interpretación que hace Benjamin de Valéry es sintomática respecto a esta cuestión. De Valéry afirma que es “el mayor técnico en la materia entre los escritores de la Francia actual [...]” (Benjamin, 1934a: 792 [410]).²⁸ Valéry muestra una dimensión del esteticismo que se opone críticamente al culto al genio a la Stefan George o a la estética de la expresión del vitalismo heroico, y que conduce hasta el umbral que separa el campo de la obra de arte del de la comunidad humana, un umbral que Valéry ciertamente no cruzó. Sin embargo, su importancia para un cambio en la función del arte en el sentido de Benjamin permanece intacta, porque la posición central de la técnica literaria es una de sus propias armas contra la ilusión de la estética de la expresión y la inspiración, que cree sustraerse al análisis racional y en su heroico patetismo resulta utilizable para los propósitos del fascismo. “La obra de arte” –cita a Valéry– “no es una creación, es una construcción en la que el análisis, el cálculo, la planificación juegan el papel principal” (Benjamin, 1934a: 794 [412]). Por eso no puede extrañar que al principio de su ensayo sobre la obra de arte Benjamin haya colocado una larga cita de las *Pièces sur l’art* de Valéry, a las que está conectado el nuevo enfoque de la politización del arte:

En todas las artes hay una parte física que ya no puede ser vista y tratada como antes; ya no puede sustraerse a las influencias de la ciencia y la praxis modernas. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que siempre han sido. Uno debe estar preparado para el hecho de que innovaciones de ese calibre cambiarán toda la técnica de las artes, influyendo así en la invención misma, y eventualmente tal vez lleguen a cambiar el concepto mismo del arte de la manera más fascinante. (Benjamin, 1939a: 472 [50]).

Sin embargo, Benjamin no puede limitar la cuestión de la técnica al campo del arte tradicional. El arte no tiene ninguna posibilidad de sobrevivir como una esfera aislada. Experimenta un cambio de función como parte integrante de la apropiación social de la naturaleza, cambio que se produce tanto en el campo de la producción como en el aparato perceptivo. Por esta razón, el artista, en cuanto productor, debe contribuir a la abolición de la división del trabajo y a la transforma-

²⁸ También bajo el aspecto discutido aquí, cf. el fragmento “Censor jurado de libros” de *Einbahnstraße* sobre Mellarmé (Benjamin, 1928: 102s [42s.]).

ción de la tecnología en general en un órgano natural para tratar con la naturaleza en una sociedad sin clases. Dado que quiere mostrar las posibilidades de un “aprovechamiento natural” de las nuevas fuerzas productivas, habla de la “violación de un aparataje” por el fascismo. Si el aparataje técnico en sí mismo no permitiera ninguna otra posibilidad, no tendría sentido hablar de “violación”. Habría que hablar entonces de ‘culminación’. Pero las observaciones de Benjamin parecen indicar, siguiendo en esto a R. Luxemburg, que bajo condiciones socialistas las masas tendrían un objetivo diferente al de la guerra y se podrían movilizar los medios técnicos de manera diferente a la guerra:

Si el aprovechamiento natural de las fuerzas productivas se ve frenado por el sistema de propiedad, el aumento de las órdenes técnicas, de los ritmos y de las fuentes de poder empuja a un aprovechamiento no natural. Lo encuentra en la guerra, que, con la destrucción, ofrece la prueba de que la sociedad no estaba lo suficientemente madura como para hacer de la técnica su órgano y de que la técnica no estaba lo suficientemente adiestrada como para hacer frente a las fuerzas elementales de la sociedad (*ibid.*: 507 [84]).

El bloqueo de las fuerzas productivas por las relaciones de propiedad las transforma en fuerzas destructivas e impide “la disolución productiva del poder material de la tecnología en el sentido de una prestación cultural, que sería su ‘iluminación moral’ de camino hacia su utilización para la vida social” (Hillach, 1985: 133). Así pues, la propuesta de *politización del arte* difiere sustancialmente del Futurismo en que busca reconciliar la tecnología y el arte a través de una revolución político-económica de la sociedad que sería la que verdaderamente daría a las masas su protagonismo. Mientras que el Futurismo estetiza y glorifica la tecnología en su estado actual como ‘segunda naturaleza’ y degrada a las masas a material humano (cf. Benjamin, 1936b: 489), la politización del arte quiere ponerla al servicio de una revolución socioeconómica y política que trasciende los límites del arte. Pero esto obliga a plantear la cuestión de si la afirmación de una superación y subsunción del arte en la praxis de la vida dentro de una sociedad que sigue siendo antagonista, no produce el efecto contrario al que busca, esto es, una estetización de lo existente. Es precisamente en este contexto, y a la vista del aumento del poder del fascismo en Europa y de la ausencia o el aplazamiento de la revolución anhelada, en el que Benjamin se pregunta por las posibilidades que quedan para que los artistas ganen para sí mismos y para la causa del proletariado los nuevos medios y las nuevas for-

mas de percepción asociadas a ellos y los utilicen eficazmente para superar las relaciones de producción capitalistas.

7 EL TEATRO ÉPICO DE BRECHT Y LA REFUNCIONALIZACIÓN DEL ARTE

En este horizonte, Benjamin rechaza el activismo literario y la nueva objetividad como mera identificación verbal con la clase obrera o como estética pseudo-revolucionaria. Una revolución en los medios de producción artística debe conducir a la superación de la división del trabajo, de la división entre productores y consumidores. Aquí es donde el “teatro épico” de Brecht y el concepto de “refuncionalización” adquieren su significado:

Para el cambio de las formas e instrumentos de producción en el sentido de unos intelectuales progresistas –por lo tanto, interesados en la liberación de los medios de producción y en ser útiles en la lucha de clases–, Brecht acuñó el término ‘refuncionalización’. Fue el primero en hacer una demanda de gran alcance a los intelectuales: no abastecer el aparato de producción sin al mismo tiempo, según lo que es posible, cambiarlo en el sentido del socialismo (Benjamin, 1934b: 691 [305]).

Benjamin enfatiza dos aspectos del teatro épico de Brecht: por un lado, el examen de los nuevos medios y, por otro, el cambio en la relación funcional entre el escenario y el público, el texto y la actuación, el director y el actor. Benjamin ve ambos aspectos vinculados: “Así que aquí también, para el autor considerado como productor, el progreso técnico es la base de su progreso político” (*ibid.*: 693 [307]). El argumento sobre el tratamiento de los nuevos medios en el teatro épico tiene su contrapartida en la utilización de las producciones literarias por esos medios, en la filmación de la ópera de *Los tres centavos*, en cuyo contexto Brecht habla de la “refuncionalización del arte en una disciplina pedagógica” (Brecht, 1931b: 158). Estos episodios, sin embargo, son lo suficientemente elocuentes como para mostrar cómo la superación de la división del trabajo y las relaciones de propiedad por parte de los artistas no deja de ser un deseo bienintencionado. Una vez establecido el marco de la industria cultural, el trabajo técnico del intelectual visto como un especialista en adaptar el aparato cultural “a los fines de la revolución proletaria” (Benjamin, 1934b: 701 [314]) resulta poco efectivo, a menos que esta revolución sea inminente y los esfuerzos del artista se vean apoyados por un movimiento social

que él no puede crear. Más allá de esto, sus posibilidades son realmente pequeñas o al menos no más significativas que las de los movimientos de vanguardia burgueses criticados por Benjamin. La colaboración de Weill y Brecht no podía en modo alguno producir un refuncionalización real del aparato teatral o de conciertos.²⁹ La integración de Weill en el negocio musical de Hollywood después de la emigración apunta en una dirección completamente diferente. En realidad, lo que Benjamin espera de la interrupción de la trama por la música, esto es, el carácter pedagógico del teatro épico, depende de condiciones previas que este no puede crear por sí mismo, al menos en la medida necesaria. No se puede evitar la impresión de que Brecht está llamado a cumplir una función en la teoría de Benjamin que en verdad no puede cumplir en absoluto.

En las observaciones sobre el teatro épico se hacen evidentes las tensiones irresueltas que cuestionan la expectativa excesiva de Benjamin. Por un lado, se habla de un público colectivo, tenso, interesado, que de hecho “se sentirá obligado a una pronta toma de postura” (Benjamin, 1939c: 532 [137]). Por otra parte, se afirma que Brecht presupone un público en el que sólo se da un “uso muy condicionado del pensamiento”. El ejemplo que introduce Benjamin, la obra *La vida de Galileo*, revela, sobre todo en el tono profesoral de algunos pasajes del texto, algo más que un toque pedagógico del teatro épico de Brecht: la tensión no resuelta entre la superación buscada de la división del trabajo entre productor y público y el mantenimiento de la estructura tradicional asimétrica de ambos roles. En vista de las limitadas posibilidades reales de una revolución, tampoco Brecht renunció a un cierto protagonismo de los intelectuales (cf. Witte, 1976: 24).

La analogía estructural entre el teatro épico y los nuevos medios, sobre todo el cine, que se basaba en el entretenimiento del público, también hacía poco probable que dicho teatro pudiese prestar el servicio que se pretendía, esto es, interrumpir la trama, provocar el asombro ante las condiciones que ésta representa, para *hacer pensar al público*, tal como esperaba Benjamin:

Se crean intervalos que más bien desbaratan la ilusión del público. Paralizan su predisposición a empatizar. Estos intervalos están reservados a su toma de pos-

²⁹ Adorno se dio cuenta muy pronto de que incluso las representaciones teatrales, los conciertos y otros eventos artísticos sólo pueden sobrevivir gracias a los subsidios de las grandes empresas (y más tarde del Estado). La mayoría de los visitantes de estos eventos se relajan entonces “con música ligera, que les es metida por los oídos por el aparato publicitario del mismo capitalismo de grandes corporaciones, incluyendo la radio, el gramófono y el cine sonoro, del que creen poder escapar a un arte que, con el texto y el ritmo, los somete a las ideologías de los poderes dominantes, incluso en su escaso tiempo de ocio” (Adorno, 1930: 816 [852]).

tura crítica (sobre el comportamiento de las personas representadas y la forma en que se presentan) (Benjamin, 1939c: 538 [143]).

Pero, en los nuevos medios sucede frecuentemente lo contrario. La industria cinematográfica ha probado hasta la saciedad que la interrupción, el montaje y los shocks pueden tener una función estimulante que, sin embargo, no impide que un público adicto a la estimulación empatice. Hoy sabemos con certeza que estos recursos formales sirven también para promover la empatía y la identificación.³⁰ Además, todos estos elementos no parecen suficientes para superar la separación entre la función de productor y consumidor, de trabajo manual e intelectual. El mismo Benjamin, a pesar de su lucha por una correcta estrategia dentro del frente antifascista, no dejó de ver que las posibilidades de un cambio de la función del arte en la lucha de clases estaban desapareciendo a todas vistas. El desarrollo de los acontecimientos le llevó a atribuir al teatro épico un significado completamente diferente, más modesto, como muestra una de las anotaciones relacionada con el ensayo sobre la obra de arte:

Tal vez lo más importante en la obra de Brecht, desde una perspectiva histórica, es su producción dramática, que permite al teatro asumir su forma más sobria y humilde, incluso su forma más reducida, para, por así decirlo, de esa manera, hibernar” (Benjamin, 1972ss, I: 1282).

La extrema exposición de Benjamin al peligro nacionalsocialista no le permitió tener para sí la oportunidad que todavía le daba al teatro de Brecht en aquel horizonte completamente oscurecido.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [Obra completa, Madrid: Akal, 2003-2018].

³⁰ Benjamin vio claramente que el desarrollo del cine no iba a ser necesariamente positivo, como se colige de una carta a Adorno, cuyas críticas acepta: “En mi trabajo [el ensayo sobre la obras de arte, JAZ] trato de articular los elementos positivos tan claramente como usted pone sobre el tapete los negativos. [...] Cada vez me resulta más claro que el lanzamiento del cine sonoro debe ser visto como una acción de la industria, destinada a quebrar la primacía revolucionaria del cine mudo, que favorecía reacciones que eran difíciles de controlar y políticamente peligrosas” (Adorno/Benjamin 1994: 384s. [284]). El hecho de que Benjamin esperara de la técnica del montaje más de lo que esta puede dar, no hace sino corroborar adicionalmente la crítica de Adorno. Con la televisión, además, la recepción se recluye en el ámbito privado y pierde su carácter público, lo que elimina por completo la posible función revolucionaria del efecto de shock que Benjamin atribuye al cine.

- (1930): “Bewusstsein des Konzerthörers” vol. 18, 815-818 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 851-854].
- (1938): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, vol. 14, 14-50, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 15-50].
- (1963a): “Vorrede zur dritten Ausgabe”, vol. 14, 9-13, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 9-13].
- ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter (1994): *Briefwechsel 1928-1940*, ed. de H. Lonitz, Fráncfort: Suhrkamp [trad. de J. Muñoz y V. Gómez, Intro. de J. Muñoz, Madrid: Trotta 1998].
- AGAMBEN, Giorgio (2001): “El príncipe y la rana. El problema del método en Adorno y Benjamin” en *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 157-186.
- BAEHRENS, Konstantin (2014): “Mediale ‚Organisierung‘ des ‚Leibraums‘ durch ‚zweite Technik‘. Zu Walter Benjamins ‚anthropologischem Materialismus‘”, en M. Berdet y Th. Ebke (eds.): *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser*. Berlin: Xenomoi, 163-187.
- BAUMANN, Claus (2012): “Die Kunst der Avantgarde und ihr Verhältnis zum Klassenkampf. Walter Benjamins, Theodor W. Adornos und Guy Debords kritische Reflexionen der Kunst”, en M. Völk et. all (eds.): “...wenn die Stunde es zuläßt.” Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie. Münster: Westf. Dampfboot, 315-354.
- BENJAMIN, Walter (1972ss.): *Gesammelte Schriften* {BGS}, 7 vols., ed. por R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser con la colab. de Th. W. Adorno u. G. Scholem. Fráncfort: Suhrkamp [edición española al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid: Abada, 2005ss.].
- (1927a): “Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller”, vol. II, 743-747 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 357-363].
- (1927b): “Zur Lage der russischen Filmkunst”, vol. II, 747-751 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 363-367].
- (1927c): “Erwiderung an Oscar A.H. Schmitz”, vol. II, 751-755 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 367-372].
- (1927d): “Neue Dichtung in Rußland”, vol. II, 755-762 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 372-380].
- (1928), *Einbahnstraße*, vol. IV, 83-148 [Libro IV/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2010, 23-89].
- (1929a): “Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz”, vol. II, S. 295-310 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 301-316].
- (1929b): “Bücher, die übersetzt werden sollten”, vol. III, 174-182.
- (1929c): “Bücher, die lebendig geblieben sind”, vol. III, 169-171.
- (1930a), “Ein Aussenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer, ‘Die Angestellten’”, vol. III, 219-225.

- (1930b), “Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift ‘Krieg und Krieger’ Hrsg. von Ernst Jünger”, vol. III, 238-250.
- (1930c): “Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch”, vol. III, 379-283.
- (1930d): “Krisis und Kritik <Memorandum>”, vol. VI, 619-621 [Libro VI, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada 2017, 807-809].
- (1931a): “Karl Kraus”, vol. II/1, S. 334-367 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 341-376].
- (1931b): “Kleine Geschichte der Photographie”, vol. II/1, 368-385 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 377-403].
- (1933): “Erfahrung und Armut”, vol. II/1, 213-219 [Libro II/vol. 1, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2007, 216-222].
- (1934a): “Zum gegenwärtigen gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers”, vol. II, 776-803 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 393-421].
- (1934b): “Der Autor als Produzent”, vol. II, 683-701 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 297-315].
- (1935a): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (*Erste Fassung*), vol. I, 431-469 [Libro I/vol. 2, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 7-47].
- (1935b): “Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts”, vol. V, 45-59 [Libro V/ vol. 1, trad. J. Barja, Madrid: Abada 2013, 53-99].
- (1935c): “Die glückliche Hand. Eine Unterhaltung über das Spiel”, vol. IV, 771-777 [Libro IV/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2010, 200-205].
- (1936a): “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”, vol. II, S. 438-465 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 41-68].
- (1936b): “Pariser Brief (I). André Gide und sein neuer Gegner”, vol. III, 482-495.
- (1936c): *L’oeuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée*, vol. I, 709-739.
- (1937), “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, vol. II, 465-505 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 68-109].
- (1939a): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (*Dritte Fassung*), Vol. I, 471-508 [Libro I/vol. 2, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 49-85].
- (1939b): “Über einige Motive bei Baudelaire”, vol. I, 605-653 [Libro I/vol. 2, trad. de A. Brotons, Madrid: Abada, 2008, 205-259].
- (1939c): “Was ist das epische Theater?” <2>, vol. II, 532-539 [Libro II/vol. 2, trad. de J. Navarro, Madrid: Abada, 2009, 136-144].
- (1982): *Das Passagen-Werk*, vol. V [Libro V/ vols. 1 y 2, trad. J. Barja, Madrid: Abada 2013/2015].
- BENJAMIN, Walter (1995-2000): *Gesammelte Briefe*, 6 vols., ed. por el Theodor W. Adorno Archiv, Fráncfort: Suhrkamp.

- (1998) *Gesammelte Briefe Teil: vol. 4, 1931-1934*, ed Ch. Göttsche und H. Lonitz.
- BENJAMIN, Walter (2007): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, con un Comentario de D. Schöttker. Fráncfort: Suhrkamp.
- BOLZ, Norbert (1992): “Schwanengesang der Gutenberg Galaxis” en W.v. Reijen (ed.): *Allegorie und Melancholie*. Fráncfort: Suhrkamp, 224-260.
- BRECHT, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke*. Fráncfort: Suhrkamp.
- (1931a): “[Notizen über] Die Dialektische Dramatik”, vol. 15, 211-225.
- (1931b): “Der Dreigroschenprozeß”, vol 18, 139-209.
- HILLACH, Ansgar (1985): “‘Ästhetisierung des politischen Lebens’. Benjamins faschismustheoretischer Ansatz – eine Rekonstruktion” en *Benjamin im Kontext*, 2ª ed., ed. por B. Lindner, Königsstein: Athenäum, 127-178.
- HORKHEIMER, M. - ADORNO, Th. W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*, en Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Fráncfort: Suhrkamp, 1981 [Obra completa {AOC}, vol. 3, Madrid: Akal, 2007].
- JOHN, Ottmar (1982): “... und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört”. Die Bedeutung Walter Benjamins für eine Theologie nach Auschwitz, Tesis Doct., Münster.
- JOHN, Ottmar (1991): “Fortschrittskritik und Erinnerung. Walter Benjamin, ein Zeuge der Gefahr” en E. Arens/O.John/P. Rottländer, *Erinnerung, Befreiung, Solidarität*, Düsseldorf: Patmos, 13-80.
- JOHN, Ottmar (2000): “Zwischen Gnosis und Mesianismus: Jüdische Elemente im Werk Walter Benjamins”, en J. Valentin y S. Wendel (eds.), *Jüdische Elemente in der Philosophie des 20. Jahrhunderts*, Damstadt: WBG, 51-68.
- KAMBAS, Chryssoula (1983): *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: de Gruyter.
- KHATIB, Sami (2012): “Walter Benjamins ‘trans-materialistischer’ Materialismus: ein Postskriptum zur Adorno-Benjamin Debatte der 1930er Jahre”, en C. Duttlinger, B. Morgan & T. Phelan (eds.), *Walter Benjamins Anthropologisches Denken*. Friburgo: Rombach, 149-178.
- KHATIB, Sami (2015): “Die Armut des Denkens. Anmerkungen zu Benjamin und Brecht”, en H. Haarmann y M. Bormuth (eds.): *“Um abschied geht es ja nun”. Exil und kein Ende*. Marburg: Tectum, 41-63.
- LINDNER, Burkhardt (1985): “Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie, Benjamins ‘Positives Barbarentum’ im Kontext” en *Benjamin im Kontext*, 2ª ed., ed. por B. Lindner, Königsstein: Athenäum, 180-223.
- LINDNER, Burkhardt (2011): “Das kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, en B. Lindner (ed.), *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler, 229-251.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909): “Le Futurisme”, en *Le Figaro*, 20 de febrero.

- MÜLLER, Frank (2014): “Undialektisch, vermittlungslös und romantisch? Adornos Kritik am anthropologischen Materialismus Walter Benjamins” en M. Verdet y Th. Ebke (eds.): *Anthropologischer Materialismus und Materialismus der Begegnung. Vermessungen der Gegenwart im Ausgang von Walter Benjamin und Louis Althusser*. Berlin: Xenomoi, 301-325.
- RECKI, Birgit (1988): *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- ROMERO CUEVAS, José Manuel (2019): “Walter Benjamin y la interpretación dialéctica del cine”, *Revista de Filosofía*, 44 (2), 161-174.
- RUDEL, Friedwart Maria (1985): *Video et cogito. Philosophie der Wahrnehmung und die kinematographische Technik*. Essen: Die Blaue Eule.
- SCHÖTTKER, Detlev (2007): “Kommentar”, con la colab. de St. Haug, en W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit und weitere Dokumente*, con un Comentario de D. Schöttker. Fráncfort: Suhrkamp, 99-254.
- VARGAS, Mariela Silvana (2012): “Recepción y actualidad de Walter Benjamin”, *Murmullos filosóficos*, vol. 2, nº 3, 60-75.
- WERCKMEISTER, Otto Karl (2014): “Benjamin, sonst nichts. Zur Neuausgabe von Benjamins Kunstwerk-Essay”, *Das Argument* 309, 532-536.
- WITTE, Bernd (1976): “Krise und Kritik. Zur Zusammenarbeit Benjamins mit Brecht in den Jahren 1929 bis 1933” en P. Bebbardt et al.: *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*. Kronberg/Ts.: Scriptor, 8-36.
- WIZISLA, Erdmut (1992): “‘Krise und Kritik’ (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftprojekt” en M. Opitz y E. Wizisla (eds.): *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Leipzig: Reclam, 270-302.
- ZAMORA, José A. (1999): “El concepto de fantasmagoría. Sobre una controversia entre W. Benjamin und Theodor W. Adorno”, *Taula. Quaderns de pensament*, núm. 31-32, 129-151.
- ZAMORA, José A. (2008): “Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin” en G. Amengual, M. Cabot y J.L. Vermal (eds.): *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid: Trotta, 83-138.
- ZAMORA, José A. (2020): “Materialidad espectral, subjetivación y crítica Inmanente del fetichismo”, en J. M. Romero y J. A. Zamora (eds.): *Crítica inmanente de la sociedad*. Barcelona: Anthropos, 171-204.

EL ARTE COMO LUGARTENIENTE DE LA
LIBERACIÓN BLOQUEADA: TH. W. ADORNO
ANTE LA TESIS BENJAMINIANA DE LA
POLITIZACIÓN DEL ARTE
(Parte II: Th. W. Adorno)

*Art as Plenipotentiary of the Blocked Liberation:
Th. W. Adorno in the Face of Benjamin's Thesis of the Politicization of Art
(Part II: Th. W. Adorno)*

JOSÉ A. ZAMORA*

joseantonio.zamora@cchs.csic.es

Fecha de recepción: 14 de mayo de 2020
Fecha de aceptación: 24 de septiembre de 2020

RESUMEN

Este artículo aborda la cuestión de la politización del arte a través de la conocida controversia entre Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. La contraposición entre Benjamin y Adorno ha dado pie a múltiples clichés y a enormes simplificaciones: de un lado, Benjamin como defensor de la industria cultural y, de otro, Adorno como defensor del arte autónomo burgués, el optimismo de los nuevos medios frente al pesimismo conservador, la politización del arte frente a la abstención política, la cultura popular frente a la cultura elitista, etc. Uno de los objetivos de estas reflexiones es desmontar en lo posible estas simplificaciones. Parte II aborda la tesis de Th. W. Adorno sobre la autonomía del arte.

Palabras clave: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Teoría Estética; politización del arte; estetización de la política, autonomía del arte; reproductibilidad técnica.

ABSTRACT

This article addresses the question of the politicization of art through the well-known controversy between Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. The

* Instituto de Filosofía - CSIC (Madrid)

contrast between Benjamin and Adorno has given rise to multiple stereotypes and enormous simplifications: on the one hand, Benjamin as a defender of the cultural industry and, on the other, Adorno as a defender of bourgeois autonomous art. The optimism of the new media versus conservative pessimism; the politicization of art versus the political abstention; the popular culture versus elitist culture; etc. One of the objectives of these reflections is to dismantle these simplifications as much as possible. Part II deals with the meaning of Th. W. Adorno's thesis of the autonomy of art.

Keywords: W. Benjamin, Th. W. Adorno; Aesthetic Theory; politicization of art; aestheticization of politics, autonomy of art; technical reproducibility.¹

Para Adorno, ningún fenómeno social se sustrae de la forma 'mercancía' en la fase desarrollada del capitalismo. También el arte autónomo comparte este estado con todas las demás producciones culturales, algo que resulta de la división del trabajo, de la separación de los artefactos artísticos del contexto de uso inmediato y de su producción para el mercado. La independencia de la producción artística, primero del contexto cultural-religioso y luego del mecenazgo aristocrático y de la gran burguesía, no arroja a los artistas a un mundo de libertad creativa. Esa independencia va de la mano de una nueva dependencia del negocio del arte determinado por el mercado -un entramado formado por el público, los críticos de arte, los marchantes de arte, los editores y organizadores de conciertos y exposiciones, etc. En el primer artículo que Adorno escribe para la *ZfS* en 1932 ya toma forma este planteamiento al referirse a la situación social de la música:

El papel de la música en el proceso social es exclusivamente el de la mercancía; su valor es el del mercado. Ya no está al servicio de la necesidad y el uso inmediatos, sino que, junto con todos los demás bienes, se somete a la coacción del intercambio de unidades abstractas y se subordina junto con su valor de uso,

¹ Este artículo es la segunda parte de un texto dedicado a 'confrontación' entre W. Benjamin y Th. W. Adorno en torno a la *politicización del arte*. Las dos partes aparecen en mismo volumen de la revista. En el primero se analiza la posición de Benjamin y en este segundo la de Adorno. En ambos casos se trata de una contribución al proyecto de investigación "Constelaciones del autoritarismo: memoria y actualidad de una amenaza a la democracia en una perspectiva filosófica e interdisciplinar" (PID2019-104617GB-I00) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), financiado por el Programa Estatal de Generación y Fortalecimiento del Conocimiento Científico y Tecnológico del Sistema de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

dondequiera que este mantenga, a la coacción del intercambio (Adorno, 1932: 729 [762]).²

1 AUTONOMÍA DEL ARTE Y COSIFICACIÓN

Para Adorno, autonomía del arte y cosificación están estrechamente conectados. El desarrollo de la sociedad productora de mercancías desvincula los productos del trabajo humano de la inmediatez del contexto de uso para subsumirlos bajo la ley abstracta del valor. Esto afecta igualmente a los llamados bienes culturales. Todas las esferas del arte deben su autonomía a la independencia adquirida frente al contexto de uso y al dictado directo de los antiguos señores, resultado de la división del trabajo y la función mediadora del mercado. En este sentido, la autonomía del espíritu, en la medida en que se entiende que flota libremente por encima de las condiciones materiales de la producción, es sólo apariencia. Sin embargo, esta subsunción de los productos culturales en virtud de la ley de intercambio no significa únicamente un acondicionamiento posterior de un 'en sí' acabado a través de la mediación del mercado para la venta y el consumo, sino que subyace al proceso mismo de racionalización artística que acompaña al proceso de racionalización de la sociedad productora de mercancías.

Utilizando el concepto de material (artístico), Adorno intenta dejar claro que la subsunción bajo el principio de intercambio no es sólo una cuestión de aprovechamiento mercantil de los productos acabados del artista o de la transformación por la industria cultural de la mano de obra artística en una mercancía, sino que el desarrollo formal y la racionalización de la producción artística en su constitución técnica va de la mano de los procesos de racionalización de la producción capitalista.³ Por lo tanto, no se trata sólo de la producción de determinados contenidos artísticos cuya función social es la transfiguración ideológica y la salvaguarda de las relaciones

² En esta y en otras citas a lo largo del artículo, la traducción puede variar en algunos casos respecto al texto que aparece en la edición en castellano citada. Las obras e intercambio epistolar de Walter Benjamin y Th. W. Adorno se citan de la edición original alemana. Entre corchetes [] va la página de la edición española que se indica en la bibliografía.

³ Las referencias de Adorno a M. Weber en relación con esta temática son más tardías, cf. 1957: 225 [229]; 1956: 130 [130]; 1968a: 409 [405]. Sin embargo, su fuente de inspiración dialéctica era Marx y no Weber, y esto se hace constatable en las importantes diferencias con este último, como ha mostrado A. Tatsumura 1987: 62ss.

de producción, sino también de su dinámica y su lógica internas de individuación, diferenciación, abstracción, etc. La constitución social de las obras de arte autónomas llega hasta su configuración interna. Lo exterior determina de modo inmanente lo autónomo, especialmente en su ser autónomo.⁴

En este sentido, toda producción artística está socialmente mediada. Su mediación no sólo se establece a través de la recepción de la obra de arte, a través de su efecto en los receptores, sino que opera ya durante la producción del artista solitario. Incluso el pretendido desinterés social de *l'art pour l'art* se debe a la autonomía real y, no obstante, ilusoria de la esfera del arte en la sociedad capitalista. De ella depende el rápido desarrollo y la renovación formal del arte en la época burguesa hasta llegar a la completa emancipación frente toda norma objetiva. El espacio del 'libre' disfrute en la experimentación artística resulta de la separación del arte respecto al contexto de uso, que a su vez se debe a una organización de la sociedad basada en la división del trabajo y en el principio de intercambio. El portador de esta emancipación formal no ha sido una clase rebelde, "sino el individuo, que es el poder determinante de la clase dirigente; el individuo tal como se afirma económicamente en la libre competencia de la economía liberal y se transfigura ideológicamente en la personalidad autónoma" (Adorno, 1928: 722s. [756]). El arte autónomo obedece, pues, a las mismas leyes que provocaron la emancipación del individuo en la sociedad burguesa: su lógica inmanente es la de la individuación, cuya absolutización sigue el principio universal de dominación de esa misma sociedad.

La emancipación del contexto de uso forma así el marco irrebasable de todas las producciones artísticas de la sociedad moderna, de modo que todo intento de producir inmediatez en el arte debe ser desenmascarado como una ilusión. En el espacio de una sociedad burguesa capitalista hablar, por ejemplo, de un arte proletario en el sentido de un arte que supera el marco de la autonomía/reificación es absurdo. Asimismo, la interpretación de la 'incomprensibilidad' del arte de vanguardia como un signo de su desvinculación de la sociedad representa un desconocimiento de su

⁴ Esto es lo que Adorno llama en la *Teoría estética* el "doble carácter del arte en cuanto autónomo y *fait social*" (1970: 16 [15]). Sobre el concepto de autonomía del arte en la *Teoría estética* cf. Recki, 1988: 79ss. El doble carácter no debe entenderse como la yuxtaposición de dos momentos. La autonomía en sí misma no es un plus que vaya más allá de la sociedad, sino que es producida por ella y está imbricada con su entramado de culpa.

origen completamente social. Esta incomprendibilidad no es resultado de la imaginación poco realista de artistas desarraigados, sino más bien del despliegue de la ley interna del arte autónomo inseparablemente unida a la reificación que impone el modo de producción capitalista: „la imposibilidad de ordenar [la ley interna del arte, JAZ] arbitrariamente según las exigencias de uso es, en contraste con la función cultural y ceremonial de la práctica artística anterior, la expresión de esa cosificación” (Adorno, 1931: 825 [862]). En su concepto de autonomía del arte, Adorno parece haber hecho suya de un modo crítico la experiencia de las vanguardias históricas (cf. Maiso, 2015). Por un lado, está completamente de acuerdo con las innovaciones formales de las vanguardias, a las que atribuye un momento socialmente crítico. Por otro lado, considera ingenuos todos los intentos de superar la cosificación en el arte.⁵

Justo la concepción que interpreta radicalmente el arte en su condicionalidad social no debe creer que un fenómeno como la cosificación [...] puede ser abolido de forma aislada, sino que debe saber que un cambio serio aquí sólo puede venir de las relaciones sociales. El arte, sin embargo, que, sobre la base de la realidad existente, pretende ser inteligible para el público en general y estar en concordancia con la comunidad de manera inmediata, posee necesariamente una función ideológica y ocultadora” (Adorno, 1931: 828 [864]).

La pretendida abolición de la separación del arte y la vida, en la medida en que fue emprendida por las vanguardias, les había conducido a aporías insolubles. ¿Dónde debía cancelarse esta separación, en el ámbito de la producción, la reproducción o la recepción? ¿Cómo es posible realizar esa cancelación desde el arte sin reproducir la escisión misma? De hecho, los artistas burgueses nunca pudieron saltar más allá de su sombra. Si seguían las demandas de su oficio, entonces la superación de la escisión se ponía en peligro en el ámbito de la recepción: el efecto no pasaba del

⁵ Sobre las aporías de las vanguardias históricas, cf. Zamora, 1995: 138ss. Esta conexión entre la determinación de la música como mercancía y la crítica de las vanguardias históricas se expone explícitamente en una carta del 30 de septiembre de 1932, en la que Adorno responde a algunas de las objeciones de Krenek a su ensayo “Sobre la situación social de la música”. Resulta destacable que Adorno se refiera aquí a Benjamin, a saber, a su crítica del activismo de Kurt Hiller, con la que se muestra de acuerdo, “porque el pathos del ‘espíritu’ no refuerza el verdadero pathos contra el estado de cosificación de personas y objetos, sino que lo desdibuja, estableciendo como suficiente una posibilidad aparente y provisional, esto es, una posibilidad meramente subjetiva y no dialéctica; en otras palabras, porque en sentido estrictamente ‘burgués’ considera que el mundo es producido por el espíritu y se puede corregir desde el mero espíritu, mientras que ambos están entrelazados y la transformación sólo puede ser barruntada en su dialéctica” (Adorno/Krenek, 1974: 37).

efímero 'épater le bourgeois' y no llegaba al proletariado en absoluto; pero si buscaban la comunicación con el público/proletariado en aras de objetivos políticos, entonces esto ocurría a expensas de las exigencias artísticas: el arte degeneraba en propaganda y adoptaba un tono pedagógico/pastoral. Rara vez se intentó suprimir la separación en el campo de la producción, ya que ciertamente planteaba dificultades aún mayores a los artistas. La socialización de los medios de producción artística presuponía la misma revolución social que quería provocar: los resultados aquí fueron, en consecuencia, muy escasos.

Lo que no es estéticamente conformista experimenta el abismo que lo separa y lo aleja de la gente, pero no puede, por sí mismo, superar ese abismo que hace posible el arte. Este es el punto de partida aporético de todo verdadero arte, que comparte, por cierto, con la teoría social crítica. Si trata de deshacerse de la distancia frente la vida social dada, abandonando la complejidad técnica ganada a través de su autonomía, entonces, al adaptarse al estado de conciencia dominante, pierde la oportunidad de volverse crítico en su medio, sin haber superado la brecha que persiste en la realidad, siempre y cuando se mantenga siendo arte. Si persevera en su autonomía y trata de hacerse de las contradicciones de la sociedad y darles expresión en el material socialmente mediado, entonces la crítica a través del arte se ve privada del vínculo que la hace efectiva, se vuelve prácticamente impotente. En esta situación, en la que la autonomía es desenmascarada como una ilusión, pero su abolición emancipadora ha fracasado, es donde se plantea la cuestión de si el proceso que ha llevado a la desvinculación del arte del contexto cultural-aurático y a la autonomía del arte no conduce también a la "liquidación del arte" en general (Adorno/Benjamin, 1994: 168 [133]).

La opción de Adorno frente a esta aporía, tal como él la ve, parece una huida hacia adelante: exige que se radicalice aún más la brecha entre la producción y la recepción del arte. Frente a una afirmación de la falsa e irrealizable liquidación del arte, insiste en la preservación de una autonomía desenmascarada. Esta figura de pensamiento es la misma que abre su *Dialéctica Negativa*: "La filosofía, que otrora pareció obsoleta, se mantiene con vida porque se dejó pasar el instante de su realización" (Adorno, 1966a: 15 [15]). En su aislamiento, dentro de sus estructuras, el arte se supone que debe descubrir y representar sin concesiones las contradicciones sociales que, al mismo tiempo, son culpables de su aislamiento e ineffectividad. Sólo

en esta forma de reflexividad autocrítica ve Adorno una posibilidad de tomar conciencia del desmoronamiento que acompaña a la autonomización del arte, sin limitarse simplemente a reduplicarla afirmativamente en el arte de masas orientado por la reproducción técnica. En todo caso, bajo ninguna circunstancia, esto significa caer en la autocomplacencia. La separación del arte respecto a la realidad continúa poniendo en peligro al arte mismo. “Porque [...] si el arte se aferra a sí mismo, amenaza con convertirse en ideológico: contentarse consigo mismo de una manera insulsa y pequeñoburguesa, olvidar la función humana que lo sustenta y quedar petrificado en un falso futuro. Pero el peligro no puede ser conjurado mediante una adaptación arbitraria al estado de la conciencia social al precio de la calidad estética” (Adorno, 1931: 830 [865s.]).

No se puede reprochar a Adorno el haber buscado fuera de las turbulencias del mundo administrado un refugio seguro en el arte autónomo, donde se hacen tangibles la verdad y la vida plenamente humana.⁶ Pero dado que consideraba que el ámbito de la recepción del arte había sucumbido completamente a la industria cultural y dado que cualquier concesión en ese ámbito equivaldría al abandono de la crítica y a un aplanamiento de lo que es técnicamente alcanzable en el arte; y como una revolución en la producción artística sólo le parecía concebible a través de las demandas del material. El único camino viable en ese momento decisivo para el arte era una radicalización de la autonomía, que en su inmanencia busca y expresa el exterior antinómico.

Podría –escribe Adorno en una carta abierta a Krenek– no aceptar su formulación de la “primacía de la creación” desde consideraciones de teoría social –si no fuera por mi convicción de que esa misma primacía, atribuida a una esfera aislada del ‘para sí’ estético, es apariencia ilusoria; que es precisamente en su incomunicación y aislamiento en los que el compositor da cumplimiento a las demandas sociales; que la propia sociedad vive en las celdas más recónditas de los problemas técnicos sin ventanas y hace que su reivindicación sea tanto más legítima, cuanto menos arbitrariamente y cuanto menos es urgida desde el exterior y sin tener en cuenta la ley de la forma. La cuestión de lo que es acertado o

⁶ Cf. su carta a Krenek de 18 de octubre de 1934 (Adorno/Krenek, 1974: 53). Como acertadamente ha visto B. Lindner, la tesis de la autonomía del arte de Adorno es una necesidad desesperada nacida de la duda radical sobre la posibilidad y la justificación del arte mismo. “La estética de Adorno es consecuente en no excluir el arte de la dialéctica de la Ilustración, la relación circular de coacción natural y dominio de la naturaleza” (Lindner, 1980: 287).

erróneo en una obra de arte, en sentido estricto, no es solo una cuestión sobre el arte cosificado y alienado, como pretenden al unisono la doctrina *l'art pour l'art* tantas veces enterrada y su crítica barata, sino una cuestión sobre la conciencia social acertada o errónea, porque la cosificación y la alienación del arte mismo son hechos sociales y el arte simplemente no se ha retirado de la sociedad *in abstracto* al ámbito de su cuestionable seguridad, sino que lleva grabada cada una de sus marcas; sus antinomias son las de la sociedad y sus soluciones son, por así decirlo, figuras programáticas de las soluciones sociales (Adorno, 1936: 805s. [840s.]).

El hecho de estar mediada por la sociedad, algo que convierte a la autonomía en apariencia ilusoria, es lo que al mismo tiempo le permite constatar dentro de la racionalidad artística el estado de la sociedad y someterlo a crítica. Lo que esta mediación no permite es la transformación del arte en praxis de vida, al menos mientras siga existiendo la sociedad basada en la división del trabajo:

Como no está dentro del poder del arte superar por sí mismo la alienación social; como tiene que quedar atrapado con cada intento de este tipo en la ambigüedad y la aporía, tanto mejor servirá a su función social como una del conocimiento previo, cuanto más fielmente ilumine el ámbito de sus propias cuestiones técnicas, sabiendo que no son meramente técnicas; esperando hacerse en ellas de las reales; decidido a soportar la visión de las contradicciones insolubles y a sacar de ellas las consecuencias sociales: pero sin estar dispuesto a anticipar esa visión de manera no dialéctica apelando a magnitudes estáticas como la comunidad y el oficio y a sacrificarse antes de lo que se lo exija su propia situación. En este sentido, me gustaría adoptar con usted el 'punto de vista del compositor', sin la arrogancia del especialista y sin el mojigato sacerdocio artístico, como un punto de vista social. Que el compositor no debe ser tratado como un órgano ejecutor social independiente, sino que debe ser visto él mismo en su problemática social concreta, es algo en lo que también deberíamos estar de acuerdo (Adorno, 1936: 806 [841]).

Si la sociedad se sedimenta en el material, entonces la convicción política del artista pierde relevancia. El significado social de sus obras resulta de la seriedad de su trabajo con el material. Por eso, el esquema de superestructura/infraestructura ayuda poco a descifrar las obras de arte, porque todo el arte se produce bajo las condiciones capitalistas de una sociedad basada en la división del trabajo. La asigna-

ción de los artistas individuales a clases o grupos determinados no dice prácticamente nada sobre el contenido de verdad de sus obras.⁷ Lo mismo puede decirse de

⁷ Sobre la relación del aristocratismo y el conservadurismo político de Schönberg con su estética revolucionaria, cf. la discusión entre N. Nagler (1980a y b) y H.-K. Metzger (1980). Mientras que Metzger defiende una interpretación centrada en el concepto de material, siguiendo a Adorno, Nagler enfatiza el antagonismo entre la revolución musical del material llevada a cabo por Schönberg y su actitud política contrarrevolucionaria. Si el concepto de material intenta poner de relieve el valor socialmente objetivo de la composición musical independientemente de las convicciones políticas del compositor, el énfasis en la convicción tiene por objeto cuestionar el carácter inequívocamente revolucionario desde el punto de vista *social* de la música atonal, a la que es inherente la contradicción entre progreso –de la *praxis* compositiva– y restauración –de la *teoría* musical–. Con H. G. Helms, Nagler no excluye la posibilidad de encontrar contenido criptofascista en la liberación de la disonancia misma, y por cierto en razón de la absolutización de la técnica. Por el contrario, Metzger ve en la emancipación de la disonancia no sólo un medio de expresión del sufrimiento privado o de la convicción irracionalista, sino “la signatura del proceso histórico-real objetivo” (1980: 210). Aquí es también donde se encuentra el significado sociopolítico de la obra de Schönberg. La crítica de H. Steinert de que Adorno habría ignorado las condiciones sociales de la revolución estética de la música atonal no está justificada de ninguna manera. Por el contrario, Adorno va mucho más lejos en su examen de la constitución social del arte (crítico) autónomo que Steinert, que se limita a buscar correspondencias entre las subculturas intelectuales y un determinado entorno social al estilo de la sociología del conocimiento. H. Steinert (1989) describe las condiciones sociales, culturales y personales de la constitución del ‘Círculo Schönberg’, lo que él llama su “infraestructura social”. Nadie niega, y menos Adorno, que son estas condiciones sociales las que hacen posible “que la cultura se vuelva decididamente independiente, se aisle de la influencia del poder, del mercado y de la moda y se vuelva hacia sus propios problemas internos sin tener en cuenta las imposiciones externas. De este modo, adquiere la posibilidad de orientarse hacia la producción de algo nuevo, algo inédito, y de dejar que esta producción se convierta en una cosa especializada altamente desarrollada, esotérica y elitista” (95). Uno puede, sin embargo, preguntarse si el elitismo y la condición de *outsider* de este círculo son meramente el resultado de las circunstancias ‘vienesas’ o si dicen algo en general sobre la constitución del arte en la sociedad moderna. La independencia del arte no es el resultado de intenciones subjetivas o de condiciones más o menos locales, por mucho que esta esté mediada por ellas. Dado que la autonomía es una condición social objetiva de la producción artística, no puede ser imputada sin más al arte mismo. Esta es la tesis nuclear de Adorno. El exigido abandono de la autonomía, o al menos de sus consecuencias extremas en el arte moderno, porque la autonomía se basa en una injusta división del trabajo, todavía no significa que esta división haya sido eliminada. Denunciar los llamados privilegios de las elites artísticas a menudo nos ciega sobre las verdaderas causas de la división del trabajo. Una vez que se parte de esta situación, es posible entonces discutir sobre lo que se puede o debe hacer con ella, lo que es revolucionario o no. En cualquier caso, Adorno no tiene una postura afirmativa frente a la sociedad burguesa, como Steinert sugiere repetidamente. Tampoco cree que la revolución consista en retirarse de la sociedad. Para él, el arte no es un sustituto del sujeto revolucionario ni de la revolución misma. En todo caso, es el arte que vuelve el alejamiento impuesto por la sociedad en contra de esa misma sociedad, el que puede convertirse en lugarteniente de una posible revolución, que él no puede realizar por sí solo. Esta es la paradoja de todo el arte socialmente crítico. Pero culpar de situaciones paradójicas a quien las nombra, como hace Steinert, no ayuda a resolverlas. La afirmación: “La historia ha demostrado que el pesimismo de Adorno tenía razón, pero en ese momento no había certeza acerca de qué disonancia era la ‘correcta’” (165), parece sugerir que los pesimistas son responsables del mal curso de la historia. Esto confirma la vieja sentencia: generalmente se maltrata al portador de las malas noticias.

la recepción de las obras por ciertos grupos o clases, en la medida en que esta no puede explicar el rechazo generalizado de determinadas corrientes del arte moderno que atraviesa todas las clases y grupos sociales, tanto más si la recepción predominante del arte está medida por los clichés de la industria cultural.

Por lo tanto, Adorno no acepta la acusación de que la nueva música sea antisocial. Esto sólo puede afirmarse si los oyentes, que están predeterminados por las relaciones de poder, son elevados a criterio último de la importancia social de esa música. Para Adorno, sin embargo, cualquier condescendencia con este público significa una intervención en el principio de construcción de la obra que, en aras de la comprensibilidad, rompe con el recurso a lo ya conocido la coherencia exigida por los requisitos actuales del material o no permite ni siquiera que dichos requisitos adquieran validez. Para Adorno, no hay camino intermedio: música con nivel y atractiva para el público. Por eso prefiere componer música para un público aún no existente:

En vista de la preconfiguración ideológica del público, la cuestión de la justificación social de las obras no debe responderse desde su efecto, sino desde su estructura objetiva. Se puede suponer que a una futura constitución esclarecida de la humanidad es más probable que le corresponda una música verdaderamente esclarecida, independientemente de la actitud que adopten hoy día los ofuscados oyentes frente a ella” (Adorno, 1927-37: 30 [32]).

La adaptación a las exigencias del mercado y la confrontación con las demandas del material se convierten para Adorno en el criterio para decidir si el arte se entrega inconscientemente a las condiciones sociales de su producción y sella así su descomposición o si conserva su autonomía y al mismo tiempo la desenmascara como apariencia ilusoria, para volverla críticamente contra la sociedad. Al respecto, distingue entre aquellos movimientos artísticos que, aun habiendo reconocido la alienación, creen que recurriendo a viejas formas estilísticas o devolviendo el arte a los contextos de uso, ya han superado esa alienación o están en vías de superarla, y aquellos movimientos artísticos que llaman a la alienación por su nombre presentando las antinomias de la sociedad en las obras de arte. Este arte socialmente crítico es el que representan artistas como Schönberg, Berg, Webern, Picasso, Joyce, Beckett, Kafka, etc.

Adorno ha sido acusado repetidamente de un decisionismo dogmático y unilateral, que se manifiesta sobre todo en su crítica a Strawinsky. Según esa acusación, Adorno habría fundamentado el concepto de material en categorías de filosofía de la historia y no estrictamente musicales, lo que le impidió ver la variedad de los

estados del material. Aunque el envejecimiento del nuevo arte le hizo darse cuenta de la unilateralidad de su construcción de la tradición musical, no se habría alejado de su rígido esquema y de su insistencia en la autorreflexión técnica (Bürger, 1983). Esta crítica está en cierta medida justificada. Sin embargo, con el paso del tiempo Adorno mismo matizó las primeras posiciones demasiado fijas e hizo del envejecimiento de la nueva música un tema importante de reflexión.⁸ Pero, sobre todo, estas acusaciones no reconocen lo que es importante para Adorno, esto es, abrir una posibilidad de hacer elocuente el sufrimiento en el arte – para superarlo.

Las obras de arte exitosas son, en este sentido, el resultado del proceso de racionalización mediado por el material, es decir, surgen de su movimiento inmanente, pero no son sólo eso. También significan un salto cualitativo y se sitúan transversalmente respecto a él, expresando lo subcutáneo de la historia de la racionalización/dominación. En el material toman conciencia del desmoronamiento y el sufrimiento en esa historia, para cuya expresión existen. Por eso Adorno sigue comprometido con la tradición musical del modernismo: porque está entrelazada con la historia de la dominación/racionalización, cuya otra cara, la historia del sufrimiento, puede reconocer y expresar la producción artística como autorreflexión de la historia social sedimentada en el material. Esto puede ser interpretado como el límite histórico de su teoría del arte (Lindner, 1980: 288ss.). Pero también se puede interpretar este límite como el contenido de verdad de su teoría: sólo la protesta contra el sufrimiento es –si acaso– la única posibilidad que le queda arte (después de Auschwitz). Esto y no otra cosa obliga a Adorno a conminar al arte avanzado a la autorreflexión; esto es lo que le lleva a intentar protegerlo tanto de la regresión como de la Petrificación, en lugar de aceptar la regresión a las viejas formas bajo el gesto del ‘anything goes’, cuando las formas del nuevo arte vuelven a petrificarse o amenazan con conducir a la arbitrariedad, pues en la misma petrificación es posible volver a tomar conciencia de los antagonismos que siguen persistiendo y de los que el arte no ha podido librarse.

⁸ Cf. Adorno 1962a y 1955. Sobre la discusión en torno a unilateralidad del concepto de material debida a su impronta de filosofía de la historia, cf. Zamora 1995: 231ss. Cf. también Adorno, 1970: 310-312 [276-278]. En una tesis reciente, M. Hervás ha mostrado cómo la proverbial rigidez en los planteamientos teórico-musicales no se mantiene hasta el final. La controversia con H.-K. Metzger jugó en esto un papel fundamental. Cf. Hervás, 2017: 128ss.

El aislamiento aparentemente autónomo del arte no garantiza por sí solo que conseguirá reflejar y expresar esas antinomias. Con todo, sólo él evita que el arte sea *falsamente* liquidado. Pues el arte que capta el engaño que anida en la apariencia sigue siendo apariencia. Y si no se da cuenta de esto, no hará otra cosa que corroborar el engaño bajo la apariencia de su destrucción. Adorno sólo puede imaginar la abolición del arte a través de su consumación inmanente “y no inaugurada por los coros de pobres proletarios mantenidos en la estupidez” (Adorno/Krenek, 1974: 40).

Aunque Adorno en sus últimos escritos de sociología de la música se alejó de la opinión de que la dialéctica de la autorreflexión sólo es inherente a la esfera de la *producción* artística y que la *recepción* del arte tiene un carácter exclusivamente estabilizador y regresivo (Adorno, 1967: 422ss. [419ss.]), su temprana filosofía de la música está decisivamente determinada por ella (cf. Adorno, 1931: 828 [864]). Curiosamente Adorno parece acercarse aquí a la concepción de la autoconciencia de la mercancía de G. Lukacs. Ahora bien, en lugar de atribuir la posibilidad de esta autoconciencia al proletariado, se la atribuye a la producción artística. Algunas de las afirmaciones de sus primeros escritos se mueven en esta dirección, por ejemplo, cuando ve en Schönberg la dialéctica del material llevada a la “autoconciencia hegeliana” (Adorno, 1934: 202 [216]) o cuando describe el material no sólo como el escenario de la historia, sino –“por diversión en la terminología de Hegel”– como el “sujeto-objeto de la composición” (Adorno/Krenek, 1974: 39).

El momento individual y subjetivo de la producción se integra en uno objetivo: el desarrollo de las fuerzas productivas. La espontaneidad artística, sin embargo, es una conciencia del estado del material artístico que va más allá de la mera reproducción.⁹ Aparece así un elemento que, desplazado por el proceso de racionalización, se conserva sin embargo en la idiosincrasia del artista: el impulso mimético, las inervaciones naturales que, como sensorio somático, recuerdan el pasado, el sufrimiento

⁹ En la *Teoría estética* dice: “La fuerza productiva estética es la misma que la del trabajo útil y tiene en sí la misma teleología; y lo que puede denominarse relación de producción estética, todo aquello en lo que la fuerza productiva se encuentra insertada y sobre lo que es activa, son sedimentos o huellas de lo social” (Adorno 1970: 15s. [15]). Esta equiparación de la fuerza productiva estética y la producción material es, sin embargo, relativizada en otra parte: “Por eso la esfera de producción no es automáticamente la base de la sociología de la música, igual a la esfera de producción en el proceso material de la vida. Como algo intelectual, la producción musical en sí misma está socialmente mediada, no es algo inmediato. En sentido estricto, la fuerza productiva en ella es la espontaneidad que no puede separarse de las mediaciones” (Adorno 1967: 425 [422]). Tal vez sea la tensión entre estos dos textos lo que constituye el concepto de autonomía del arte en Adorno.

acumulado y reaccionan sensiblemente a su ocultación en la apariencia bella. La conciencia artística es una conciencia crítica que hace saltar por los aires la cosificación de las formas, y ciertamente en aras de resolver los problemas objetivos que se articulan en ellas. La dialéctica inherente al arte es, por lo tanto, una teleología intermitente, no una dialéctica de teleología determinista.

Esto confirma la incomparabilidad y la singularidad de las obras de arte. Las obras de arte exitosas son parte del proceso de dominación de la naturaleza y al mismo tiempo están atravesadas con él.¹⁰ Las soluciones a las cuestiones planteadas por el material a menudo requieren una ruptura. En esa ruptura destella en el instante de la obra de arte la posibilidad de una reconciliación con la naturaleza, posibilidad que ha sido negada a la historia de su dominio hasta el día de hoy. Sin embargo, su liberación en el arte no requiere un menor desentrañamiento inmanente del material, sino un mayor dominio del mismo, en el que se desarman sus elementos y se vuelven a constelar hasta que en medio de lo siempre igual real brilla en la obra de arte lo otro. La completa conformación de los elementos en ella niega su inmediatez, en la que esa dominación se ha instalado cómodamente, y por lo tanto también niega esa dominación misma. En su construcción y no en su temática es donde las obras de arte tienen que documentar las contradicciones de la realidad social.¹¹ Aquí es donde reside su poder crítico y no en estar orientadas hacia el efecto político.

No sólo el momento mimético del arte, que se anuncia en la espontaneidad del artista, le ayuda a romper la inmanencia de la mera racionalidad, sino que el dominio del material también se ve liberado necesariamente en el arte de su poder destructivo, por carecer de un propósito más allá de sí mismo. Mientras que la racionalidad instrumental degenera en tecnología en las esferas de la producción y la

¹⁰ Adorno formuló este aspecto en sus “Desviaciones de Valery”, publicadas en 1960, de la siguiente manera: “El arte, que se inscribe en la trayectoria racional-civilizatoria y le debe a ella el desarrollo histórico de sus fuerzas productivas, supone al mismo tiempo su impugnación, el recuerdo de lo que no se identifica con ella y es eliminado, esto es, lo no idéntico, a lo que alude la palabra desviación. Si fuera idéntico a la racionalidad, desaparecería y moriría en ella, aunque no por ello deba eludirla, si no quiere indefenso habitar espacios reservados, impotente ante el dominio imparable de la naturaleza y sus prolongaciones sociales, y, como algo que se tolera, estar tanto más sometido a ella” (1960: 170 [166]).

¹¹ La dialéctica inmanente de expresión y construcción, mimesis y racionalidad, impulso somático y espíritu, etc., es la característica determinante de la producción artística ya en los primeros escritos de Adorno y se convierte en el principio rector de su *Teoría estética*. En el arte, la mimesis requiere la actividad del espíritu, el dominio de los materiales, para poder realizarse.

reproducción social, la finalidad intraestética, que tiene que determinar el control de los materiales y su rigurosa construcción, sigue careciendo de una finalidad fuera del ámbito estético. Esta es la única manera de burlar la “astucia de la razón” con su propio poder.

La inutilidad del arte autónomo, que fue transfigurada por el principio de *l'art pour l'art* como independencia de lo espiritual frente a las condiciones de su producción material, conseguida al precio del sufrimiento de innumerables personas, se convierte en el índice por excelencia de su carácter social y de la posibilidad de volverse contra la sociedad y denunciar sus contradicciones. Esto se realiza en el dominio del material gracias al poder de arrancar los elementos de la realidad y de la experiencia de su contexto y de reordenarlos por medio de la dialéctica de expresión y construcción: sólo así resiste el arte de modo inmanente a su manipulación social, que espera y exige de él confirmación, duplicación y sanción.

Adorno no quiere negar el carácter fetichista de las obras de arte. Todo lo contrario. A la vista del sufrimiento en la sociedad, su separación revela precisamente la complicidad que mantiene con las causas de este sufrimiento. El estatus de autonomía en sí mismo hace que todo el arte sea ideológico. Su fetichismo, su ideológico ser en sí, sin embargo, es al mismo tiempo la condición para que sea inútil en el universo de la desbordante utilidad y carezca de finalidad en un universo de ubicua instrumentalidad. Así es como las obras de arte pueden ser signatura de una praxis capaz de escapar de esos universos. Sin embargo, esta posibilidad no protege a ninguna obra de arte de la neutralización o la integración. La industria cultural mantiene la capacidad de doblegar el aguijón crítico de las obras de arte. Es el precio que tienen que pagar por seguir existiendo. Todas pueden convertirse en ‘bienes culturales’: el destino de las obras de vanguardia lo atestigua. Sin embargo, esto y su carácter fetichista no son razón para adaptarse a lo existente. Más bien, obligan al artista a enfrentarse constantemente a las demandas del material y a resistir a la presión del mercado para satisfacer falsas necesidades. Sólo un rechazo comunicativo a la comunicación puede salvar al artista del dilema de la integración a través de la adaptación o del aislamiento, un rechazo que se vuelve crítico allí donde, de forma inmanente a la obra, denuncia el funcionamiento de la sociedad existente.

2 COSIFICACIÓN Y TÉCNICA

El entrelazamiento de historia de dominación/racionalización con el proceso de constitución del arte autónomo y de la racionalidad estética obliga a Adorno a elaborar una compleja figura dialéctica de autonomía. Como hemos visto, él huye de la interpretación simplista del mero reflejo, subrayando la categoría de mediación. Con todo, el nivel de desarrollo de las fuerzas productivas técnicas marca la evolución en el dominio del material y en los procedimientos de la producción artística. No existe verdad estética al margen de la técnica. Sin embargo, por lo general, se suele atribuir a Adorno una interpretación de la técnica que la coloca unilateralmente del lado de la dominación social de la naturaleza exterior e interior. En cuanto medio de dominación, la técnica no sería sino un medio de cosificación y de destrucción de la experiencia. Esta identificación unilateral choca, sin embargo, con el importante papel que Adorno atribuye a la técnica en su teoría estética. Esta aparente contradicción se podría resolver diferenciando entre una técnica industrial vinculada a la organización social de la producción y una técnica intraestética vinculada a la organización del material artístico.

En el primer caso, la identificación de la racionalidad técnica con la racionalidad de la dominación (Horkheimer/Adorno, 1947, 142 [134]) tiene su origen en el cuestionamiento del primado atribuido por Marx a las fuerzas productivas, cuyo desarrollo (tecnológico) inevitable haría saltar por los aires el bloqueo al que las someten las relaciones sociales de producción capitalistas (Adorno, 1968b, 363 [338s.]). Según Adorno, la evolución del capitalismo habría desbaratado este optimismo de Marx, pues más que a un bloqueo, a lo que nos enfrentamos en el capitalismo monopolista es a un reforzamiento mutuo que se expresa en una expansión tecnológica sin precedentes de los medios de producción, en una tecnificación no solo de la producción, sino también del mundo de la vida y en una integración administrativa de los trabajadores por medio de la organización científica del trabajo y tecnocrática de los aparatos administrativos. Más que hacer saltar por los aires las relaciones sociales de dominación, la expansión tecnológica refuerza su supremacía (Adorno, 1968c, 28 [26s.]; cf. Vogel, 2012, 13ss; Ruschig, 2016).

El sometimiento de la técnica a las relaciones sociales capitalistas alcanza un nuevo estadio en las formas más avanzadas de integración de los individuos en el aparato productivo por medio de la conformación tecnológica de la subjetividad. La técnica

penetra hasta el interior de los seres humanos y configura su psique (cf. Adorno 1966b). Dicha penetración se sirve incluso de una especie de empatización psíquico-libidinal con la técnica que apunta a la “reconciliación entre el cuerpo menesteroso y la maquinaria” (Adorno, 1968a, 404 [401]). El efecto de este progreso tecnológico es una nueva suerte de cosificación, de “tecnificación de la interioridad” (Adorno, 1951a: 245 [222]), que convierte el contenido de la subjetividad en pura función del proceso de producción.¹² “La cosificación de la conciencia, la disposición sobre sus aparatajes ajustados, se coloca a menudo ante sus objetos e impide la formación que coincidiría con la resistencia contra la cosificación” (Adorno, 1962b: 497 [434]). La subsunción real de la fuerza de trabajo por el capital se acompaña de la conformación tecnológica de los individuos mismos, en cuya socialización interviene la ocupación libidinal del aparataje y los efectos técnicos (Adorno, 1968c, 131 [104s.]), el amor fetichista al equipamiento (Adorno, 1951b, 104 [91]). De este modo, el velo tecnológico refuerza la negación de la experiencia que acompaña el dominio de la universalidad social abstracta. La tecnificación del mundo de la vida reproduce la identificación con ese dominio (cf. Maiso, 2019).

Entonces la técnica más que servir a su finalidad humana, la progresiva eliminación del trabajo en general, contribuye a una integración más acabada de los individuos en el proceso productivo dirigido por la acumulación del capital. La producción estructural de seres humanos adaptados a los imperativos tecnológicos es una exigencia de ese proceso. Los individuos están llamados por encima de todo a “funcionar”, a ser miembros útiles de una totalidad destructiva. Bajo esta exigencia, el moldeamiento tecnológico de la interioridad atrofia la capacidad reflexiva y moral, mutila la fantasía no programada. El pensamiento se adapta a los aparatajes ajustados, automatizados y convertidos en una finalidad en sí. En la descripción, ciertamente sombría, de la llamada “generación de la radio”, Adorno asocia en 1941 el fenómeno “toolmindedness” y la ocupación libidinal del aparataje con la atrofia del pensamiento no funcionalizado y, lo que es más importante, de la capacidad de felicidad y de sufrimiento (Adorno, 2006, 657s.): “Esta relación con la tecnología conduce a una mezcla muy peculiar de habilidad de improvisación y obediencia, de

¹² No puede extrañar que la idea benjaminiana de una innervación técnica del colectivo levantara en Adorno todas las alarmas.

‘iniciativa’ independiente (mentalidad de comando) y abstención del pensamiento independiente, que permite cualquiera de los extremos”.

A pesar de todo, no estamos ante una determinación ontológica de la técnica, una especie de conflicto esencial entre el hombre y la técnica, que Adorno más bien denuncia en A. Huxley, sino ante el resultado de su imbricación con las relaciones sociales de producción (Adorno, 1951b, 117 [102]):

“La fatalidad no es la técnica, sino su entrelazamiento con las relaciones sociales que la atrapan. Baste recordar que la obediencia a los intereses del beneficio y la dominación ha canalizado el desarrollo técnico: por ahora coincide de manera fatal con las necesidades de control. No en vano la invención de medios de destrucción se ha convertido en el prototipo de la nueva cualidad de la técnica. Frente a esto, se atrofian aquellos potenciales suyos que se distancian de la dominación, del centralismo y de la violencia contra la naturaleza y que también permitirían sanar mucho de lo que literal y figuradamente está dañado por la técnica.” (Adorno, 1968b, 362s. [338]).

La reducción instrumental de la técnica es una determinación social e histórica, no ontológica. En esto el diagnóstico de Adorno no se diferencia sustancialmente del de Benjamin. No existe un vínculo antropológico entre técnica y racionalidad instrumental. La técnica está involucrada en la aparición del espíritu. Es más, todo lo que pertenece a la esfera del espíritu posee elementos técnicos (Adorno, 1953, 313 [315]). Una defensa del humanismo contra la técnica es un sinsentido. Asimismo, la técnica posee una importancia clave tanto en la constitución interna del arte como en su relación con el mundo. Lo decisivo es que el arte “moviliza la técnica en la dirección opuesta a la que lo hace la dominación” (Adorno, 1970: 86 [78]). Sin embargo, no entenderíamos correctamente esta contraposición si la interpretásemos de nuevo en un sentido ontológico, como si, respecto a la técnica, el arte se situase en un ámbito de realidad diferente al de la producción y reproducción material de la sociedad. El supuesto antagonismo entre una técnica determinada intraestéticamente y una desarrollada fuera del arte no posee un carácter absoluto (*ibid.*: 56 [51s.]). También en el arte puede ser fetichizada la técnica, sobre todo cuando sirve a su completo sometimiento a la forma mercancía como ocurre en la industria cultural. Con todo, la relativa autonomía del arte respecto a la producción y reproducción material de la sociedad permite reconocer en la técnica intraestética aquellos potenciales de la técnica en general cuyo despliegue pleno solo sería posible por medio de una

transformación radical de las relaciones sociales de dominación: una técnica como auxilio de la naturaleza (*ibid.*: 107 [96s.]), tampoco en esto la posición de Adorno no difería mucho de la de Benjamin. La técnica, liberada ya del sometimiento exclusivo al objetivo de un aumento cuantitativo de la producción, permitiría una reorientación de las fuerzas productivas cuya pauta fuera la naturaleza misma y no su explotación sin medida hasta la destrucción. Tampoco los seres humanos tendrían ya que someterse a la técnica, sino la técnica a ellos (Adorno, 1966b: 391 [343]). El progreso técnico en el arte apunta a uno de sus motivos dialécticos: “enmendar por medio de la técnica lo que la técnica ultrajó” (Adorno, 1963b, 371 [381]). La técnica no sería mera opresión del impulso mimético, medio de cosificación y olvido, sino defensora de la rememoración de la naturaleza en el sujeto.

3 INDUSTRIA CULTURAL: EL TRIUNFO DE LA ESTETIZACIÓN

Adorno siempre se mostró escéptico frente a la funcionalización política del arte. De ahí su rechazo tanto de su politización como de la estetización de la política. Él aborda esta cuestión dentro del análisis de la industria cultural.¹³ La apariencia estética, que se constituye en el arte autónomo por su distancia respecto a la realidad social y natural, entra en una simbiosis casi completa con dicha realidad en la cultura de masas. Sin embargo, la misma distancia que funda la autonomía es la responsable de la simbiosis, porque está basada en la neutralización de lo bello, en la inutilidad de lo ideal para la vida concreta, que, de esa manera, puede ser sometido más fácilmente al principio de intercambio y a los dictados de la utilidad.

Adorno no se hace ilusiones sobre la recepción estética de las obras de arte. Esta ha estado siempre ligada al privilegio de la educación, por más que en la teoría estética burguesa se presentase desvinculada de las condiciones sociales reales de producción y recepción del arte. Sin embargo, la forma como se constituye la cultura de

¹³ Como informa Adorno en su “Resumen sobre industria cultural” (1963c), él y Horkheimer usaron el término “cultura de masas” en sus borradores para la *Dialéctica de la Ilustración*. En el libro, lo sustituyeron por el de “industria cultural” para evitar la impresión de que era “algo así como la cultura que surge espontáneamente de las propias masas”. Al contrario. “La industria de la cultura es la integración deliberada de sus clientes desde arriba. [...] las masas no son lo primario, sino algo secundario y calculado; apéndice de la maquinaria” (1963c: 337 [295]). Si aparece el antiguo término es este texto en relación con el texto de Adorno titulado “Esquema de la cultura de masas” (1942), solo es en aras de la unidad del argumento y las citas, pero debe entenderse en el sentido de industria cultural como queda explicado en esta nota.

masas total en un ‘nuevo universo’ hace que la estetización de lo existente coincida con su invisibilidad. “En el cine, en la *mésalliance* de novela y fotografía, el también-es-poesía se hace total; está tan presente en cada detalle, que ya no necesita en absoluto manifestarse como tal” (Adorno, 1942: 300 [283]).

Aquí la estetización de la técnica no tiene como objetivo su transfiguración embellecedora con la finalidad de legitimarla. Es simplemente su fiel duplicación, que hace sentir de manera palpable su superioridad y transforma la ausencia de perspectiva de toda intención subjetiva en publicidad de sí misma. Los límites entre la imagen y la realidad, el sueño y la vigilia se vuelven borrosos. El arte aparece como realidad y la realidad como arte. El envoltorio tecnológico de los objetos se funde con el estético: en su brillante y pulida superficie se presentan como careciendo completamente de historia. El sufrimiento que se acumula en su producción se convierte en tabú, se vuelve invisible.

La cultura de masas no es sólo un nuevo aparato perceptivo que, como un filtro, tamiza toda la realidad y sólo deja pasar lo que es ‘compatible con el sistema’,¹⁴ la cultura de masas se ha convertido también en un ritual a través del cual se prueba y se asegura la adaptación a los patrones de comportamiento exigidos por la esfera de la producción. Los rituales de la cultura de masas fingen y suplantán la individualidad, como demuestra paradigmáticamente el eslogan de “especialmente para ti” que acompaña a toda producción en masa. En estos rituales los participantes funcionan una vez más como aquellos objetos en los que la organización monopolista de la producción los ha convertido. En el cine, la información o el deporte, siempre se reproducen los patrones de percepción y de comportamiento regidos por aquellos clichés que las personas necesitan para sobrevivir en una vida monopo-

¹⁴ En la *Dialéctica de la Ilustración*, se atribuye a la industria cultural la tarea que Kant esperaba del esquematismo de las categorías, “a saber, referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales”. Esta tarea “es arrebatada al sujeto por la industria. Esta desempeña el esquematismo como el primer servicio al cliente” (Horkheimer/Adorno, 1947: 145 [137]). La industria cultural funciona como una especie de filtro que no deja pasar prácticamente nada que pueda contradecir o simplemente desviarse del universo perceptivo cotidiano, incluso cuando hace de la desviación o la excepción su objeto. Se corta de raíz lo que en la realidad es más que lo que existe. “Inevitablemente, todas y cada una de las manifestaciones de la industria cultural reproducen a las personas como aquello en lo que las ha convertido la industria en general. Todos sus agentes, desde el *producer* hasta las asociaciones de mujeres, vigilan que el proceso de reproducción simple del espíritu no conduzca a la reproducción ampliada” (148 [140]).

lística. Esto significa la supresión de la espontaneidad que constituye la individualidad –al tiempo que es simulada. La diversidad queda capturada por la diversificación de los productos. Hay para todos y todos son servidos por una industria que a todos abarca.

La funcionalización de los individuos para los imperativos del sistema económico tiende a convertirlos en manojos de reflejos para garantizar el mayor grado de adaptación y disponibilidad. Pero la respuesta refleja e inmediata que expulsa toda duda y deliberación no es un signo de la espontaneidad humana, sino que está mediada completamente y significa la extinción del sujeto (cf. Adorno, 1951a: 262 [238]). La unificación sincronizadora de las características humanas por parte de la industria bajo las condiciones de producción capitalista se duplica y se asegura por el conjunto de la cultura de masas; “culmina en la exigencia de que nadie debe ser diferente de sí mismo” (Adorno, 1942: 330 [311]). Esto es lo que motiva los grandes temores de Adorno de una asimilación absoluta de las personas por el sistema que hace de la cultura un instrumento de integración tendencialmente total:

La verdadera gravedad no radica en la discusión sobre la felicidad, sino en el hecho de que el capitalismo actual ha llegado a una etapa en la que las necesidades de los seres humanos están manipuladas hasta tal punto, que los dominados corren el peligro de no poder ya ofrecer resistencia a la dominación. Las pastillas de soma de Huxley son la mitologización del arte de masas, en la manera como está basado en el miedo ante la pérdida de la existencia. En la era del capitalismo monopolista existe el peligro de que la sociedad absorba a sus víctimas, de que el capitalismo de Estado produzca por sí mismo personas en un sentido más amplio. ¿Cómo hay que reaccionar a esto cuando el mundo se ha vuelto realmente de tal manera, que no puedes tomar conciencia del sufrimiento, que el mundo se está convirtiendo en una ideología, y que esta ideología es más fuerte que el pecado, el amor y la muerte?” (Adorno et al., 1942: 573).

El realismo restaurado de la cultura de masas sigue siendo ideología incluso cuando también presenta los aspectos negativos de la vida social, es decir, cuando trata de ser reflexivo, por ejemplo, en una película de temática social. Ni la negatividad del sistema ni la desesperación del individuo pueden ser *representadas* sin hacer aparecer la individualidad, sin darle un inevitable protagonismo, lo que resulta ser un alivio de la negatividad del sistema, mientras que la desesperación sólo se convierte en conocimiento allí donde se vuelve o se hace consciente su inenarrabilidad. “Desde

que la presión ejercida desde arriba ya no tolera ninguna tensión entre el individuo y la universalidad social, el individuo ya no puede expresar lo universal, y el arte se convierte en una justificación o al menos en una ceremonia para matar el tiempo de espera en balde” (Adorno, 1942: 304 [284]).¹⁵ La cuestión de la posibilidad de la crítica con los nuevos medios de la cultura de masas es respondida por Adorno con un no radical y sin concesiones.¹⁶ Ni la falsa afirmación de la inexistente individualidad ni la aparente representación crítica de su supresión se sitúan fuera del sistema, ya que ambas están programadas y puestas en escena por él. Denuncia y diversión: esa es la síntesis feliz. La cultura de masas no puede hacer que los conflictos sean realmente reconocibles, incluso si sus productos se ocupan de los conflictos, porque en su conjunto está bajo el dictado de la ausencia de conflicto. Incluso cuando el arte se asimila lo más posible al mundo de las mercancías para revelar su carácter mítico, en el surrealismo, no puede impedir la completa asimilación. Las obras de arte surrealistas no denuncian el aparato publicitario de la sociedad mercantil; ellas mismas se convierten en publicidad en un aparato capaz de comercializar la hostilidad frente al arte mismo.

Para demostrar la ausencia de conflicto en la industria de cultura, Adorno recurre a la transformación cultural que se produce en el paso de la sociedad burguesa al capitalismo monopolista.¹⁷ La dinámica histórica de la sociedad burguesa se expresa

¹⁵ Adorno también se refiere aquí a las películas rusas (*‘Acorazado Potemkin’*) y a su intento de representar a las personas como objetos de violencia y el proceso de convertirse en sujetos en la lucha contra ella. El hecho de que esto sea más fácil de representar por medio de un tema bélico que en el orden abstracto de las relaciones de propiedad, es al mismo tiempo la debilidad de estas películas, cuya temática se transforma pronto en propaganda.

¹⁶ En un aforismo de *Mínima moralía* de 1944, Adorno incluso defiende un ascetismo frente a los nuevos medios: “El progreso y la barbarie están tan entrelazados hoy en día en la cultura de masas, que sólo el bárbaro ascetismo contra ella y contra el progreso de los medios es capaz de producir lo no bárbaro. Ninguna obra de arte y ningún pensamiento tiene posibilidades de sobrevivir si no se basa en el rechazo de la falsa riqueza y de la producción de primera, del cine en color y la televisión, de las revistas millonarias y de Toscanini. Los antiguos medios, no previstos para la producción en masa, adquieren una nueva actualidad: la de lo no aprehendido y la de la improvisación. Sólo ellos podrían sortear al frente unido del monopolio y la tecnología” (Adorno, 1951a: 56 [56]).

¹⁷ Esa oposición no es sustancial. La dialéctica del individuo y la sociedad está determinada en la sociedad burguesa por el hecho de que la individualidad solo se constituye sobre la base del trabajo y la propiedad. “Sin embargo, esto también significa que su mismo desmoronamiento en la fase actual no debe ser derivado de modo individualista, sino de la tendencia social, en el modo como esta se impone en virtud de la individuación y no como su mero enemigo” (Adorno, 1951a: 169 [154]). La autonomía es imposibilitada ya en su origen, porque la dialéctica de lo individual y lo universal realmente nunca fue llevada hasta el final, sino que la universalidad social penetró en la sustancia del individuo: “Lo más individual es lo más universal” (50 [50]).

en el conflicto. En lo fundamental se trataba de un conflicto del individuo con el orden feudal y se articuló también en el arte. El dominio del tiempo en la obra de arte debe verse como el problema central de esta articulación. Adorno cita aquí dos ejemplos: el drama y la sinfonía. El conflicto se dirime a través de la tensión temporal interna de la obra. La estructura ‘conflicto-intriga/acción-ejecución heroica’ determina el tiempo dramático de la acción. Al mismo tiempo, sin embargo, la obra de arte eleva a intemporal el conflicto a través de la unidad que crea.

Adorno, sin embargo, habla de una forma diferente de dominar el tiempo, que al principio lleva una existencia sombría, pero luego se vuelve más y más poderosa. Paradójicamente, esta forma de dominar el tiempo consiste en la renuncia a todo dominio para “hacer resaltar la ausencia de sentido y a este solo en su negatividad” (Adorno, 1942: 313 [294]). Este contraste existente en el arte burgués se refiere a la constitución social antagónica del conflicto y a que este está decidido de antemano. El intrigante y el héroe son los dos rostros de la dialéctica entre libertad y astucia que se manifiesta en el conflicto. En el capitalismo monopolista, sin embargo, ambos han alcanzado la identificación. La ausencia de conflicto real en la cultura de masas registra afirmativamente que verdaderamente todo está decidido a favor del sistema que exige la conformidad de todos los miembros o directamente los produce adaptados.

No importa si se trata de una *variété*, del cine o del jazz, todas las manifestaciones típicas de la cultura de masas están estructuralmente determinadas por esta decisión previa: “Cada pieza de la cultura de masas es, en términos de su estructura, tan ahistórica como al mundo completamente organizado de mañana le gustaría que fuera” (*ibid.*: 307s. [289]). Se basa en la amnesia de los consumidores: el shock y las sensaciones se anexas bajo el primado de la repetición, sin que tenga lugar ningún desarrollo. Así, los productos de la cultura de masas repiten el proceso de producción industrial. El tiempo dinámico no tiene lugar, sino que algo se repite *en el tiempo*. El cine, por ejemplo, al que es inherente la reproducción mecánica, desactiva toda resistencia de lo singular e individual a través de su propia técnica. “Al ser arrastradas por la pantalla en la secuencia ininterrumpida del movimiento fotografiado, las imágenes singulares son ya de antemano meros objetos. Subsumidas, discurren impotentes” (*ibid.*: 310 [291]). El producto acabado no permite ninguna interrupción del continuo temporal, por muy fracturada que esté la existencia de los que son objeto de representación, de modo que en la construcción de la obra misma no

se puede articular ninguna protesta contra este continuo, un continuo en el que se fracturan las existencias: “La ausencia de conflicto dentro de las obras de arte refuerza que ya no dirimen ningún conflicto con la vida exterior, porque la vida misma destierra los conflictos en las cuevas más profundas del sufrimiento y los mantiene invisibles con una presión inmisericorde” (*ibid.*: 315s. [297]). Con esto, Adorno no quiere defender de ninguna manera la dinámica dramático-temporal del arte burgués. Al contrario, pretender una continuación del arte tradicional sería una estafa romántica que finge poder dirimir conflictos al viejo estilo burgués, una representación ilusoria del individuo después de su desmoronamiento.

En contraste con la reduplicación afirmativa de la completa desaparición del conflicto en la cultura de masas y con la simulación romántica de la individualidad a través de la prolongación del arte tradicional, Adorno también considera el teatro épico de Brecht como un intento progresista de dar respuesta al tiempo sin historia de la sociedad monopolista. Su argumentación se asemeja en cierto modo a la de Benjamin en muchos aspectos. A través de la técnica del montaje, Brecht rompe con el esquema dramático en el sentido de una acción apoyada en los individuos, que presenta *para* el público un clímax y un desenlace trágico o feliz, porque esto oculta la naturaleza abstracta de una sociedad basada en la ley de intercambio. No da por supuesta la identidad, sino que presenta a las personas como funciones de una realidad social aberrante. Por esta razón, el teatro épico no desarrolla y resuelve conflictos, sino que crea un tiempo experimental en el que se realizan tentativas. De esta manera, también da cuenta del estado de debilidad de la memoria de los consumidores de cultura de masas y el declive tanto del individuo como del tiempo. No obstante, las interrupciones y el montaje de las escenas se comportan críticamente con el continuo temporal empírico del sistema de dominación. Tratan de evitar la identificación y la empatía, de modo que los espectadores puedan distanciarse de su propia realidad y puedan reconocer de golpe el trasfondo de la misma en su constelación histórico-concreta.

Sin embargo, a pesar de esta valoración positiva, Adorno expresa su reserva decisiva precisamente en relación con esta innovación formal: “Aunque ese tiempo” – se refiere al tiempo empírico del sistema de producción que se ha convertido en destino– “queda excluido de las escenas montadas gracias a la relación de simultaneidad espacial, se cuele en la secuencia libre de conflicto. En tanto que el drama

continúe ligado a la secuencia, más sucumbirá al tiempo abstracto, cuanto más implacablemente se resista a enlazar el tiempo a través de la acción” (*ibid.*: 313s. [295]). La intención pedagógica de Brecht traiciona su intención crítica: no puede abstenerse de representar la esencia de la sociedad capitalista de manera plástica. Pero la representación de las intrigas de los especuladores o banqueros no es capaz de penetrar la esencia del sistema: la apropiación del valor en la esfera de la producción. Se queda colgada de los epifenómenos. El primado pedagógico solo puede realizarse en realidad al precio de sacrificar la forma.

Como Adorno formula en su posterior ensayo “Compromiso” (1962c): “La técnica del retablo de imágenes que Brecht necesita para la evidencia de la tesis impide su demostración” (420 [404]). En el arte, según Adorno, el daño a la vida sólo puede ser articulado negativamente, y ciertamente sin imágenes. Tal vez el rechazo y la negativa a participar sean la única puerta que el arte puede dejar medio abierta en una sociedad que trata incesantemente de captar a la gente a través de la cultura de masas y que en la necesidad de repetir constantemente esta captación deja un rastro de esperanza de que la gente todavía no es completamente creación suya.

Esto es lo que no reconoce el primado pedagógico del teatro épico. “En el concepto de ‘message’, del mensaje del arte mismo, incluso el políticamente radical, se esconde ya un momento de confraternización con mundo; en el gesto de arengar una secreta complicidad con los interpelados, a los que solo se podría arrancar de su obnubilación dando por cancelada esa complicidad” (*ibid.*: 429 [412]). Sólo se puede influir en las personas que se pertenecen a sí mismas; las que han sido degradadas a objetos ya no pueden ser influidas. El sujeto sólo puede concebirse como todavía no existente, como impedido. Dejar que el sufrimiento sea elocuente es, por lo tanto, la única protesta contra una sociedad que deja en el individuo las cicatrices de su dominio; cicatrices que, como marcas de la presión social y signos cifrados de la libertad humana, preservan la diferencia del individuo con la sociedad.

No se puede dinamitar el carácter afirmativo del arte desde fuera. Pero esto no significa que todo el arte autónomo ya sea crítico de la sociedad por el hecho de ser autónomo. En realidad, la destrucción inmanente de la afirmación, que todo arte ya es por el mero hecho de existir, representa una paradoja – siempre al borde de la identificación con el agresor o de la traición a los que sufren a través de la estetización de su sufrimiento, que el arte quiere salvar del olvido. A pesar de este peligro,

Adorno ve en la negativa a adaptarse a los requerimientos de la comunicación impuesta la única forma de nombrar lo negativo. Por esta misma razón, interpreta dicha negativa a comunicarse como una comunicación que en realidad es escuchada con demasiada claridad:

El horror que Schönberg y Webern siembran hoy como lo hacían en el pasado no proviene de su incomprendibilidad, sino del hecho de que son comprendidos demasiado correctamente. Su música da forma a la vez a aquel miedo y a aquel horror, a aquella percepción del estado catastrófico, que los demás sólo pueden evitar por medio de la regresión. Se les llama individualistas, y sin embargo su obra no es más que un diálogo con los poderes que destruyen la individualidad –poderes cuyas ‘sombras difusas’ invaden desproporcionadamente su música. Los poderes colectivos también liquidan en la música la individualidad insalvable, aunque sólo los individuos sean capaces de representar frente a esos poderes la causa de la colectividad, por medio del conocimiento (Adorno, 1938: 50 [50]).¹⁸

El arte autónomo crítico no está protegido frente al fracaso o frente al vacío. La negación abstracta sería tan inmanente al sistema como la cultura oficial. Lo único que ayuda es el rigor del trabajo con los elementos de la obra, el rigor de su construcción. De este modo, la obra puede convertirse en una objeción a la organización totalizadora de la producción y la industria cultural; o al menos puede intentarlo. Adorno no quiere negar la aporía en la que se encuentra: por un lado, afirma la destrucción de las defensas del individuo contra el monopolio, por otro lado, hacer del individuo el centro de poder de la resistencia, y esto lo afirma especialmente de

¹⁸ La interpretación que hace Adorno de Ulises pasando junto a las sirenas está conectada con este aspecto de su filosofía de la música. La parábola de los remeros muestra el carácter afirmativo de la cultura burguesa. El arte sólo se tolera como despojado y separado tanto de la praxis como del conocimiento. Por lo tanto, ser excluido del trabajo no sólo es un privilegio, sino también una mutilación: la dialéctica del placer ineficaz y el trabajo hostil al placer. La división del trabajo transforma todo progreso en una regresión. También impide radicalmente que el siervo se constituya en sujeto. Este sigue siendo mero objeto del proceso, cosa que, según Adorno, se refleja en la historia de la música. La fatídica historia de la constitución de la subjetividad en Occidente y la historia de la música como un arte autónomo forman una unidad, y Adorno no puede pensar en ninguna salida de la jaula en la que esta subjetividad se ha convertido para sí misma, excepto a través de la autorreflexión. La falsa individuación es siempre un mejor punto de partida que su ausencia. La exclusión de las clases bajas es el precio de una libertad que por esta razón no puede serlo. Pero la falsa libertad aún contiene la posibilidad de tomar conciencia de uno mismo. La felicidad prometida por el canto de las sirenas se neutraliza en el arte convirtiéndola en anhelo. Este anhelo puede, sin embargo, convertirse en luto por una posibilidad que nunca existió, incluso en ira contra el sufrimiento acumulado en ese proceso. Adorno ve aquí el único rayo de luz que podría penetrar en la oscuridad de los tiempos sombríos sobre los que pensó.

aquellos que, como sismógrafos sensibles, registran la funcionalización y la disolución del individuo sin minimizarlas. Evidentemente Adorno piensa en individuos concretos, que él llama “manifestaciones dialécticas del individualismo burgués” (Adorno, 1932: 736 [768]).

Con esto no defiende un culto al genio o algo parecido. La relación entre el artista y la obra es de carácter objetivo. Pero en la dialéctica entre ambos se esconde la oportunidad de tomar conciencia de la objetividad social a través de la propia individualidad. Sólo si el artista se entiende a sí mismo como el órgano ejecutor de la obra y dirige sus esfuerzos hacia la cuestión social objetivada en la obra misma, puede convertirse en una instancia crítica frente a la sociedad. Solo así, el sujeto estético es un sujeto social y el artista es el lugarteniente del sujeto social general, cuya constitución ha sido impedida hasta ahora. Lo que se exige al artista a cambio es una doble visión de la dialéctica de la individualidad. Se trata de una dialéctica del desmoronamiento, que no se produciría sin la complicidad del individuo con el mecanismo social de la autoconservación absolutizada. Sin embargo, el sensorio que registra el sufrimiento acumulado que siempre ha acompañado a este proceso y que posee una dimensión objetiva, prohíbe al artista comprometerse con la autoconservación ciega. De este modo, es posible arrancar al desmoronamiento del individuo una oportunidad para su realización. Esto se produce a través de la confrontación con el desmoronamiento obra de arte “aurática”, que es convertida en conocimiento inconsciente del desmoronamiento social. Por eso las obras fragmentarias son las únicas que pueden reivindicar un carácter crítico hoy, porque sólo como fragmentos luchan contra lo absoluto y contra la cosificación que cada obra es en cuanto cosa. La inmersión en el material y el rigor constructivo son el punto del vuelco en el que el orgullo del sujeto se ve obligado a rendirse y maduran las fuerzas de una individualidad liberada que ya no obedecería al principio de dominación. Así, en el recuerdo del sufrimiento acumulado, el artista se resiste al mecanismo de dominación, que incluye la prohibición del conocimiento de ese mismo sufrimiento que él produce. Sólo esta resistencia es la que obliga al arte a continuar después de su final.

Cuanto más se apodera la industria cultural todopoderosa del principio esclarecedor y lo echa a perder en la manipulación de la gente en favor de la oscuridad persistente, tanto más se opone el arte a la falsa claridad, contrapone al omnipotente estilo actual de la luz de neón configuraciones de aquella reprimida os-

curidad y ayuda a iluminarla tan sólo demostrando conscientemente a la luminosidad del mundo su propia oscuridad. Sólo una humanidad pacificada vería morir al arte: su muerte hoy, en la manera como amenaza cumplirse, sólo sería el triunfo de la mera existencia sobre la mirada de la conciencia que se atreve a hacerle frente” (Adorno, 1948: 23s [23]).

El precio que los artistas tienen que pagar por ello es la soledad. Sus obras son como una voz en el desierto, que sólo puede ser voz porque tienen que renunciar a la praxis dominante por mor de la praxis que importa. La configuración muda de las contradicciones sociales en la dialéctica de las formas se convierte en las obras de arte en una figura de esa praxis. El arte será tanto mejor “cuanto más puramente exprese, en las antinomias de su propio lenguaje formal, la necesidad de la situación social y en la escritura cifrada del sufrimiento convoque a la transformación” (Adorno, 1938: 731 [764]). El arte solo es práctico resistiéndose a colaborar. En su negatividad, critica el modelo de praxis imperante, que obedece a la autoconservación absolutizada y que en última instancia la pone en peligro. Las obras de arte son, por lo tanto, una crítica de la falsa praxis y como tal un modelo de la verdadera: denuncia y anticipación al mismo tiempo. Esta praxis no existe todavía, ni el arte puede garantizarla.

Sin embargo, la cuestión de la recepción sigue siendo una cuestión crucial, aunque no sea lo que constituye el carácter social del arte. Porque sin recepción, ninguna apelación tiene sentido. Adorno formula la necesidad de esta mediación, pero sin explicarla en detalle. Las soluciones del arte “contienen postulados sociales cuya relación con la praxis puede ser extremadamente mediada y difícil, y que de ninguna manera pueden realizarse sin dificultad, pero que en última instancia deciden en qué medida pueden trasladarse a la realidad social y cómo hacerlo” (*ibid.*: 732 [765]). Cuanto más total se hace la captación de las personas por la industria cultural, más difícil parece esta mediación entre ellas y un arte que tiene que convertir la negativa a cualquier concesión a la comunicación en su programa. ¿Podemos esperar que en el rechazo se anuncie algo que sea más que la negatividad del sistema? Según Adorno no se puede asegurar que la sociedad organizada bajo el principio de intercambio encontrará un final. Al menos él no tenía ninguno a la vista. Por lo tanto, el verdadero arte sigue siendo una ‘reserva’ de humanidad en medio de la inhumanidad, una reserva que mantiene la utopía de una verdadera humanidad.

Porque [...] al arte le ha sido oscurecida su utopía, lo que aún no existe, es por lo que sigue siendo, a través de toda su mediación, una memoria que recuerda lo posible frente a lo real que lo reprimió, algo así como la reparación imaginaria de la catástrofe que es la historia universal, libertad que, atrapada por la necesidad, todavía no ha llegado a realizarse y de la que no se sabe si se realizará. En su tensión frente a la catástrofe permanente también está presente la negatividad del arte, su participación en la oscuridad. Ninguna obra de arte que existe y se hace presente tiene poder sobre lo no existente de manera positiva. [...] Las obras de arte solo son promesas a través de su negatividad, hasta la negación total [...]. La experiencia estética es la experiencia de algo que el espíritu no poseería ni del mundo ni de sí mismo, posibilidad que su imposibilidad promete. El arte es la promesa de felicidad incumplida (Adorno, 1970: 203s. [193s.]).

4 ¿TODAVÍA UNA OPORTUNIDAD PARA LA INDUSTRIA CULTURAL?

Algunos de los aspectos más cuestionables de este planteamiento teórico de Adorno tienen que ver con su vinculación a la segunda escuela vienesa de música (Schönberg, Berg, Webern) y lo que Heinz Steinert ha llamado la alianza operativa de la “soledad pública” (1989). Lo que caracterizaría esta alianza operativa es el retirarse del público al círculo de discípulos, expertos y aficionados que se someten a las exigencias que los creadores les dirigen. Sería falso identificar sin más la teoría estética de Adorno con este modelo artístico, pero su vinculación con él podría explicar las dificultades para replantearse otras posibilidades diferentes a la para él irrenunciable figura del autor definido como lugarteniente de la memoria y la utopía a través del máximo dominio del material artístico en su último estadio evolutivo, también a la asimismo irrenunciable obra de arte autónomo, por mucho que Adorno subraye su carácter fragmentario, no armónico y, si se quiere, abierto. Y, por lo que se refiere a la recepción del arte, una alternativa a resistir numantamente a toda exigencia de comunicabilidad de un público.

Quizás también el concepto de material necesitaría ser revisado hoy. Primero para ampliarlo más allá de las cuestiones técnicas que el desarrollo de los materiales, la evolución de las formas y los problemas de construcción plantean al artista. Si aceptamos que la industria de la cultura se ha convertido en el marco actual de toda producción cultural, tendremos que admitir también que el acceso al público forma

parte de las condiciones de producción e incluso del “artefacto” mismo, sea este una obra en sentido del arte autónomo burgués o un acontecimiento artístico que deja escasas huellas materiales. En todo caso el concepto de material debería abarcar todas las esferas: la producción, la distribución y la recepción del arte. La flexibilidad exigida por Adorno como condición de posibilidad de un arte en la que el sufrimiento encuentre su propia voz y el consuelo que no lo traicione inmediatamente, esa flexibilidad debe extenderse más allá de la producción también a la distribución y la recepción del arte.

Algo de esto podemos reconocer en una alianza operativa que H. Steiner ha llamado “reflexiva”, aunque habitualmente se la identifica con la denominación de vanguardias históricas. En ella, las condiciones mismas de producción y recepción del arte se convierten en objeto de la creación artística. La industria de la cultura –y especialmente el público y sus actitudes receptivas configuradas por la industria cultural y adaptadas a ella– no son evitadas, sino más bien visibilizadas e incorporadas al acontecer artístico. Esto presupone el desplazamiento desde la obra de arte clásica hacia el acontecimiento artístico, lo que se ve claramente en las representaciones dadaístas y en las provocaciones surrealistas y, de forma más sutil, en las presentaciones de Duchamp, por ejemplo en sus readymades, hasta en el Happening como forma artística, los accionistas vieneses Mühls, Brus, Nitsch o Schwarzkogler o, todavía de modo más claro en las “esculturas sociales” de Joseph Beuys o las acciones de embalaje de Christo & Jeanne-Claudes, en las que el acontecimiento artístico consiste en el proceso global desde la primera idea, pasando por las dificultades burocráticas y técnicas, hasta su breve realización y subsiguiente desmonte, así como las reacciones de todos los implicados durante ese tiempo.

En la época de Dada en Zurich, el objeto de la excitación era el entusiasmo bélico de la primera guerra mundial y la correspondiente indiferencia frente a la muerte de toda una joven generación, de la que habían huido a Suiza los dadaístas. Sólo el escándalo podía provocar la atención de una opinión pública endurecida, embotada y ruidosa. Por eso había que llevarla al conocimiento por medio de shock.

Después de la segunda guerra mundial la abstracción, que se había considerado parte de la alianza operativa “moderna”, se volvió dominante, mientras que la alianza reflexiva quedó en un segundo plano (aunque no faltó nunca, piénsese en Ernst o Magritte o Duchamp). En los años sesenta crecieron en importancia los trabajos “reflexivos”, especialmente en el movimiento Neo-Dada con la participación de Yves

Klein, Piero Manzoni, en la música John Cage. Poco a poco se convertiría en la actitud dominante con Joseph Beuys, en Europa, los Happenings (en USA y Europa), el Pop-Art (primero en USA). Warhol se sitúa plenamente en esta tradición de la alianza operativa “reflexiva”.

Creo que las posibilidades reflexivas elaboradas con absoluta radicalidad por Adorno desde una alianza operativa concreta, la de la “soledad pública”, pueden ser extrapoladas a otras posibles alianzas. Quizás sea hoy mucho más difícil definir para las diferentes artes cuál es el estado más avanzado del desarrollo de los materiales, de la evolución de las formas o de los problemas de construcción de los artefactos y, por tanto, también mucho más difícil reconocer en dicho estado del material la historia de dominación y sufrimiento sedimentada, para afrontando la cuestiones que el material plantea al artista darles expresión y mantener abierto un horizonte de reconciliación en que queden superadas. Y, sin embargo, probablemente se puedan seguir planteando las exigencias fundamentales de memoria del sufrimiento injusto y de lugartenencia de la utopía a través de una reflexividad ampliada y actualizada volcada críticamente contra el sometimiento al dictado de la industria cultural. Esto solo será posible resistiéndose a convertir la esfera del arte en mera compensación a través de la producción de vivencias subjetivamente satisfactorias cuyo objetivo es simular una autonomía y una capacidad de agencia en realidad saboteadas y bloqueadas por las estructuras sociales, ocultando su supremacía e impidiendo la experiencia de desvalimiento de los individuos sufrientes. De este modo se refuerza la ilusión de posibilidades ilimitadas presentadas bajo el despliegue de capacidades meramente estéticas de disolución, heterogeneidad, fragmentariedad, pluralidad, desplazamiento y contingencia que finalmente resultan fácilmente digeribles.

En cada una de las alianzas operativas existen formas de “liquidación”. La “soledad pública” puede convertirse en elitismo y en una forma de propiedad de la mercancía artística bajo la etiqueta de “exclusividad” y “mérito”. La “reflexividad” del shock y la trasgresión puede degenerar en una forma de propiedad de la mercancía artística bajo la etiqueta de lo “sensacional”. Todas las formas de autonomía artística provienen de las propiedades de la mercancía y se desarrollan desde ellas. Por tanto, también en la industria cultura debería ser posible explorar una dialéctica de dominación y emancipación. Ahora bien, también para ella vale la condición que Adorno marcaba para el arte autónomo:

Hoy, la dimensión de crítica social de las obras de arte se ha convertido en oposición a la realidad empírica en cuanto tal, porque esta se ha transformado en ideología redoblada de sí misma, en encarnación consumada de la dominación. Que a este respecto el arte, por su parte, no se vuelva socialmente irrelevante, juego vacío y decoración del negocio, depende de en qué medida sus construcciones y montajes son al mismo tiempo desmontajes, que, al destruir los elementos de la realidad que acoge en sí mismo, los articule desde la libertad en algo diferente. (Adorno, 1970: 379 [336s.]).

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [Obra completa, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1927-37): “Musikalische Aphorismen”, vol. 18, 13-44 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 13-46].
- (1928): “Die stabilisierte Musik”, vol. 18, 721-728 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 755-761].
- (1931): “Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich?” vol. 18, 824-831 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 860-867].
- (1932): “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, vol. 18, 729-777 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 762-809].
- (1934): “Der dialektischer Komponist”, vol. 17, 198-203 [vol. 17, trad. A. Gómez y A. Brotons, 211-218].
- (1936): “Musikpädagogische Musik. Brief an Ernst Krenek”, vol. 18, 805-812 [vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 840-848].
- (1938): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, vol. 14, 14-50, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 15-50].
- (1942): “Schema der Massenkultur”, vol. 3, 299-335 [vol. 3, trad. J. Chamorro, 281-316].
- (1948): *Philosophie der neuen Musik*, vol. 12 [vol. 12, trad. A. Brotons].
- (1951a): *Minima moralia*, vol. 4 [vol. 4, trad. J. Chamorro].
- (1951b), “Aldus Huxley und die Utopie”, vol. 10, 97-122 [vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 85-108].
- (1953): “Über Technik und Humanismus”, vol. 20, 310-317 [vol. 20/1, trad. J. Chamorro, 313-320].
- (1955): “Das Altern der Neuen Musik”, vol. 14, 143-167 [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 143-166].
- (1956): “Tradition”, vol. 14, 127-142 [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 127-142].

- (1957): “Kriterien der neuen Musik”, vol. 16, 170-228 [vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 175-232].
- (1960): “Valéry's Abweichungen”, vol. 11, 158-202 [vo. 11, trad. de A. Brotons, 154-193].
- (1962a): “Strawinsky. Ein dialektisches Bild”, vol. 16, 383-409 [vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 391-417].
- (1962b), “Notiz über Geisteswissenschaft und Bildung”, vol. 10, 495-498 [vol. 10/2, trad. de J. Navarro, 433-436].
- (1962c), “Engagement”, vol. 11, 409-430 [vol. 11, trad. de A. Brotons, 393-413].
- (1963b): *Der getreue Korrepetitor*, vol. 15, 157-402 [vol. 15, trad. de A. Gómez y A. Brotons. Madrid: Akal, 160-259].
- (1963c): “Résumé über Kulturindustrie” vol. 10, 337-345 [vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 295-302].
- (1966a): *Negative Dialektik*, vol. 6 [vol. 6, trad. A. Brotons]
- (1966b), “Funktionalismus heute”, vol. 10, 375-395 [vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 329-348].
- (1967): “Nachwort: Musiksoziologie”, vo.14, 422-433 [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 419-430]
- (1968a): *Einleitung in die Musiksoziologie*, vol. 14, 169-433, [vol. 14, trad. de G. Menéndez, 167-430].
- (1968b) “Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?”, vol. 8, 354-370 [vol. 8, trad. A. González, 330-344].
- (1970), *Ästhetische Theorie*, vol. 7, [vol. 7, trad. J. Navarro Pérez].
- ADORNO, Theodor W. et all. (1942): “[Diskussion aus einem Seminar über die Theorie der Bedürfnisse] en M. Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, vol. 12, ed. por G. Schmid Noerr, Frankfurt a. M.: Fischer, 1985.
- ADORNO, Theodor W. (1968c): *Einleitung in die Soziologie*, ed. por Ch. Götde, Fráncfort: Suhrkamp, 1993 [trad. de E. Rivera, Barcelona: Gedisa 1996].
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Current of Music. Elements of a Radio Theory*, ed. R. Hullot-Kentor, *Nachgelassene Schriften*, I/3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. y BENJAMIN, Walter (1994): *Briefwechsel 1928-1940*, ed. de H. Lonitz, Fráncfort: Suhrkamp [trad. de J. Muñoz y V. Gómez, Intro. de J. Muñoz, Madrid: Trotta 1998].
- ADORNO, Theodor W. y KRENEK, Ernst (1974): *Briefwechsel*. Fráncfort: Suhrkamp.
- BÜRGER, Peter (1983): “Das Altern der Moderne”, en L. v. Friedeburg y J. Habermas: *Adorno-Konferenz 1983*, Fráncfort: Suhrkamp, 177-187.
- HERVÁS MUÑOZ, Marina (2017): “*Pensar con los oídos*”: conocimiento y música en la filosofía de Th. W. Adorno, Barcelona: UAB (Tesis Doctoral), recuperada en <https://ddd.uab.cat/record/187046>.

- HORKHEIMER, M. – ADORNO, Th. W. (1947): *Dialektik der Aufklärung*, en Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Fráncfort: Suhrkamp, 1981 [Obra completa {AOC}, vol. 3, Madrid: Akal, 2007].
- LINDNER, Burkhardt (1980): “‘Il faut être absolument moderne’”. Adornos Ästhetik: Ihr Konstruktionsprinzip und ihre Historizität” en B. Lindner u. W.M. Lüdke (eds): *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Fráncfort: Suhrkamp, 261-309.
- MAISO, Jordi (2015): “Emancipación o barbarie en la música. Los orígenes de la Teoría Crítica de Th. W. Adorno en sus escritos musicales tempranos”, *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, nº 65, 21-35.
- MAISO, Jordi (2019): “Socialización capitalista y mutaciones antropológicas. Adorno, el nuevo tipo humano y nosotros”, *Con-Ciencia Social* (segunda época), nº 22, 65-80.
- METZGER, Heinz-Klaus (1980): “L'art contre l'art. Glossen zur Autonomie des Künstlerischen in Schönbergs Kompositionen”, en H.-K. Metzger y R. Riehm (eds.): *Arnold Schönberg*. Munich: Musik-Konzepte (vol. esp.), 202-222.
- NAGLER, Norbert (1980a): “Restauration und Fortschritt. Schönbergs monarchistische Demokratisierung der Musik” en H.-K. Metzger y R. Riehm (eds.): *Arnold Schönberg*. Munich: Musik-Konzepte (vol. esp.), 151-201.
- NAGLER, Norbert (1980b): “Schönberg – ein Irrationalist?” en H.-K. Metzger y R. Riehm (eds.): *Arnold Schönberg*. Munich: Musik-Konzepte (vol. esp.), 223-229.
- RECKI, Birgit (1988): *Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- RUSCHIG, Ulrich (2016): “Zum Begriff der Technik bei Horkheimer und Adorno”, *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, vol. 3/1, 182-208.
- STEINERT, Heinz (1989): *Adorno in Wien. Über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*. Wien: Verl. für Gesellschaftskritik.
- TATSUMURA, Ayako (1987): *Musik zwischen Naturbeherrschung und Naturideologie. Theodor W. Adornos Theorie und die heutige musikalische Situation*. Diss. Berlin.
- VOGEL, Marc (2012): *Durch Technik gutzumachen, was Technik frevelte. Zur Polivalenz der “Technik” bei Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- ZAMORA, José A. (1995): *Krise - Kritik - Erinnerung. Ein politisch-theologischer Versuch über das Denken Adornos im Horizont der Krise der Moderne*. Münster/Hamburg: Lit.

PROMESA Y NEGATIVIDAD

Promise and Negativity

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ*

juarezeal@hotmail.com

Fecha de recepción: 14 de abril de 2020

Fecha de aceptación: 10 de julio de 2020

RESUMEN

El siguiente ensayo explora la definición del arte como promesa de felicidad quebrada que Theodor W. Adorno ofrece en *Teoría estética*. La tesis general afirma que en esa definición Adorno reúne de un modo novedoso dos determinaciones estéticas aparentemente discordantes de los fenómenos artísticos. Por un lado, bajo la sombra de la tradición hegeliana, el arte es concebido por su carácter negativo; por otro, en consonancia con una famosa formulación de Stendhal, el arte alberga una promesa de felicidad. Sobre esta base, se tratará de mostrar la tensión que se produce al combinar una estética de la negatividad, basada en la negación determinada, y una estética de la promesa, centrada en una lógica del cumplimiento. También se sostendrá que esta noción del arte no sólo posibilita vislumbrar una conexión escasamente destacada entre concepciones del arte. El desarrollo de dicha tensión permite sacar a la luz, además, ciertos presupuestos ambivalentes que atañen a la praxis humana misma.

Palabras clave: *Teoría estética*, promesa de felicidad, negatividad, Th. W. Adorno, arte.

ABSTRACT

This article explores the definition of art as a broken promise of happiness, as it was offered by Theodor W. Adorno in his *Aesthetic Theory*. My general claim is that Adorno's definition of art brings together in a novel manner two apparently conflicting aesthetic determinations of artistic phenomena: on the one hand, on the shadow of the Hegelian tradition, art is considered in its negative character; on the other hand, along the lines of a famous statement from Stendhal, art harbors a promise of happiness. On this basis, I intend to show the tension arising from the combination of an aesthetics of negativity, which stems from Hegel's determined negativity, and an aesthetics of the promise

* Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

whose main focus is the logic of fulfillment. I will also state that Adorno's notion of art not only allows to glimpse at a connection which is barely noticed in other different conceptions of art, but also, when the tension is further developed, sheds light on certain ambivalent presuppositions, which directly concern human praxis itself.

Keywords: *Aesthetic Theory*, promise of happiness, negativity, Th. W. Adorno, art.

1 INTRODUCCIÓN

Dos concepciones divergentes, o dos concepciones en apariencia divergentes, se entrecruzan en las páginas de *Teoría estética* de Theodor W. Adorno, publicada póstumamente en 1970. Una, asociada desde entonces al nombre del filósofo, define la experiencia artística caracterizada por la negatividad y la crítica. La otra, más subterráneamente evocada, inscribe en ella una promesa de felicidad. Aunque heredero de la tradición de hegelianos de izquierda, Adorno se remonta, casi en secreto, a una corriente de escritores de la modernidad estética que exaltaron la afirmación del deseo y del placer que suscita la experiencia de lo bello. En el lenguaje de Henri Beyle, de Charles Baudelaire, de Friedrich Nietzsche, escribe que el arte es “promesa de felicidad”, y añade, de inmediato, un giro único: “que se rompe” (Adorno, 1970: 205).

La vertiginosa escritura adorniana capta en esa agrupación de palabras una mediación de extremos, cristalizada en los fenómenos artísticos que representan, para Adorno, el arte técnicamente más avanzado –es decir, en las obras del modernismo tardío, de Kafka, de Beckett, de Celan, fundamentalmente de la Segunda Escuela de Viena. En sus operaciones compositivas, en su riguroso trato con técnicas y materiales específicos, estas obras esbozan una promesa de felicidad que, al mismo tiempo, deben negar. Traducir este comportamiento estético –el metafórico acto de prometer y a la vez de incumplir– a un lenguaje filosófico es uno de los motivos centrales de *Teoría estética*.

En esta definición del arte se unen dos aspectos generales contrastantes: por un lado, las obras de arte avanzadas son expresión desenfrenada quizás no de la felicidad consumada, pero sí de la esperanza en su consumación; por otro, son resistencia imperturbable a toda consumación. La fuerza de lo positivo, del logro de la

dicha, contrasta así con la necesidad de mantenerse férreamente en la negatividad. Claro que la estructura de la oración “por un lado... y por otro...” no es del todo adecuada para una obra que profesa que los extremos se tocan. En efecto, promesa de felicidad y negatividad en *Teoría estética* constituyen una unidad de conceptos esencialmente porosos. La especificidad de uno ilumina la del otro y entre ambos se entreteje una figura que alimenta también su autocrítica. La negatividad se presta para indicar los límites de la promesa, y la promesa se enuncia allí para señalar los bordes de la negatividad. Y se potencian. La fuerza de la promesa se trasmite a la negatividad y la negatividad sólo tiene justificación en la fuerza de la promesa. Al mezclarse se confrontan, y en esa confrontación resulta, no una síntesis de sus contradicciones resueltas en un nivel superior, sino la negativa a anular la posibilidad de que lo prometido encuentre su infinita expresión.

A la forma de pensamiento que tensa conceptos porosos sin apelar a cadenas escalonadas de argumentaciones unidas por términos puentes, como sería costumbre en la inferencia tradicional, Adorno (1990: 342) la denomina “pensamiento constelativo”. Su tarea es ir mostrando las múltiples determinaciones de los momentos singulares de la experiencia artística hasta que se vuelva legible el movimiento de su idea (Adorno, 1970: 541). El movimiento que se fija momentánea y frágilmente en una figura sería la historia que allí se sedimenta. Y la historia sedimentada que el arte testimonia inconscientemente sería la historia de la violencia contra el anhelo de felicidad. “Por debajo de la historia conocida de Europa corre una historia subterránea. Es la historia de la suerte de los instintos y las pasiones humanas reprimidos o desfigurados por la civilización” (Adorno & Horkheimer, 2010: 246). ¿Quién, según Adorno, si no el arte más avanzado sería el lugarteniente de la expresión de esa historia de desdichas? ¿Pero puede algo siquiera, llámese arte o no, ser expresión de lo que nunca llegó a tenerla? Para Adorno el arte no es únicamente transmutación de la historia subcutánea del sufrimiento en formas muy talladas. También es promesa, si bien endeble, de su liberación, de su cumplimiento. O, mejor dicho, porque es rememoración de la infelicidad es también promesa de lo contrario a ella.

Como a Baudelaire y como a Nietzsche, a Adorno no se le escurrió el encanto que producen por sí mismas las palabras acuñadas por Beyle, el cuerpo de su lenguaje, lo que allí conmueve más allá de todo sentido y de toda espiritualización. Sin embargo, la fuerza que Nietzsche encontró en ellas como afirmación apasionada de la

vida, sólo se retiene, para el filósofo de Frankfurt, al asociarlas a la “resistencia en la negatividad” (Adorno/Mann, 2002: 128). Sin esa resistencia, dirá Adorno en la década de 1960, esas palabras exudan resignación. Sin esa resistencia, la fuerza del deseo de la vida dichosa, de lo positivo, que el arte contiene, no puede llegar a la expresión. Si algo de la fuerza de lo positivo llega a la expresión, lo hace históricamente, según él, por medio del arte que encarna lo que Hegel (1969: 49) llamó “negación determinada”.

Algunos intérpretes que se ocuparon explícitamente de la idea de promesa de felicidad del arte en Adorno, como Karl Lotter (2000), Norbert Schneider (1998) o Albrecht Wellmer (1998), han sostenido que aquél, al recurrir a esa idea, se habría apoyado en presupuestos místico-religiosos (Lotter) o metafísicos (Wellmer y Schneider). Aunque con encuadres y argumentos disímiles, Lotter, Wellmer y Schneider acuerdan en que la estética de la promesa se sustenta en una idea abstracta del logro de la felicidad que estaría más allá de la realidad históricamente condicionada. Frente al carácter místico schopenhaueriano que reviste la promesa en Adorno, Lotter recomienda retomar el camino político e histórico, altamente sensual, contenido en la acuñación original de Henri Beyle. Frente al antihedonismo teológico moderno del teórico crítico, Schneider postula la necesidad de recuperar el lugar central de la felicidad en la reflexión premoderna sobre la vida activa. Frente a un Adorno sumido en los prejuicios metafísicos de la filosofía de la reconciliación, Wellmer resalta, de un modo más concesivo y sutil, la fecundidad de otro Adorno si se reinterpreta la promesa del arte desde un pensamiento posmetafísico inspirado en la teoría de la interacción comunicativa.

El problema de estos reproches es que tienden a disgregar de un golpe lo más interesante del esfuerzo que Adorno emprendió en *Teoría estética* al introducir la idea de promesa de felicidad. Y lo más interesante allí está compuesto por la tensión que se produce al conjugar una estética de la negatividad con una estética de la promesa. Para comprender cómo Adorno articula estas dos estéticas sin caer en una idea abstracta del logro de la vida dichosa es necesario enfatizar el papel clave que juega la vigilancia metódica de la negación determinada. Sin entrar en los análisis materiales específicos sobre las obras, que se presuponen en *Teoría estética* y de los cuales dependen sus ideas generales, se sostiene que la noción del arte como promesa de felicidad que se rompe no sólo permite percibir un vínculo poco destacado entre concepciones del arte. Si se insiste en su tensión y se la desarrolla, ella

también abre perspectivas para desentrañar algunos supuestos de la praxis humana misma.

2 NEGATIVIDAD

Crítica de la negación positiva

Adorno piensa la negatividad estética coligada a un proyecto de dialéctica filosófica que recupera a Hegel, pero comprende que para ramificar la tradición dialéctica debe realizarlo en su contra. Tanto para Hegel como para Adorno la negatividad es inherente al pensar.¹ No es una cualidad fija. Ni una desviación accidental de lo verdadero. Ni un añadido externo. Es un producto de la relación recíproca entre sujeto y objeto. Pensar significa, de acuerdo con Adorno, cumplir radicalmente con el programa de la *Fenomenología del espíritu* del que Hegel se desvió al priorizar, contra sus intenciones, al sujeto. Cumplirlo radicalmente quiere decir reencauzarlo hacia su raíz, que no es otra cosa que la exigencia de que el sujeto se abandone a la necesidad interna de la cosa pensada y siga su movimiento singular para poder conocerla.

“Si he asimilado algo profundamente de Hegel y de aquellos que lo pusieron de pie es la ascesis frente a la afirmación inmediata de lo positivo”, comentaba Adorno (2002:128) a Thomas Mann en una carta del 1 de diciembre de 1952. Reflexionar sobre lo real implica, tanto en la dialéctica hegeliana como en la marxista, la negación de la inmediatez de lo dado fácticamente e impuesto como válido, sean conceptos, formas instituidas de relaciones humanas o cosas. Frente a la teoría tradicional del conocimiento que comprende a su objeto como algo dado, solitario, confinado a su particularidad, la dialéctica lo entiende como un momento relacional y contradictorio. Si pretende ser un procedimiento orientado hacia la verdad, debe explicar la unidad de todos los momentos particulares y sus oposiciones. Debe ir más allá de los puntos de vista individuales y de lo individual mismo, pues lo visiblemente aislado, las singularidades irrepetibles que se brindan a la apariencia, obtienen su sentido específico a partir del hilo que las une con un proceso más amplio, con el todo. A su vez, el todo se enriquece en determinaciones a partir de

¹ Dice Hegel (1986: 57): “De hecho, pensar es esencialmente la negación de toda experiencia inmediata”. En un lenguaje similar, Adorno (2005: 29) dice: “Pensar es, antes de cualquier contenido particular, negación, resistencia a lo que le ha sido impuesto”.

la cohesión de los momentos individuales. Sin la mediación concreta con lo universal que presupone la totalidad, lo singular quedaría condenado en su mismidad, carecería de toda relación con el significado.

Esta evidencia intenta ser, según la dialéctica hegeliana, una celebración de lo individual. Pero esa celebración se produce allí a costa de convertir la singularidad irrepetible en un momento determinado del proceso de la totalidad del espíritu que deviene autoconsciente. La celebración de lo individual se convierte, entonces, en un ritual de sacrificio ofrendado al proceso general, que acaba siendo lo único significativo. Para Adorno aquí se reproduce una transfiguración, esto es, se legitima un estado devenido de opresión sobre los individuos como si fuera la totalidad realizada. La categoría de totalidad se convierte así en una categoría cerrada, finalmente afirmativa, cuando de lo que se trata en el pensamiento dialéctico es de mantener abierto su potencial crítico (Adorno, 2004: 272).

Esto puede allanar el camino para marcar la desavenencia básica del programa adorniano con el de Hegel: una dialéctica que no haga violencia a sus pretensiones de conocimiento debe desligarse de su esencia afirmativa. La esencia afirmativa hegeliana radica en la negación positiva, por medio de la cual el sujeto, renovado y enriquecido por la mediación con su otro, y éste por aquél, se reconoce finalmente como lo positivo universal, que no es otra cosa más que la identidad sin lagunas del concepto consigo mismo (Adorno, 2005: 153s). Esto es: “la positividad del todo” (Adorno, 1993: 59), según la cual todo lo real es racional. Con la doctrina de la positividad del todo, Hegel traicionó, según Adorno, su propio programa. En el sistema hegeliano prima lo positivo porque todo lo diferente al concepto, lo singular negado que no se acomoda a la totalidad del sistema que desea explicarlo, queda subordinado a, y mutilado por, la razón devenida espíritu universal. Por lo que no se puede esperar desde allí ninguna contradicción, ninguna nueva determinación que surja de lo singular, que ya no haya sido contabilizada previamente por el sujeto de la reflexión.

La filosofía última acaba siendo una primera; el movimiento dialéctico, un dinamismo estático, que no posibilita ningún salto ciego para la expresión de algo no contenido en él. Nada que no haya sido puesto previamente por el pensamiento, por el sujeto, se extrae de los objetos. Lo cual devela que la filosofía que aborrecía

los primeros principios desembocaba en uno inconfesado²: en el actuar del espíritu hegeliano, la razón del sujeto es lo supremo, y su impulso, el dominio ininterrumpido y voraz de la naturaleza, de lo otro, de lo plural.

Así, la infelicidad de lo individual, producida por las exigencias agobiantes de la realidad objetiva, queda justificada, en Hegel, por ser el resultado necesario del curso implacable de lo racional en el mundo. Con ello se legitimaría el sacrificio de lo que se resiste a ser subsumido a la lógica del pensamiento racional. De este modo, según la crítica de Adorno, la dialéctica atenta contra su propia aspiración. Lo irracional, lo natural, lo pulsional, lo plural, se vuelven residuos insignificantes, cuando en realidad representan aquello que la dialéctica había prometido salvar de su encapsulamiento en la inmediatez.

Negatividad estética

De modo análogo a como *Filosofía de la nueva música* había sido el complemento estético de *Dialéctica de la Ilustración*, *Teoría estética* lo es del programa de *Dialéctica negativa* que exige a la dialéctica pensarse a sí misma por sí misma contra sí misma. Sólo así la dialéctica podría estar a la altura de su exigencia interna: el conocimiento de las cosas mismas. Pero si en *Filosofía de la nueva música* se proseguía la auto-crítica dialéctica a la razón ilustrada, todavía en ella Hegel no ocupaba el lugar privilegiado que ocupará después. Recién cuando comience a pulir los borradores proyectados para *Teoría estética* Adorno contará con las herramientas necesarias para prolongar en clave estética una crítica a la esencia afirmativa de la dialéctica hegeliana. Es decir, contará con una idea labrada de una dialéctica que, siguiendo a Hegel, vaya radicalmente contra él.

En esa prolongación es fundamental la crítica a la negación positiva. La dialéctica impulsada en las obras de arte es también una dialéctica negativa, en el sentido de que ellas se resisten al tránsito que fuerza el movimiento de la negación de la negación en la doctrina de Hegel. Allí, en el tránsito, lo positivo se confirma en un grado superior como identidad del concepto reconciliado con su otro. La experiencia estética de las obras radicales se manifiesta, al igual que la teoría, contra esto. Las confrontaciones articuladas en el arte, que la reflexión estética debe captar,

² Para Hegel (2008: 18) no habría primeros principios porque todo conocimiento de lo absoluto sería siempre algo ya producido históricamente.

involucran una tensa permanencia en la negación de la negación. A diferencia del tránsito necesario en el sistema de Hegel, el permanecer en lo negativo de las obras permite abrir la dialéctica, esto es, pensar su movimiento con saltos no explicables en la unidad del sistema, pues esos saltos son los que posibilitarían iluminar lo otro del pensamiento sin violentarlo. El nombre que Adorno (2005: 156) pronuncia para indicar ese otro es el de lo “no idéntico”, entendido en el lenguaje de *Dialéctica negativa* como la resistencia de la “identidad propia de las cosas frente a sus identificaciones”. Ahora bien, si *Teoría estética* complementa a *Dialéctica negativa* lo hace de un modo paradójico: el arte puede tener eso otro, pero no puede conocerlo; mientras que la filosofía puede conocerlo, pero no puede tenerlo (Adorno, 1970: 191).

La crítica de la negación positiva es central para la idea de la negatividad estética. Explícitamente aparece recién en los *Paralipómenos*. Adorno equipara allí la función de las obras de arte autónomas con la teoría. Ambas se oponen, dice, a la negación positiva (Adorno, 1970: 479). Pero en las obras la oposición se da porque lo que no se deja subsumir sin violencia al principio de identidad –la naturaleza no mutilada, ese otro nombre para “lo no idéntico”–, es, en realidad, un elemento constitutivo de ellas. En sus lecciones sobre metafísica Adorno (1998: 220) aludía en relación con esto al momento de “lo abierto”. No habría arte autónomo, esto es, un arte liberado de imperativos éticos, religiosos o políticos, si no alojara en sí, como momento ineludible, el momento de lo abierto y de lo heterónomo a él. La crítica de la negación positiva conduce entonces a una ambivalencia: la autonomía del arte para ser verdadera autonomía debe estar abierta –es decir, debe estar a la espera de un otro que trasciende el proceso de constitución de la obra– y estar transida de heteronomía –lo otro debe ser ya parte del proceso de constitución.

La ambivalencia no se debe sólo a una debilidad de la teoría –que nada no conceptual pueda ser conocido por algo conceptual, general, sin violentarlo–, sino también a una imposibilidad real –ninguna reconciliación conceptual con lo otro puede darse en un mundo social no reconciliado. Pues para que la ambivalencia se disuelva, si esto es de algún modo posible, la realidad en la cual se produce debería ser transformada. Y, para el costado marxista de Adorno, no es el arte quien

debería transformar radicalmente la realidad (Schwarzböck, 2008), sino la praxis social, de la cual el arte, como la teoría, es una parte.³

Desde este costado, la ambivalencia se agudiza. Hacia fines de la década de 1960 Adorno no tiene casi dudas acerca de las lánguidas oportunidades transformadoras de los movimientos sociales. Pues no sólo desconfiaba del activismo político de su tiempo, encarnado por los militantes estudiantiles radicalizados, sino también de las figuras históricas en las que se enmarcaba la praxis misma:

Mientras que la praxis promete sacar a las personas de su encierro en ellas mismas, siempre ha sido cerrada: por eso los prácticos son inabordables y la referencia de la praxis al objeto está socavada a priori. Podríamos preguntarnos si hasta hoy toda la praxis de dominio de la naturaleza, no habrá sido, en su indiferencia al objeto, pseudopraxis (Adorno, 2003c: 759).

Pero también la ambivalencia tiene su correlato en la lógica misma de la noción adorniana de autonomía, que debe mediar tanto la teoría como la praxis, incluida la del arte. La defensa de esta noción implica que la reflexión es un proceso que debe continuar, que debe volverse a pensar ininterrumpidamente a sí misma. Al mismo tiempo supone que la reflexión debe interrumpirse, que debe disolverse para dar lugar a lo otro de sí, a lo no idéntico. Por lo tanto, para realizarse, el pensamiento del mismo modo que la praxis deben lograr algo que no pueden lograr. Debe lograr algo imposible, y eso imposible es condición de su posibilidad. A su vez, la condición de posibilidad de lo imposible es su inscripción en el proceso constante de mediación reflexiva. Este proceso es, entonces, su propia condición de posibilidad y lo que lo torna igualmente imposible.

La potencia de la estética negativa de Adorno se halla en la profundización de estas ambivalencias sin pretensión de resolverlas.

Variaciones de la negatividad

El núcleo de la negatividad de la estética adorniana radica en la reflexión sobre las obras de arte y su relación crítica con lo dado inmediatamente. Esto no debe sugerir que el arte sea crítico porque se aparta de la aparente inmediatez de lo real, del

³ La estética de la negatividad de Adorno no avalaría una estetización de la política, como parece pensar Pierre Zima. Según este autor (2005: 17), “la dialéctica negativa de Adorno se encuentra con la poética negativa de Mallarmé y Valéry, las cuales, sin ser apolíticas, esperan del sujeto poético que suplante la acción histórica e inmanente por medio de la palabra estéticamente auténtica”.

mero ser ahí, del mismo modo que un juicio verdadero niega a otro falso y, éste, en cuanto falso o contradictorio, se deja de lado para pasar a otra afirmación más precisa. Esto implicaría una negación externa (o abstracta), como enseña Hegel. Más bien sucede lo inverso: el arte se opone a la aparente inmediatez de lo real introduciéndose en sus contradicciones inmanentes. En *Teoría estética* al arte se le exige ser radicalmente hegeliano, lo que significa estar a la altura de la exigencia del conocido postulado de la *Fenomenología del espíritu* que reclama el coraje de mirar de frente a lo negativo y demorarse en ello. En el permanecer en lo negativo, el arte ni se equipara a la esfera del mero ente aislado, ni se aleja de ella totalmente, pues si bien se distancia de lo dado, sin embargo, no sólo extrae su material de lo empírico, que transforma al colocarlo en una constelación estética, sino que la obra de arte también es una cosa entre las cosas, un hecho social, y, por tanto, parte de la trama negativa de lo real.

Ahora bien, esto no aclara demasiado en qué consiste la negatividad estética. En *Teoría estética* este concepto tiene diferentes estratos, aunque relacionados entre sí (Pippin, 2019; Wellmer, 2013; Vilar, 2005). A veces alude a una diferencia específica que la experiencia estética posee respecto a otras esferas establecidas de la cultura. La negatividad es aquí el reflejo de su autonomía. El arte negativo delimita una totalidad independiente que no está sujeta a los criterios de las prácticas utilitarias, religiosas, ético-morales, pedagógicas o políticas. El arte sería autónomo en tanto finalidad sin fin, según se define lo estético desde Moritz y Kant, a diferencia de las acciones acordes a fines funcionales del mundo de la vida práctica. Pero no sólo eso. La negatividad propia del comportamiento artístico autónomo radica en ir más allá del carácter funcional de las prácticas porque pone en cuestión los presupuestos del hacer práctico mismo. Recientemente Christoph Menke (2008: 113; 2017: 62; Khurana y otra/os, 2018) le ha dado una nueva luz a esta variación adorniana de la negatividad del arte al afirmar que allí, en el arte, no se trata de la capacidad de lograr un fin determinado de acuerdo a un conjunto de reglas dadas, sino de un despliegue lúdico de “fuerzas” no controlables por el sujeto, que, al mismo tiempo que constituyen reglas del hacer, las desestabilizan. El arte negativo consiste en un “poder no poder”.

En otros pasajes, la negación de lo dado se dirige contra los procesos habituales de constitución de sentido. La negación del carácter hermenéutico de las obras perfila un criterio, muy frecuentado en las discusiones estéticas posteriores a la pu-

blicación de *Teoría estética*,⁴ para distinguir los objetos específicamente estéticos frente a las actividades comprensivas del campo del saber teórico y del saber práctico, o frente a los procesos de interpretación en la automatizada vida cotidiana. El arte es negativo, visto desde aquí, porque en su infinita oscilación entre signo y materia, entre letra y espíritu, rompe con el automatismo de la comprensión cotidiana. De ahí que la tarea de la estética filosófica negativa sea comprender las obras de arte en su incomprendibilidad constitutiva (Adorno, 1970: 179).

Lo dado es asimismo lo transmitido históricamente. Por eso es que la negatividad del arte significa además un cuestionamiento del carácter normativo de la tradición estética misma: “Mediante su implicación crítica, la forma aniquila prácticas y obras del pasado. La forma refuta la concepción de la obra de arte como algo inmediato” (Adorno, 1970: 217). La negatividad inherente a la forma plantea el problema del carácter propiamente moderno del arte. Éste radica en que, al desnaturalizar el fundamento de la autoridad de las reglas heredadas, al no dejarse prescribir su ley por nada dado, el arte (y la reflexión sobre él) deben crear su normatividad sólo a partir de sí mismos. Adorno piensa aquí aquello que saca a la luz la forma modernista: la precariedad constitutiva de toda normatividad. Al ser precaria, la normatividad tiende a la desintegración. Este proceso migra a las formas, volviéndolas fragmentarias. En la fragmentación se liberan a los momentos singulares, a los detalles, de su posición subalterna en relación con un centro normativo que los dotaría de significación. Sin embargo, esto no quiere decir que de ahora en más su significado venga dado en su inmediatez. Los detalles emancipados serían lo negativo, lo dejado de lado por la norma transmitida. Pero este negativo abandonado se constituye en su mediación crítica con ella, en su resistencia contra ella.

Las formas abiertas del modernismo no tolerarían ya ningún sentido general, ningún sentido impuesto desde arriba. Su unidad estaría dada por el modo en que cada una, en su determinación idiosincrásica, articula la imposibilidad de coherencia. La obra de Samuel Beckett, para quien estaba planeada la dedicatoria de *Teoría estética*, expresa precisamente esto. Su incomprendibilidad es un anatema lanzado contra toda estética normativa general. Ninguna podría esclarecer las experiencias que aquellas organizan porque ellas atentan contra cualquier unidad establecida

⁴ En este punto la estética de la negatividad ha encontrado un aliado en la deconstrucción (Bohrer, 1981; Hörisch, 1998; Sonderegger, 2000; Menke, 1997; contra estas posiciones: Seel, 2007; Vertram, 2014)

como sustrato de organización. Que cada obra extraiga desde sí su propia ley formal significa que toda norma es negada una y otra vez por la obra, y ese volverse contra ellas se convierte asimismo en parte de su ley formal. Esto las define como “procesos negativos”. En este contexto, Adorno (1970: 478) advierte contra la transformación de las idiosincrasias, que considera “lugartenientes de la negación”, en reglas positivas.

El arte es negativo, a su vez, en relación consigo mismo: “El arte busca refugio en su propia negación, quiere sobrevivir muriendo” (Adorno, 1970: 504). Esta autonegación desata un potencial crítico que justifica éticamente su existencia luego de la catástrofe acaecida. Sólo un arte que presente su comportamiento como alienación absoluta conservaría ese potencial de oposición a un medio dominado por la falta de autonomía, por el principio de la autoconservación salvaje y por la falsa disolución de la apariencia estética a la que tiende la industria cultural. Justamente para diferenciar la falsa disolución de otra que no lo sería, Adorno debe pensar la negatividad del arte radical inmersa en un movimiento dialéctico no saturado de negatividad. Ésta se debe conjugar con su figura inversa: “Aunque se ve forzado a la negatividad absoluta, el arte no es absolutamente negativo gracias precisamente a esa negatividad” (Adorno, 1970: 347).

La negatividad absoluta remite a una realidad que se percibe y se vive como realidad inmediata, cuando en verdad es en sí ya algo completamente mediado, un resultado del trabajo social, y, en cuanto resultado, algo que podría ser transformado, que podría ser de otro modo. Éste fue el gran secreto oculto en Hegel y descubierto por el Marx de los *Manuscritos*, del que Adorno (1990: 265) extrajo consecuencias más radicales: el trabajo productivo conlleva el proceso progresivo de dominación de la naturaleza por parte del sujeto y, con ello, el olvido de lo que en la naturaleza no es equivalente al sujeto. La negatividad absoluta es entonces el gobierno absoluto del principio del intercambio de equivalentes.

De aquí se sigue otro modo de percibir la negatividad. A diferencia de los quehaceres orientados a la producción de equivalentes, el comportamiento artístico no condenaría al olvido aquello que en la realidad empírica se menosprecia como residuo, ese resto que no entra dentro de los parámetros de la equivalencia. El arte es negación del olvido de ese resto, porque ese resto es tal, un resto insignificante, sólo desde la perspectiva de la equivalencia. El arte es historia inconsciente de las posibilidades que no llegaron a cumplirse, de lo posible marginado por el dominio

violento de lo que no es intercambiable. Lo aislado, lo abandonado, lo no fungible, lo negativo mismo, ese resto, es en realidad naturaleza sufriente, esa misma que en Hegel fue condenada a ser un momento, aunque necesario, marginal en el proceso de autoalienación del espíritu. Esto refiere a un estrato de la naturaleza antes de ser disciplinada por el trabajo, la cual paradójicamente es redimida por mediación del trabajo artístico más exigente. “El arte”, escribe Adorno (1970: 429), “es salvación de la naturaleza o de la inmediatez mediante su negación, la mediación completa.”

La lectura a contrapelo que proponía Benjamin encuentra en *Teoría estética* su lugar en esta acepción de la negatividad. Al arte se le atribuye la capacidad de darle expresión a lo mutilado. Tiene que darle voz a aquello dejado de lado por el proceso civilizatorio. Y lo puede hacer porque él contiene, frente a lo racional, un resto de mimesis, un momento de naturaleza no oprimida. Pero la expresión de la naturaleza sufriente se realiza como negación de esa naturaleza, pues sólo el arte más avanzado puede lograrlo, y él es un producto extremo de la diferenciación progresiva del dominio de la naturaleza (Adorno, 2009: 81-85). Borrando toda huella de naturaleza heterónoma, la deja aparecer en una realidad social que la tolera en sus figuras manipuladas.

Por eso el arte negativo radical es la forma de la naturaleza en un mundo donde la naturaleza se ha alienado de sí misma. Porque se niegan a ser una manifestación natural, inmediata, porque se presentan como fragmentarias y deshilachadas, las obras más avanzadas son más fieles a esa naturaleza (advenida) que las obras integrales. El arte radical carga de este modo con el momento más intenso de la negatividad de lo real, de la alienación total: con el sufrimiento corporal –la negación por excelencia, lo que no quiere ser ni perdurar– al mostrar inconscientemente su paradoja constitutiva. Como expresión del dolor, libera a la naturaleza, pero lo realiza por medio de su dominación progresiva.

La estética negativa de Adorno es un intento de elevar a consciencia el modo en que el arte significativo anuda el momento somático del sufrimiento, en tanto expresión de la negatividad total que pesa sobre todo lo existente, con su figura invertida: la posibilidad de una vida dichosa. Para lograr ese anudamiento sin caer en la negación positiva hegeliana Adorno apela a lo que él considera el núcleo me-

todológico de la dialéctica, esto es, a la negación determinada.⁵ En tal sentido la negatividad tiene por contenido la crítica de una sociedad que produce la infelicidad cuando ha generado en ella los medios para diezmarla. Pero el arte es crítico sólo desde su proceder inmanente –esto es: en el trato técnico más avanzado con sus materiales-, ateniéndose a su propia lógica, resistiendo a producirse según la lógica generalizada del intercambio de mercancías. “Lo asocial”, dirá en *Teoría estética* (1970: 336), es “negación determinada de la sociedad determinada”. Sólo así su contenido, que apunta a la crítica social sin proponérselo, es pensable también como promesa.

3 UNA ESTÉTICA (NEGATIVA) DE LA PROMESA

Promesse du bonheur. *Stendhal, Baudelaire, Nietzsche*

Si la primera conceptualización del arte atañe a una estética de la negatividad, muchas veces señalada unilateralmente como una estética del sufrimiento, una segunda, más subterránea en este programa aunque no menos importante, refiere a una estética de la promesa de felicidad. Su prehistoria podría rastrearse en el *Fedro* de Platón, pero su historia es moderna.⁶ Parte de una anotación marginal de Stendhal (el seudónimo más exitoso de los muchos con los que firmaba Beyle), de la que luego se valieron Baudelaire y Nietzsche para atacar a sus enemigos: el clasicismo academicista y el idealismo estético. Al recobrar sus impresiones sobre una velada junto a un grupo de mujeres italianas, Stendhal (1955: 474) escribe en su cuaderno de viajes: “La belleza no es nunca otra cosa más que una *promesse du bonheur*.”⁷

Esta sentencia caló en la sensibilidad de Charles Baudelaire, quien en un artículo publicado en el diario *Le Figaro* en 1863 destacó la novedad que introducía la observación del novelista. Según Baudelaire, el énfasis puesto allí sobre el elemento contingente, histórico, sensual, de la belleza se separaba de un modo tajante del

⁵ Según Adorno (1990: 318), la negación determinada despliega “la fuerza contenida en su propio objeto, y la despliega al, mismo tiempo, a su favor, haciéndole encontrarse consigo mismo, y en su contra, al recordarle que todavía no es él mismo”.

⁶ Se podría conjeturar que la insistencia con que Adorno (2009: 139-169) se refirió al diálogo platónico en las lecciones de estética dictadas en el otoño y el invierno de 1958/59 se debe precisamente a que en él, en sus ambivalencias, asienta la prehistoria de estas dos determinaciones del concepto de la belleza artística.

⁷ La formulación aparecerá también en “Historia de la pintura en Italia” (Stendhal, 1955: 293) y en “Del Amor” (Stendhal, 1955: 724 y 738).

discurso normativo de los clasicistas de la academia. En la representación convencional de ese discurso, los detalles de un objeto que prometen secretamente felicidad, sólo eran tenidos en cuenta si se ajustaban a las reglas tradicionales de la estética. Fuera de la relación reverencial con las obras canónicas del pasado, los matices cambiantes del objeto bello serían desdeñados como insignificantes, disonancias o imperfecciones. La atracción que le produce Stendhal a Baudelaire (1868: 55s) se debe a que, si bien “somete demasiado lo bello al ideal infinitamente variable de la felicidad” y “despoja con excesiva liviandad a lo bello de su carácter aristocrático”, su noción de belleza posee “el gran mérito de apartarse decididamente del error de los académicos”. De lo que Baudelaire infiere una concepción dual de lo bello. Mientras que el ideal de los académicos se aleja de la vida (de las pasiones contingentes e históricas), el ideal contingente e histórico resalta las pasiones y deseos desencadenados en esta vida (alejándose tanto de parquedad de la vida cotidiana como de cualquier idea de belleza abstracta). En lo bello se unen ambos “ideales”, sin disolverse uno en el otro.

Entre los filósofos, Friedrich Nietzsche fue el primero que resaltó el contenido de la expresión de Stendhal. Su finalidad era cuestionar el carácter ascético de las posiciones estéticas de Kant y Schopenhauer. En *Genealogía de la moral*, Nietzsche (1999: 845s) articula alrededor de esta expresión una doble invectiva: primero, contra el ascetismo contenido en la idea kantiana de belleza como aquello cuya contemplación provoca una satisfacción desinteresada y, luego, contra la estima de Schopenhauer de lo bello por su efecto balsámico sobre el instinto sexual y la voluntad. En efecto, como destaca Nietzsche, el novedoso desplazamiento que efectúa Stendhal consiste en que une la noción de belleza no al aplacamiento de las pasiones y el sosiego de la voluntad, sino a su contrario, a la manifestación infinita del deseo y a la “excitación de la voluntad” como incontenibles fuerzas creadoras. Lo significativo para la vida es el artista apasionado, no el contemplador desinteresado.

Lo bello stendhaliano apunta, para Nietzsche, a que las fuerzas contenidas en la vida se desplieguen de tal modo que sobrepasen el cumplimiento de los patrones comunes que en la vida cotidiana las normalizan. Normalizar significa aquí controlar sus efectos inesperados. Esos efectos se dan afirmativamente, en esta vida, en el arte. Sean dolorosos o placenteros.

Si al comienzo de este trabajo se decía que negatividad y promesa de felicidad eran determinaciones del arte divergentes, antitéticas, era porque, en esta corriente, el acento no está puesto en la negación de la realidad existente y el sufrimiento que ella produce, sino en una intensificación o un exceso de los placeres y pasiones *de lo existente en lo existente*, que la apariencia de la belleza posibilita. Como afirmación de lo existente, esta posición no podría estar más alejada de Adorno. Y, sin embargo, él la acoge para dar forma a lo que se podría denominar una “dialéctica negativa de la promesa del arte”.

La promesa como lógica del cumplimiento. Crítica a la estética idealista

También para Adorno lo bello cobija una *promesse du bonheur*.⁸ Que suela escribir la expresión en francés puede ser ya un guiño dirigido a esta corriente de literatos y filósofos que se han hecho eco de la formulación acuñada por Stendhal. Aunque a diferencia de éste, aquél emplaza la promesa en las obras de arte, no en rostros o cuerpos femeninos. En consonancia con el uso que le dieron Baudelaire y Nietzsche, Adorno pretende modular en torno a esta formulación una crítica a la tradición de la filosofía del arte. Precisamente intenta cuestionar con ella la interpretación simbólica sobre las obras de arte de la estética idealista. Su falencia, de acuerdo con Adorno, consiste en postular que las obras de arte representan una idea, un sentido o un significado sustancial que tendría que aparecer sensiblemente en ellas. La idea aparece allí presente inmediatamente para ser contemplada, como si la configuración sensible de la obra de arte existiese sólo en función de su valor simbólico. La naturaleza sensible del arte, su cuerpo vivo, se desprecia, de este modo, como mero portador del significado espiritual. Esta visión encuentra su máximo exponente en el idealismo objetivista de Hegel. Contra él, Adorno (1970: 128) declara: “El anhelo insaciable a la vista de lo bello, para el que Platón encontró las palabras con la frescura de la primera vez, es el anhelo del cumplimiento

⁸ Esta concepción acompaña a Adorno desde sus primeros escritos. Probablemente la primera referencia a la fórmula stendhaliana se halle en “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído”, artículo publicado originalmente en 1938 en el volumen VII de la *Zeitschrift für Sozialforschung*. En éste, las portadoras de la promesa son las obras de Mahler, Schönberg y Weber: “Lo que surge estéticamente en las categorías del placer ya no puede disfrutarse, y la *promesse du bonheur*, como se definió alguna vez al arte, no se encuentra en ningún otro lado más que en donde es arrancada la máscara de la falsa felicidad” (Adorno: 1938: 325).

de lo prometido. Es también el veredicto sobre la filosofía idealista del arte, ya que no fue capaz de acoger la fórmula de la *promesse du bonheur*.”

La formulación testimonia un giro en la filosofía del arte. Sin duda este giro no pretende disolver las categorías de esta filosofía. Lo que desea es, más bien, realizarlas mediante su autorreflexión crítica. Si el idealismo asoció la apariencia estética sólo a la aparición de la Idea, una estética de signo contrario asocia la apariencia a una promesa de felicidad. Es decir: lo que está en juego en la apariencia estética es la consumación práctica de la vida dichosa, el despliegue de una lógica del cumplimiento. Y para que ésta sea verdadera dicha debe registrar el carácter irreductible de la naturaleza sensible, somática, del espíritu, que el idealismo ha menospreciado: la “naturaleza en el sujeto”.⁹ Este aspecto natural no refiere ni a una esencia ontológica ni a lo que las ciencias naturales entienden como objetividad, como un sustrato material exterior al sujeto y disponible para sus fines de dominio y control. Refiere más bien a un cuerpo vital (Leib), a lo no sometido al sentido o desmembrado por las operaciones del sujeto racional.

Esto poco tiene que ver con la satisfacción sensible del deseo de los receptores. En la estética materialista de Adorno el agrado inmediato experimentado en la recepción tiene un papel secundario. Centrar la estética en la explicación de los efectos que lo bello provoca sobre los sentimientos de los consumidores de arte sería idealismo en su versión subjetivista. “Lo que el espíritu promete, no el agrado del contemplador, es el lugar del momento sensorial en el arte” (Adorno, 1970: 128).

La promesa del arte es el cumplimiento de la vida dichosa, pero para pensar en ese cumplimiento es necesaria la “ascesis” de la negatividad. La negación que afecta a lo que el arte promete está doblemente determinada. Una pone el acento en la propia definición del arte como apariencia estética. Adorno despliega en este contexto toda la compleja historia de significados sedimentados en la voz alemana “Schein”, difícil de captar al traducirla en español por apariencia. Dicha multiplicidad de connotaciones se podría resumir en tres esenciales: la apariencia puede aludir a la idea de un resplandor o un brillo, a que algo se vuelve sensible (un fenóme-

⁹ El programa que Adorno y Horkheimer perfilaron en *Dialéctica de la Ilustración* se condensaba en la exigencia de rememorar la naturaleza en el sujeto.

no), o a una ilusión o engaño.¹⁰ La felicidad que se hace fenoménicamente presente en el arte no es auténtica felicidad al permanecer en los confines del arte, en la ficción artística. Al mismo tiempo, el resplandor de la apariencia ilumina la posibilidad de cumplimiento, pero esa posibilidad está dañada al no estar presente más que como una ilusión, vale decir: no es totalmente real. Es una promesa, y no se puede saber si se cumplirá o no. Para el singular materialismo de Adorno, no hay cumplimiento que no sea realización de la felicidad en el mundo empírico, una felicidad sin la mácula de la apariencia. Pero el cumplimiento bajo las condiciones sociales opresivas del mundo actual, del mundo completamente administrado, sólo puede ser prometido, porque allí no puede haber ninguna expresión totalmente positiva de la vida dichosa. La idea de una vida dichosa no se puede conciliar con la negatividad consumada, es decir, con la falsa totalidad social.

En uno de los párrafos más radicalmente amargos de *Teoría estética* Adorno (1970: 461) dice que “toda felicidad por lo existente es sucedánea y falsa.”¹¹ Toda felicidad efectiva es “ideología de la felicidad”, como la llama Fredric Jameson (2010: 228). Es ideología porque olvida precisamente esa herida que acompaña incluso a la apariencia más bella y placentera, y presenta el anhelo infinito como el placer ya cumplido en su totalidad en el presente, el placer que brinda el consumo de los productos de la industria cultural.¹²

¹⁰ Según registra G. Santel (1992), la voz germana *Schein* se incorpora en el lenguaje coloquial alemán en el medioevo y se emplea allí dentro de la escala semántica de los términos *leuchten* [iluminar] y *glänzen* [resplandecer, brillar], herederos de las palabras latinas *lumen* y *splendor*, y de los vocablos griegos *αὐγή* (*augé*) y *φῶς* (*phos*). En este espectro, la expresión apariencia alude tanto al iluminar de los astros como a lo más alto, a la gloria, a la belleza y a la felicidad. La expresión también se usa con un significado equivalente al de los términos *phaenomenon* y *apparentia*, los cuales refieren a lo que es o se vuelve perceptible, ya sean objetos sensibles o intelectuales. Esta segunda atribución encierra una ambigüedad pródiga en consecuencias filosóficas: la *apparentia* puede caracterizar lo que se manifiesta o aparece ante los sentidos, el hacerse presente, el volverse evidente o el exponer algo; y, a la vez, quiere decir engaño, mera apariencia, lo que aparenta algo que no es, significado este último mentado en la locución latina *illusio* y en las germanas *Täuschung*, *Trugwahrnehmung* o *Sinnestäuschung*. La polisemia de la palabra *Schein* ha sido especialmente fecunda en el ámbito de la estética y de la filosofía del arte. Al historiar este vocablo, J. Frucht (2010: 367) ha considerado que los diversos planteamientos y campos de la reflexión estética alemana se nutren de las “acentuaciones, reducciones o eliminaciones” de alguno de los tres significados –*splendor*, *apparentia* e *illusio*– de *Schein*.

¹¹ Expresiones como ésta han abonado la muy discutible tesis de un Adorno antihedonista (Por ejemplo: Schneider, 1998).

¹² Por supuesto que ésta no es la última palabra de Adorno sobre la felicidad. Él no critica en bloque la felicidad del entretenimiento. De hecho, tiene estima por aquellas artes corporales o acro-

La otra determinación de la negación es concomitante a la anterior y conduce a negar el cumplimiento ínsito en toda *promesa*. “El arte tiene que romper su promesa para serle fiel”. El arte radical debe quebrar la promesa que atesora si quiere conservar la huella de la dicha insatisfecha. Esto plantea una paradoja. La condición para ser promesa está dada por la oposición a la apariencia de logro que la felicidad posee en el mundo extraestético, es decir, por el carácter “falso y sucedáneo” de la vida dichosa en la realidad establecida. Por la ideología de la felicidad, como dice Jameson. Pero para ser posible debe ser imposible, pues la condición para que en el arte resplandezca el anhelo infinito del cumplimiento es que sea negado en su aparecer estético.¹³ El arte lo conserva para este mundo porque no se cumple (¿hoy?) en este mundo. A su vez, porque es imposible allí, es posible en el arte que lo niega. Por ende, la consumación es imposible. Ni se da en el arte, ni en la realidad. Lo que se consume no es la promesa sino el trabajo de la negación determinada, y porque se realiza la negatividad en la apariencia, lo imposible es salvado como posible. Se conserva con vida al precio de su irrealización.

La *promesse du bonheur* que se mantiene en el juego inmanente de la formas quiere hacer presente algo que no se limita al juego de las formas, el cumplimiento de una felicidad que no se sabe si alguna vez ocurrió y del cual tampoco se podría tener garantías de que algún día llegará a tener lugar.

bacias circenses que han permitido disfrutar del sinsentido y de las asociaciones libres. Si se atiende al contexto más amplio de la sección de *Dialéctica de la Ilustración* en que Adorno y Horkheimer exponen la harta citada sentencia de que “divertirse significa estar de acuerdo”, se evidenciaría que lo que quieren significar es que la fruición del entretenimiento que ofrece la industria cultural, y que lo sujetos aceptan convencidos, no sería verdadero placer de entretenerse, sino uno que imita los ritmos del trabajo alienado y que prolonga los procesos de represión del instinto de la moral convencional. Los sujetos que consumen con pretendido deleite las mercancías culturales en el tiempo de ocio se vuelven *idiotas*, en el sentido etimológico del término: disfrutan en la medida en que se aíslan del todo. Por aislamiento se entiende aquí la falta de interés por comprender reflexivamente el proceso global en el cual los sujetos se hallan involucrados, como también la despreocupación por la posibilidad de que la organización de la vida social pueda ser de otra manera por medio de una praxis verdaderamente transformadora.

¹³ Muchas son las variaciones en las que Adorno expresa esto en *Teoría estética*. Cito algunas: “Hasta en el arte radical hay mentira porque omite producir lo posible al producirlo como apariencia...” “Por mor de la felicidad, se suspende la felicidad. Así sobrevive el deseo en el arte...” “El arte es alegoría de una felicidad presente, aunque sin apariencia, marcada con la cláusula mortal de lo quimérico: tal felicidad no existe...”

4 LO INEFABLE AFIRMATIVO

Por un lado, la exoneración de la felicidad que se produce en las obras de arte apunta a la suspensión de cualquier identificación inmediata con el cumplimiento de la vida feliz dictado por la normatividad de la organización social existente. En este sentido, el arte es negativo porque en su comportamiento inmanente niega las deficientes figuraciones de la felicidad y los modos disciplinados del deseo en el mundo social. Por otro lado, por más que se conserve en su incumplimiento, la promesa del arte parece introducir “lo positivo” como la inmediatez que la teoría dialéctica desde siempre había prometido salvar por mediación del trabajo del espíritu. Escribe Adorno (1970: 347): “El resplandor que hoy emiten las obras de arte que prohíben la afirmación es la aparición de lo inefable afirmativo, de la presentación de algo que no existe como si existiera.”

¿Cómo entender este “inefable afirmativo” que iluminan las obras de arte negativas? Desde la estética de la promesa se podrían aventurar dos modos.

Se puede entender que lo afirmativo refiere a la consumación real de la felicidad o, por lo menos, a la posibilidad siempre latente de que alguna vez la felicidad históricamente sacrificada tenga lugar en el mundo empírico. Sin entrar en el problema de la posibilidad o no de redimir el dolor ya acaecido, se puede decir que el arte sería promesa de una felicidad porque anticipa el cumplimiento de una vida dichosa sin apariencia.¹⁴ Aun así, aunque la promesa pudiese implicar un horizonte futuro posible que se presiente en la apariencia, no refiere a una visión general cargada de orientaciones para la praxis. El arte no puede ser un modelo práctico en este sentido pues prohíbe no sólo toda instrumentalización, sino toda afirmación, toda imagen del logro.

También se puede pensar que, en consonancia con la interpretación nietzscheana de la promesa, lo que resplandece en el arte es la afirmación de la llama viva del deseo insaciable y desbordante en esta vida. Si el deseo de lo bello es insaciable, lo

¹⁴ Ha sido frecuente desde la década de 1980 cuestionar a la filosofía adorniana por arrastrar un fundamento afirmativo oculto desde el cual se estructura una posición metafísica inconfesa, llámese escatología proléptica contradictoriamente apocalíptica (Theunissen, 1983) o metafísica negativa de la reconciliación (Habermas, 1999; Wellmer, 1993). Al estar atrapada en presupuestos, el negativismo de Adorno sería incongruente (Theunissen) -por ser más afirmativo de lo que pretende- o irrealizable -por arrastrar los problemas propios de la filosofía de la consciencia (Habermas y Wellmer).

es porque no se corresponde a los deseos que actúan en la lógica del cumplimiento de planes o fines racionales previamente diseñados. El deseo de lo bello se asemeja más bien a la idea de una felicidad singular que, siguiendo unas anotaciones de Max Horkheimer (1996: 237), se podría denominar “cualitativa”, de una “multiplicidad infinita”. Desde esta perspectiva, el arte es promesa de una felicidad que interrumpe la lógica cuantitativa del cumplimiento de fines. El arte promete cumplir los deseos que paradójicamente interrumpen o se resisten a la lógica del cumplimiento. Martin Seel (2010: 95) habla de ellos en términos de deseos “autorreferenciales”,¹⁵ es decir, de deseos que permanecen abiertos a la espera de algo inusitado.

Ahora bien, si lo positivo, la vida lograda como cumplimiento del anhelo de felicidad y la diseminación inagotable del deseo mismo, “el anhelo infinito”, se revela en el mundo existente a través de la teoría o del arte, lo hace, de acuerdo con Adorno, gracias a un movimiento dialéctico que tiene su núcleo metodológico en la negación determinada. Pues lo positivo se encuentra contenido en ese movimiento como momento criticado y, por ello, determinado y precisado cada vez en su contingencia histórica, no como una positividad resultante de la negación de una negación, o como un oasis de comunicación entre sujetos hablantes liberados de las presiones del sistema económico-burocrático (Habermas: 1999), o como un presupuesto normativo que regiría el ejercicio de la negatividad sin estar él mismo sometido a ese ejercicio (Seel, 2004: 9-28; Seel, 2018: 424-434; Thaidigsmann, 2009: 118-136).¹⁶

Si el arte promete la reconciliación con lo positivo, ésta, sin embargo, no podría venir ni de la teoría ni del arte que la promete. Ella vendría de otro lugar, de un lugar que podría llamarse “praxis” (Sommer, 2016: 102). Pero también la praxis debería ser revelada previamente por la negación determinada, ya sea en la teoría o en el arte. Esto quiere decir que se puede no saber cuál es la figura de la praxis correcta para lograr el cumplimiento, pero sí se puede tener un saber determinado y concreto de cuáles configuraciones de la praxis están deformadas. A Adorno no se le escapó que ese saber tiene en el fondo algo de conservador, puesto que contribuye a afirmar la esfera impotente de la cultura y, con ello, su función ideológica en

¹⁵ De acuerdo con Seel, “son especies de ardiente deseo que tienen su fin en sí mismas”.

¹⁶ Según Seel, la filosofía de Adorno contendría un potencial afirmativo fenoméricamente presente que funcionaría como regulador de la negación determinada. De ahí infiere que la dialéctica negativa adorniana no sería ni tan negativa, ni tan utópica como en apariencia se presenta.

el mantenimiento de un estado de cosas indiferente al sufrimiento acumulado. Pero esto no sería igualmente válido para cada esfuerzo teórico o artístico autónomo. Si bien ese esfuerzo no sería la figura lograda de la praxis transformadora, sí sería condición de posibilidad de una praxis no deformada por el peso de la totalidad aparentemente conclusa. Pues esa fachada conclusa del todo se quiebra, en cada pensamiento, en cada obra de arte autónoma, al mostrar y agudizar sus determinaciones. “Lo falso”, afirma Adorno en una de sus últimas intervenciones, “una vez conocido y precisado de modo determinado, es ya un índice de lo correcto, de lo mejor” (Adorno, 1977: 793).

5 CONCLUSIÓN. ARTE Y PRAXIS

La presencia real de la felicidad, su realización en este mundo, y la ramificación del deseo infinito, son negadas al mezclarse con el carácter ilusorio que define a la apariencia estética. La apariencia es promesa de cumplimiento de su contenido, pero es también aplazamiento constante de la promesa. Lo cual implica que en el arte la felicidad de una vida cumplida o el deseo por lo no planificado y lo no intercambiable carga siempre con una herida. Ni puede realizarse como satisfacción del deseo, ni puede manifestarse como deseo en su plenitud deseante.

Pero el deseo de cumplimiento y el deseo mismo son afirmados en el aplazamiento del aparecer estético. Lo que aún no se ha cumplido, la felicidad presente sin apariencia, se vuelve presente como posibilidad en la experiencia estética. La posibilidad en la apariencia por medio de la promesa le confiere a la felicidad un estatus intermedio, espectral, presente y ausente, real e irreal a la vez. Si el arte es negación determinada del cumplimiento, la realización de la dicha se tiñe con su opuesto. La posibilidad de la realización de la dicha está siempre imbuida de infelicidad; el deseo, de entumecimiento del deseo.

Ahora bien, si en el ejercicio de la negación determinada se encuentra la clave para pensar la negatividad en la experiencia estética es porque ella protege de una nueva absolutización. Que la belleza encierre una promesa de felicidad implica una crítica a la negatividad absoluta, lo que sería el mismo falso reverso de la mala positividad y la negación absoluta de la felicidad como posible. Si Adorno recurre a la idea de negatividad total del comportamiento estético lo hace, desde esta perspectiva, porque considera que la posibilidad del cumplimiento de la vida lograda,

de una forma de praxis histórica diferente, no deformada, se mantiene en lo bello, pero si éste absorbe dentro de sí a la negatividad absoluta. No habría promesa de cumplimiento sin la negación determinada de la negatividad total.

Entonces, del énfasis que Adorno pone en la negación no habría que inferir que la convierta en un nuevo principio de la filosofía (Angehrn, 2008: 268). Ni en el pensamiento dialéctico ni en la experiencia estética habría que transformar a la negatividad en un bien último, ya sea estético u ontológico, que la filosofía y el arte tendrían que salvaguardar contra toda positividad, como desea advertir Adorno (2003a: 40) a sus alumnos en las lecciones sobre dialéctica negativa que dictó en el semestre de invierno de 1965/66. Si insiste en la negación determinada es porque la entiende como un procedimiento metodológico o como una “ascesis”, según le explicaba a Thomas Mann en la carta de 1952.

En este sentido se piensa como lo opuesto a la negación positiva. La crítica determinada a la negación positiva implica, al contrario de lo que ésta suponía, un estar abierto hacia algo que se desconoce y hacia el que se avanza a tientas. Adorno (1974: 606) expresa esto en relación con la imposibilidad del arte jovial y del arte trágico en el mundo completamente administrado:

(Hoy) lo trágico se descompone porque aspira al sentido positivo de la negatividad, a aquel que la filosofía llamaba la negación positiva. Su logro es imposible. El arte que avanza hacia lo desconocido, el único aún posible, no es ni jovial ni grave; pero el tercer término está oculto, como si estuviera sumergido en la nada cuyas figuras describen las obras de arte progresistas.

Lo no idéntico, eso otro que se resiste a las determinaciones identificatorias, es decir, aquello que no se puede controlar por medio de las capacidades de los sujetos, paradójicamente puede revelárenos a través de la fantasía de los artistas técnicamente más avanzados y del desempeño conceptual.

La pretensión de cumplimiento, el deseo de dejar de ser mera promesa que mueve al comportamiento estético avanzado, se niega de un modo preciso y determinado en la apariencia estética. Lo que debería ser y no es *en esta realidad histórica*, la vida dichosa, lo otro contenido en el deseo de lo bello, existe *en esta realidad histórica* en la apariencia estética, es decir, es de algún modo real porque existe como potencial, pero su realidad es negada porque no se efectúa esencialmente tal

cumplimiento.¹⁷ Esto es así porque cualquier configuración artística de la vida verdadera sería deficiente respecto a ella, y porque las acciones concretas que posibilitarían la realización de la vida dichosa estarían corrompidas por su participación en la falsedad del todo social.

Pero también hay algo más. El arte que procede de tal modo tiene la capacidad de reflexionar, cada vez, como praxis determinada y concreta, sobre el quiebre mismo de la lógica del cumplimiento. En el arte se ilumina una cesura entre la praxis que posibilitaría la vida feliz y la felicidad prometida. Toda acción productiva, incluso la revolucionaria que tendría que producir la reconciliación con lo positivo, es censurada y aplazada cuando se la expone ante la felicidad *prometida* en la configuración estética: “Promesse de bonheur quiere decir algo más que esa desfiguración de la felicidad operada por la praxis actual: para ella, la felicidad está por encima de la praxis. La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad” (Adorno, 1970: 26).

En este pasaje de la *Teoría estética* se compatibiliza, como en ningún otro lugar, una estética materialista de la promesa con una estética materialista de la negatividad. Curiosamente se afirma que la obra de arte negativa posee la capacidad de medir una cesura insaturable, una distancia abismal. Pero ¿cómo medir un abismo, por definición algo inconmensurable? Si la distancia entre praxis y felicidad es abismal, cabe preguntar en qué criterio se apoyaría Adorno para hablar de medir la cesura en praxis y felicidad.

La respuesta de Adorno se centra en la fuerza de la negatividad. La fuerza del arte muestra la diferencia entre la praxis productiva, orientada a la realización de fines instrumentales o estratégicos, y la posibilidad del logro de la vida dichosa, que incorporaría también deseos que rompen con la idea de logro. Esa diferencia, que no se puede zanjar porque la cruza un abismo, es una fractura inherente a las prácticas en el estado devenido de la sociedad, donde toda idea del logro de la felicidad está herida por la lógica de la producción de mercancías, es decir, de valores equivalentes e intercambiables. Pero también por la misma lógica de la autonomía de la praxis, como ya se ha indicado. En Adorno ambos pensamientos

¹⁷ Esta idea quisiera poner en cuestión el supuesto de Wellmer de que Adorno sólo pudo pensar la constelación entre mimesis y racionalidad como negación total de la realidad histórica. Por el contrario, la promesa contenida en el arte es inconcebible sin la “negación determinada de una forma determinada de praxis histórica” (Schweppenhäuser, 2003: 50s).

son inseparables. Pensar el arte como promesa del cumplimiento de la felicidad es pensar la producción de esa diferencia irreductible sin pretensión de solucionarla en una unidad superior.

Esto implica que el arte como promesa de felicidad es capaz de comprenderse a sí mismo como praxis en la reflexión de su propia impotencia, en su deterioro. Es autorreflexión de la praxis social, porque la apariencia estética es a la vez una forma de comportamiento práctico y es diferente a él, en tanto no pretende aparecer como tal.

En cuanto forma de comportamiento, la experiencia estética está mediada con la praxis histórica y, por lo tanto, con el plano de lo real y su transformación posible (Menke, 2017: 61). La promesa de lo bello implica el anhelo de que algo mejor se concrete, de que el deseo de una vida dichosa se satisfaga, ya sea porque un plan o fin se realice o porque el deseo se avive en su propio desear, como en el caso de los deseos autorreferenciales. Es decir, en el prometer también se sobreentiende el anhelo de que su contenido deje de ser mera promesa. Ese contenido no puede ser cumplido sin la praxis, pero la praxis no puede dar ninguna garantía de que lo realizará de un modo no espurio. Tampoco el arte puede hacerlo. Sin embargo, subsiste la pregunta: ¿cómo concebir una praxis diferente?, ¿es concebible alguna que no conlleve deseos, motivos, expectación, intereses, planes? Sin ellos pareciera que no habría ninguna praxis y por lo tanto ninguna posibilidad de pensar las condiciones materiales para el logro o no de la felicidad, ni la intensificación o el entumecimiento de deseos. Por lo menos para una posición materialista. Pero, desde los orígenes de la modernidad estética, se ha intentado mostrar que en el comportamiento artístico se pone en juego algo diferente a otros tipos de prácticas. En esta línea, Adorno también sostiene que lo que sucede en la praxis artística no se equipara con lo proyectado por los sujetos que actúan en la vida práctica. Y precisamente por eso abre un abismo en la misma lógica del cumplimiento que guía a la praxis. Al exponer ese abismo, el arte ilustra a la praxis sobre sí misma.

En el arte, de acuerdo con la tradición de la estética de la promesa, se pone en obra un exceso, un desborde del deseo de la vida cotidiana, un despliegue de expectativas no determinables por las capacidades imaginativas o proyectivas de los sujetos. En términos de Walter Benjamin (2006: 313) se podría nombrar este aspecto como el lado himnico de la “dialéctica de la felicidad”: la realización de “lo inaudito, lo que jamás ha estado allí, la cúspide de la felicidad”. Adorno se apropia

de esto precisamente cuando considera que el arte, al configurar su promesa en el plano intraestético, posibilita la experiencia de la concreción de la felicidad, la cual excede cualquier proyección, cálculo o imaginación subjetiva, pero que, sin embargo, puede lograrse *por mediación* de la actividad reflexiva del arte. “Producir lo ciego (la expresión) desde la reflexión (mediante la forma); no racionalizar lo ciego, sino producirlo estéticamente; ‘hacer cosas que no sabemos lo que son’” (Adorno, 1970: 174).

Asimismo, en el arte se manifiesta otro lado de la dialéctica de la felicidad, al que Benjamin (2006: 313) denominó su lado elegíaco: “el eterno una vez más, la eterna restauración de la primera felicidad, original... que transforma para Proust la existencia en un bosque encantado del recuerdo.” Adorno mentó esto no sólo en las obras de arte sino también en la felicidad que prometen los “nombres” de las pequeñas ciudades que él frecuentó en su niñez. Lo que despiertan esos nombres es recuerdo, pero también una débil promesa de felicidad, una “espera inútil” por algo singular, intransferible y dichoso que ocurrió en la infancia (Adorno, 2005: 343). Nada ni nadie puede asegurar la realización una vez más de aquella felicidad, que quizá sucedió en una infancia irrevocablemente desaparecida. Sólo puede permanecer como una conmoción sensible en el presente que nos mueve a creer que esa dicha ocurrió y que podría por ello, tal vez, volver a ocurrir.

Lo que Adorno reclama a la fantasía materialista,¹⁸ es decir, a una preocupada por la felicidad temporal y terrenal, es entonces aquello que tanto él como Benjamin habían absorbido, con sutilezas diversas, del modelo literario de Marcel Proust y del materialismo de Marx. Lo que se proponía era ramificar una “dialéctica de la felicidad” en la cual permaneciera abierta la expectativa de que la experiencia singular que encierra toda felicidad, que se extingue fugazmente en su particularidad y contingencia, pero que desea mantener la misma intensidad del deseo, de que lo que es no sea todo, se convirtiera sin embargo en algo universal, en una felicidad compartida por todos. Una felicidad *en lo común por lo común*, sin sacrificar la feli-

¹⁸ “La fantasía conduce a lo existente que las obras de arte absorben a constelaciones mediante las cuales ellas se convierten en lo otro de la existencia, aunque sólo sea mediante su negación determinada... Sólo a través de lo existente, el arte trasciende hacia lo no existente; de lo contrario, se convierte en la proyección inútil de lo existente” (Adorno, 1970: 259).

cidad del placer de los cuerpos singulares, como Adorno (2003d: 157s) confesaba haber aprehendido de Horkheimer.¹⁹

Como se ha resaltado (y criticado) muchas veces, en Adorno esta posibilidad, que no se podría separar del extrañamiento de la sociedad alienada, es experimentable por aquellos individuos que resisten a la identificación absoluta con la falsa totalidad. Ellos, por su autonomía, podrían mantener la posibilidad de la dicha individual *en lo común* como extraños portavoces de la naturaleza sufriente. “Mientras que la felicidad sólo existe allí donde los seres humanos se sustraen intermitentemente a la mala socialización, la figura concreta de su felicidad contiene siempre el estado de la sociedad en su conjunto, lo negativo en sí” (Adorno, 2003b: 86s).

La promesa de felicidad que el arte avanzado rompe en cada una de sus producciones no es otra cosa que una compleja figura de la negación determinada de la totalidad de lo negativo que agobia a los seres vivientes. Como promesa, el arte que la incumple es afín al comportamiento del filósofo dialéctico. Contra la fuerza de la negatividad consumada que somete a todo hasta en sus fibras más íntimas, pareciera no valer como antídoto ninguna zona de positividad, ningún oasis no afectado estructuralmente por sus leyes, ya sea que se piense en la interacción comunicativa (Habermas), o en la experiencia estética actual de sujetos descentrados (Wellmer). Para una estética de la promesa aunada a una estética de la negatividad sólo vale la agudización de la potencia diferenciadora de la negación determinada. Lo único que podría conservar y desatar la fuerza de “lo positivo”, el anhelo infinito del cumplimiento incierto de lo prometido.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1938): “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, en M. HORKHEIMER (Ed.), *Zeitschrift für Sozialforschung*, Heft 3, Jahrgang VII.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 7, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1974): “Ist die Kunst heiter?”, en *Gesammelte Schriften*, Vol 11, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1977): *Kulturkritik und Gesellschaft II*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

¹⁹ “He aprendido de ti”, confiesa Adorno a Horkheimer, “que la posibilidad de querer lo otro no tiene por qué pagarse con la renuncia a la propia felicidad”.

- ADORNO, Theodor W. (1990): *Drei Studien zu Hegel*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 5, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1993): *Beethoven. Philosophie der Musik*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1998): *Metaphysik. Begriff und Probleme*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003a): *Vorlesung über Negative Dialektik. Fragmente zur Vorlesung 1965 / 66*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003b): “Veblens Angriff auf die Kultur”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10.1, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003c): *Kulturkritik und Gesellschaft II*, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 10. 2, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2003d): “Offener Brief an Max Horkheimer”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 20.1, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Escritos sociológicos, I*, en *Obras completas*, Vol. 8, Madrid: Akal, 2004, pág. 272.
- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa*, en *Obras completas*, Vol. 6, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2009): *Ästhetik (1958/59)*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (2010): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Fráncfort del Meno: Fischer.
- ADORNO, Theodor W. y Thomas MANN (2002): *Briefwechsel 1943-1955*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- ANGEHRN, Emil (2008): “Kritik und Versöhnung. Zur Konstellation Negativer Dialektik bei Adorno”, en G. Kohler y S. Müller-Doohm (eds.), *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Göttingen: Velbruck Wissenschaft.
- BAUDELAIRE, Charles (1868): “Le Peintre de la Vie Moderne”, en *Œuvres complètes*, Tomo III, Paris: Michel Lévy.
- BENJAMIN, Walter (2006): “Zum Bildes Proust”, en *Gesammelte Schriften*, Vol. 2.1., Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- BERTRAM, Georg W. (2014): *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp.
- BOHRER, Karl Heinz (1981): *Plötzlichkeit: zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- FRUCHTL, Josef (2010): “Schein”, en K. Barck (ed.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historische Wörterbuch in sieben Bänden*, Tomo 5, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- HABERMAS, Jürgen (1999): *Teoría de la acción comunicativa, I. Racionalidad de la acción y racionalización social*, Madrid, Grupo Santillana.

- HEGEL, Georg W. F. (2008): *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de cultura económica.
- HEGEL, Georg W. F. (1986): *Enzyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* 1930, I, Vol. 8, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- HEGEL, Georg W. F. (1969): *Wissenschaft der Logik*, I, Vol. 5, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- HÖRISCH, Jochen (1998): *Die Wut des Verstehens: zur Kritik der Hermeneutik*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- HORKHEIMER, Max (1996): *Gesammelte Schriften*, Vol. 6, Fráncfort del Meno: Fischer.
- JAMESON, Fredric (2010): *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*, Trad. M. J. de Ruschi, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- KHURANA, Thomas et al. (2018): *Negativität. Kunst – Recht – Politik*, Berlin, Suhrkamp.
- LOTTER, Konrad (2000): *Schönheit als Glücksverprechen. Anmerkungen zu Stendhal, Heine, Tocqueville, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno*, I, Köln: Salon Verlag.
- MENKE, Christoph (1997): *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid: Visor.
- MENKE, Christoph (2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- MENKE, Christoph (2017): *Fuerza del arte*, Santiago de Chile, Metales pesados.
- NIETZSCHE, Friedrich (1999): “Zur Genealogie der Moral”, en *Werke in drei Bände*, Tomo II, München/Wien: Carl Hanser.
- PIPPIN, Robert (2019): “Adorno, ästhetische Negativität und das Problem des Idealismus”, en M. Endres, A. Pichtler & C. Zittel (eds.), *Eros und Erkenntnis – 50 Jahre ‘Ästhetische Theorie’*, Berlin/Boston: de Gruyter, pp. 133-139.
- SANTEL, Gabriel (1992): “Schein”, en *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, J. Ritter (ed.), Tomo 8, Basel: Schwabe Verlag.
- SCHNEIDER, Norbert (1998): “Promesse de bonheur’. Historisch-kritische Nachfragen zu einer Denkfigur in der ästhetischen Theorie Adornos“, en O. Kolleritsch (ed.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, Wien/Graz: Universal-Edition, pp. 129-141.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (1998): *Adorno y lo político*, Buenos Aires, Prometeo.
- SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard (2003): “Das Glück ‚jenseits des Pedestren‘ und dir Ehre der Fussgänger. Anmerkungen zu Adornos Wahrheitsbegriff”, *Zeitschrift für kritische Theorie*, Heft 17, Lüneburg: zu Klampen, pp. 27-72.
- SEEL, Martin (2004): “‘Jede wirklich gesättigte Anschauung’. Das positive Zentrum der negativen Philosophie Adornos”, *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 9-28.

- SEEL, Martin (2007): “Ästhetik und Hermeneutik. Gegen eine voreilige Verabschiedung”, en *Die Macht des Erscheinens: Texte zur Ästhetik*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 27-38.
- SEEL, Martin (2010): “Paradojas de la realización”, en *El balance de la autonomía. Cinco ensayos*, trad. J. Ancorena Quiroz, Barcelona: Anthropos.
- SEEL, Martin (2018): “Versionen der Negativitäten konstellativen Denkens”, en Th. Khurana et al., *Negativität. Kunst – Recht – Politik*, Berlin: Suhrkamp, pp. 424-434.
- SOMMER, Marc N. (2016): *Das Konzept einer negativen Dialektik. Adorno und Hegel*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- SONDEREGGER, Ruth (2000): *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- STENDHAL (Henri Beyle) (1955): *Obras Completas*, Tomo I, Trad. C. Berges, México D.F.: Aguilar.
- THAIDIGSMANN, Edgar (2009): “Das Versprechen: Metaphysische Erfahrung bei Theodor W. Adorno”, en *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, Vol. 106, No. 1, pp. 118-136.
- THEUNISSEN, Michael (1983): “Negativität bei Adorno”, en L. von Friedeburg y J. Habermas (eds.), *Adorno-Konferenz 1983*, Fráncfort del Meno: Suhrkamp, pp. 41-65.
- VILAR, Gerard (2005): “La precariedad del arte. Adorno, telos del arte y reconciliación”, en A. Aurrekoetxea y F. Golvano (eds.), *Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno*. Granada: Comares, pp. 1-21.
- WELLMER, Albrecht (2013): “Sobre la negatividad y Autonomía del arte. La actualidad de la estética de Adorno y las lagunas de su filosofía de la música”, en *Líneas de fuga de la modernidad*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 225-278.
- WELLMER, Albrecht (1998): “Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß”, en O. Kolleritsch (ed.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik*, Wien/Graz: Universal-Edition, pp. 16-37.
- WELLMER, Albrecht (1993): *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid: Visor.
- ZIMA, Pierre (2005): *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg, Königshausen & Neumann.

“ROUPA DE UM CORPO INVISÍVEL”.

O TEMA DA MODA NA *TEORIA ESTÉTICA* DE T. W. ADORNO

“*Dress of an Invisible Body*”.
The Fashion in T. W. Adorno’s Aesthetic Theory

RODRIGO DUARTE*

roduarte@uai.com.br

Fecha de recepción: 5 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2020

RESUMO

Desde meados do século XIX, intelectuais como Charles Baudelaire, no seu ensaio “O artista da vida moderna”, e Georg Simmel, em sua *Filosofia da moda*, tomaram a moda como objecto de suas reflexões teóricas sobre a cultura e a sociedade. Na década de 1930, Walter Benjamin, principalmente no seu projeto das passagens parisienses, enfocou frutiferamente o papel desempenhado pela moda na cultura do século XIX e no início do século XX, indicando tanto o seu aspecto de alienação fetichista quanto o de sua aproximação anti-ideológica da arte. Mais de trinta anos depois, em sua *Teoria estética*, Theodor Adorno, levando em consideração as contribuições de Baudelaire e de Benjamin, abordou o tópico da moda, considerando, por um lado, a sua sujeição à indústria cultural e, por outro, a possibilidade do que ele chamou de “inervação” entre a moda e a arte autêntica, por meio da qual essa tem a vantagem de estar sempre atualizada, evitando, no entanto, uma atitude subserviente à indústria cultural.

Palabras clave: Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin, indústria cultural.

ABSTRACT

Since the middle of the 19th century, intellectuals like Charles Baudelaire, in his essay “The Artist of Modern Life” and Georg Simmel, in his *Philosophy of*

* Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil)

Fashion took fashion as a subject of their theoretical reflections on culture and society. In the decade of 1930 Walter Benjamin, mainly in his project of Paris' passages, focused quite fruitfully on the role fashion played in the culture of the 19th and beginning of the 20th centuries, pointing to the aspects both of alienating fetishism and of anti-ideological proximity of art. More than thirty years later, in his *Aesthetic Theory*, Theodor Adorno, taking into account the contributions of Baudelaire and Benjamin, approached the topic of fashion, considering, on one hand, its submission to the dictation of culture industry and, on the other hand, the possibility of what he calls "inner-vention" between fashion and the authentic art, through which this one takes advantage of being always up to date, avoiding nonetheless fashion's subservient attitude towards the culture industry.

Keywords: Charles Baudelaire, Georg Simmel, Walter Benjamin, culture industry.

Desde o início do século XX, no momento imediatamente posterior à constituição da chamada vanguarda artística "histórica" europeia, parecia existir uma demanda no sentido de que a arte, nos seus fenômenos mais avançados e radicais, se aproximasse da vida, entendida como pura e simples inserção das pessoas no seu ambiente social, cultural e na prática de seus usos e costumes específicos. Essa aproximação da arte à vida poderia ser entendida, por um lado, como mais mediata e "simbólica" (na proximidade a temas do cotidiano, em movimentos como o Expressionismo, por exemplo) ou, por outro lado, como mais imediata e literal (como em palavras de ordem do Dadaísmo).

Essa demanda se enquadrava no espírito iconoclasta da referida vanguarda, uma vez que, até o momento imediatamente anterior da história da cultura ocidental, a arte mais requintada se compreendia como estruturalmente separada da empiria e do prosaísmo da vida na sua imediatez mais cotidiana. Mas aquela tendência, por outro lado, encerrava um perigo que ameaçava a própria sobrevivência da arte, especialmente no que tange à continuidade de um processo iniciado na Europa do século XVI – no Renascimento – que viria a se consolidar nos séculos posteriores sob a rubrica de "autonomia da arte". Essa autonomia se materializava numa programática reclusão da arte, a princípio nos palácios e, posteriormente, nos museus, galerias, salas de concerto, casas de ópera, bibliotecas etc.

A referida ameaça à sobrevivência da arte, oriunda de sua aproximação à vida, se constituía principalmente em virtude da consolidação crescente de uma indústria do entretenimento, a qual, até finais do século XIX, ocorreu em bases mais

“artesanais” e, a partir do início do século XX, com a apropriação, por parte dessa indústria, de tecnologias recentemente inventadas, como o cinematógrafo, a radio-difusão e o gramofone, se tornou um poderoso e lucrativo ramo de atividades econômicas, ao qual Adorno e Horkheimer dariam na década de 1940 o título de “indústria cultural”. Essa indústria, como se verá adiante, veio a se tornar um dos setores de ponta do capitalismo oligopolista, consolidado quase simultaneamente ao surgimento da cultura de massas e tornado, de modo contínuo e crescente, um fator global de valorização do capital e de manutenção da ordem política que lhe dá sustentação.

Levando-se em consideração uma – imediatamente constatável – afinidade da moda com o entretenimento em geral e com a sua manifestação contemporânea enquanto indústria em particular, tende-se, apressadamente, à formulação da hipótese de uma inserção completa e irreversível daquela na indústria cultural, com a sua conseqüente exclusão do rol de fenômenos da cultura contemporânea merecedores de uma abordagem semelhante à que se efetua em relação às obras de arte, como, por exemplo, do ponto de vista da estética filosófica.

Este artigo pretende mostrar, dentre outras coisas, que, contrariando expectativas no sentido dessa exclusão, datam de meados do século XIX – do momento imediatamente anterior à ascensão da indústria do entretenimento e da gestação da vanguarda artística – contribuições teóricas importantes para se entender a moda e, para além de sua afinidade com a “indústria cultural”, o seu relacionamento com a arte “autônoma” da modernidade europeia, tais como a de Charles Baudelaire, posteriormente, de Georg Simmel e de Walter Benjamin. Mas, como consta no seu subtítulo, o objetivo principal deste artigo é apontar para a contribuição da *Teoria estética*, de Theodor Adorno, para a compreensão da moda em conexão não apenas com o ramo do entretenimento, mas com o âmbito da “arte autônoma”, de um modo totalmente original e frutífero, como se verá a seguir.

1 O ENFOQUE DA MODA NO PENSAMENTO CONTEMPORÂNEO

Embora Baudelaire tenha realizado a sua obra intelectual, constituída de poesia da melhor qualidade, crítica de arte e ensaísmo, em meados do século XIX, ele é considerado um arauto da modernidade cultural europeia e até mesmo um dos precursores da supramencionada vanguarda artística que se consolidou a partir da virada

para o século XX. Nesse sentido, ele é, por um lado, um continuador do processo de autonomia da arte, tal como descrito acima; por outro, Baudelaire prefigura, sob vários aspectos, a referida demanda de aproximação da arte à vida, entendida como "dessacralização" da arte e, especialmente, da figura do artista. Emblemático, a esse respeito, é o poema em prosa "Perda da auréola", de *O spleen de Paris*, no qual o poeta narra a um estupefato interlocutor como ele perdeu a sua "aura" de ser quase divino, sem qualquer arrependimento por não ter se esforçado para recuperá-la:

Ainda há pouco, quando atravessava a toda a pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais (Baudelaire, 2002b: 333).

Além de toda a simbologia encerrada no abandono da auréola sem qualquer culpa, salta à vista a menção de Baudelaire, ao hoje tão familiar caos urbano, do qual a Paris do século XIX terá sido uma das precursoras em escala mundial. Não é dos elementos constitutivos menos importantes desse caos a velocidade com que acontecem as coisas, o que, por sua vez, está ligado a uma fugacidade dos eventos no burburinho das grandes cidades. Dentre muitos poemas de Baudelaire que retratam essa radical transitoriedade em meio ao caos urbano, destaca-se o não menos emblemático soneto "A uma passante", de *Quadros parisienses*:

De ensurdecer, a rua em torno a mim urrava.
Magra, esquia, de luto, na dor majestosa,
Uma mulher passou, e com uma mão faustosa
A barra do vestido erguia e balançava;

Com pernas de estátua, ágil, aristocrata.
Crispado como um louco, eu bebia, histrião,
Em seu olho, céu lívido onde o furação
Nasce, o afeto que encanta e o prazer que mata.

Um raio... a noite vem! – Beleza fugidia,
Cujo olhar de repente me fez renascer,
É só na eternidade que eu te reveria?

Bem longe daqui! Tarde! *Jamais*, pode ser!
Não sei onde vais, nem onde vou avalias,
Tu que eu teria amado, tu que o bem sabias (Baudelaire, 2019: 295)!

Para além do supramencionado tema da fugacidade dos eventos das metrópoles, salta à vista, no soneto, a menção ao porte da passante e ao charme com que ela ajeita o vestido, o que sugere – acertadamente – a sensibilidade de Baudelaire ao fenômeno da moda, expressa em muitos de seus outros poemas. De interesse, porém, para o tema deste artigo é o aporte mais teórico que o poeta faz sobre a moda, a qual aparece com toda a clareza no ensaio sobre Constantin Guys, “O pintor da vida moderna”. Nele, Baudelaire começa por chamar a atenção para o fato de que, ao lado dos criadores – pintores e escritores, por exemplo – que a tradição consagrou e, que, posteriormente, se tornaram objeto de culto para um público mais amplo, há toda uma legião de artistas dotados de grande *métier*, sem que tenham atingido as alturas alcançadas pelos maiores em cada ramo da arte. Sem que Baudelaire o explicita totalmente, paira no ar a ideia de que Constantin Guys se encontraria entre aqueles pintores de grande domínio técnico, sem pertencer, no entanto, ao panteão dos maiores artistas de todos os tempos. Sobre eles, Guys teria, no entanto, a *vantagem* de ser contemporâneo desse momento de grandes transformações na vida urbana europeia e de ser um pioneiro na retratação competente desse novo cenário vital. Provavelmente por isso Baudelaire faz da apresentação e da avaliação de sua obra pictórica a oportunidade para focar o fenômeno da moda, tal como na passagem a seguir:

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começam na Revolução e terminam aproximadamente no Consulado. Esse traje que provoca o riso de muitas pessoas insensatas, essas pessoas sérias sem verdadeira seriedade apresenta um fascínio de uma dupla natureza, ou seja, artístico e histórico. São quase sempre belos e desenhados com elegância, mas o que me importa, pelo menos em idêntica medida, e o que me apraz encontrar em todos ou em quase todos, é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem do belo imprime-

se em todo o seu vestuário, esgarça ou retesa a sua roupa, arredonda ou alinha seu gesto inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços do seu rosto (Baudelaire, 2002a: 851).

A tarefa de fazer da moda objeto de reflexão teórica séria foi se tornando, ao longo das últimas décadas do século XIX uma preocupação crescente não apenas na França, mas em toda a Europa. Um resultado importante desse processo foi a redação da obra de Georg Simmel, *Filosofia da moda*, publicada pela primeira vez em 1905, a qual empreendeu o enfoque da moda no âmbito de uma filosofia social engajada na compreensão de fenômenos urbanos relevantes para a vida moderna.

O ponto de partida de Simmel é a constatação de uma dualidade básica na existência humana, a qual se manifesta, do ponto de vista de nossa fisiologia, em oposições entre movimento e repouso, produtividade e receptividade. Do ponto de vista da vida espiritual, as oposições se dão entre a demanda por universalidade ou particularidade, as quais se concretizam, historicamente, numa alternância entre a fusão do indivíduo com o todo social e a sua diferenciação enfática em relação a ele. Nessa alternância destaca-se, como divisor de águas, o procedimento da imitação:

Assim, a imitação corresponde, em todos os fenômenos para os quais ela é um fator constitutivo, a *uma* das direções fundamentais de nosso ser, àquela que se satisfaz na dissolução do indivíduo na generalidade, que enfatiza o permanente na mudança. Mas, onde, contrariamente, a mudança no permanente é buscada, a diferenciação individual, o erguer-se da generalidade, aqui a imitação é o princípio negador e inibidor (Simmel, 2012: 11).¹

Dessa forma, a moda pode ser percebida, antes de tudo, a partir desse fenômeno da oposição entre a imitação, enquanto signo de pertença a um grupo, e a reação a ela, enquanto método de afirmação de um indivíduo enquanto tal perante a coletividade:

Ela é imitação de acordo com um modelo dado e satisfaz com isso a necessidade de apoio social; ela coloca o indivíduo nos trilhos em que todos andam, ela fornece algo universal que torna o comportamento de cada indivíduo um mero exemplo. Mas ela não satisfaz menos a necessidade de diferença, a tendência à diferen-

¹ Nesta referência, como nas demais, a tradução do alemão é do próprio autor do artigo.

ciação, variação, soerguimento. E ela obtém esse último por meio da mudança nos conteúdos que a moda de hoje cunha individualmente em oposição à de ontem e de amanhã (Simmel, 2012: 11).

Mas, de acordo com Simmel, essa diferenciação não é apenas cronológica, ou, posto de outro modo, a contínua transformação de uma moda de hoje numa de ontem tem a ver com a natureza da moda enquanto um fenômeno de classe: ela reproduz, de forma esteticamente “independente” (tendo em vista sua função social), as diferenças entre as diversas camadas da sociedade. E ainda que as camadas inferiores se esforcem para se igualar às superiores adotando o seu jeito de se vestir, por exemplo, elas sempre estarão atrás, nessa corrida. Para Simmel, um forte indício desse caráter classista da moda é que ela, em sentido estrito, praticamente inexistente onde não há diferenciação social explícita, como, por exemplo, nas sociedades de povos ancestrais. Esse caráter de classe da moda se manifesta também no fato de que ela só o é, no sentido estrito, quando praticada apenas por uma parte da sociedade, com o restante se encontrando, quando é o caso, apenas a caminho dessa prática.

De modo análogo ao que se viu no tocante a Baudelaire, para Simmel, a importância social da moda na contemporaneidade se revela no fato de que ela traduz com exatidão a fugacidade e a velocidade dos fenômenos da vida moderna:

Por isso faz parte dos motivos pelos quais a moda hoje domina tão fortemente a consciência também esse de que as grandes, permanentes e inquestionáveis convicções perdem cada vez mais força. Os elementos fugidios e mutáveis da vida ganham cada vez mais espaço. A ruptura com o passado, para cuja realização a humanidade cultural se esforça insistentemente desde mais de cem anos, aponta a consciência cada vez mais para o presente (Simmel, 2012: 17).

E nesse presente constata-se, segundo Simmel, o alastramento da moda para todos os âmbitos da vida, influenciando de modo decisivo o comportamento das pessoas e produzindo modos de reação opostos, como, por exemplo, o do “tolo da moda” (*Modenarre*), que se insere tão exageradamente na tendência do momento que se veste de modo caricatural. O seu antípoda é aquele que se opõe tão radicalmente à moda que acaba praticando uma obediência enviesada a ela: “Quem, conscientemente, se veste ou se comporta de modo antiquado, obtém o sentimento de individuação a isso associado, de fato, não devido à qualificação individual, mas por meio de mera negação do exemplo social” (Simmel, 2012: 20).

As diferentes maneiras de lidar com a moda são, para Simmel, consequência direta da posição das pessoas na sociedade. Em várias passagens ele aborda, por exemplo, a situação da mulher, que seria, segundo ele, mais afeita aos ditames da moda, em virtude de sua posição histórica de inferioridade nas sociedades ocidentais, funcionando a moda, nesse caso, como uma espécie de “válvula de escape”. Mas, na verdade, qualquer situação de fragilidade social torna homens ou mulheres mais dependentes das prescrições da moda, a qual atua como *pièce de resistance* diante de fortes pressões externas: “A moda oferece, em virtude de sua estrutura interna peculiar um soerguimento que sempre é percebido como adequado. Mesmo o tipo de aparição e externalização mais extravagante, na medida em que é moda, é protegido daquele reflexo, que o indivíduo normalmente sente, quando é objeto da atenção dos outros” (Simmel, 2012: 27).

Quanto a isso, Simmel manifesta a sua preocupação de que o refúgio com relação ao juízo que se possa fazer de um indivíduo, concedido pela adesão à moda, possa evoluir para a liberação da responsabilidade até mesmo nos casos de crimes em massa (o que, de fato, viria a ocorrer, na Alemanha, décadas mais tarde, com certa adesão popular à ditadura nazista). E, ainda que haja o supramencionado movimento em direção à exclusividade na moda, conduzido por “classes e indivíduos que se esforçam por mudanças constantes” e “reencontram na moda a velocidade de seus próprios movimentos psíquicos” (Simmel, 2012: 32), o barateamento dos seus produtos, quando comparados com o custo de outros bens de consumo, pressiona no sentido de a moda se tornar um fenômeno de massa.

Tendo em vista esse fato, Simmel argumenta que os estamentos de menor poder aquisitivo têm dificuldade de influir decisivamente na mudança da moda em virtude de sua menor capacidade de consumo, enquanto a camada mais rica não o faz por se caracterizar por um forte conservadorismo. Desse modo, segundo Simmel, “[a] variabilidade propriamente dita se encontra, portanto, na camada intermediária, e por isso a história dos movimentos sociais e culturais adquiriu uma velocidade bem diferente, desde que o *tiers état* assumiu o comando” (Simmel, 2012: 31). Levando-se em conta que essa “camada intermediária” se tornou suficientemente grande nas democracias liberais do hemisfério norte já à época em que Simmel redigiu a sua *Filosofia da moda*, ele pôde constatar o grande espaço de manobra adquirido por esse ramo de atividades: “Assim, a moda aparentemente pode acol-

her em si *in abstracto* certamente qualquer conteúdo; cada forma dada do vestuário, da arte do comportamento, da opinião, pode se tornar moda” (Simmel, 2012: 35).

Assim como pudemos constatar, considerando a passagem da posição de Baudelaire para a de Simmel, que o passar da décadas adensou as abordagens teóricas em relação à moda, é necessário reconhecer que, mais algumas décadas adiante, Walter Benjamin deu contribuições filosóficas importantes no enfoque desse tema, com a vantagem histórica de que, como póstero de Baudelaire e de Simmel, ele pôde levar em consideração as contribuições de ambos com vistas ao estabelecimento do seu ponto de vista próprio. A importância das contribuições de Benjamin sobre a moda para o objetivo deste artigo se expressa no fato de que, como se verá adiante, eles foram fundamentais para o posicionamento de Adorno sobre esse tema na sua *Teoria estética*.

Cabe ainda observar que Benjamin produziu trabalhos importantes sobre Baudelaire, tendo sido tradutor de obras suas para o alemão e autor de livros como *Charles Baudelaire. Um lírico na era do alto capitalismo* (Benjamin, 1991b: 509-604). Além disso, na sua monumental obra inconclusa sobre as *Passagens* parisienses, o caderno “J”, totalmente dedicado a Baudelaire é o maior de todos, com 189 páginas, que não tratam diretamente do tema da moda, mas ao lado das inúmeras citações do poeta francês e sobre ele, incluem enfoques sobre o seu contexto histórico, sua obra, sua biografia etc. Vale notar que, ainda que Benjamin mencione o ensaio de Baudelaire sobre Constantin Guys (Benjamin, 1991a: 396), o tema da moda praticamente inexistente nesse caderno das *Passagens*.²

No que tange a Simmel, encontram-se no caderno “B” da *Obra das passagens*, totalmente dedicado à moda, várias referências a – e citações de – sua *Filosofia da moda*, abordando questões (algumas delas supramencionadas) como a inserção da moda na economia capitalista, o seu efeito sobre as mulheres, o significado das viagens nas mudanças de hábitos, o caráter de classe da moda e o barateamento dos seus produtos (cf. Benjamin, 1991a: 127-8).

² Duas exceções à quase inexistência de referências à moda (nesse caso, bem indiretas) são: “No salão de 1846 (...) Baudelaire, tendo em vista o seu vestuário, descreveu a sua classe” (Benjamin, 1991a: 405) e “Por meio do travestir-se da expressão individual em benefício de uma profissional, tal como é a obra da maquiagem, isso é sugerido. Mais tarde as garotas uniformizadas da revista enfatizam isso” (Benjamin, 1991a: 437).

Levando-se em conta a importância da *Obra das passagens* no conjunto da produção intelectual de Benjamin, a centralidade, nela, do tema da moda fica patente já no *exposé*, intitulado “Paris, capital do século XIX”, que Benjamin redigiu para ser apresentado ao Instituto para a Pesquisa Social, com vistas a um possível financiamento do seu projeto – texto esse que abre a edição original alemã da *Obra das Passagens*. Nele consta a referência ao papel fundamental que a produção de tecidos, enquanto pressuposto inalienável da moda, desempenhou no estabelecimento das obras arquitetônicas que dão nome ao livro de Benjamin: “A maioria das passagens parisienses surgiu nas décadas posteriores a 1822. A primeira condição para o seu surgimento é a alta conjuntura do comércio têxtil” (Benjamin, 1991a: 45).

Tendo em vista a abrangência e a complexidade do tema na obra de Benjamin e o pouco espaço para a sua abordagem neste artigo, adota-se como estratégia para a sua menção o que poder-se-ia chamar de “duplo caráter” da moda na sua consideração por parte do autor. Por um lado, Benjamin via a moda como puro e simples aspecto da alienação consumista do “alto capitalismo”; por outro, toda a sua profundidade de análise é mobilizada para mostrar que, para além do lado alienante, há algo de fortemente aparentado com a criação artística propriamente dita. Como se verá adiante, esse tipo de análise desempenhou um papel importante na caracterização que Adorno faz da moda na *Teoria estética*.

No que concerne ao primeiro aspecto, a grande contribuição de Benjamin é a atualização do conceito marxiano de fetichismo da mercadoria na sua expansão para o universo da cultura, a qual gerou um tipo de hipóstase da aparência em detrimento da própria utilidade que as coisas possam vir a ter para as pessoas, o que, por sua vez, produziu o culto à novidade por si mesma: “O novo é uma qualidade independente do valor de uso das mercadorias. Ele é a origem da aparência que é inalienável nas imagens que produzem o inconsciente coletivo. Ele é a quintessência da falsa consciência, cujo incansável agente é a moda” (Benjamin, 1991a: 55).

O *modus operandi* dessa estratégia ideológica do alto capitalismo é sinalizado por Benjamin – de modo semelhante ao que Simmel dissera sobre a imitação – em termos da adesão acrítica de massas de pessoas, o que se expressa em afirmações como “être contemporaine de tout le monde – essa é a mais apaixonada e secreta satisfação que a moda dá à mulher” (Benjamin, 1991a: 115) ou ainda: “A moda fixa, em cada caso, o último padrão da empatia” (Benjamin, 1991a: 456).

Mas, em relação à contribuição de Simmel, Benjamin dá um importante passo adiante ao associar essa forma específica de fetichismo, que é a moda, à sexualidade, especialmente àquela tendencialmente perversa nesse contexto da “falsa consciência”: “No fetichismo o sexo estabelece os limites entre o mundo orgânico e o inorgânico. Roupas e joias estão ligados a ele. Ele está em casa tanto no morto quanto na carne. Também essa lhe indica o caminho para se acomodar naquele.” (Benjamin, 1991a: 118). A sedução exercida por essas coisas inanimadas que parecem ganhar vida por efeito da ideologia tardo-capitalista, é certamente descrita por Benjamin sob a sugestiva expressão de “sex appeal do inorgânico”, que aparece tanto no *Exposé* sobre o projeto das *Passagens* quanto no próprio corpo da obra. Naquele, Benjamin o expõe dessa forma:

A moda prescreve o ritual, de acordo com o qual a mercadoria-fetice será entronizada. Grandville estende a sua pretensão tanto aos objetos de uso cotidiano quanto ao cosmos. Na medida em que ele a persegue nos seus extremos, ele desvela a sua natureza. Ela se encontra em oposição ao orgânico. Ela conecta o corpo vivo ao mundo inorgânico. No vivente ela percebe os direitos do cadáver. O fetichismo que se subordina ao sex-appeal do inorgânico, é o seu nervo vital (Benjamin, 1991a: 51).

No corpo da *Obra das passagens*, mais especificamente no caderno “B”, referente à moda, o “sex appeal do inorgânico” aparece assim:

Nascimento e morte – o primeiro por meio de condições naturais, a última por meio de sociais – limitam, onde se tornam atuais, consideravelmente o espaço de manobra da moda. Esse fato vem corretamente à luz por meio de uma condição dupla. A primeira diz respeito ao nascimento e mostra a nova criação natural da vida no âmbito da moda “superada” por meio da *Nouveauté*. A segunda diz respeito à morte. No que lhe tange, ela não aparece menos na moda como “superada”, a saber, no sex appeal do inorgânico desencadeado por meio dela (Benjamin, 1991a: 130).

No polo oposto ao de sua consideração como expressão renovada do fetichismo da mercadoria, Benjamin associa a moda à capacidade que uma cultura autêntica tem de prefigurar possibilidades de superação da submissão ao próprio fetichismo, chamando a atenção para a curiosidade que aquela desperta na própria filosofia, ele diz: “O mais ardente da moda reside para os filósofos na sua extraordinária antecipação.” (Benjamin, 1991a: 112) Mas os próprios *métiers* artísticos, ao estabele-

lecerem uma associação com a moda apontam caminhos nessa mesma direção: “Suas experiências, as quais têm no inconsciente do coletivo o seu depósito, produzem, na interpenetração do novo, a utopia, que em mil configurações da vida, dos duradouros prédios até as fugidias modas, deixou o seu rastro.” (Benjamin, 1991a: 47).³

Para concluir a apresentação sucinta da possibilidade de associação frutífera entre a arte “autônoma” e a moda, é mister indicar que, para Benjamin, essa aproximação pode ser vista não apenas em relação às manifestações do século XIX, mas também – talvez principalmente – às vanguardas do século XX. O exemplo mais insistentemente apontado pelo filósofo é o do surrealismo: “A moda é a precursora, não, a eterna substituta do surrealismo.” (Benjamin, 1991a: 113). Para ser mais específico, Benjamin indica a obra de Apollinaire: “Um dos trechos para o esclarecimento da excêntrica, revolucionária e surrealista possibilidade da moda, antes de tudo também um trecho que estabelece com isso mesmo o nexos do surrealismo com Grandville etc. é o capítulo Moda no *Poète assassiné*, de Apollinaire (...).” (Benjamin, 1991a: 116-7; cf. 119)

Tendo em vista esse ponto de vista sobre da moda, segundo Benjamin, enquanto ideologia – falsa consciência –, por um lado, e elemento polinizador da cultura no sentido de superação do fetichismo, poder-se-á constatar, a seguir, em que medida ela foi uma fonte imediata para as posições de Adorno, sendo que o primeiro aspecto se consolida mais no que concerne à *Dialética do esclarecimento* e o segundo é desenvolvido na *Teoria estética*.

2 PRESSUPOSTOS NO PENSAMENTO DE T. W. ADORNO

No que tange à abordagem do tema da moda na obra de Theodor Adorno anterior à *Teoria estética*, defronta-se com uma enorme dificuldade, a saber, que esse termo, no sentido aqui empregado, associado ao estilo de vestimentas e coisas a ele aparentadas, só aparece, de fato, na sua obra de filosofia da arte que teve publicação póstuma em 1970. Aliás, com exceção da própria *Teoria estética*, a própria palavra

³ Não apenas na arquitetura, como no trecho supracitado, mas também no teatro, Benjamin vê o aspecto positivo dessa possível simbiose entre a moda e a arte: “Por meio do teatro a questão da fantasia penetra profundamente na vida da arte e da poesia, nas quais a moda é, simultaneamente, conservada e superada” (Benjamin, 1991b: 113).

“moda”, mesmo num sentido inespecífico, aparece pouquíssimas vezes em toda a imensa obra de Adorno. Algumas dessas poucas ocorrências se encontram o artigo, de 1953, intitulado “Moda atemporal” (“*Zeitlose Mode*”), no qual Adorno usa o termo “moda” para designar genericamente algo que se faz, obedecendo a uma tendência momentânea, a qual está predestinada a ser rapidamente substituída por outra⁴; e a ironia contida já no título do artigo, associada à crítica feita por Adorno ao jazz, de que é um estilo que faz implodir o tempo intrinsecamente musical, vem a significar também que esse estilo é condizente com um tipo de sociedade em que a ideologia dominante preconiza a extinção do tempo histórico:

A mesmice do jazz não consiste, no todo, numa organização robusta do material, na qual, como numa linguagem articulada a fantasia pudesse se mover livre e desimpedida, mas no emprego exclusivo de alguns truques definidos, fórmulas e clichés. É como se se ativesse compulsivamente ao estímulo do que está em voga e se negasse a expressão da imagem da data, recusando-se a rasgar a folha do calendário. A própria moda, entronizada como algo permanente, penaliza exatamente a dignidade da moda, a da sua transitoriedade (Adorno, 1996c: 226).

O fato de a “dignidade da moda” estar ligada à sua transitoriedade se tornará mais claro adiante, ressaltando-se, no artigo sobre o jazz, principalmente o caráter de ideologia da moda – o tipo de comportamento em que o indivíduo cai vítima do fetichismo da mercadoria, tal como colocado previamente por Benjamin, e reproduz padrões de conduta que fortalecem o sistema capitalista como um todo.

Esse caráter foi abordado sob diversos aspectos na *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, obra em que a civilização Ocidental – entendida toda ela como exemplo de *Aufklärung* – é questionada quanto à tentativa de “subtrair aos seres humanos o seu temor e colocá-los como senhores”, na medida em que o seu resultado foi catastrófico: “a terra totalmente esclarecida resplandece no signo de um desastre triunfal” (Adorno & Horkheimer, 1981: 19).

Isso porque o programa do esclarecimento de extirpar os mitos da consciência humana e de estabelecer a racionalidade como único parâmetro para todas as suas ações e pensamentos terá sido um fracasso retumbante, na medida em que entre mito e razão não existe, segundo Adorno e Horkheimer, algo como uma separação cirúrgica, mas uma interpenetração, na qual os mitos já prefiguram um tipo de

⁴ Nesse sentido mais genérico, a palavra “moda” aparece também num artigo, publicado pela primeira vez em 1960, intitulado “Cultura e administração” (Adorno, 1996b: 131).

técnica de domínio da natureza, ainda que simbólica, e a racionalidade científica – no momento de sua hipóstase em pura ideologia – cai vítima de uma regressão à mesma mitologia que ela pretendia eliminar irrevogavelmente. Esse processo é descrito e discutido com detalhes no capítulo inicial da *Dialética do esclarecimento*, intitulado “Conceito de esclarecimento”, em cuja parte final os autores introduzem a discussão sobre a cultura de massas a partir de uma apropriação do episódio do canto XII da *Odisseia*, de Homero, no qual Ulisses consegue passar pela até então inexpugnável ilha das sereias, deixando-se atar ao mastro de sua embarcação e ordenando que os seus remadores tampassem os ouvidos com cera. Diante dessa situação, Adorno e Horkheimer afirmam que:

A regressão das massas, hoje, é a incapacidade de ouvir o inaudito com os próprios ouvidos, de tocar o intocado com as próprias mãos, a nova forma de ofuscamento que substitui as formas míticas superadas. Pela mediação da sociedade total, que engloba todas as relações e emoções, os homens se reconvertem exatamente naquilo contra o que se voltara a lei evolutiva da sociedade, o princípio do eu: meros seres genéricos, iguais uns aos outros pelo isolamento na colectividade governada pela força. Os remadores, que não podem se falar, estão envolvidos num compasso, assim como o trabalhador moderno na fábrica, no cinema e no coletivo. São as condições concretas do trabalho na sociedade que forçam o conformismo e não as influências conscientes, as quais por acréscimo imbecilizariam e afastariam da verdade os homens oprimidos (Adorno & Horkheimer, 1981: 54).

Esse processo sistemático de imbecilização de amplas parcelas da população é completamente analisado no capítulo da *Dialética do esclarecimento* intitulado “Indústria cultural. O esclarecimento como enganação das massas”, cujo ponto de partida é a constatação de que o declínio do poder unificador da religião no Ocidente, não ocasionou, como temiam alguns analistas, um caos social generalizado, exatamente porque a indústria cultural assumiu, com grandes vantagens, o lugar outrora ocupado pelas instituições religiosas na previsibilidade e no controle do comportamento das massas. A maior vantagem da indústria cultural sobre a religião é a sua aparência de democracia, na medida em que o seu público sempre escolheria o que gostaria de consumir, a sua oferta seria – segundo os seus apologistas – totalmente regulada pela demanda, quando, na verdade, essa é apenas parcialmente satisfeita, uma vez que os produtos ofertados se constituem em algo manipulado de acordo com os interesses dos detentores do poder.

Um dos principais recursos usados para essa manipulação é o que poderia ser denominado “usurpação do esquematismo”, sendo que o termo “esquematismo” foi tomado emprestado, por Adorno e Horkheimer, da *Crítica da razão pura*, de Kant, e significa, segundo as suas próprias palavras "um mecanismo oculto nas profundezas da alma humana (Kant, 1976: 197)", o qual estabelece a ligação das nossas percepções com os conceitos do nosso entendimento, proporcionando conhecimento propriamente dito, dentro dos padrões da ciência moderna, adotados por Kant. Quando Horkheimer e Adorno falam da confiscação desse procedimento, eles querem dizer com isso que a indústria cultural, ao ofertar os seus produtos no mercado – especialmente os audiovisuais – fornece também a chave de sua interpretação num sentido conformista e conservador. Segundo os autores,

A função que o esquematismo kantiano ainda atribuía ao sujeito, a saber, referir de antemão a multiplicidade sensível aos conceitos fundamentais, é tomada ao sujeito pela indústria. Ela executa o esquematismo como primeiro serviço a seus clientes. Na alma deveria funcionar um mecanismo secreto, o qual já prepara os dados imediatos de modo que eles se adaptem ao sistema da razão pura. O segredo foi hoje decifrado. Se também o planejamento do mecanismo por parte daqueles que agrupam os dados é a indústria cultural e ela própria é coagida pela força gravitacional da sociedade irracional – apesar de toda racionalização –, então a maléfica tendência é transformada por sua disseminação pelas agências do negócio em sua própria intencionalidade tênue. Para os consumidores nada há mais para classificar, que não tenha sido antecipado no esquematismo da produção (Adorno & Horkheimer, 1981: 145-6).

Dessa expropriação da faculdade de esquematismo, originalmente pertencente à subjetividade dos indivíduos, resulta, enquanto sua contrapartida objetiva, a padronização no estilo das mercadorias culturais, a qual, por sua vez, realimenta a massificação no modo de ser e de se comportar das pessoas.

O que está em questão é a produção de uma identificação *a priori* dos indivíduos com o sistema econômico que os oprime, a qual é obtida mediante a mobilização de todos os recursos tecnológicos e procedimentos de natureza psicológica que gratificam os indivíduos que assumem o comportamento padronizado que as identifica com a massa humana amorfa e pune as que se empenham num processo de individualização, no qual possam adquirir a possibilidade de se tornar sujeitos de sua própria história. O exemplo dado por Adorno e Horkheimer é o dos sor-

teios e competições em programas da cultura de massas, por meio dos quais a massa de perdedores se identifica com os poucos ganhadores e, com isso, se conforma com a sua própria situação de exclusão e precariedade: "Agora os felizardos na tela são exemplares do mesmo gênero que todos os do público, mas nessa identidade está posta a intransponível separação dos elementos humanos. A completa semelhança é a diferença absoluta. A identidade do gênero proíbe a dos casos. A indústria cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico (Adorno & Horkheimer, 1981: 168)".

O termo "ser genérico" (*Gattungswesen*), com o qual o jovem Marx caracterizara a capacidade de criação da espécie humana, fundamentando, assim, a sua crítica ao trabalho alienado, aponta, no texto de Adorno e Horkheimer, para a denúncia da degradação – verdadeira "degeneração" – dos seres humana a uma pertença abstrata ao gênero, do qual algum representante anônimo pode ser o sorteado, o que explica a realização do ser genérico ser "maldosa". Deve-se observar, além disso, que os autores veem esse expediente como uma espécie de "planejamento do acaso", já que o processo é realizado de tal forma, que qualquer que seja o resultado – que é benéfico apenas para um indivíduo – interessa aos detentores do poder na medida em que serve à manutenção do *status quo*: "Somente uma pode ganhar o grande prêmio, somente um é proeminente e se todos têm até mesmo matematicamente a mesma perspectiva, ela é para o indivíduo tão ínfima que é melhor que ele desista dela e se alegre com a felicidade do outro, que tanto poderia ser ele, mas que nunca o é (Adorno & Horkheimer, 1981: 167-8)".

É nesse contexto que, sem que a palavra "moda" apareça textualmente, Adorno e Horkheimer se referem à forma pela qual o vestuário é um objeto importante para a prevalência do fetichismo da mercadoria no contexto do capitalismo monopolista, no qual a indústria cultural é um dos fatores mais relevantes: "A starlet deve simbolizar a empregada de escritório, mas de tal sorte que, diferentemente da verdadeira, o grande vestido de noite já parece talhado para ela. Assim, ela fixa para a espectadora, não apenas a possibilidade de também vir a se mostrar na tela, mas ainda mais enfaticamente a distância entre elas (Adorno & Horkheimer, 1981: 167)"

No que tange a temas aparentados com a moda – sem que o termo apareça literalmente – em outras seções da *Dialética do esclarecimento*, destaca-se, no seu apêndice intitulado "Rascunhos e projetos", o fragmento "Interesse no corpo", no qual

Adorno e Horkheimer apontam para o desenvolvimento, ao longo da história, de um amor-ódio da civilização pelo corpo. Essa ambiguidade tem lugar porque, sem ele, tanto a bravura de nobres guerreiros em tempos imemoriais quanto a exploração do trabalho, enquanto fonte da acumulação de riqueza pelos poderosos jamais teria existido. Além disso, os prazeres eróticos – tão proibidos quanto ardentemente desejados – têm no corpo o *locus* de sua realização. Esse processo de degradação do corpo, se intensificou, segundo Adorno e Horkheimer, com o advento do capitalismo, no qual a exploração do trabalho alheio atinge um ponto culminante:

Quando a dominação assume completamente a forma burguesa mediatizada pelo comércio e pelas comunicações e, sobretudo, quando surge a indústria, começa a se delinear uma mutação formal. A humanidade deixa-se escravizar, não mais pela espada, mas pela gigantesca aparelhagem que acaba, é verdade, por forjar de novo a espada. É assim que desapareceu o sentido racional para a exaltação do corpo viril; as tentativas dos românticos, nos séculos dezanove e vinte, de levar a um renascimento do corpo [*Leib*] apenas idealizam algo de morto e mutilado (Adorno & Horkheimer, 1981: 267).

Mas a indústria cultural, parte integrante da “gigantesca aparelhagem”, se encarregaria de tornar o corpo um substrato para a aplicação de produtos que supostamente reforçariam a sua vitalidade e beleza – um veículo da moda no sentido de “sex appeal do inorgânico”, de acordo com o que foi proposto por Benjamin. Um elemento irônico nessa apropriação ideológica do corpo foi, segundo Adorno e Horkheimer, o fato de que artistas, como Gauguin, e até mesmo filósofos, como Nietzsche, ajudaram a preparar o terreno para essa manifestação da moda como pura ideologia:

Os artistas prepararam involuntariamente a imagem perdida da unidade corpo-alma para o anúncio publicitário. O elogio dos fenômenos vitais, das bestas louras até os ilhéus dos mares do sul, desemboca inevitavelmente nos filmes de sarongue, nos outdoors de vitaminas e de cremes para a pele, que são apenas os representantes do objetivo imanente do anúncio publicitário: o novo grande, belo e nobre tipo humano: o *führer* e as suas tropas (Adorno & Horkheimer, 1981: 267).

A passagem da propaganda de produtos para o corpo ao ideal de corporeidade dos chefes nazistas parece mais abrupta, do que realmente é, tendo em vista não apenas a argumentação realizada no fragmento “Interesse no corpo”, mas também

em todo o capítulo da *Dialética do esclarecimento* sobre a indústria cultural. Vale observar que, como se observou acima, Simmel já havia manifestado, numa notável premonição, a sua preocupação com o fato de a adesão total e acrítica à moda poderia retirar dos indivíduos, enquanto tais, a responsabilidade por crimes em massa.

3 A RELAÇÃO DA MODA COM A ARTE COMO "INERVAÇÃO", NA TEORIA ESTÉTICA

Redigida mais de duas décadas depois da publicação da *Dialética do esclarecimento* – e deixada inacabada por Adorno – a *Teoria estética*, em que pesem atualizações importantes no que tange à cultura e à arte de meados da década de 1960, preservou momentos importantes da obra escrita conjuntamente com Horkheimer, inclusive a crítica à indústria cultural. Dada, no entanto, a natureza do tema da *Teoria estética*, não apenas essa crítica, mas outros tópicos importantes da obra anterior são nela recolocados em termos de uma análise dos empecilhos à criação artística no capitalismo tardio, associados à enorme dificuldade para a expressão estética num mundo totalmente dominado por instâncias opressivas tão onipresentes quanto – paradoxalmente – dificilmente perceptíveis no que diz respeito à natureza de sua opressão.

Para Adorno, o fato de que a criação artística, desde sempre tenha estado sob a tutela de forças sociais externas à consciência do artista, tais como autoridades clericais, nobreza ou burguesia ascendente nunca foi novidade. Segundo ele, no entanto, somente a partir do século XIX consolidou-se um processo que culminou com a chegada das obras de arte ao mercado, tendo como consequência a venda de obras de artes plásticas, assim como já ocorria, havia algum tempo, com livros e partituras; ao longo desse século tornou-se comum, na Europa, também a comercialização de ingressos para concertos, apresentações teatrais e de balé.

A chegada das obras de arte ao mercado pôs toda a produção artística diante de um dilema: os artistas, por um lado, não tinham mais que dar antecipadamente explicações aos seus patrocinadores sobre os seus temas, métodos e técnicas; por outro, sua subsistência não estava mais assegurada, já que era possível que o mercado prescindisse totalmente de objetos culturais no sentido estrito do termo e preferisse construtos mais baratos e de absorção mais fácil, como as mercadorias cul-

turais, por exemplo. Essa situação foi interpretada por Adorno, no início da *Teoria estética*, da seguinte forma:

Tornou-se uma obviedade que nada que diz respeito à arte é ainda óbvio: nem nela, nem em sua relação com o todo, nem mesmo no seu direito de existência. A perdas no fazer irrefletido ou não-problemático não é compensada pela infinidade aberta do que se tornou possível, com a qual a reflexão se defronta. A ampliação mostra-se em muitas dimensões como restrição. O mar do que nunca fora antes imaginado, ao qual os movimentos artísticos revolucionários por volta de 1910 ousaram se lançar, não proporcionou a aventureira felicidade prometida. Em vez disso, o processo deflagrado àquela época devorou as categorias em cujo nome ele foi iniciado (Adorno, 1996a: 9).

Diante do exposto, é fácil deduzir que a indústria cultural faz parte do “processo deflagrado àquela época”, entendido com restrição à livre criação artística. E, ainda que o termo “indústria cultural” não apareça mais do que algumas dezenas de vezes nas mais de quinhentas páginas da *Teoria estética*, não é errado afirmar que cada um dos seus tópicos temáticos leva em consideração que a chegada da obra de arte ao mercado tem sua ambiguidade muito acentuada pelo fato de que, a partir das primeiras décadas do século XX, existe um ramo industrial que explora econômica e ideologicamente a carência humana por cultura, possuindo, portanto, objetivos antagônicos aos da arte, tanto no sentido tradicional do termo quanto no da vanguarda que veio a substituí-lo. Arte essa que, desde os tempos em que era subordinada ao culto religioso nutre-se de um desejo de emancipação, mesmo que não raro ela tenha de fato se tornado dependente de instâncias opressoras na sociedade.

É por isso que Adorno empenha-se também na *Teoria estética* em mostrar que a indústria cultural não é, como querem seus entusiastas, a pura e simples sucessora da arte convencional na contemporaneidade, mas sua inimiga mortal. Nesse sentido, categorias estéticas tradicionais tais como mimesis, gosto, estilo, catarse etc. – muitas delas recolocadas, na própria *Teoria estética*, em termos da reflexão contemporânea – são apropriadas pela indústria e têm o seu sentido original totalmente deturpado por ela.

Embora haja algumas dificuldades de interpretação da *Teoria estética*, associadas ao fato de ela ser uma obra inacabada, de publicação póstuma, tendo os seus editores enfrentado problemas quanto a saber qual seria, para Adorno, a ordenação

final dos rascunhos, a forma publicada, que se beneficiou de muitas indicações do próprio autor, deixa entrever a estrutura aproximada de uma espiral, em que o tema da situação da arte na contemporaneidade e alguns de seus desdobramentos vão sendo analisados com profundidade teórica e teor de reflexão sempre crescentes.

Um delineamento desses tópicos, mesmo que muito esquemático, nos afastaria demasiadamente do foco deste artigo; mas, apenas no sentido de abordar um *locus* central da *Teoria estética*, que, de um modo ou de outro, é sempre recolocado ao longo da obra, além de abrir espaço para a colocação do tema da moda, menciona-se, aqui o conceito de “desartificação da arte” (*Entkünstung der Kunst*).

A primeira vez que o termo “desartificação” aparece na *Teoria Estética*, numa seção dessa obra intitulada “Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural”, Adorno evoca o supracitado primeiro parágrafo da obra, no qual ele menciona a perda de evidência da arte no mundo contemporâneo e afirma que ela reage a isso não apenas transformando os seus procedimentos, mas também questionando o seu próprio conceito. Adorno aponta, nessa seção sobre a desartificação, para o fato de que ela é, antes de tudo, produto da abordagem que o público adestrado pela indústria cultural faz da arte que ainda poderia ser considerada autêntica, abordagem essa que expressa sua inadaptação ao processo produtivo, sem que, entretanto, esse público seja redimido dos seus efeitos perversos: “Aqueles que são tapeados pela indústria cultural e sedentos por suas mercadorias se encontram aquém da arte: por isso, eles percebem sua inadequação ao processo social vital contemporâneo – não sua própria inverdade – menos veladamente do que aqueles que ainda se lembram do que era uma obra de arte. Eles forçam à desartificação da arte (Adorno, 1996a: 32)”.

No entanto, em outras passagens da *Teoria estética*, Adorno aventa a hipótese de que a desartificação não seja apenas um reflexo da incompreensão do público imbecilizado pela indústria cultural, mas possa também abrir a possibilidade da incorporação, através da re-tradução em linguagem artística, de elementos constitutivos do cenário tardo-capitalista, no sentido de obter resultados esteticamente frutíferos. Essa possibilidade é explicitamente posta no parágrafo intitulado “Transcendência estética e desmágicação”. Nele, Adorno retoma, no sentido de elucidar a concepção de transcendência que figura no título do parágrafo, o tema benjaminiano da aura, no qual aquela é associada à dialética de presença e ausência, a qual

ocorre tanto nessa quanto naquela. Do tratamento ambíguo dado por Baudelaire tanto à aura quanto à transcendência, surge a idéia de que a desartificação, apesar de o seu primeiro significado ser claramente nocivo à arte, se afigura como um caminho possível para a sua sobrevivência:

Benjamin, sob a temática da aura, cujo conceito, em virtude de sua clausura, se aproxima bastante do fenômeno que se ultrapassa a si mesmo, chamou a atenção para o fato de que o desenvolvimento com a participação de Baudelaire tornou a aura, mais ou menos como “atmosfera”, um tabu. Já em Baudelaire, a transcendência do fenômeno artístico é efetivada e negada de uma só vez. Sob esse aspecto, a desartificação da arte se determina não apenas como estágio de sua liquidação, mas também como sua tendência de desenvolvimento (Adorno, 1996a: 122-3).

A idéia da desartificação como tendência do desenvolvimento da arte leva à noção de que pode ser interessante para a criação das obras uma espécie de simulação de sua dissolução na realidade empírica, o que, por sua vez, conduz à indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente externo. Não apenas pela menção a Benjamin e a Baudelaire – dois dos três autores indicados como precursores da consideração do tema deste artigo –, mas também pela referência à questão da relação da arte com o que lhe exterior tem-se, aqui, a melhor oportunidade para introduzir a abordagem que Adorno faz da moda na *Teoria estética*.

Podem-se afirmar que essa abordagem se desenvolve em três momentos dessa obra: o primeiro se encontra na seção “Transitoriedade” (*Vergänglichkeit*), o segundo na seção “Para a diferenciação do conceito de progresso” e o terceiro nos *paralipomena* da *Teoria estética*.

O primeiro momento aborda o tema da duração das obras na memória cultural da humanidade, indicando que a demanda por sua permanência é aparentada com o afã de propriedade tipicamente burguês e que algumas das tendências então mais avançadas da vanguarda artística do Ocidente investiram conscientemente na transitoriedade de suas realizações, como, por exemplo a composição eletroacústica de Stockhausen, a qual, sem notação no sentido convencional, estaria apta a desaparecer irrevogavelmente dos circuitos eletrônicos, nos quais foi realizada. É nesse contexto que surge a primeira declaração de Adorno favorável à relação da arte com a moda, no sentido de que essa irriga aquela com o que lhe é mais específico – sua transitoriedade:

Apesar de sua suscetibilidade a ser comercialmente manipulada, a moda penetra profundamente nas obras de arte, não apenas as eviscera. Invenções como a pintura de luzes são como transposições dos experimentos da *haute couture*, de envolver sobre o corpo tecidos apenas com alfinetes, em vez de costurar roupas no sentido tradicional. A moda é uma das figuras, por meio das quais o movimento histórico afeta o *sensorium* e através dele as obras de arte, a saber, em traços mínimos, na maioria das vezes ocultos (Adorno, 1996a: 265-6).

O segundo momento da consideração da moda na *Teoria estética* se refere ao “teor de verdade” das obras de arte como algo implicitamente associado à sua relação com o que lhe é exterior, passível de ser explicitado apenas pela mobilização de todos os recursos teóricos mais aperfeiçoados que existem, sob pena de comprometer a fecundação que os elementos extra-estéticos poderiam proporcionar à arte propriamente dita:

Como materialização da consciência mais progredida, que encerra a crítica produtiva do estado estético e extra-estético já dado, o teor de verdade das obras é uma historiografia inconsciente, ligada ao que é até hoje sempre novamente subalterno. O que seria certamente progredido não é sempre tão evidente, como a inervação da moda gostaria de ditar; também ela precisa da reflexão. Da decisão sobre o progredido faz parte o estado completo da teoria, ela não se deixa consolidar em momentos isolados (Adorno, 1996a: 285-6).

Para Adorno, o imperativo de ser “absolutamente moderno”, decretado por Rimbaud⁵, aproxima a arte da moda, tendo em vista o fato de que o trabalho formal realizado pelo artista, por mais que encerre momentos de aguda racionalidade, possui necessariamente um substrato de inconsciência, de relação ao elemento extra-estético, que o autor denomina “inervação”. A moda figura, nesse processo como “órgão”, por meio do qual ocorre a inervação, ainda que existam resistências de um ponto de vista conservador sobre a cultura quanto a essa proximidade à arte, em virtude exatamente de sua transitoriedade:

O “il faut être absolument moderne” de Rimbaud e a modernidade, por sua parte, permanecem normativos. Porque, no entanto, a arte tem o seu núcleo tem-

⁵ O famoso verso, “il faut être absolument moderne”, de Rimbaud, se encontra no poema em prosa “Adieu”, escrito entre abril e agosto de 1873, constante em sua obra *Une saison en enfer (Uma estação no inferno)*. Cf.: <http://www.mag4.net/Rimbaud/poesies/Adieu.html> (último acesso em 27-02-2020).

poral não na atualidade de sua matéria, mas na sua elaboração imanente, aquela norma se dirige, mesmo com toda a reflexividade, a algo em certo sentido inconsciente, à inervação, à repulsa ao que é gasto. O órgão para isso é próximo àquilo que é anátema para o conservadorismo cultural, a moda. Ela tem a sua verdade como consciência inconsciente do núcleo temporal da arte e tem, portanto, direito normativo, como ela, por sua parte, não é manipulada pela administração e pela indústria cultural, desvinculada do espírito objetivo (Adorno, 1996a: 286).

Nesse mesmo trecho, como que para endossar o seu posicionamento sobre a proximidade da arte ao que não é necessariamente "artístico", tendo em vista a repulsa por parte do "conservadorismo cultural", Adorno se refere à abertura de artistas acima de qualquer suspeita – inclusive Baudelaire – à moda, de novo, no seu aspecto de temporalidade sempre provisória, além de anti-provincianismo, de certo cosmopolitismo, que pode ser benéfico à arte:

Grandes artistas como Baudelaire estiveram em complô com a moda; se eles a denunciassessem, então seriam acusados de mentira nos impulsos de seu próprio trabalho. Enquanto a arte resiste à moda, onde ela gostaria de nivelá-la heteronomamente, ela está de acordo com aquela no instinto pelo calendário, na aversão ao provincianismo, contra aquele subalterno, cujo distanciamento entrega o único conceito dignamente humano do nível artístico (Adorno, 1996a: 286-7).

No terceiro momento da aproximação entre arte e moda na *Teoria estética*, nos seus *paralipomena*, Adorno chama a atenção para o seu caráter desmistificador, mediante o qual a natureza da arte se torna mais compreensível. Como é de se esperar, o autor está ciente da inserção da moda na grande indústria do capitalismo monopolista, o que não impede a sua insistência na abordagem da moda como representante do "espírito objetivo" e da oportunidade que a arte mais avançada tem de ser por ela "inervada":

A moda é a confissão permanente da arte, de que ela não é o que ela diz ser e o que ela deve ser de acordo com a sua ideia. Como traidora indiscreta ela é tão odiada quanto poderosa no seu empreendimento; o seu duplo caráter é um sintoma crasso de sua antinomia. Ela não se deixa separar higienicamente da arte, como seria agradável para a religião burguesa da arte. Desde que o sujeito estético se separou polemicamente da sociedade e de seu espírito predominante, a arte se comunica com esse espírito objetivo, como sempre também inverídico, por meio da moda. (...) Porque, enquanto isso, a manipulação na era dos grandes mono-

pólios, por sua vez, é o protótipo das relações sociais de produção dominantes, a coerção da moda representa algo socialmente objetivo (Adorno, 1996a: 468).

Essa “inervação” não ocorre sem problemas, pois é mister que arte resista à moda exatamente em virtude da inserção dessa na maquinaria econômica dominante, mas não seria aconselhável lhe virar as costas exatamente tendo em vista a supra-mencionada relação dialética entre a criação artística e a sociedade. Vale o registro de que a nova menção à proximidade de Baudelaire com a moda, e até mesmo ao seu supracitado texto sobre Constantin Guys, sugere que, para Adorno, o poeta francês seria um paradigma dessa relação:

A arte deve, se ela não quiser se vender barato, resistir à moda, mas também inerva-la, para não se fazer cega contra o giro do mundo e o seu próprio teor objetivo. Essa relação dupla para com a moda Baudelaire praticou pela primeira vez tanto na sua lírica quanto na reflexão. O seu elogio de Constantin Guys é o testemunho mais insistente disso. O artista da *vie moderne* é, para ele, aquele que permanece senhor de si, perdendo-se no que é totalmente efêmero. Mesmo o primeiro artista de qualidade superior que renunciou à comunicação, não se fechou à moda: há mais de um poema de Rimbaud no tom dos cabarés literários parisienses (Adorno, 1996a: 468-9).

É mister igualmente registrar que o arauto da necessidade absoluta de ser moderno, Rimbaud, em que pese a sua escrita complexa e hermética, também, à sua maneira, se colocou na proximidade da moda. Esse tipo de relação complexa entre a arte e a moda foi indicada por Adorno a partir de duas imagens poderosas ainda que paradoxais, surgidas na mesma passagem dos *paralipomena* da *Teoria estética*. A primeira evoca o compartilhamento do mesmo leito entre a arte e a moda, com todos os problemas que isso possa envolver; a segunda – inspiradora do título deste artigo – chama a atenção para o fato de que a arte, ainda que o seu caráter de aparência seja constitutivo, não abre mão de certa idealidade enquanto vestimenta para um corpo antes inteligível do que sensível: “Por meio da moda a arte dorme com aquilo em que ela deve fracassar e tira disso forças que, sob o fracasso, sem o qual ela não seria, fenecem. A arte, enquanto aparência, é roupa de um corpo invisível. Assim, a moda é roupa como algo absoluto. Nisso, elas se entendem (Adorno, 1996a: 469)”.

Para concluir, é importante se perguntar até que ponto as colocações, na *Teoria estética*, sobre as relações entre a arte e a moda ainda seriam atuais, cinquenta anos

depois da publicação da obra. A resposta a essa pergunta não é de modo algum fácil, na medida em que envolveria um escrutínio não apenas das grandes mudanças pelas quais a arte passou nesse período, envolvendo também o conhecimento das transformações a que a indústria da moda esteve submetida nesse período. Tendo em vista a relação dessa indústria com a cultura de massas – muitas vezes sugerida ao longo deste artigo –, seria interessante investigar também como se desenvolveu a indústria cultural desde meados do século XX até hoje. Mas, certamente, esse é um programa de pesquisa que envolve muito mais do que se pretendeu apresentar – e se apresentou – aqui, a saber, o modo como em sua obra de estética tardia Adorno se abriu para esse tema que, entre meados dos séculos XIX e XX foi crucial para intelectuais do calibre de Baudelaire, Simmel e Benjamin.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Ästhetische Theorie*. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996a.
- ADORNO, Theodor & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. In: Adorno, Theodor, *Gesammelte Schriften*, vol. 3, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981.
- ADORNO, Theodor. Kultur und Verwaltung, In: *Gesammelte Schriften*, vol. 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996b.
- ADORNO, Theodor. Zeitlose Mode. In: *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996c.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue, tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo, Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE Charles, O pintor da vida moderna. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues et alii. In: *Charles Baudelaire. Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2002a.
- BAUDELAIRE, Charles. O spleen de Paris. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: *Charles Baudelaire. Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 2002b.
- BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: *Gesammelte Schriften*, vol I-2. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991a.

BENJAMIN, Walter. Das Passagenwerk. In: *Gesammelte Schriften*, vol V-1. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991b.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1976.

SIMMEL, Georg. *Philosophie der Mode*, in: *Gesamtausgabe Band 10*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 4a edição.

DE LA IRRECONCILIABILIDAD DE LA *ESTÉTICA* *TRADICIONAL Y EL ARTE ACTUAL*: ALGUNAS TENSIONES CONTEMPORÁNEAS DESDE LA *TEORÍA ESTÉTICA* DE ADORNO

*About the Irreconcilability of Traditional aesthetics and contemporary art:
Some Current Tensions from Adorno's Aesthetic Theory*

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS^{*}
beneitezr@usal.es

MARÍA AYLLÓN BARASOAIN^{**}
mayllonb@gmail.com

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2020

Fecha de aceptación: 26 de abril de 2020

RESUMEN

Las fricciones entre el arte del S. XX y la Estética como disciplina, que Theodor W. Adorno abordó -entre 1962 y 1969- durante la redacción de *Teoría Estética*, constituyen la base atanto de su propio proyecto, como de una parte muy importante de los debates teórico-artísticos posteriores, que incluso mantienen su vigencia hasta el día de hoy. El propósito de este artículo es abordar algunas de ellas (las tensiones entre categorías modernas y prácticas contemporáneas; los análisis centrados meramente en el objeto o en la vivencia estética; la reflexividad y materialidad de la obra frente a los discursos, etc.) para relacionarlas con dos autores contemporáneos que, explícitamente o no, han actualizado los análisis del fancfortiano poniendo en valor sus planteamientos: Peter Osborne, con su propuesta de un discurso autocrítico frente a las deficiencias de la Estética, y Jacques Rancière y su interpretación del régimen estético del arte como modo de reparto de lo sensible. El objetivo, por tanto, es tratar de mostrar cómo la Estética y la Teoría del arte actuales continúan

^{*} Universidad de Salamanca

^{**} Universidad Autónoma de Madrid

Este trabajo se integra entre los resultados del *Grupo de Investigación Reconocido en Estética y Teoría de las Artes* (Instituto de Iberoamérica, Universidad de Salamanca).

aprendiendo del proyecto adorniano, pero también que siguen siendo herramientas útiles con las que abordar la práctica artística más reciente.

Palabras clave: estética, Adorno, *Teoría estética*, vanguardia, Osborne, Rancière.

ABSTRACT

The frictions between 20th century art and aesthetics as a discipline, addressed by Theodor W. Adorno between 1962 and 1969 throughout his work *Aesthetic Theory*, constitute the basis of both his own project and a very important part of the posterior theoretic-artistic debates, whose validity remains alive even today. The purpose of this paper is to address some of them (the tensions between modern categories and contemporary practices; the analyzes which are focused merely on the object or on the aesthetic experience; the reflexivity and materiality of the work in contrast with that of the discourses, etc.) in order to connect them with two contemporary authors who, explicitly or not, have updated the analyzes of the Frankfurtian author, appreciating his approach: Peter Osborne and his proposal constitutes a self-critical discourse against the deficiencies of Aesthetics, and Jacques Rancière and his interpretation of the aesthetic regime of art as a mode of distribution of the sensible. Our aim, therefore, is to show how contemporary Aesthetics and Theory of art continue to learn from the Adornian project, but also that they are still useful tools with which one can approach the most recent artistic practice.

Keywords: aesthetics, Adorno, *Aesthetic Theory*, avant-garde, Osborne, Rancière.

En el año 2000, Jean-Marie Schaeffer publicaba su *Adiós a la estética* para llamar la atención sobre lo paradójico que resultaba el inusitado éxito de la Estética dentro del mundo del arte a finales del S. XX, frente a su inoperancia a la hora de hablar y proporcionar herramientas para analizar las prácticas artísticas concretas. Por su parte, Arthur C. Danto llevaba ya algunos años apoyando sus análisis en torno a la práctica artística contemporánea en el rechazo de la Estética como disciplina, es decir, en una fundamentación filosófica de la pregunta por lo artístico que impugna el estatuto estético del arte posthistórico: “la reflexión estética, que llegó a su clímax en el siglo XVIII, no tiene aplicación esencial a lo que yo llamaré ‘arte después del fin del arte’ [...] la conexión entre arte y estética es una contingencia histórica y no forma parte de la esencia del propio arte” (Danto, 2000: 47). Como ha señalado Pérez Carreño, en lugar de seguir la tradición ilustrada que mantiene un área específica de conocimiento para el arte dentro de la Filosofía, Danto aborda la

producción artística desde la Filosofía misma, o más bien, desde la Metafísica. Es decir, no se posiciona ni entre los que ven el arte como una clase de conocimiento sensible; ni tampoco con los que entienden la experiencia estética como algo autónomo, como un ejercicio de gusto. Para él, los objetos artísticos son como cualquier otro objeto y por eso se acerca a ellos desde los problemas filosóficos básicos (Pérez Carreño, 2005: 7). También Terry Eagleton trataba de mostrar, una década antes del diagnóstico de Schaeffer, lo peligroso que resulta asumir el discurso de la Estética filosófica como un saber neutral, esencial al arte e independiente del proceso de expansión del sistema capitalista que lo encumbra y usufructúa: “La emergencia de lo estético como categoría teórica está estrechamente ligada al proceso material por el cual la producción cultural, en una fase temprana de la sociedad burguesa, se convierte en un proceso “autónomo”, autónomo con respecto a las diversas funciones sociales a las que había servido tradicionalmente” (2006: 59).

Tanto Schaeffer como Danto y Eagleton recogen en estos textos una preocupación por la situación de la Estética como disciplina, aunque ejerciendo sus análisis desde perspectivas muy diferentes. Algunos de los aspectos en los que inciden estos autores (la inoperancia de la disciplina en su relación con el arte del siglo XX o su trayectoria en relación con los sistemas filosóficos y de pensamiento) son precisamente aquellos sobre los que Theodor Adorno construyó su análisis en *Teoría Estética*. Sin embargo, pese a que estas propuestas coinciden con Adorno en el diagnóstico de la insuficiencia de la Estética, parecen no haber abordado de un modo tan específico esas tensiones entre la teoría y la práctica que detectó el filósofo ya en la década de los años sesenta, y en concreto entre el arte contemporáneo, contemporáneo incluso casi a Adorno, y una disciplina de raíz moderna y un tanto denostada ya a mediados del S. XX. De hecho, estas tensiones enmarcan el enfoque y, prácticamente, todos los temas trabajados por el filósofo en esta obra. Pero, además, las dinámicas señaladas por Adorno siguen siendo completamente actuales, e incluso nos permiten ver cómo el filósofo consigue adelantarse ahí a problemáticas posteriores. Por eso, para incidir en la actualidad de *Teoría estética* trataremos de mostrar cómo sus ideas se hacen presentes y siguen vigentes en las propuestas de otros dos autores más recientes y con lecturas bastante disímiles: por un lado, la filosofía del arte pos-conceptual de Peter Osborne y, por otro, la imaginación de una nueva estética en la filosofía de Jacques Rancière. Por supuesto, no son los únicos filósofos contemporáneos que han retomado esa irreconciliabilidad de la

Estética tradicional y el arte actual que, como apuntamos, ya señalara Adorno y que, en cierto modo, recoge el *dictum* hegeliano de que “para nosotros la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado” (2006: 61). Existen planteamientos más o menos coetáneos a los que trabajaremos aquí que también se han ocupado del difícil estatuto de la Estética, como disciplina filosófica, en relación a las últimas prácticas artísticas. No obstante, el propósito del presente texto será abordar, por un lado, el análisis del pensador francfortiano en torno a estas cuestiones para, más adelante, centrarnos en las lecturas de Osborne y Rancière, quienes, de un modo explícito, el primero, y no necesariamente en conexión directa, el segundo, deben mucho a la *Teoría Estética* del filósofo alemán.

1 DE LA ESTÉTICA COMO TEORÍA

Estas tensiones entre teoría y práctica, que atraviesan toda *Teoría Estética*, aparecen analizadas con gran claridad en la “Introducción inicial” a la obra, redactada por Adorno para este texto, pero finalmente eliminada en los últimos borradores de la obra, quedando de algún modo fuera del conjunto de materiales que debían de editarse y que, como es sabido, aparecieron ya de manera póstuma en 1970. Este texto resulta especialmente interesante puesto que comienza abordando, precisamente, esta aparente inoperatividad de la Estética, así como su fracaso a la hora de ocuparse de expresiones artísticas en el siglo XX. Por eso, esa introducción – incluida como apéndice en la edición final de sus escritos – nos permitirá situar un punto de partida desde el que trazar el mencionado recorrido hacia lecturas posteriores (las de Osborne y Rancière) que continuarán abordando cuestiones muy similares a las trabajadas por Adorno, reclamando así la vigencia de sus análisis.

Es significativo que Adorno hable de *Teoría estética* y no de Estética. Obviamente, esta precisión tiene que ver con un programa más general de su filosofía, que descansa en la idea de un conocimiento mediado (por el sujeto, por el contexto, por las condiciones materiales, etc.), pero que obedece también al deseo de distanciarse de una disciplina agotada y prácticamente inútil: “Del concepto de estética filosófica emana una expresión de lo anticuado, igual que los conceptos de sistema y de moral (Adorno, 2004: 441)”, dice al comienzo del texto que acabamos de señalar. La crítica que ejerce Adorno sobre la disciplina es frontal y no deja lugar a indeterminaciones. Quizá, por eso, utilice *Teoría estética* para apartarse de la tradi-

ción kantiana (idealista subjetiva), pero también para no asumir por completo la de filosofía del arte hegeliana (idealista objetiva), acercándose así a una filosofía materialista. Recordemos que parece bastante probable que, además de dedicarle el volumen a Beckett, quería acompañarlo, aunque sin citarlo, del famoso fragmento 12 del *Athenäum* atribuido a Schlegel: “En lo que se denomina filosofía del arte suele falta una de las dos cosas: o la filosofía o el arte” (Adorno, 2013: 28).

En este sentido, podríamos tratar de articular los problemas abordados en la “Introducción inicial” en tres ejes fundamentales, que parten de la afirmación arriba mencionada: cómo abordar el aparente fracaso de la Estética como disciplina anticuada e ineficaz. El primero de los tres partiría de las grandes teorías estéticas de lo general (las de Kant y Hegel), que ofrecieron una respuesta coherente con el arte de su tiempo pero que dejaron de ser operativas para las manifestaciones artísticas posteriores a la segunda mitad del XIX. El segundo de los ejes tendría que ver, entonces, con las posiciones nominalistas, podríamos decir puramente explicativas, objetuales y centradas en lo individual, que surgen frente a la constatación de este fracaso. Por último, y ante este vacío o rechazo a teorías consistentes, Adorno aborda la recuperación progresiva de una valoración exclusivamente subjetiva –experiencial– de las obras de arte, que retoma la noción de gusto y que se encarna perfectamente con la concepción que del arte tiene la industria cultural.

La primera de estas problematizaciones, o más bien el primer núcleo de estas tensiones entre lo individual y lo general, parte, como mencionábamos, de una confrontación con las teorías estéticas de Kant y Hegel, “los últimos que, dicho sea crudamente, pudieron escribir una estética grande sin entender nada de arte” (Adorno, 2004: 443), es decir, los últimos que pudieron establecer unas nociones estéticas generales que encajaban inevitablemente con las obra individual. Para Adorno, la Estética siempre ha temido la indeterminación que le ofrece una parte de su objeto de estudio, la obra de arte, con su singularidad y facticidad, y se ha situado en una posición de evidente retraso con respecto a las propias prácticas (*ibid.*: 442-443). Parece, por tanto, que con este tipo de reflexiones el filósofo se está pensando también a sí mismo, a su propio trabajo. La Estética fracasa, entonces, al pensar las especificidades de la praxis artística concreta, cuando intenta amoldarla a sus planteamientos generales y cuando éstos dejan de coincidir con las obras.

Pero esta pretensión, propia principalmente de los sistemas idealistas, no sería menos peligrosa que la que reduce a la Estética a un sistema nominalista o una fenomenología de las obras de arte, lo que Adorno denomina “doctrinas artesanales” y que surgen precisamente como respuesta a ese anclaje de la Estética en lo general: “Los consejos sobre la mejor forma de escribir un rondó son inútiles en cuanto (por razones de las que la doctrina artesanal no sabe nada) ya no se pueden escribir rondós” (*ibid.*: 445). De esta forma, los tratamientos puramente descriptivos, técnicos, se limitan al plano objetual de una forma que de ningún modo puede dar cuenta de lo que el arte efectivamente es. De hecho, una deriva de este tipo de doctrinas serían precisamente las descripciones técnicas sobre el proceso de producción de la obra de arte como única explicación necesaria de tal práctica. Al margen de ser absolutamente ineficientes como sustitutivo de la Estética, estas teorías armonizan perfectamente con una tendencia generalizada de fascinación por los medios y los procesos productivos, es decir, explicaciones enmascaradoras en las que la realidad se explica por sus procedimientos al mismo tiempo que se ignora, y con eso mismo se libera de problemáticas, la realidad misma que subyace. Esto explica, además, el hecho de que la Filosofía deba proporcionar una fuerza conceptual que permita acceder al contenido de verdad de las obras. También por qué aquellas teorías que se limitan a la individualidad de la obra de arte están tan lejos de conseguir ese sostén fundamental como, siguiendo el ejemplo del propio Adorno, aquellas teorías sociales que se centran en el pleno empleo para tratar de entender en ello la realidad social del trabajo. La única condición que exige Adorno es que ese concepto no preexista como una idea fija e inmutable (*ibid.*: 445). E, inevitablemente, esta demanda de acceder al contenido de verdad de las obras de arte –y esto nos acerca al tercer eje que hemos establecido al comienzo– se hace incompatible con cualquier teoría meramente empírica del arte, centrada en los estímulos percibidos por el sujeto como única explicación posible: “Las obras no son protocolos de agitaciones”, afirma Adorno (*ibid.*: 322) en el cuerpo de *Teoría Estética*.

Cualquier intento, entonces, por recuperar la actitud contemplativa que hizo posible la existencia de la Estética como disciplina independiente “se ha vuelto incompatible con el arte avanzado” (*ibid.*: 443). En su análisis, la estética contemplativa no sólo diverge del arte más actual que, como el de Kafka, difícilmente soporta una posición distanciada y de disfrute del sujeto, sino que fracasa en el mo-

mento mismo de su constitución, al tomar como medida, como concepto clave al gusto, “con el que el contemplador afronta de manera distanciada las obras” (*ibid.*: 443). No se trata, o no solo, del conocido “divertirse significa estar de acuerdo” (Adorno y Horkheimer, 1994: 189), sino que tiene que ver más bien con la posibilidad de no convertir a la Estética, en tanto que disciplina o saber, en la misma experiencia estética, entendiendo esta desde un punto de vista meramente empírico y sensorial.

Por último, a estas dificultades objetivas habría que sumar una de carácter contextual. Se trata de la confusión –dentro del conjunto social– de la dependencia que mantiene lo artístico con la intuición y la experiencia, con una supuesta imposibilidad de pensar el arte. Esta actitud de rechazo por parte de los consumidores culturales, este deseo de reservar para el arte un espacio de esparcimiento al margen de las dinámicas marcadas y prefijadas (y al margen, por lo tanto, de codificaciones conceptuales), entronca probablemente con una noción previa del arte popular que deja de tener sentido en las sociedades contemporáneas –“da expresión”, dice Adorno (*ibid.*: 446), “a algo emparentado con el arte”–, al verse manipulada, precisamente, por la industria cultural, que ve en ello lo que quiere procurar para sus consumidores y para el concepto de arte que defiende. De esta forma, esta ingenuidad originaria, que podría entroncar con manifestaciones artísticas previas, no tiene cabida en un sistema en el que cualquier manifestación cultural queda engullida por la industria cultural, deviniendo, entonces, en un “concepto fofo de ingenuidad”. Afirma Adorno:

La sencillez de otros tiempos se ha traducido en la simpleza del consumidor de cultura, que le compra a la industria con agradecimiento y con buena conciencia metafísica la inevitable baratija. La ingenuidad deja de existir en cuanto se adopta como punto de vista. Una relación genuina entre el arte y la experiencia de la consciencia del arte consistiría en la educación que enseña a oponerse al arte en tanto que bien de consumo y hace comprender sustancialmente al receptor qué es una obra de arte (*ibid.*: 446).

Surge aquí un tema central en la *Teoría estética*, que es el de la educación, y que reaparecerá más adelante, porque mientras que para Peter Osborne, por ejemplo, le responsabilidad reflexiva recae en el artista, no tanto en el receptor, en Rancière parece un proceso algo más colaborativo. Para Adorno “una recepción adecuada no puede ser más irreflexiva que lo recibido. Quien no sabe qué ve u oye no dis-

fruta del privilegio de la relación inmediata con las obras, sino que es incapaz de percibir las” (*ibid.*: 449). De esta forma, la educación estética no tiene que ver solo con cómo nos relacionamos con el objeto, sino que, superando los falsos presupuestos empiristas sobre la vivencia estética que acabamos de señalar, debe implicar también un proceso subjetivo. Así, en el cuerpo de *Teoría Estética* se especifica que:

La educación estética saca de la contaminación preestética de arte y realidad. La distanciamiento, su resultado, pone de manifiesto no sólo el carácter objetivo de la obra de arte. Afecta también al comportamiento subjetivo, selecciona las identificaciones primitivas, pone fuera de acción al receptor (en tanto que persona empírico-psicológica) en beneficio de la relación con la cosa (*ibid.*: 321).

Es a través del distanciamiento (actitud que es consecuencia de la educación estética) como somos capaces de suprimir una relación identificativa con el objeto, lo que no implica solo una relación adecuada con el mismo sino, incluso, una suspensión del propio sujeto. Esta noción se encuentra detrás de la crítica fundamental a la industria cultural: no se trata tan solo de la clase de productos culturales que ésta crea, promociona y distribuye, sino del modelo que generaliza en nuestra relación con los mismos. Por lo tanto, un mayor acceso a bienes culturales no implica (más bien lo contrario) la facilitación del acceso a los mismos. Se trata de una idea bien conocida en el conjunto de la teoría adorniana y que tiene que ver con la falsa democratización de la industria cultural. Es un rechazo de la inmediatez que la obra nos plantea y constituye, al mismo tiempo, uno de los aspectos mejor desarticula las bases de la industria cultural puesto que, como estamos viendo, ésta no tiene solo que ver con la transformación de los bienes culturales en mercancías con mero valor de cambio, sino muy especialmente con el papel del receptor de la obra de arte, transformado ahora en consumidor cultural: “Si injustamente las masas son difamadas desde arriba como masas, es la industria cultural quien las convierte en masas y a continuación las desprecia e impide su emancipación, para la que los seres humanos están tan maduros como las fuerzas productivas de la época se lo permiten” (Adorno, 2008: 302). Estos presupuestos, afines a la industria cultural, que rechazan la necesidad de la Estética para limitar la experiencia estética al acto empírico y sensitivo, negando la necesidad de la reflexión, terminan reforzando el papel de estos consumidores pasivos, estas meras fuerzas productivas. Por otro lado, la abrumadora oferta de bienes culturales, que se perciben como oportu-

nidades –“Los consumidores se afanan por temor a perder algo. No se sabe qué, pero, en cualquier caso, sólo tiene una oportunidad quien no se excluye por cuenta propia” (Adorno y Horkheimer, 1994: 206)–, refuerza esta falsa idea de democratización de la cultura a la que se aludía previamente. Esta fantasía de gratuidad, de acceso ilimitado, se alía con el objetivo de la industria cultural de utilizar el arte como un reducto de la irracionalidad, garantía del esparcimiento alejado del pensamiento, ya que la forma de consumo implícita supone una imposibilidad de la verdadera comprensión de la obra de arte, de su contenido de verdad.

Por ello, pese a todas las sospechas que se analizaban más arriba, la propuesta de Adorno no es ajena a la necesidad de estudiar el arte mediante categorías filosóficas, por mucho que el autor sea consciente y reivindique el hecho de que éstas no pueden constituir un sistema (Adorno, 2004: 441), como pretendía la vieja Estética decimonónica. “Sólo a los degustadores del arte no les resulta problemático el arte en todos sus niveles y por eso tampoco necesitan reflexionar sobre él”, dice Adorno (2013: 89) en las lecciones del curso 1958/59¹. La reflexividad ha de conjugarse con esa otra ingenuidad que “no complace al principio de realidad”, frente la ingenuidad preformada de la industria cultural: “El contenido de verdad de las obras de arte es la resolución objetiva del enigma de cada una. Al reclamar una solución, el enigma remite al contenido de verdad. Éste sólo se puede obtener mediante la reflexión filosófica. Esto y no otra cosa justifica a la estética” (2004: 174). Por eso, la Estética debe pasar por un proceso de autoconsciencia crítica (y es lo que parece que el frankfurtiano está haciendo en *Teoría Estética*) que le permita alcanzar al arte, si es que alguna vez lo ha conseguido realmente (*ibid.*: 452), y repensar sus categorías. Siguiendo el análisis de Aleš Erjavec (2010: 191), quien señala la relevancia de los planteamientos adornianos en algunos autores posteriores como Peter Bürger, la tarea de la Estética se propone como imposible e irrealizable al mismo tiempo que necesaria:

Aesthetics as a discipline is destined to be incomplete and to promise an impossible outcome, for it attempts to make commensurable what cannot be. This initial and incessant transgression of its own domain prevents it, argues Ador-

¹ Nos referimos a la edición preparada por Eberhard Ortland y publicada en castellano por la editorial Las cuarenta, en base las lecciones que Adorno impartió en el semestre de invierno de 1958 a 1959. Tal y como indica su editor en el epílogo, se trata del “primer curso que está documentado de manera completa a través de la transcripción de grabaciones que se realizaba por entonces en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt” (551).

no—and even today we cannot but accept his point—from achieving its aim of grasping theoretically its continually transformed object of reflection (Erjavec, 2010: 191).

Se trata de aclarar la propia posibilidad del concepto, de mostrar su “descontemporaneidad” y hacer énfasis en su necesidad.

2 DECLARACIÓN DE REPUDIO ESTÉTICO²

Paralelamente a la elaboración de *Teoría Estética*, en 1969, el artista Joseph Kosuth está defendiendo la total indiferencia del arte con respecto a la Estética. La historia es bien conocida: como respuesta al formalismo hegemónico que dominaba la práctica y la teoría artística, y que estaba encarnado en el expresionismo abstracto y en la crítica de arte de Greenberg, las nuevas propuestas de los artistas herederos de las vanguardias históricas asumen un giro conceptual en sus obras. Kosuth, en sus ya clásicos textos “Arte y Filosofía, I y II”³ defiende que el arte y la estética son independientes; que es el arte formalista el único interesado en defender una estética artística y que la obra de arte, en el fondo, no es más que una tautología, puesto que se constituye como proposición que sólo habla de sí misma: es una definición de lo que es el arte, una indagación en la propia actividad artística. El artista actual debe preguntarse por la naturaleza del arte, nada más. Por tanto, para Kosuth:

Es necesario separar la estética del arte porque la estética trata de las opiniones sobre percepciones del mundo general. En el pasado uno de los dos cabos de la función artística era su valor decorativo. Por eso cualquier rama de la filosofía que tratara de la “belleza” y, en consecuencia, del gusto, estaba inevitablemente destinada a tratar del arte. Debido a esa “costumbre” llegó a creerse que existía una conexión conceptual entre arte y estética, lo cual dista mucho de ser cierto. Esta idea jamás entró en drástico conflicto con las consideraciones artísticas hasta tiempos modernos, no sólo porque las características morfológicas del arte perpetuaban la continuidad de ese error, sino también porque las otras “funciones” aparentes de arte (descripción de temas religiosos, retratos de aristocra-

² Nos servimos del título que Robert Morris le dio a una de sus primeras obras, en 1963, titulada precisamente *Statement of Aesthetic Withdrawal* o *Document*.

³ Utilizamos aquí la versión española de los ensayos.

tas, pormenorización arquitectónica, etcétera) empleaban el arte para encubrir el arte (1977: 64).

Según el artista, no hay una diferencia estética básica entre los objetos artísticos y el resto de los objetos del mundo por lo que su análisis desde una Filosofía particular, una disciplina independiente, no procede. Siguiendo la enseñanza duchampiana, cualquier objeto –en su caso, una silla o un reloj de pared– puede ser arte y su inclusión dentro de un contexto artístico no exige aplicar sobre él un juicio estético. La estética no guarda relación con el *funcionamiento* de un objeto en un contexto artístico (Kosuth, 1977: 67).

Este planteamiento condensa en cierta medida, aunque de un modo un tanto dogmático, la crítica del arte conceptual a la visualidad, la fisicidad o la idea de autonomía estética que se había proyectado sobre el arte moderno. En este sentido, otros artistas como Sol LeWitt, Robert Morris o Lawrence Weiner también desarrollaron una obra que ponía en jaque el lugar privilegiado de la experiencia estética, así como la especificidad de los soportes artísticos en su dimensión visual y plástica. No obstante, si bien estos y otros autores cercanos al conceptualismo trataron de hacer aflorar las contradicciones que el propio desarrollo de sus prácticas expresan dentro del campo artístico tras Duchamp, lo cierto es que en el caso de Kosuth, la argumentación acaba por reducir lo estético a esa contemplación desinteresada que produce placer o displacer –la decretada por Kant–, y olvida, de algún modo, al que fue su referente teórico de cabecera: Hegel. Por eso, esta primera lectura antiestética, que anticipa a algunas de las nos referimos al comienzo (en especial la de Danto) no coincide con la revisión proyectada por Adorno, quien no niega, sino que además defiende, la autonomía artística y el valor experiencial y sensible de la obra de arte:

La autonomía que el arte obtuvo tras quitarse de encima su función cultural y sus secuelas se nutría de la idea de humanidad, por lo que se tambaleó cuanto menos la sociedad se volvía humana. En el arte desaparecieron como consecuencia de su propia ley de movimiento los constituyentes procedentes del ideal de humanidad. Pero la autonomía del arte es irrevocable (2004: 9).

La diferencia entre ambos radicaría en que para Adorno esa autonomía la proporciona la propia constitución del objeto –regido por una lógica mimética, ajena a la de la identificación racional– y para Kosuth sólo el contexto: un cubo de Donald Judd no se distinguiría como obra de arte en medio de una escombrera. Cualquier

especificidad estética es rechazada por el artista en favor de un tipo de experiencia no física sino intelectual (y, por tanto, sólo racional), donde el objeto, si es que existe, es sólo un pretexto para reflexionar sobre la propia obra de arte entendida, casi al modo de los primeros románticos alemanes, como una entidad en sí misma. Por eso, como parece sugerir Benjamin H. Buchloh, en este gesto del conceptualismo, el juicio estético reflexionante se permuta por uno determinante:

But this aesthetic of linguistic conventions and legalistic arrangements not only denies the validity of the traditional studio aesthetic, it also cancels the aesthetic of production and consumption which had still governed Pop Art and Minimalism. Just as the modernist critique (and ultimate prohibition) of figurative representation had become the increasingly dogmatic law for pictorial production in the first decade of the twentieth century, so Conceptual Art now instated the prohibition of any and all visuality as the inescapable aesthetic rule for the end of the twentieth century. Just as the readymade had negated not only figurative representation, authenticity, and authorship while introducing repetition and the series (i.e., the law of industrial production) to replace the studio aesthetic of the handcrafted original, Conceptual Art came to displace even that image of the mass-produced object and its aestheticized forms in Pop Art, replacing an aesthetic of industrial production and consumption with an aesthetic of administrative and legal organization and institutional validation (1990: 119).

A pesar de todo ello, queremos pensar que, en el fondo, el desacuerdo entre el arte conceptual, encarnado aquí en Kosuth, y Adorno no es tan drástico. Por un lado, tenemos que tener en cuenta que cuando Adorno trabaja en su *Teoría Estética* está pensando más en música o literatura que en artes visuales o plásticas. Pero también debemos considerar que el autor ya plantea ahí su diagnóstico sobre el “desflecamiento” de las artes, que de algún modo terminaría por acercar el punto de partida de ambas posturas al considerar el propio proceso de transformación que estaban sufriendo todas las prácticas artísticas en el contexto de mediados del siglo XX. Por otro lado, habría que matizar que ambos autores coinciden en un punto fundamental para sus respectivas teorías: la innegable dependencia entre lo artístico y su propia reflexión. Ya se ha señalado con anterioridad, un arte aparentemente ingenuo es sólo la expresión dirigida de la industria cultural: “El arte sin reflexión es la fantasía regresiva de la era reflexiva” (Adorno, 2004: 448). Cada uno, entonces, desde un lugar muy distinto, insiste en la necesidad de integrar am-

bos planos. Lo que ocurre entonces es que Adorno no quiere renunciar a la Estética, tampoco a lo estético, ni disolver por completo la teoría en la práctica. El arte es lo que nos lleva a pensar lo que a la razón identificadora se le escapa, y a la vez nos hace darnos cuenta de que nuestros conceptos no sirven; es su capacidad de convertirse en portavoz de una naturaleza reprimida, la no idéntica (*ibid.*: 324). Pero esta acción crítica se lleva a cabo desde un doble gesto, tanto mimético, como instrumental (y por tanto racional), de imposición de una forma:

art's capacity to express critically the truth of the present is dependent, first, upon the ultimately irreconcilable *difference* between the rational and the mimetic, and second, originally at least, upon the *structural priority* of the latter within the work, since it is the principle of subjective rationality that it is one of the main functions of art to criticize (Osborne, 1989: 40).

3 LA ENSEÑANZA ESTÉTICA DEL CONCEPTUAL

Esta última coincidencia es la que le va a permitir a Peter Osborne recurrir a Adorno para defender su análisis del arte contemporáneo, siendo como se sabe uno de los principales teóricos del arte conceptual. Su tesis es clara:

No existe una estética críticamente relevante para el arte contemporáneo, porque el arte contemporáneo no es estético en el sentido filosóficamente significativo del término. [...] en la medida en que el arte contemporáneo es un arte postconceptual, éste sirve para realizar la idea de arte de la filosofía romántica de Jena bajo nuevas condiciones históricas (2010: 29).

A pesar de esto, Osborne parece querer superar el desinterés estético de los conceptualistas como condición necesaria para una posible Teoría y Estética artística contemporánea, y hacerlo además de la mano de Adorno. Continuando con el reclamo de un discurso reflexivo en el arte, Osborne suscribe el retorno de la teoría adorniana en el contexto británico -con autores como John Roberts-, aunque lo sitúa dentro de ese giro conservador, que se opone a la indiferenciación entre el arte y otras formas culturales de representación. Para él, lo verdaderamente significativo de este retorno es que sirve para mostrar que la Estética todavía no ha logrado tomar el pulso a la transformación de la ontología de las obras de arte en la actualidad. Sigue siendo “incapaz de responder a sus propias preguntas más que por alusión al arte del pasado” (Osborne, 2010: 33). La explicación de esta situa-

ción sería para Osborne doble: por un lado, alude a la identificación entre el arte como estética y el arte como ontología, es decir, como un objeto que proporciona un tipo de experiencia y verdad distinta. Pero, por otro lado, también explica esta incapacidad en base a la función deshistorizante de la Estética como disciplina. En ambos puntos las resonancias adornianas son más que evidentes: la propuesta de Osborne (2010: 36) frente a esta situación es defender un “discurso crítico fundamentado en la filosofía romántica temprana de arte” y que recoja el impulso de la *Teoría estética* de Adorno, para poder comprender el arte postconceptual, “un arte de la mediación reflexiva de conceptos y afectos”. Algo que el conceptual no aceptaba pero que su propia práctica y el uso que se hacía y hace de ella ha sabido desmentir. Ni el irrefrenable nominalismo moderno, que para Osborne sólo es capaz de expresar la verdad de manera abstracta y a través de una racionalización de lo mimético -y, con ello, la imposición de una subjetividad-, ni la proscripción a todo lo sensible por parte de ciertos conceptualismos:

This is the real crisis of art: “Art will not survive if it forgets sensuousness, just as it will not survive if it gives itself over to an external sensuousness that is divorced from its real structure”.

This is a “desubstantialization” of art in two senses. First, in the immediate sense of the erosion of art’s materiality. Second, in the mediated sense of the loss of the possibilities for the expression of truth associated with this materiality (Osborne, 1989: 41).

En este sentido, la ambigüedad con la que Kant trató el término de *estética* explica en parte ese paso de la sensibilidad o la experiencia a lo artístico, que en muchos casos ha terminado por diluir la praxis artística en un cúmulo de propiedades sensibles; de ahí la vehemencia de Kosuth frente al formalismo. La estética trascendental kantiana de la *Crítica de la razón pura* no tenía nada que ver con los juicios sobre lo bello, sobre los que como él mismo dice sólo se puede aplicar la crítica. Es la *Crítica del juicio* la que opera ese relajamiento en el término de *estética* y lo lleva “más allá de la aprehensión sensible (espacial y temporal) de los objetos de la intuición ‘externa’ e ‘interna’ para referirse también a los sentimientos que (la) acompañan” (Osborne, 2010: 41). Sin embargo, lo que suele olvidarse es la exclusión que ya está presente en la Estética kantiana de las obras de arte dentro de los juicios estéticos puros, debido a que en el arte, como belleza adherente, siempre opera un determinado concepto (Kant, 2009: 158-160). Este olvido ilustra la exage-

rada dependencia que lo artístico asume con respecto a lo estético en los siglos XIX y XX, desde aquel *el artista es creador de belleza*, que inaugura el retrato de *Dorian Gray*, hasta los grandes lienzos de Rothko. Sería, por tanto, la Teoría romántica de Jena, y Adorno a través de Benjamin, quienes según Osborne nos proporcionan la clave para poder seguir utilizando la Estética como saber filosófico:

el arte tiene una función metafísica como forma distintiva de presentación de la verdad [...] Éste es el fundamento filosófico en el que se apoya la afirmación de la autonomía del arte: no la autonomía de un tipo de juicio (Kant) ni la autonomía que se limita a la apariencia (Schiller), sino la de un cierto tipo de producción de significado en el objeto, la autopoiesis, que se diferencia tanto de la *techne* como de la mimesis (Osborne, 2010: 45).

A diferencia de lo que pensaba Kosuth, y a la luz de este planteamiento, el arte conceptual no clausura el ciclo contemporáneo de producción artística bajo un nuevo concepto de arte sino que, por el contrario, da paso a una nueva etapa en la que se evidencian las contradicciones tanto de la práctica como de la teoría de mediados del siglo XX. Como alternativa a la periodización clásica del arte del último siglo que distingue entre “modernismo” y “posmodernismo”, Osborne señala la necesidad de pensar en la secuencia modernismo / conceptual / posconceptual, para de este modo abrir la vía a una nueva comprensión de la práctica artística⁴. Esta alternativa le permite mostrar cuál es el legado crítico que el arte conceptual – como el de Kosuth– nos proporciona para entender no sólo las experiencias de la neovanguardia, sino la propia reflexión teórica en torno al arte contemporáneo. Según Osborne, gracias a la contundencia de las propuestas conceptuales, la Estética o Filosofía del arte actual es consciente de: “1) la indispensabilidad pero radical insuficiencia de la dimensión estética de la obra de arte” –insuficiente pero también necesaria, a diferencia de lo que pensaban los conceptuales–; “2) la necesaria conceptualidad de la obra de arte”, lejos del esteticismo formalista; “3) el requisito crítico del uso anti-estético de los materiales estéticos”, es decir, la apertura a nuevas formas de arte con el fin de evitar la desubstancialización de la que hablaba Adorno y “4) el carácter radicalmente distributivo de sus instalaciones materiales” (2010: 50), esto es, la necesidad de pensar el espacio y el contexto, la fisi-

4 En escritos previos, el autor se sirve de la categoría posmoderno, que parece terminar por abandonar debido a las cargas peyorativas que arrastra el concepto.

dad de la obra pero también su marco de producción. La clave, para nosotros, estará en esa vuelta a la materialidad insuficiente.

En un método de lectura que se asemeja al que Peter Bürger (2000) hace del arte moderno desde las vanguardias, Peter Osborne propone comprender los procesos de formación del arte del siglo XX desde las contradicciones del conceptual, hecho que le permitiría mostrar la ruptura ontológica que se ha operado en las obras de arte (Osborne, 2010: 449). Es decir, el objetivo de este autor es poner en práctica una Estética no prescriptiva y capaz de atender a la dialéctica generada entre ideas estéticas y prácticas concretas; la idea de arte se va formando con cada obra pero ninguna obra en particular asume la obligación de adecuarse a esa idea. Con ello, se logra establecer también una categoría de análisis que lo que nos permite es pensar la producción artística actual y no tanto caracterizarla según un patrón previo: “el arte post conceptual no es el nombre de un tipo de arte en particular, sino la condición histórico-ontológica para la producción del arte contemporáneo en general” (*ibid.*: 54). Como ha señalado Silvia L. López: “la pregunta por las transformaciones del arte post-conceptual se formula explícitamente como un proyecto de estética crítica que no sólo intenta comprender el arte como arte-espacio y arte-tiempo, sino que intenta comprender las formas artísticas de nuestro presente como formas temporales de la modernidad capitalista” (2015: 121). Desde este paso, accedemos a la oportunidad de retomar las *viejas* categorías estéticas, esas analizadas por Adorno, que todavía nos ofrecen la posibilidad de hablar de las contradicciones propiciadas por la tensión entre teoría y práctica: mediación, shock, opacidad, repetición, etc.

Under such conditions, aesthetics can have only one goal: «to foster the rational and concrete dissolution of conventional aesthetic categories» in such a way as to «release new truth content into these categories», by confronting them with the most recent forms of artistic experience. This, in a nutshell, is the project of Aesthetic Theory, undertaken in full awareness of the uncertainty and precariousness of its object. For while aesthetics may be powerless to combat the basic social determinants underlying what Adorno calls the “desubstantialisation” (*Entkünstung*) of art (the loss of its capacity to act as a medium for the expression of historical possibilities), it may none the less contribute, within the terms of these determinations, to its resistance to them (Osborne, 1989: 24).

Con este marco de análisis, Osborne parece haber asumido el reclamo que hacía el alemán en su *Teoría estética*: “Si, como pensaba Hegel, ya ha pasado la hora del arte ingenuo, el arte tiene que acoger a la reflexión e impulsarla hasta que ya no flote sobre él como algo exterior, ajeno; esto es hoy la estética” (Adorno, 2004: 454). Una Estética capaz de valorar “si y cómo el arte sobrevive tras el desplome de la metafísica” a la que, según Adorno, “debe la existencia y el contenido” (*ibid.*: 452). Por eso, Osborne al presentar con Adorno esa desustancialización del arte como un paso lógico en su propio devenir histórico (no por razones intra-estéticas, sino socialmente determinadas), pretende situar al arte posmoderno como salida de la situación actual. Y en este mismo punto radica su pregunta acerca de si la Estética de Adorno puede ofrecernos algo para ir más allá de esa dialéctica destructora. La respuesta pasa entonces, dice Osborne, por cuestionar el relato adorniano y su idea del arte moderno como inevitablemente autodestructivo. Aquí se encuentra con la paradoja entre la desmaterialización de la práctica artística contemporánea y la importancia de la materialización de la obra para Adorno. Por ello, Osborne recurre a la posibilidad de que sea el arte posconceptual quien asuma la enseñanza de sus antecesores pero también de la propia *Teoría* adorniana, esa dialéctica entre mimesis y racionalidad (expresión y forma) y el ideal de irreconciliabilidad determinada (Osborne, 1989: 45).

Si todo esto es así, es decir, si finalmente esa radical separación entre arte y estética no era más que un momento en la fractura entre el arte moderno y el arte contemporáneo, puede que no sólo la Estética como disciplina, sino también como marco –lo estético– siga jugando un papel importante en nuestra relación con lo artístico. En el caso de Osborne (2010: 448), su dependencia de la *Teoría estética* es manifiesta –“A finales de los ochenta, mi proyecto se convirtió en el de mediar entre *Teoría estética* y la historia del arte contemporáneo desde los sesenta”–, pero existen otros autores menos explícitos en sus deudas con la propuesta de Adorno que, no obstante, recogen una parte importante de sus análisis. Este sería el caso de Jaques Rancière y algunos de sus puntos en común con la tradición a la que Adorno da una sólida argumentación en su *Teoría Estética*.

4 UNA DISPUTA DE LO SENSIBLE

Haciéndose eco de todas esas investigaciones que se mencionaban al comienzo y que, de un modo u otro, declaraban el fin de la Estética como disciplina, Rancière publica en el año 2004 su *El malestar en la estética*. La idea que somete a examen el texto y desde la que arranca su análisis es que la Estética no es más que la usurpación de lo artístico por parte de la filosofía. Un planteamiento que, según el francés, comparten tanto Bourdieu como Hal Foster, por ejemplo. Desde una perspectiva afín a ésta, nos dice, se ha reivindicado otro tipo de estética que reclama un encuentro sin mediaciones, es decir, puramente sensible con la obra de arte, para terminar afirmando que la Estética se ha posicionado, por el contrario, como un discurso perverso que nos impide ese encuentro y somete nuestra experiencia a todo tipo fines ajenos a la obra. En esta tesitura se encuadra dentro del texto de Rancière tanto a Schaeffer, como a Alain Badiou. Según la lectura que hace Rancière, todos estos autores coinciden en considerar a la disciplina como un terreno de confusión, donde unos discursos (el político, económico, religioso, etc.) se mezcla con otros, entorpeciendo la experiencia artística genuina. Por su parte, el francés sostiene exactamente lo contrario:

Si “estética” es el nombre de una confusión, dicha “confusión” es de hecho lo que nos permite identificar los objetos, los modos de experiencia y las formas de pensamiento del arte que pretendemos aislar para denunciarla. Deshacer el nudo para discernir mejor en su singularidad las prácticas del arte o los afectos estéticos quizás equivalga a condenarse a carecer de esa singularidad (Rancière, 2011: 13).

En consonancia con la propuesta que ya había hecho en *El reparto de lo sensible*, Rancière considera a la estética no como una disciplina, sino como el espacio que permite la identificación del arte como tal. Con el paso del régimen representativo al estético, los filósofos asumen la tarea de pensar y reflexionar sobre ese espacio, pero no la potestad ni el objetivo de crearlo. Así, “La estética no es el pensamiento de la ‘sensibilidad’: es el pensamiento del sensorium paradójico que permite definir las cosas del arte” (2011: 21-22).

Al igual que Adorno, tampoco el francés rechaza el carácter estético del arte contemporáneo, sino que muy al contrario insiste en su dependencia, desde eso que él denomina el “régimen estético del arte”, posterior al régimen ético y repre-

sentativo o poético. Una idea básica acerca de estos regímenes es el hecho de que responden a diferentes modos políticos de sensibilidad o, como él dice, a diferentes modos de “reparto de lo sensible” (2009). El régimen estético del arte derroca la normatividad del régimen mimético y la relación entre materia y forma en la que está basado, llegando para Rancière hasta la actualidad. Con él se constituye una esfera de la experiencia específica para el arte, pero también comienza la supresión de los criterios de diferenciación de los objetos del arte respecto del resto de objetos de la vida: “El movimiento propio del régimen estético, el que ha sostenido los sueños de novedad artística y fusión entre el arte y la vida subsumidos bajo la idea de modernidad, tiende a borrar las especificidades de las artes y a desdibujar las fronteras que las separan entre sí, del mismo modo que las separan de la experiencia ordinaria” (Rancière, 2014: 12).

Para Rancière, el arte moderno, si es que podemos hablar en estos términos con él, es una práctica en continua relación y, lo que es más importante, una práctica que nos sitúa en un lugar de encuentro. En el régimen estético se da una dialéctica entre autonomía y heteronomía artística. No podemos ahora entrar a analizar las divergencias con respecto al concepto de autonomía artística en Adorno (aunque coinciden en la preservación de lo artístico frente a las formas de estetización de la mercancía o del poder), pero interesa señalar esta visión del arte como espacio privilegiado para la articulación y conocimiento del “reparto de lo sensible”

como manera de ocupar un lugar donde se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos. [...] Aquello que el singular del “arte” designa es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales. Y aquello que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible (Rancière, 2011: 32-33).

El arte, por tanto, lejos de desvincularse de lo estético, más bien puede transformarlo. No es esto algo nuevo; estaba en Schiller y está en Adorno. En eso consiste la autenticidad de las obras de arte: en su capacidad de oposición, de dar espacio a lo que no ha podido ser: “El arte deroga constitutivamente esas reglas del juego: el arte es algo existente que no se agota en lo existente, en la empiria” (Adorno: 2004: 446). Esa oposición es la que según Rancière ejerce la política, que no constituye el ejercicio del poder y la lucha por este, sino que aparece como desacuerdo frente a

la policía (el orden de los discursos y acciones), un disenso frente a lo establecido, frente a aquello enunciable y visible, frente a quiénes pueden hablar y cómo, frente al reparto de lo sensible (Vilar: 2017, 177). Por eso, la dimensión política del arte no tiene que ver con los contenidos que transmite o las estructuras sociales que altera, sino con “la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempos y de espacio que instituye, por la manera en que recorta ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2011: 33). Esta idea remite directamente a la tensión entre la praxis y la obra de arte descrita por Adorno en *Teoría Estética*, al advertir sobre el hecho de que esta última no puede operar como un instrumento de directa praxis política, sino que obtiene el potencial transformador gracias a su capacidad para mostrar el mundo no reconciliado:

Las obras de arte son menos y más que la praxis. Menos, porque como quedó codificado de una vez para siempre en *La sonata a Kreutzer* de Tolstoi retroceden ante lo que hay que hacer, tal vez lo obstaculizan, aunque son menos capaces de hacerlo de lo que suponía el renegado y asceta Tolstoi. [...] El arte es más que praxis porque, al apartarse de ella, denuncia la torpe falsedad de la praxis. La praxis inmediata no se entera de esto mientras la organización práctica del mundo no sea completa (2004: 318-319).

Entonces, si en la estética adorniana la obra de arte debe configurar un marco sensible y de reflexión activa en el que se hagan palpables las contradicciones del mundo administrado, puede que su dimensión estética, en el sentido de experiencia, siga siendo fundamental. De igual forma, la tarea básica de la política, que en Rancière está ligada directamente a la estética, es la configuración de su propio espacio, la manifestación del desacuerdo, teniendo a la obra de arte como una de sus vías de acceso básicas

La política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos. [...]

La relación entre estética y política es, entonces, para ser más precisos, la relación entre la estética de la política y la “política de la estética”, es decir, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan

espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular (Rancière, 2011: 34-35).

Parecería entonces que no podemos renunciar a la vieja disciplina, esa que nos hablaba de nuestra sensibilidad y nuestros afectos, de cómo se organiza nuestra experiencia, aunque sí someter a crítica, como han hecho estos autores, sus presupuestos y contradicciones. Se trataría por tanto de ejercer “una ‘política’ del arte que consiste en suspender las coordenadas normales de la experiencia sensorial” (Rancière, 2011: 35) y lograr a través de la vía artística la no subsunción de todo lo estético a los cauces de homologación y homogeneización de lo diverso que impone la lógica racional. Tanto la autonomía, como la reflexividad y fisicidad de la obra parece seguir siendo para estos tres autores algo fundamental. Condiciones de posibilidad de la praxis artística que quizá debamos seguir pensando desde la Estética.

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (2004): *Teoría estética. Obra completa 7*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008): “Resumen de la industria cultural”, en *Crítica de la cultura y sociedad I. Obra completa 10/1*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2013): *Estética. 1958/9*, trad. de Silvia Schwarzböck, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max (1994): *Dialéctica de la Ilustración*, trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
- BROWN, Nicholas (2019). *Autonomy. The Social Ontology of Art under Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (1990), “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October*, vol. 55, Winter, pp. 105-143.
- BÜRGER, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García e intr. de Elio Piñón, Barcelona, Península.
- CLAUSSEN, Detlev (2007): *Th. W. Adorno. Uno de los últimos genios*, trad. de Vicente Gómez, Valencia, Ediciones Universitat de Valencia.
- DANTO, Arthur (2002): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. de Elena Neerman, Barcelona, Paidós.

- EAGLETON, Terry (2006): *La estética como ideología*, trad. de Germán Cano y Jorge Cano, Madrid, Trotta.
- ERJAVEC, Aleš (2010): "Aesthetics and the Aesthetic Today: After Adorno", en VV.AA: *Art and Aesthetics after Adorno*, Townsend Papers in the Humanities n° 3, Berkley, University of California, pp. 182-209.
- HEGEL, G. W. F. (2006): *Filosofía del arte o Estética. Verano de 1826*, trad. Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada.
- KANT, Immanuel (2009): *Crítica del juicio*, ed. y trad. Manuel García Morente, Madrid, Espasa Calpe.
- KOSUTH, Joseph (1977): "Arte y filosofía I y II", en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *La idea como arte. Documentos del arte conceptual*, trad. de Francesc Parcerisas, Barcelona, Gustavo Gili, pp. 60-81.
- KOSUTH, Joseph (1969): "Art after Philosophy" (I, II, III), *Studio International*, n° 915, October, pp. 134-137; n° 916, November, pp. 160-161 and n° 917, December, pp. 212-213.
- LÓPEZ, Silvia L. (2015): "De Adorno a Rancière: por una crítica de lo estético", *Constelaciones*, n°7, pp. 109-137.
- OSBORNE, Peter (1989), "Adorno and the metaphysics of modernism: The problem of a 'postmodern' art", en Andrew Benjamin (ed.), *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*, Londres, Routledge, pp. 23-48.
- OSBORNE, Peter (2010): *El arte más allá de estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*, trad. de Yaiza Hernández Velázquez, Joana Furió y Antonio García Álvarez, Murcia, CENDEAC.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.) (2005): *Estética después del fin del arte. Ensayos sobre Arthur Danto*, trad. de María José Alcaráz, Salvador Rubio Marco y Gerard Vilar, Madrid, Antonio Machado Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2014): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, trad. de Mariel Manrique y Hernán Marturet, Santander, Contracampo Libros.
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *El malestar en la estética*, trad. de M. A. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello, Madrid, Capital intelectual.
- RANCIÈRE, Jacques (2009): *El reparto de lo sensible. Estética y política*, trad. de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, Santiago de Chile, LOM.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2005): *Adiós a la estética*, trad. de Javier Hernández, Madrid, Antonio Machado libros.
- VILAR, Gerard (2017): *Precariedad, estética y política*, Almería, Círculo Rojo.

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 compositivo 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](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.

REFLEXIONES SOBRE LAS NUEVAS LECTURAS DE MARX. LA TEORÍA CRÍTICA COMO UN CONOCIMIENTO NO-IDENTITARIO

*Reflections on the New Readings of Marx.
Critical Theory as a Non-Identitarian Knowledge*

ALFONSO GARCÍA VELA*
galileov@yahoo.com

Fecha de recepción: 4 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2020

RESUMEN

En este artículo se presenta una reflexión teórica e histórica sobre las nuevas lecturas de Marx, que se sitúan en la tradición de la Escuela de Frankfurt, en específico me refiero a la crítica del valor, la teoría crítica de Moishe Postone y el Open marxism. Utilizo el término “nuevas lecturas de Marx” en un sentido general y referido a una constelación histórica que abarca los últimos 30 años, mi enfoque teórico es la Teoría Crítica de Adorno. El objetivo del presente artículo no es comprender las nuevas lecturas de Marx como divergentes o enfrentadas, es analizarlas como momentos de cognición del carácter doble de la sociedad capitalista. Lo que desarrollaré a continuación no es un análisis completo y exhaustivo de las nuevas lecturas de Marx, me enfocaré en uno de los puntos decisivos para dichas lecturas: el concepto de “capital” y su relación con la sociedad moderna. En términos generales lo que busco es contribuir con la disolución del principio de identidad que domina el pensamiento moderno en su conjunto, incluyendo el pensamiento crítico. El pensamiento de Adorno es el intento más importante por superar dicho principio y por escapar a la cárcel de la lógica.

Palabras clave: Teoría Crítica, marxismo, Adorno, sujeto automático, lucha.

ABSTRACT

This article presents a theoretical and historical reflection on the new readings of Marx, which are located in the tradition of the Frankfurt School,

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México).

specifically: The Critique of Value, Moishe Postone's critical theory and the Open Marxism. I use the term "new readings of Marx" in a general sense to refer to a historical constellation that covers the last 30 years. The theoretical point of view of this work is Adorno's Critical Theory. The objective of this article is not to understand the new readings of Marx as divergent or confronted, but rather to analyze them as moments of cognition of the double character of capitalist society. I shall not to develop a complete and exhaustive analysis of the new readings of Marx; the focus of the analysis is the concept of "capital" and its relation with modern society, one of the main points for these readings. My intention in this article is to contribute the dissolution of the principle of identity that dominates modern thought as a whole, including critical thinking. Adorno's thought is the most important attempt to overcome this principle and to escape the prison of logic.

Keywords: Critical Theory, Marxism, Adorno, automatic subject, struggle.

1 INTRODUCCIÓN

En los últimos treinta años han surgido intentos muy significativos por renovar teórica y políticamente la obra de Marx, en especial, por reinterpretar su obra principal: *El Capital*. Además, surgió un gran interés por la Escuela de Frankfurt, que ha dado lugar a esfuerzos por continuar con el trabajo teórico de sus fundadores y a una crítica radical al camino que tomó la Teoría Crítica con Habermas y Honneth. Entre las más relevantes nuevas interpretaciones de la teoría de Marx, que se sitúan en la tradición de la Escuela de Frankfurt, podemos mencionar *La crítica del valor*¹, la teoría crítica de Moishe Postone y el *Open marxism*².

Entre ellas existen notables diferencias, pero, también, existen importantes similitudes. En términos generales, comparten el empeño por superar críticamente al marxismo tradicional y su concepción de la emancipación humana. Su oposición más radical, principalmente con el *Open marxism*, reside en torno al papel que jue-

¹ La perspectiva teórica fundamental de *La crítica del valor* (*Wertkritik*) fue elaborada por Robert Kurz; sin embargo, Roswitha Scholz continuó dicho enfoque a partir de su teoría de la escisión del valor, transformando *La crítica del valor* en *La crítica de la escisión del valor* (*Wertabsplaltungskritik*). Además de Scholz, entre los principales exponentes de *La crítica del valor* podemos mencionar a Norbert Trenkle, Ernst Lohoff, Anselm Jappe, entre otros.

² El *Open marxism* es un enfoque teórico y práctico que surgió en la década de 1980 a partir de una serie de trabajos publicados por John Holloway, Richard Gunn, Werner Bonefeld y Kosmas Psychopedis. En los últimos 20 años el *Open marxism* ha continuado su desarrollo en Europa y América Latina, principalmente en México y Argentina.

ga la lucha de clases en la sociedad capitalista; en este último punto, el *Open marxism* se presenta como una perspectiva opuesta y distinta al enfoque teórico de Moishe Postone y de la *crítica del valor*. No obstante, existe un núcleo histórico experiencial que es común e inherente a dichas concepciones teóricas, en este ensayo planteamos que es el colapso de la Unión Soviética, el ascenso del capitalismo neoliberal y la crisis del movimiento obrero mundial.

Es bien conocido que los cambios históricos de finales del siglo XX, en particular el derrumbe del comunismo, significaron una crisis sin precedentes para la teoría de Marx y la idea de emancipación humana. Podemos caracterizar a este momento de finales del siglo XX como una ampliación de lo que Adorno llamó “entramado de ofuscación” (*Verblendungszusammenhang*)³ de la sociedad burguesa. Para Adorno (2004, 2005) el fetichismo genera en la conciencia un estado de falta de claridad y engeguamiento, en este estado el capitalismo se presenta como una sociedad perpetua sin posible trascendencia.

El shock que produjo en el sujeto las transformaciones históricas del capitalismo en las últimas décadas del siglo XX amplió el entramado social de ofuscación, y quizá hasta el momento dicho entramado ha continuado ampliándose. Según Adorno, bajo la ofuscación universal, sociedad e individuo se armonizan, la armonización se experimenta como resignación, sufrimiento y angustia. Una de las tareas de la teoría crítica es romper con el entramado de ofuscación que envuelve a todos los individuos.

En un entramado de ofuscación ampliado surgen, contradictoriamente, nuevas lecturas de la obra de Marx; “nuevas” en el sentido de una ruptura teórica y práctica con las interpretaciones dominantes durante el siglo XX, con el pensamiento posmarxista y con la teoría crítica de Habermas y Honneth. Desde principios de los 90 y en un lapso de poco más de una década fueron publicadas obras muy relevantes y controvertidas que buscaron reinterpretar la *Crítica de la economía política* y actualizar la Teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, obras como: *El colapso de la modernización* de Robert Kurz, los tres volúmenes del *Open marxism*, *Tiempo, trabajo*

³ El término alemán *Verblendungszusammenhang* (Adorno, 2006) ha sido traducido en este artículo como “entramado de ofuscación”, agradezco la traducción del término a Jordi Maiso. En la versión al español de *Dialéctica negativa* de Ediciones Akal se tradujo como “contexto de obcecación” y en *Escritos sociológicos* de la misma editorial se tradujo como “contexto de ofuscación”.

y *dominación social* de Moishe Postone y *Cambiar el mundo sin tomar el poder* de John Holloway.

Dichos esfuerzos teóricos no se pueden caracterizar como un regreso triunfal del marxismo o de la Teoría crítica. Por el contrario, en los últimos treinta años no ha existido un ambiente propicio para el pensamiento crítico. Sin embargo, las nuevas lecturas de Marx⁴ ofrecieron un punto de vista muy distinto para comprender y valorar la caída del comunismo y la crisis del movimiento obrero. Estos eventos no fueron la expresión histórica del triunfo del capitalismo o el fracaso de la teoría de Marx, eran cambios a escala global en el propio capitalismo y síntomas de una crisis profunda en los regímenes de acumulación de la postguerra, incluyendo el soviético; eventos históricos que abrirían el camino a nuevas formas de lucha anti-capitalista.

Una tarea central de las nuevas lecturas de Marx fue perfilar una teoría crítica de la constitución social del capitalismo a través de las categorías sociales fundamentales que desarrolló Marx en el capítulo primero de *El Capital*, el eje del análisis y crítica fue el trabajo específicamente capitalista. Además, se inspiraron en la crítica negativa de la sociedad burguesa que llevó acabo la Escuela de Frankfurt, así como en su perspectiva sobre la emancipación humana. La cual no se limita al ámbito económico y político, sino que se centraba en la idea de emancipación como un modo de vida cualitativamente diferente, donde se libere el potencial de la humanidad y se desarrolle la autonomía. Así, la idea de emancipación en las nuevas lecturas de Marx ya no depende del Estado o de la clase obrera, depende de los sujetos y de la abolición de la totalidad social en su conjunto.

El propósito de este artículo no es comprender las nuevas lecturas de Marx como divergentes o enfrentadas, es analizarlas como momentos de cognición del

⁴ En Alemania se ha conocido con el nombre de *Nueva lectura de Marx (Neue Marx-Lektüre)* al proyecto teórico que surgió a finales de la década de 1960 y que fue desarrollado principalmente por Alfred Schmidt, Hans-Georg Backhaus y Helmut Reichelt, todos ellos alumnos de Adorno y Horkheimer. En la actualidad, Michael Heinrich se ha vinculado a la *Neue Marx-Lektüre* y ha hecho aportes significativos a dicho proyecto, sobre el tema véase Elbe (2010). En este artículo utilizo “nuevas lecturas de Marx” en un sentido general y referido a una constelación histórica que abarca los últimos 30 años, no obstante, es importante mencionar que tanto Backhaus como Reichelt han influido en el pensamiento de Moishe Postone y en el *Open marxism*, podemos decir que la *Neue Marx-Lektüre* contribuyó al desarrollo de las nuevas interpretaciones de la teoría de Marx. Backhaus y Reichelt colaboraron en los volúmenes 1 y 3 de los libros titulados *Open marxism* que se publicaron en la década de 1990, sobre la relación entre el *Open marxism* y la *Neue Marx-Lektüre* véase Schäbel (2020).

carácter doble de la sociedad capitalista. El carácter doble significa que la sociedad es simultáneamente sujeto y objeto, sin identificarse el uno con el otro y sin separarse por completo, el sujeto y el objeto existen en mediación mutua. Este es el concepto de sociedad de Adorno, el cual no se puede captar apropiadamente dentro de las formas de la lógica tradicional o como la llamaremos en este artículo: la lógica de la identidad⁵. Mi objetivo es un conocimiento autorreflexivo y no reglamentado por las leyes de la lógica, ya que la sociedad no es una sociedad lógica, es una sociedad antagónica (Adorno, 2005)⁶; considero que la teoría crítica de Adorno es la base para un conocimiento no-identitario.

En este artículo no busco producir una síntesis de las nuevas lecturas de Marx a través del pensamiento de Adorno, que consistiría en tomar lo mejor de teorías opuestas o lo que tienen en común y desde ahí reunirlos en un pensamiento unitario y sin contradicción⁷. La teoría crítica que intento alcanzar es una que disuelva el principio de identidad que domina el pensamiento moderno en su conjunto. Desde mi punto de vista, las nuevas lecturas de Marx han hecho grandes aportes para superar el marxismo tradicional y para comprender la sociedad actual; no obstante, aún opera la lógica de la identidad en su estructura de pensamiento, por lo tanto, en términos generales, son en esencia unilaterales y se excluyen mutuamente, asumiéndose como incompatibles. Esta perspectiva resulta ser una debilidad para las nuevas lecturas de Marx, ya que por sí solas son insuficientes para comprender la relación entre sujeto y objeto o entre estructura y acción.

⁵ Es muy importante mencionar que Roswitha Scholz (2013) buscó desarrollar su teoría de *La escisión del valor* teniendo en cuenta la crítica a la lógica de la identidad desde la Teoría Crítica de Adorno. La crítica de Scholz a esta lógica se centra en puntos relevantes como la deducción, la disolución de lo múltiple en el concepto y la no absolutización de la teoría. No obstante, considero que no establece una relación entre capitalismo y la lógica de la identidad, lo cual es decisivo para superar la identidad en términos epistemológicos. Además, Scholz (2013: 52) no critica la idea de síntesis. Para dicha autora “se trata de sintetizar sin sistematizar” y para Adorno la síntesis es un aspecto fundamental del pensamiento identitario.

⁶ Sobre la idea de un conocimiento no reglamentado ver *Dialéctica Negativa e Introducción a la sociología*. Asimismo, para Adorno (2005, 2013) el mundo no es un mundo lógico es un mundo contradictorio y la dialéctica es una crítica a la logicidad y su carácter coercitivo.

⁷ Sobre el concepto de síntesis ver Adorno (1976, 2015b). Según Adorno (2015b: 527) “de la lógica se ha tomado prestado el pensamiento de la unidad y de la coherencia, esto es la idea de no contradicción de una cosa con otra; pues síntesis quiere decir que las cosas son reunidas de manera que no estén en contradicción unas con otras”.

Además de una comprensión transhistórica del trabajo y de subestimar la fuerza del sujeto como contradicción dentro del capitalismo⁸, el marxismo tradicional se ha constituido a partir del principio de identidad, principio que ha de superarse si se quiere una teoría crítica radicalmente distinta que constituya una teoría del conocimiento no-identitaria y recupere la autorreflexión crítica que caracterizó a la Escuela de Frankfurt.

Desde mi enfoque, no se trata únicamente de invertir polaridades en la perspectiva teórica, es decir pasar de lo positivo a lo negativo como lo han planteado Kurz (2017) y Holloway (2007), y en el caso de Holloway poder llegar a una noción no-identitaria de la praxis. Esto es de gran relevancia; pero lo que buscamos es la disolución del principio de identidad en el pensamiento crítico a través de una reorientación fundamental de lo conceptual hacia lo no-idéntico⁹. La Teoría Crítica de Adorno es el intento más importante por superar dicho principio y por escapar a la cárcel de la lógica.

2 PENSAMIENTO E IDENTIDAD. HACIA UN CONOCIMIENTO NO-IDENTITARIO

Mi punto de partida es el análisis que hace Adorno de la relación entre pensamiento y sociedad. Para Adorno el pensamiento no es distinto de la sociedad, se constituye social e históricamente; incluyendo el pensamiento crítico o una teoría antagonista al capitalismo. El pensamiento crítico no es una interrupción o una ruptura completa con la sociedad burguesa, es parte de su contexto social e histórico. No escapa por completo a la preformación social de sus propias categorías; de tal modo que la teoría tradicional no es simplemente un pensamiento equivocado que

⁸Postone (2006) caracterizó al marxismo tradicional como una perspectiva que, a pesar de sus distintas variantes, tiene como núcleo una interpretación transhistórica del trabajo y mostró que la crítica al capitalismo del marxismo tradicional es una crítica desde el punto de vista del trabajo. En este sentido, Kurz (2018: 134-135) señala que “no se puede criticar al capitalismo desde su propia sustancia. Una crítica del capitalismo debe cuestionar esa misma sustancia y liberar pues a la humanidad de su sumisión a las constricciones impuestas por el trabajo abstracto”. Desde otro enfoque, el *Open marxism* ha señalado que el marxismo tradicional se distingue por tomar como punto de partida la dominación objetiva para pensar la transformación del mundo, subestimando la fuerza del sujeto como contradicción interna al capitalismo, sobre el tema véase Holloway (2010) y Bonefeld (2004b).

⁹Según Adorno (2005: 23) el gozne de la dialéctica negativa es “cambiar la dirección de la conceptualidad, volverla hacia lo no-idéntico”.

no puede escapar de la dominación y la teoría crítica un pensamiento verdadero que ha interrumpido las formas de dominación por medios conceptuales o de lucha. El análisis de Adorno intenta ir más allá de la dicotomía entre lo verdadero y lo falso, pregunta por la constitución de la subjetividad y los contextos objetivos en que se encuentra el pensamiento; y nos permite comprender que nuestro modo de pensamiento, su estructura interna, se encuentra constituido por la sociedad y es históricamente específico.

El argumento anterior, no sugiere que nuestro pensamiento es idéntico con la sociedad burguesa o que no podemos pensar de otra forma que no sea dentro de los límites que nos impone el capitalismo. Como señala Adorno (2015a) el sujeto no se reduce a un rígido reflejo del objeto, a una identidad con la sociedad. El pensamiento puede apuntar más allá de los límites de la sociedad burguesa porque dicha sociedad y los sujetos que la constituyen son contradictorios, la contradicción es la posibilidad de pensar lo otro y transgredir la inmanencia de la conciencia. En la contradicción como conciencia crítica y resistencia está la posibilidad de un excedente en el sujeto, esto significa que la Teoría crítica tiene el potencial de exceder los límites de su propia constitución; no obstante, no está protegida de la dominación por el hecho de criticarla.

En este sentido, Postone (2006) sostiene un argumento similar, el pensamiento crítico se encuentra socialmente determinado y no únicamente los modos de pensamiento que afirman el orden existente. Postone rechaza una posición de privilegio para las y los pensadores críticos, asimismo, rechaza una simple oposición entre dominación y subjetividad antagonista. El pensamiento y la práctica antagonista no escapan a la constitución social del capitalismo, existe una relación entre la subjetividad antagonista y su contexto social. Esta relación se produce en términos de posibilidad de dicha subjetividad, como Adorno y otros pensadores de la Escuela de Frankfurt, la ubica en el carácter contradictorio de la sociedad.

Asimismo, para dar cuenta de la conexión entre pensamiento y sociedad, Postone (2006) propone una teoría crítica autorreflexiva; esto significa una teoría social que tenga en cuenta la especificidad histórica de su objeto y de la misma teoría, en oposición a una visión ontológica y transhistórica de los mismos, enfoque que caracteriza al marxismo tradicional. Según Postone, la teoría debe ser tratada como parte de la realidad social en la que existe, lo anterior lleva a interpretar la teoría de Marx como históricamente específica al capitalismo y no como una teoría de la

historia humana en general. Desde esta perspectiva, la superación del capitalismo implicaría la superación de la teoría de Marx, dado que esta última es parte de la realidad que analiza críticamente. Así, pensamiento y sociedad se vinculan Inmanentemente a partir de la comprensión de su carácter histórico.

También, Robert Kurz (2012) y Roswitha Scholz (2013) enfatizan la importancia de comprender la especificidad histórica de las categorías de *El Capital*. Argumentan que han sido malinterpretadas por el marxismo tradicional como categorías transhistóricas y sostienen, como Postone, que la teoría del valor de Marx es una teoría específica del capitalismo. Además, Kurz (2014) argumenta que una de las tareas de la crítica hoy es romper con las construcciones epistemológicas de la modernidad a partir de la historización radical de sus fundamentos, a este proceso crítico reflexivo le llama “ruptura ontológica”. La cual consiste en criticar las categorías de la modernidad a través de su propia historicidad y no únicamente cambiar contenidos determinados de las categorías por otros; es suspender una categoría que parece natural e históricamente insuperable dentro del sistema productor de mercancías. Desde el enfoque de Kurz, la crítica a la política no consistiría en cambiar un contenido determinado de dicha categoría y sustituirlo por otro, es someter a una crítica histórica fundamental la categoría misma de política y su forma social correspondiente. Lo mismo para categorías como: Estado, nación, dinero, trabajo, mercado, individuo, sujeto y relaciones de género, etc.

Desde otro punto de vista, Holloway (2011) ha sostenido la importancia de la historicidad de los conceptos y categorías para alcanzar un pensamiento no-identitario. Holloway establece un vínculo entre las formas de pensamiento identitario con una visión ontológica y transhistórica, argumentando que la sociedad capitalista se compone de una multitud de personas fragmentadas en identidades como género, raza, clase, etc.; estas identidades dan lugar a un pensamiento con carácter identitario, que es básicamente un pensamiento que se elabora sobre la base del ser y pierde su propia especificidad histórica y límites para construir un mundo emancipado. El resultado es un pensamiento positivo, en el sentido de la afirmación de identidades; mientras que comprender las identidades como formas históricas específicas de relaciones sociales capitalistas coloca el pensamiento en una senda negativa o no-identitaria. Para Holloway la teoría crítica busca negar, no afirmar las identidades que se han constituido social e históricamente en el capitalismo.

Las nuevas lecturas de Marx han dado un gran paso al analizar la relación entre pensamiento y sociedad a partir de la especificidad histórica de los mismos, esto los ha alejado del marxismo tradicional y sus concepciones transhistóricas. De este modo, han iniciado con el desarrollo de una teoría social e histórica de la subjetividad, sin embargo, esta teoría ha sido formulada únicamente en términos de lo histórico y se ha dejado de lado el análisis de la constitución social de la estructura del pensamiento mismo. Además de su propia especificidad histórica, el pensamiento tiene su génesis en la objetividad social del capitalismo, como veremos a continuación. La Teoría crítica de Adorno intenta mostrar cómo el pensamiento mismo es un modo de existencia de las relaciones sociales capitalistas.

Adorno analiza la constitución social del pensamiento moderno a partir de su forma elemental: el concepto. En primer lugar, para Adorno (1976, 2005, 2013) los conceptos son el medio por el cual la conciencia se relaciona con los objetos de conocimiento, los conceptos son imprescindibles para la reflexión, no se puede pensar sin ellos. El concepto es la forma básica del pensamiento y Adorno intentará ir más allá del concepto por medio del concepto¹⁰. En segundo lugar, el concepto es la primera operación de la lógica, la teoría del concepto es la base de la división de la lógica formal como doctrina de la verdad. A la teoría del concepto le sigue la teoría del juicio como conexión de conceptos, luego tenemos la teoría del raciocinio como operaciones lógicas que parten de juicios. En tercer lugar, los conceptos no son simples signos o representaciones mentales, son formas de existencia de relaciones sociales capitalistas que tienen su modelo social en el intercambio de mercancías, y como formas sociales están constituidos por el modo de dominación que caracteriza al capitalismo: la abstracción real. Este último punto es decisivo, es el centro de la crítica de Adorno, partes centrales de *Dialéctica negativa* están dedicadas a la crítica del concepto y al modo de dominación que lo moldea.

De acuerdo con el análisis de Adorno, en el acontecer básico de la sociedad se constituye el mecanismo de abstracción conceptual. Lo conceptual no es un mero producto del sujeto, algo que emerge enteramente de su conciencia, lo conceptual es fundamentalmente un proceso social objetivo. El concepto es la unión de lo disperso bajo un atributo que le es común, es decir, para construir un concepto se tiene que llevar a cabo un proceso de unificación donde se abstrae un atributo co-

¹⁰ Adorno (2005: 26) señala que a la filosofía le “compete el empeño de llegar más allá del concepto por medio del concepto”.

mún a cosas distintas y dispersas, a partir de ahí se elabora el concepto. Adorno señala que en el intercambio de mercancías se lleva a cabo el mismo proceso que en la formación de conceptos, se excluyen los momentos específicos y diversos de los objetos de canje y se llevan a una forma abstracta común a ellos. Lo central en el proceso de intercambio es el momento de unidad, así pues, el concepto expresa una determinada forma de relaciones sociales históricamente específica que se caracteriza por un principio de unificación abstracto que fija lo mismo en lo diferente y lo niega, produciendo una unidad en la multiplicidad. La unidad no significa simplemente la desaparición de lo múltiple, lo múltiple existe, pero en la forma de su negación.

Uno de los aspectos centrales del análisis de Adorno es que da cuenta de un proceso social decisivo para el capitalismo que es la reducción de la multiplicidad a una unidad, a un común denominador que llama identidad, que podemos caracterizar como un poder unificador. Adorno ubica el núcleo central de este proceso en el intercambio de mercancías, en la esfera de la circulación. No obstante, aquí podemos ir más allá de Adorno y plantear que lo decisivo para la identidad y el mecanismo de abstracción conceptual no es la circulación, tiene que ver fundamentalmente con la producción; es decir, con el trabajo abstracto y el valor. Ambas categorías se refieren a un proceso social de reducción a un común denominador, a una identidad; el trabajo abstracto reduce los distintos trabajos concretos a trabajo humano y la magnitud del valor expresa la reducción a tiempo de trabajo empleado en la producción¹¹; en otras palabras, la identidad tiene como génesis el trabajo abstracto.

Así pues, la identidad es un principio que constituye la realidad social y el pensamiento moderno. En diferentes niveles del acontecer social, el capitalismo supone un proceso continuo de abstracción de la multiplicidad y reducción a una identidad. Unificar bajo un común denominador conlleva la exclusión de lo plural, de sus momentos específicos. Se prescinde de lo que es distinto al principio unificador y la estructura misma del pensamiento adquiere un carácter identitario y excluyente. Esto supone dos cuestiones esenciales: primero, si en el proceso conceptual se excluye algo del objeto, entonces, el objeto no corresponde perfectamente a su propio concepto. Es decir, no hay identidad entre pensamiento y objeto, en

¹¹ Sobre la reducción a un común denominador que expresan las categorías de trabajo abstracto y valor véase Marx (2013) y Postone (2006).

otros términos, es la crítica al conocimiento como figura de la identidad entre sujeto y objeto. Más aún, es la renuncia a las certezas, dado que la identidad entre sujeto y objeto no se realiza por entero como creyó el idealismo.

Segundo, Adorno (1976: 162) sostiene que el carácter excluyente e identitario del pensamiento moderno se expresa en el principio de no contradicción de la lógica. Este principio “afirma que de dos enunciados opuestos contradictoriamente sólo uno puede ser verdadero y el otro falso”. Si bien es cierto que el principio de no contradicción ya estaba contenido en la filosofía de Aristóteles, es en el pensamiento moderno donde adquiere la condición de ley. Infringir esta ley es un tabú en el capitalismo.

Adorno (1976) señala que el carácter de nuestro pensamiento responde a la identidad y es excluyente entre alternativas. Es un pensamiento dicotómico que supone unívocamente o bien una alternativa o bien la otra, no se puede tener ambas, no se puede pensar lo que se desvía de nuestro punto central, de lo que es idéntico a sí mismo, es una lógica de la identidad. En el capitalismo se ha constituido socialmente un tipo de lógica con carácter identitario, por lo tanto, excluyente. Además, es un tipo de lógica que se ha transformado en hegemónica al ser expresión del poder unificador de la sociedad: el trabajo abstracto. La validez del conocimiento está determinada por la lógica de la identidad. Según Adorno este carácter excluyente e identitario es lo que lleva en general a que el pensamiento moderno se despliegue históricamente como escuelas enfrentadas entre sí de modo más o menos antitético.

La *Dialéctica negativa* sería la tentativa de transgredir las leyes de la lógica, la transgresión no es la búsqueda de un pensamiento ilógico, es una crítica Inmanente a la lógica, es dar cuenta de su constitución social e histórica. La teoría de Adorno puede ser la base para un pensamiento no-identitario, que no sea excluyente entre alternativas e intente disolver la rígida contraposición de perspectivas teóricas. Asimismo, nos da la posibilidad de superar la estricta dicotomía entre lo verdadero y lo falso, se puede decir que la conciencia cosificada busca algo fijo que pueda llamar verdadero o falso. Para Adorno (2005, 2015a) una conciencia cosificada es el correlato del mundo administrado; lo cierto es que en la medida en que un conocimiento se cierra sobre sí mismo se cosifica aún más.

No obstante, hay que enfatizar que lo anterior no es la renuncia a la verdad y la recaída en un relativismo que acepta como verdadera cualquier teoría; la teoría

crítica no puede renunciar a la verdad si quiere un mundo emancipado. Significa, por una parte, que en las construcciones intelectuales hay contenidos sociales que se expresan, contenidos que al cosificarse se vuelven falsos. Por otra, significa que en el capitalismo existe una paradoja en el conocimiento: conocer “algo” tiene el sentido de apoderarse del complejo de multiplicidades de ese “algo” a través de su reducción a una identidad y, a la vez, esa misma identidad es un proceso de exclusión de lo múltiple, de su negación. En términos de Adorno (2013:165) “conocer significa al mismo tiempo transformar algo en identidad, pero también referirse a algo que no es idéntico”. Esta paradoja tiene un origen social y es una dificultad históricamente constituida para la búsqueda de la verdad.

De esta forma, la teoría de Adorno busca una reorientación fundamental de lo conceptual, hacia lo no-idéntico y su anhelo es un pensamiento no encadenado. Nos muestra que el movimiento del concepto es expresión del movimiento de la sociedad y abre la posibilidad de un conocimiento no reglamentado por las leyes de la lógica, un conocimiento que quiebra el carácter coercitivo de las leyes en el pensamiento. Es la posibilidad de superar la comprensión dicotómica y enfrentada de las nuevas lecturas de Marx, buscando sortear la síntesis teórica. Lo anterior es uno de los propósitos de este artículo; este propósito supone quebrar la identidad con los medios de la identidad y abrir el pensamiento.

3 LAS NUEVAS LECTURAS DE MARX Y EL CONCEPTO DE CAPITAL

Lo que desarrollaré a continuación no es un análisis completo y exhaustivo de las nuevas lecturas de Marx, las cuales, desde mi perspectiva, son hasta hoy los proyectos teóricos más relevantes para comprender el capitalismo en la actualidad y dar cuenta de las posibilidades de su transformación; al mismo tiempo, son una potente crítica al trabajo específicamente capitalista. En este apartado me enfocaré en uno de los puntos decisivos para los enfoques teóricos y prácticos de las nuevas lecturas de Marx, que es la reinterpretación del concepto de “capital” de Marx y su relación con la noción de sociedad.

Como veremos, Moishe Postone y Robert Kurz se vinculan en la interpretación del “capital” como “sujeto automático”, mientras que el *Open marxism* lo interpreta como “lucha de clases”. Estas dos interpretaciones se contradicen mutuamente y podemos decir que son expresión del problema histórico de la relación entre

estructura (objetividad) y acción que envuelve al doble carácter de la sociedad capitalista; además, intento sostener que detrás de dichas interpretaciones teóricas opera un pensamiento que, en última instancia, se mantiene en la lógica de la identidad. Lo veremos más detenidamente en los párrafos que siguen.

En términos generales, podemos afirmar que para las nuevas lecturas de Marx la categoría de “capital” de la *Crítica de la economía política* hace a referencia a una forma de relaciones sociales históricamente específica que caracterizan a la sociedad capitalista. Existe un vínculo entre las categorías de capital y de sociedad, la categoría de capital expresa el tipo de relaciones sociales que se producen en la sociedad capitalista. Ahora bien, es necesario precisar cómo se entiende en cada una de estas lecturas las relaciones sociales, ya que esto mismo a que llegan no es igual, tiene características muy diferentes.

Para Postone y Kurz las relaciones sociales en el capitalismo han adquirido un carácter objetivo y real, la objetividad no es una ilusión de los sujetos en el capitalismo, es una característica históricamente específica de la realidad social en que están inmersas las personas en la modernidad. Para entender esta objetividad social como un modo de dominación abstracto e impersonal introdujeron la noción de “sujeto automático”, idea que se fundamenta en un párrafo muy conocido de Marx (2013: 188) en *El Capital*, donde llama al valor que se autovaloriza (al capital) un “sujeto automático”. Asimismo, el concepto de “sujeto automático” busca ir más allá de la idea de dominación del marxismo tradicional, una idea que se fundamenta en la posesión de los medios de producción y entiende la dominación en el capitalismo únicamente en términos de la explotación de una clase sobre otra, esta idea de dominación tuvo consecuencias políticas decisivas en la Unión Soviética y en los países socialistas.

Ahora bien, en particular, para Postone (2006) la categoría de “capital” hace referencia a una clase muy diferente de relaciones sociales que ha sido constituida históricamente por un tipo de práctica social con carácter objetivador. Según Postone, el trabajo abstracto, como actividad que interconecta a las personas entre sí, ha generado un tejido social que se ha independizado de las voluntades individuales de los sujetos concretos adquiriendo un movimiento y dinámica propia. En otras palabras, el tejido social de la modernidad se ha transformado en una estructura estructurante que se mueve por sí misma y domina a las personas, un todo social casi independiente de los sujetos particulares que la conforman, por eso es

un “sujeto automático”. Un Sujeto históricamente determinado y automotriz que no puede ser entendido en términos de clases sociales, para Postone es un Sujeto peculiar que tiene como sustancia el trabajo abstracto, además, es un Sujeto sin conciencia pero que induce conciencia en los individuos que lo conforman.

Al igual que Postone, Kurz (2016, 2017) se refiere con “sujeto automático” a un dominio objetivo de las relaciones sociales sobre las personas, sin embargo, lo desarrolla desde un punto de vista relativamente diferente a Postone. Kurz parte de la idea de que el trabajo productor de mercancías es ante todo un fin en sí mismo, un fin que se antepone a los sujetos de la acción y sus necesidades. El movimiento del valor que se valoriza es un proceso donde una cantidad de trabajo abstracto (valor) se transforma en una cantidad mayor de trabajo abstracto (plusvalor), en este proceso el trabajo abstracto se retroalimenta a sí mismo como un movimiento autotélico y tautológico.

Para Kurz el trabajo abstracto no describe sólo el gasto de energía humana es, también, la forma repetitiva de la actividad fetichista que produce valor y tiene como finalidad su propia retroalimentación para generar más valor, no tiene como fin la satisfacción de necesidades humanas, es un movimiento que deviene en dinero que hace más dinero. La retroalimentación del trabajo en trabajo y del dinero en dinero se ha vuelto totalizante, autónoma y domina socialmente a las personas; según Kurz, el concepto de capital como “sujeto automático” expresa la forma social de dominación, un tipo de dominación que no se ubica en ningún sujeto en particular, ni depende directamente de la posesión de los medios de producción; tanto los trabajadores como los propietarios y gerentes del capital son parte de esta trama objetiva de dominación.

Desde mi perspectiva, Postone y Kurz dan cuenta de uno de los motivos fundamentales de *El Capital*, que es el análisis de la sociedad burguesa como una forma de objetividad constituida por la práctica humana como trabajo abstracto, una objetividad que inmanentemente tiene el potencial de ser superada históricamente. El concepto de capital no implica únicamente una dominación de clase, se refiere a una objetividad social que se impone de modo totalizante, heterónimo y extraño en las personas que la conforman. Está objetividad denota el momento de la sociedad que no se resuelve en la voluntad de los sujetos particulares, es el momento de la negación de la voluntad y libertad de las personas por un poder abstracto e impersonal, un momento objetivo y real de la sociedad que nosotros hemos creado

y se impone sobre y a través de nosotros. Este momento de la sociedad ha sido hasta cierto punto apropiadamente conceptualizado por Postone y Kurz.

No obstante, tanto Postone como Kurz vuelven el momento objetivo de la sociedad en una identidad. El “sujeto automático” es un concepto que designa una abstracción de los sujetos particulares, una reducción de la multiplicidad social a la pura objetividad como un principio unitario. Un Sujeto sin conciencia que resulta de sujetos con conciencia, un Sujeto con dinámica propia que constituye las formas de objetividad y de subjetividad. En otros términos, la idea de “sujeto automático” une el momento constituyente y el momento constitutivo, y a través de esa unidad se genera teóricamente el todo social, es un fundamento que busca, a través de la identidad, ir más allá de la dualidad entre sujeto y objeto. Es decir, la sociedad es reducida a una identidad constituyente y constitutiva, así, el concepto de capital de Postone y Kurz expresa un acto de conocimiento que se mantiene en la lógica de la identidad.

Aquí el problema de la relación entre objetividad y acción se resuelve en la pura objetividad como unidad de sujeto y objeto, Marx reconoció y analizó la objetividad social pero no la volvió una identidad. Además, el concepto de “sujeto automático” incluye a la lucha de clases, pero sólo como parte intrínseca de la pura reproducción del mundo, dejando de lado el momento activo de la subjetividad, un momento que es fundamental retener o se corre el riesgo de dejar de lado la utopía. En un sentido enfático, la utopía reside en el sujeto, en el potencial creativo de los seres humanos¹².

En este punto de la reflexión es fundamental el *Open marxism*, cuyo *pathos* es mostrar que nosotros, los seres humanos, somos el sujeto de la sociedad. Dicho de otro modo, los seres humanos han creado su propio mundo y pueden transformarlo. Para el *Open marxism* la idea de lucha de clases conceptualiza el momento activo de la subjetividad frente a un mundo que nos niega. La lucha de clases no es únicamente una relación de explotación que afirma la clase o un conflicto entre dos grupos sociales definidos en relación con los medios de producción (capitalistas y proletarios) tal y como lo interpretó el marxismo tradicional.

De acuerdo con el *Open marxism* la noción de lucha de clases se refiere a un antagonismo que atraviesa la sociedad y la constituye, asimismo, da cuenta de la

¹² Sobre la creatividad humana véase Holloway (2011).

lucha de las personas en contra de ser clase y en contra de su propia sujeción y clasificación (Bonefeld, 2004a; Gunn, 2004; Holloway, 2004a). Aquí reside el otro motivo fundamental de Marx en *El Capital*: no es sólo el análisis de la objetividad socialmente producida y mostrar como inmanentemente puede ser transformada; es, al mismo tiempo, mostrar que el sujeto no es un simple ejecutor de las estructuras de dominación, un esclavo que necesariamente debe obedecer a la objetividad social. Los seres humanos luchan e intervienen en la constitución de la sociedad, este momento activo de la subjetividad abre la posibilidad de que el mundo pueda ser transformado radicalmente y retiene la idea de utopía en un sentido enfático.

Como Kurz y Postone, el *Open marxism* argumenta que el capital es una relación social, no una cosa como se ha entendido en términos economicistas; no obstante, su interpretación se contrapone a los primeros al entender las relaciones sociales capitalistas como formas de lucha, en este sentido, el capital es conceptualizado como lucha de clases. También son lucha de clases: la sociedad, el valor, el dinero, la mercancía, el Estado, el concepto, la clase misma y la teoría de Marx es interpretada como una teoría de la lucha (Bonnet, Holloway & Tischler, 2005; Holloway, 2004b). De acuerdo con Holloway (2004b: 11) “la idea central del enfoque del *marxismo abierto* es que tenemos que entender todas las categorías del pensamiento como abiertas, simplemente porque son conceptualizaciones de la lucha social”. La frase “tenemos que entender” es un imperativo hacia una identidad: la lucha de clases, una unidad de lo múltiple, fuera de ella nada tiene significación. Podemos decir que el *Open marxism* encuentra en la lucha de clases el principio constitutivo de la sociedad, un principio absoluto de una sociedad que en apariencia es algo objetivo.

Para el *Open marxism* la apariencia objetiva del capitalismo es real porque no proviene de nuestras mentes como una alucinación, procede de las formas sociales que ocultan su constitución subjetiva. El *Open marxism* busca mostrar que la objetividad de la sociedad es verdaderamente el producto de nuestra subjetividad, para Holloway (2005: 28) “no hay objeto, solo hay sujeto” y para Bonefeld (2007) la objetividad es un modo de existencia del sujeto. La crítica *ad hominem* del *Open marxism* está ligada a la completa disolución del objeto en el sujeto, lo cual tiene como consecuencia la primacía absoluta de la subjetividad, la subjetividad como el

lugar de la esperanza. En este aspecto, continúa operando la lógica de la identidad en la teoría crítica del *Open marxism*, pero en un sentido opuesto respecto de Kurz y Postone, ya no es la objetividad social el principio constitutivo, para el *Open marxism* es la subjetividad activa y creativa expresada por la categoría de lucha de clases.

4 A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CONCEPTO DE SOCIEDAD DE ADORNO

Así pues, las nuevas lecturas de Marx se han mantenido en la lógica de la identidad al momento de desarrollar la relación entre sujeto y objeto o entre estructura y acción, identifican la sociedad con su momento objetivo o con su momento subjetivo. Es decir, colocan la verdad de la sociedad en el sujeto o en el objeto y lo convierten en un principio absoluto. Asimismo, la lógica de la identidad conlleva el riesgo de que una perspectiva teórica se cierre sobre sí misma y excluya a otras rígidamente. En una sociedad antagónica la apertura del pensamiento supone la transgresión de la lógica y de sus límites, un tipo de lógica que se ha constituido social e históricamente y que moldea el pensamiento, incluso el pensamiento crítico; mantenerse en esta lógica es quedar encerrados en sí mismos y en el trabajo abstracto.

Lo anterior supone un desafío teórico enorme: cómo articular el momento objetivo y el momento subjetivo de la sociedad sin recaer en una identidad, la noción de sociedad de Adorno nos proporciona una base muy importante para enfrentar el desafío. El concepto de sociedad de Adorno (2004, 2008) es un intento por superar la separación sujeto-objeto pero no a través de una identidad. Para Adorno la sociedad tiene una forma dual y contradictoria, es objetiva y subjetiva, ambas a la vez, sin identificar al sujeto con el objeto ni al objeto con el sujeto, es un concepto dialéctico. El sujeto y el objeto están mediados mutuamente no se identifican o se reducen uno a otro; en otros términos, el objeto es un modo de existencia del sujeto y, a la vez, el sujeto es un modo de existencia del objeto.

Para Adorno (2008; 2015a:153) el momento objetivo de la sociedad hace referencia al modo en que los sujetos en el capitalismo se encuentran entrelazados, un tipo de interacción que no omite a nadie, totalizante y que mantiene frente a las personas un cierto grado de autonomía y ejerce presión, “apenas soportable”, sobre las personas. El momento subjetivo significa que la sociedad se compone de individuos que producen la sociedad y ejercen “una contra-presión” sobre la sociedad,

“porque no reina una conformidad completa” entre nosotros y la sociedad, un tejido social sin el cual no se puede vivir.

Según Adorno (2008: 58) “no es la mera suma o aglomeración de individuos, ni es algo absolutamente autónomo situado por sobre los individuos, sino que posee en sí simultáneamente ambos momentos. Se realiza sólo a través de los individuos, pero, en tanto relación, no puede reducirse a ellos; y, por otro lado, tampoco puede ser concebido como un concepto superior puro existente en sí”. El concepto de sociedad no puede ser reducido a una determinación concluyente: sujeto o objeto; esta característica de la sociedad capitalista es imposible de entender en términos del principio de no contradicción de la lógica, al respetar este principio, la sociedad es objetiva o es subjetiva, no ambas a la vez.

Para finalizar, las nuevas lecturas de Marx expresan en sus teorías críticas momentos de cognición de la sociedad capitalista, del carácter objetivo y subjetivo de la sociedad. Por un lado, la sociedad que hemos producido históricamente se ha ido transformando en algo objetivo frente a nosotros, una objetividad real que nos constituye y domina de modo abstracto e impersonal; un tejido social que no podemos deshacer simplemente con actos de voluntad o con develar la subjetividad constitutiva detrás de la objetividad social. Este es el momento de verdad de la teoría crítica de Postone y Kurz, un momento que se cosifica cuando se convierte en una identidad en el concepto de “sujeto automático”. Por otro lado, la sociedad está constituida por sujetos vivos y particulares, sujetos que no son simples engranajes de la sociedad, las personas luchan e intervienen en la sociedad, la constituyen, tal y como lo ha señalado el *Open marxism*. Sin embargo, en el centro de dicha teoría crítica, también, se encuentra una interpretación identitaria de la relación sujeto-objeto que lleva a recaer en un subjetivismo absoluto. El pensamiento de Adorno nos permite comenzar a romper con la identidad, una fuerza social, que trata de imponerse tanto subjetiva como objetivamente.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1976): *Terminología filosófica. Tomo 1*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (2004): *Escritos sociológicos I*, trad. de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal.

- ADORNO, Theodor W. (2005): *Dialéctica negativa - La jerga de la autenticidad*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2008): *Introducción a la sociología*, trad. de Eduardo Rivera López, Barcelona, Gedisa.
- ADORNO, Theodor W. (2013): *Introducción a la dialéctica*, trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ADORNO, Theodor W. (2015a): *Filosofía y sociología*, trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ADORNO, Theodor W. (2015b): *La Crítica de la razón pura de Kant*, trad. de Francesc J. Hernández y Benno Herzog, Buenos Aires, Las cuarenta.
- ADORNO, Theodor W. (2006): *Negative Dialektik*, Akademie Verlag, Berlin.
- BONEFELD, Werner (2004a): Clase y constitución, trad. de Anna-Maeve Holloway, en John Holloway (Ed.), *Clase \cong lucha: antagonismo social y marxismo crítico* (pp. 33-68), Buenos Aires, Ediciones Herramienta.
- BONEFELD, Werner (2004b): On Postone's Courageous but Unsuccessful Attempt to Banish the Class Antagonism from the Critique of Political Economy, *Historical Materialism*, 12(3), 103-124.
- BONEFELD, Werner (2007): Praxis y constitucionalidad: notas sobre Adorno, trad. de Anna-Maeve Holloway, en John Holloway, Fernando Matamoros & Sergio Tischler (Eds.), *Negatividad y revolución: Theodor W. Adorno y la política* (pp. 129-156), Buenos Aires, Herramienta y Universidad Autónoma de Puebla.
- BONNET, Alberto, HOLLOWAY, John & TISCHLER, Sergio (Eds.) (2005): *Marxismo abierto. Una visión europea y latinoamericana*, Buenos Aires, Herramienta y Universidad Autónoma de Puebla.
- ELBE, Ingo. (2010): *Marx im Westen: Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*, Berlin, Akademie.
- GUNN, Richard (2004): Notas sobre clase, trad. de Anna-Maeve Holloway, en John Holloway (Ed.), *Clase \cong lucha: antagonismo social y marxismo crítico* (pp. 17-32), Buenos Aires, Herramienta.
- HOLLOWAY, John (2004a): Clase y clasificación, trad. de César Solís, en John Holloway (Ed.), *Clase \cong lucha: antagonismo social y marxismo crítico* (pp. 69-84), Buenos Aires, Ediciones Herramienta y Universidad Autónoma de Puebla.
- HOLLOWAY, John (2005): Del grito de rechazo al grito de poder: la centralidad del trabajo, trad. de Elena Colomar, en Alberto Bonnet, John Holloway & Tischler Sergio (Eds.), *Marxismo abierto: una visión europea y latinoamericana. Volumen 1* (pp. 7-40), Buenos Aires, Ediciones Herramienta y Universidad Autónoma de Puebla.
- HOLLOWAY, John (2007): Autonomismo positivo y negativo, en John Holloway, Fernando Matamoros & Sergio Tischler (Eds.), *Negatividad y revolución* (pp. 89-93). Theodor W. Adorno y la política, Buenos Aires, Herramienta y Universidad Autónoma de Puebla.

- HOLLOWAY, John (2010): *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, trad. de Marcela Zangaro, México, Sísifo ediciones, Bajo Tierra Ediciones y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego" de la BUAP.
- HOLLOWAY, John (2011): *Agrietar el capitalismo. El hacer contra el trabajo*, trad. de Francisco T. Sobrino, México, Sísifo Ediciones, Bajo Tierra Ediciones y el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vález Pliego" de la BUAP.
- HOLLOWAY, John (Ed.) (2004b): *Clase \cong lucha: antagonismo social y marxismo crítico*, Buenos Aires, Herramienta.
- KURZ, Robert (2012): *Geld ohne Wert: Grundrisse zu einer Transformation der Kritik der politischen Ökonomie*, Berlin, Horlemann.
- KURZ, Robert (2014): The Ontological Break: Before the Beginning of a Different World History, en Neil Larsen, Mathias Nilges, Josh Robinson & Nicholas Brown (Eds.), *Marxism and the Critique of Value* (pp. 357-372), Chicago, MCM Publishing.
- KURZ, Robert (2016): *El colapso de la modernización*, trad. de Ignacio Rial-Schies, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Editorial Marat.
- KURZ, Robert (2017): Marx 2000. La importancia de una teoría dada por muerta para el siglo XXI, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 8(8-9), 28-45. Recuperado a partir de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/1911>
- KURZ, Robert (2018): Teoría de Marx, crisis y superación del capitalismo, *Sociología histórica*, (9), 120-136. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/sh/article/view/350851>
- MARX, Karl (2013): *El capital. Tomo 1*, trad. de Pedro Scaron, México, Siglo Veintiuno Editores.
- POSTONE, Moishe (2006): *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*, trad. de María Serrano, Madrid, Marcial Pons.
- SCHÄBEL, Mario (2020): Is Open Marxism an Offspring of the Frankfurt School? Subversive Critique as Method, trad. de Anna-Maeve Holloway, en Ana Cecilia Dinerstein, Alfonso García Vela, Edith González & John Holloway (Eds.), *Open Marxism 4. Against a Closing World* (pp. 76-91), London, Pluto Press.
- SCHOLZ, Roswitha (2013): El patriarcado productor de mercancías. Tesis sobre el capitalismo y relaciones de género, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 5(5), 44-60. Recuperado a partir de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/815>

LA METAFÍSICA DEL CAPITAL: FETICHISMO Y NIHILISMO

The Metaphysics of Capital: Fetishism and Nihilism

GABRIEL RODRIGUEZ VARELA*
gaborodriguezvarela@gmail.com

EMILIANO EXPOSTO**
emi_07_e@hotmail.com

Fecha de recepción: 1 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2020

RESUMEN

Nuestra hipótesis es que el devenir-mercancía de las relaciones capitalistas es proporcional a la “consumación nihilista” de las categorías de larga duración de la metafísica occidental. El capitalismo tiene raíces metafísicas expresadas en la estructura dual de la mercancía (valor y valor de uso) y en el carácter bifacético del trabajo que las produce (concreto y abstracto). En el espacio social del capital se refuncionalizan las temporalidades de larga duración de la metafísica occidental. Así como también sucede con las temporalidades de *longue durée* del lenguaje, el monoteísmo, el patriarcado y la dominación masculina, el capital refuncionaliza de manera relativamente heterogénea y sincrónicamente asintótica las categorías de la metafísica occidental para ponerlas al servicio de la reproducción ampliada del valor-que-se-valoriza.

Palabras clave: metafísica, capital, abstracción, nihilismo, fetichismo.

ABSTRACT

Our hypothesis is that the becoming-commodity of capitalist relations is proportional to the “nihilistic consummation” of the long-lasting categories of Western metaphysics. Capitalism has metaphysical roots expressed in the dual structure of the merchandise (value and use value) and in the two-faced nature of the work that produces them (concrete and abstract). In the

* Universidad de Buenos Aires (Argentina).

** Universidad de Buenos Aires (Argentina).

social space of capital, the long-term temporalities of Western metaphysics are refunctionalized. As with the *longue durée* temporalities of language, monotheism, patriarchy and male domination, capital re-functionalizes the categories of Western metaphysics relatively heterogeneously and synchronously asymptotically to put them at the service of the extended reproduction of value-that-is-valued.

Keywords: metaphysics, capital, abstraction, nihilism, fetishism.

1 INTRODUCCIÓN

El “hilo conductor” para examinar la estrecha relación histórica entre lógica del capital y metafísica, entre dinámica destructiva del valor y nihilismo consumado de la sociedad occidental, no puede ser otro que aquella *abstracción social* denominada por Marx “fetichismo de la mercancía”. El fetichismo entendido como una relación social tendencialmente totalista que constituye las prácticas concretas de los actores particulares y agentes colectivos que asimismo lo producen y resisten. El fetichismo de la mercancía podría ser entendido como un proceso conflictivo, abierto, en disputa, complejo. Y como un paralogismo del mundo burgués: una extrapolación autotelica donde una parte del todo tiende a presentarse como Absoluto sin relatividades.

El fetichismo no consiste en una ilusión imaginaria, una percepción distorsionada o una falla simbólica que remitiría a las formas ideológicas de la conciencia. En cambio, alude a la *forma límite de la experiencia concreta* que media de manera inconsciente todas las relaciones sociales. El fetichismo no remite a una falsa conciencia o una mistificación, sino al automatismo de una *forma real de existencia social* que, según Jappe, “se sitúa por encima de toda separación entre reproducción material y factores mentales porque determina las propias formas de actuar y pensar” (2011: 175). La mercancía no aplasta a los individuos, pues no se impone de modo conductual y pasivo sobre los mismos. La mercancía nos constituye, desde-siempre, como sujetos alienados al capital social global. En tanto cuerpos y territorios existenciales concretos en los cuales se elaboran, verifican y resisten las determinaciones y conflictos sociales.

La conciencia libre del productor independiente de mercancías, en tanto práctica concreta, dice Juan Iñigo Carrera, es la forma concreta de la enajenación. El fetichismo, en la medida en que el capital es el Sujeto dominante y abstracto de la totalidad contradictoria, configura un orden anónimo de *determinaciones inconscientes* que opera de espaldas a la voluntad emancipatoria, a las representaciones conscientes de sus propios productores y en contra de los intereses preconscientes de las clases sociales.

En esa línea la cuestión reside en problematizar la inmanencia entre *fetichización de las categorías sociales* y *fetichización de las categorías intelectuales*. Es decir, investigar la unidad contradictoria entre formas objetivas del pensar y formas objetivas de mediación social. El desafío estriba en hacer la “crítica al sistema criticando el sistema de categorías del sistema” (Del Barco, 2017: 17). Es en ese marco que se patentiza que la *pregunta fundamental* de una crítica de la metafísica del capital, al contrario de lo planteado por el pensamiento occidental desde Leibniz en adelante (“¿por qué hay ser y no más bien la nada?”), no podría ser sino la siguiente: “por qué vivimos en una sociedad dominada por la mercancía, por qué existe el valor como forma social *apriorística* que regula nuestras vidas” (Vázquez, 2017: 32).

2 CAPITALISMO Y METAFÍSICA

La forma social es una totalidad porque no es una colección de varios particulares, sino que, antes bien, es constituida por una 'sustancia' general y homogénea que es su propio fundamento. En tanto la totalidad es auto-fundante, auto-mediadora y objetivada, existe en forma cuasi-independiente (...) El capitalismo, como es analizado por Marx, es una forma social con atributos metafísicos -los del Sujeto absoluto (Postone, 2006: 156).

La modernidad capitalista desata potencialidades contradictorias en las relaciones sociales. Se trata de potencialidades emancipatorias inscriptas mayormente en la tecnología o en el derecho moderno. Y potencialidades catastróficas y destructivas involucradas en las tendencias a las crisis, al colapso, al autoritarismo, a la violencia. El nihilismo destructivo del modo de producción de mercancías, usualmente superpuesto sin más con el efecto de la “tecnociencia”, no sólo es la consumación del nihilismo de la metafísica en tanto que onto-teo-logía, según el decir de Martín Heidegger. Está segunda expresa una concepción intelectual determinada

por las *abstracciones sociales* capitalistas. Expresa una forma-pensamiento sobredeterminada, en su forma simple y abstracta (no derivable en sus contenidos concretos desde lo general), por las *categorías reales del capital* (valor, mercancía, trabajo abstracto, dinero, capital) en tanto formas abstractas de dominación que despiertan potencialidades liberadoras y catastróficas.

La repetición acítica de esa afirmación de raigambre heideggeriana conlleva una *inversión fetichista* en el orden de las determinaciones reales y, en ese sentido, incurre sin más en una *fetichización capitalocéntrica*. Es decir, se suele poner como determinación metahistórica de la historia del Ser aquello que no podría ser sino una realidad históricamente relativa a la materialidad objetivada del *nihilismo* inherente a la *metafísica del capital*. El nihilismo “es ese automatismo de la producción social que desplaza lo humano y se vuelve así lo social sin-hombre” (Del Barco, 2018: 36). Remite a la tendencia devastadora y catastrófica de la valorización tautológica del valor. El capitalismo refuncionaliza y profundiza el nihilismo como estructura destructiva propia de sus relaciones sociales históricamente específicas. La calculabilidad abstracta de la totalidad de lo ente, el *imperativo anónimo de valorización* (¡Valoriza-te!) que pesa sobre nuestras vidas (valer=ser), subsume las prácticas bajo exigencias compulsivas imposibles de satisfacer como reverso del nihilismo destructivo del capital.

En vistas a concertar una crítica inmanente del nihilismo capitalista y su metafísica históricamente determinada, es menester detenernos en la categoría de abstracción social tal como es desarrollada por Omar Acha en *Encrucijadas de psicoanálisis y marxismo. Ensayos sobre la abstracción social* (2018). Siguiendo las consideraciones del autor, la abstracción social señala un *principio bifacético equivalencial (objetivo-unidimensional) y diferencial (subjetivo-multidimensional)*. El cual mediatiza todas las relaciones sociales en el mundo burgués. Estas formas abstractas de mediación social capitalistas actúan como modos universales de dominación impersonal entrelazados a su vez con modos de dominación particularistas de tipo racistas, sexistas, clasistas, toda vez que patriarcado, colonialismo y capitalismo son engranajes de un mismo sistema.

Si bien las sociedades precapitalistas no carecen de dinámicas abstractivas de dominación e individuación (el monoteísmo, por ejemplo) la abstracción social es propiamente moderna. La mutación del nexo social implicada en el advenimiento

contingente de la modernidad es resultante del retroceso relativo de la matriz de relaciones tradicionales signada por lazos de dependencia directa y coacción inmediata. Esto se produce a favor de formas abstractas de dominación impersonal e interdependencia social dada por el carácter abstracto del trabajo productivo realizado de manera privada e independiente, lo cual conduce asimismo a una dependencia general respecto al automatismo del valor. Por tal mutación, el capitalismo tiende a plurificar cualitativamente el nexo social (heterogénesis) en el mismo movimiento en que lo unifica (homogénesis) bajo la meta tautológica de la acumulación cuantitativa de capital. Pero lo decisivo en la abstracción social es que configura un principio de dominación inconsciente y subjetivación inmanente en las prácticas concretas en las que se elaboran, debaten y resisten los conflictos históricos de la lucha de clases.

En este punto hay que distinguir, por un lado, la “relatividad” de una formación social dada dentro de la “historia humana”, y por el otro, el carácter “absoluto” que asumen ciertas formas sociales dentro de una sociedad en particular. Que la dominación del sujeto-capital se encuentra en su abstracción objetivada reside en que la misma no sólo atañe a la economía, sino a la producción de la sociedad en su conjunto (producción de imaginarios, producción deseante, producción de discursos y consumos, etc.). Se trata de una lógica de mediación social enajenada a la cual es preciso ajustarse incluso para combatirla, puesto que la misma atraviesa de manera desigual y combinada a todos los miembros de la sociedad, constituyendo asimismo las diversas “esferas” o “instancias” culturales, ideológicas y subjetivas del metabolismo social moderno.

La categoría crítica de abstracción social, cardinal en la forma metafísica del capital, busca desmontar las *posiciones empiristas* del pensamiento que oponen lo abstracto a lo concreto, el concepto al cuerpo, lo universal a lo particular, lo equivalencial a lo diferencial, el idealismo y el materialismo. Asimismo, problematiza las derivas del *materialismo vulgar* en torno a la eficacia causal de lo material (cuerpo, clases, economía) por sobre las operaciones ideológicas, culturales o políticas. El carácter bifronte del fetichismo de la mercancía se revela tanto en el empirismo subjetivista (sujeto sin objetividad) como en el materialismo objetivista (objetividad sin sujeto). La unidad contradictoria del metabolismo capitalista articula la equivalencia y la diferencia. Pero, por sobre todo, la abstracción social permite superar las *escisiones idealistas* de la filosofía trascendental (sujeto/objeto, fenómeno/noúmeno,

representación/cosa, base/súper-estructura, etc.) al remitir su eficacia generatriz a la unidad en la diferencia de una relación general o a la lógica de dominación social universalizada y bifacética del capitalismo. En la unidad contradictoria de las relaciones antagónicas del capitalismo se condensan las abstracciones sociales que a su vez las constituyen. Este carácter constituyente de la abstracción social es inseparable de su *anudamiento* entre las abstracciones simbólicas (lenguaje y patriarcado), imaginarias (mitologización monoteísta) e intelectuales (formaciones discursivas y prácticas de saber). Acha considera que el concepto de abstracción social posee dos rasgos que lo distinguen del concepto de abstracción real forjado por Sohn-Rethel. Escribe el autor:

En primer lugar, no se dirige a revelar las deudas históricas de la abstracción solo en el plano de la epistemología, sino de la experiencia social como tal. En segundo lugar, al extenderse a lo social revela las restricciones históricas de su validez como concepto crítico: mientras la abstracción de Sohn-Rethel, al explicarse por la generalización del intercambio mercantil se prolongaba en los ámbitos históricos donde existe la moneda, la abstracción social es exclusiva de la sociedad capitalista. Por otra parte, la abstracción social no es una potencia solo inhibidora de capacidades humanas. Es, sobre todo, en tanto principio constitutivo en lo material e ideal, la precondition de toda posibilidad emancipatoria. La abstracción domina, pero también libera (Acha, 2018: 32).

La práctica concreta de las relaciones sociales se encuentra estructurada por y son estructurantes de formas abstractas de dominación impersonal que median objetivamente la autoproducción inconsciente de la sociedad. Es fundamental examinar al capitalismo en términos categoriales, esto es: realizar una *crítica radical de las categorías* de valor, mercancía, trabajo abstracto y dinero. Pues en tales categorías se plasma la oposición capital y trabajo, la contradicción entre capital y sostenibilidad de las vidas, aunque las mismas tienden a recorrer contradictoriamente todas las prácticas sociales hacia el interior de las cuales son producidas, legitimadas, resistidas o reproducidas. Son estas relaciones sociales, y no en principio la descripción sociológica de las clases sociales o la denuncia de la extracción de plusvalía en el régimen de la propiedad privada, las que definen el problema de la metafísica del capitalismo. Por esto es importante entender que el capital se despliega como una lógica abstracta, cuasi-automática e impersonal relativamente independizada

de las deliberaciones colectivas y las decisiones particulares que asimismo lo (re)producen, perpetúan o combaten.

El metabolismo social del capital es inconsciente en la medida en que no depende de una voluntad decisionista que guie sus desarrollos semovientes. La lógica del capital, al no superponerse con la explotación de clase o con la sociedad del mercado, no obedece a las intenciones colectivas o representaciones individuales. Desde el punto de vista de la totalidad, los actores concretos de la acción y la pasión funcionamos como vehículos del valor, funcionarios de la mercancía, siervos del capital. Marx, para dar cuenta de eso, empleaba las palabras “personificación”, “soporte” o “mascara”. El capitalismo está organizado según la subordinación de la heterogeneidad bajo la homogeneidad, de la multiplicidad diferencial bajo la unilateralidad integracional. Pero este tipo de subsunción real se da en la Inmanencia del movimiento objetivo-subjetivo de la abstracción social. Esta abstracción dominante y posibilitadora, que genera tanto potencialidades emancipatorias como catastróficas, “no es un mal hábito mental que se pueda curar reemplazando las ideas falsas por ideas justas. Es más bien la subordinación bien real del contenido concreto a la forma abstracta” (Jappe, 2016: 66). La lógica dialéctica del capital es inconsciente ya que se produce como un orden impersonal de determinaciones en donde las formas abstractas de mediación constituyen conflictivamente a los individuos en tanto que sujetos. Siendo asimismo condición de posibilidad de toda crítica inmanente y materialista de la sociedad en su conjunto.

Desde una tal perspectiva, la “consumación” del nihilismo de la metafísica en tanto que onto-teo-logía sostenida por Heidegger, se devela como encontrándose objetivamente determinada por el nihilismo inherente a la *metafísica del capital-sujeto*. Es decir, por las tendencias catastróficas y destructivas que viabiliza la modernidad capitalista. Siendo posible afirmar entonces la eficacia histórica de una *onto-teo-logía del capital* que porta potencialidades devastadoras para la reproducción de las vidas.

Las sutilezas y reticencias de la mercancía, según es posible leer en *El capital*, se ubican a la base de la *metafísica circularis* del modo de producción capitalista. Ese es el movimiento circulante del equivalente general dinerario atravesando todos los recovecos del campo social y recorriendo los pliegues de la subjetividad. Hay una metafísica del capital siempre que reina el fetichismo de la mercancía. Siempre que la abstracción horade los cuerpos. La abstracción de la metafísica mercantil se debate, verifica y elabora en los cuerpos que la reproducen. Las contradicciones

objetivas se viven de manera conflictiva. Es allí que la economía política constituye, para decirlo con Spinoza, una teología política materialista que somete a sus designios depredadores a la vida humana (y no humana). De allí también la expresión de Enrique Dussel, la cual titula uno de sus libros, referida a las “metáforas teológicas de Marx”. Las diversas variantes de lo Uno-Todo-Dios (*ousía*, Ser, Derecho, energía potencial, Yo, voluntad de poder, signo, Vida, *perceptio*, $E=mc^2$, *ratio*, materia, Otro, *mathema*, Lenguaje, Estado) se cosifican en la circularidad fetichista del capital. Y esto porque, como decíamos, el capital tiende a refuncionalizar la eficacia abstractiva de las formas de dominación y subjetivación anónimas de larga duración que habitan en la abstracción simbólica del lenguaje y el patriarcado, y en la abstracción imaginaria de la mitología monoteísta.

Asistimos a una especie de hegelianismo realizado. Lo concreto se torna accidente de lo abstracto. Las compulsiones de la acumulación de ganancias se desarrollan con indiferencia respecto del sufrimiento humano y no humano, del deterioro del medioambiente, de manera indistinta para con la reproducción de las vidas. La complejión equivalencial del valor (objetivado en valor de cambio) comanda la diferencia del valor de uso. Todo excedente tiende a devenir plusvalía: producir por producir, la ganancia por la ganancia misma. El capitalismo refuncionaliza las categorías de la metafísica occidental, poniéndolas al servicio de la reproducción ampliada de capital en virtud de repetir el movimiento autotélico del valor.

Para continuar delimitando el problema recortamos para la ocasión las siguientes hipótesis: a) “las categorías del hegelianismo son las categorías del capitalismo” (Del Barco, 2018: 58); b) “Hegel consiguió dar cuenta de las formas sociales abstractas y contradictorias del capitalismo pero no de su especificidad histórica” (Postone, 2006: 75); c) “sucede como si la idea hegeliana se hubiera concretado históricamente como espíritu universal autoconsciente y absoluto, esto es, incondicionado, en la figura históricamente singular del capital” (Acha, 2019: s/p); y d) “la forma de capital hay que entender como homologa de la Idea de Hegel” (Arthur, 2014: 347).

Es sirviéndonos de tales hipótesis que podemos decir que en el capitalismo global, tendencialmente financiero y en crisis, estamos ante una suerte de refuncionalización de esa larga historia de un error desmontada por Nietzsche en *El crepúsculo de los Ídolos*. La cantidad de valor coagulado en la limitada forma de la mercancía hace del movimiento social de las cosas y las palabras un circuito fetichizado de

“cosas semovientes” bajo cuyo control nos encontramos, en lugar de controlarlas a ellas. Nada es “más real” en el mundo burgués (de allí la invalidez de la concepción de una base-real opuesta a una súper-estructura-ideal), no obstante, las categorías bifacéticas del capital subtiende a determinar las prácticas simbólicas e imaginarias de la experiencia social. Las abstracciones sociales son *realmente irreductibles* a las mediaciones afectivas y pensantes de los cuerpos. En torno a estas cuestiones, escribe Jappe:

La mercancía no ocupa exactamente el mismo lugar en la vida social que Dios. Pero Marx sugiere que el fetichismo de la mercancía es la continuación de otras formas de fetichismo social como el fetichismo religioso. Lo cierto es que ni el desencantamiento del mundo ni la secularización tuvieron lugar: la metafísica no desapareció con la Ilustración, sino que bajó del cielo y se mezcló con la realidad terrestre. Es lo que quiere decir Marx cuando llama a la mercancía un objeto sensiblemente suprasensible (2015: 19).

Repasemos las expresiones de Marx en torno al carácter fetichista de la mercancía. El autor utiliza las palabras “arcano”, “sutileza metafísica”, “caprichos teológicos”, “misterioso”, “extravagancias admirables”, “carácter místico”, “carácter enigmático”, “quid pro quo”, “forma fantasmagórica”, “región nebulosa”, “jeroglíficos”, “forma extravagante”, “misticismo”, “brujería”, “hechizo”. Cuando Marx emplea la expresión “secreto de la forma mercancía” no refiere a la necesidad de develar un contenido supuestamente más profundo o esencial que se alojaría detrás de la superficie de inscripción de una forma aparente o ilusoria. El “enigma” de la forma fetichista de la mercancía es la forma social de la misma. El secreto es que no hay secreto, diría Derrida. El problema no es develar el núcleo oculto de la mercancía, sino explicar porque el trabajo asumió la forma del valor de una mercancía. Porque el trabajo deviene él mismo mercancía. La característica peculiar de la “forma social” de las categorías reales (valor), en oposición a su faceta concreta en tanto “contenido material” o “forma natural” (valor de uso), en lo fundamental reside en el hecho de que las mismas confeccionan abstracciones sociales. No es otra cosa sino esto mismo lo que tematiza Adorno en *Teoría estética* como “forma con contenido social”. Referimos a relaciones sociales-límites cuya forma política de ser, precisamente, es la abstracción objetivada. La forma social es inseparable del contenido específicamente político implicado en la mediación configuradora del mundo burgués. La eficacia pragmática que adquiere la *fetichismagoría mercantil*

en las prácticas sociales concretas es inescindible de su politicidad histórica. Como forma-límite, resulta objetivamente imposible para los actores particulares ser ajenos a la efectuación de la forma fetichista de la mercancía.

Cuando Marx examina críticamente el “carácter enigmático” del fetichismo de la mercancía, al parecer no estaba haciendo otra cosa que analizar el funcionamiento material de la misma abstracción social que más tarde, metáfora y metonimia mediante, Jorge Luis Borges describió en su cuento *El Aleph*: “mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (2010: 754). Parafraseando a Hawking: todo el Universo social del capital está comprimido en una mercancía. Pues, en efecto, es el fractal de la sociedad burguesa. *La mercancía es el aleph de la metafísica del capital*.

Antes que un objeto autoevidente, un bien trivial o una cosa meramente intercambiable, la mercancía es el *fantasma global* que asedia la socialización. Constituye la *forma a priori inconsciente* de la producción de la experiencia. Todo se vende y se compra, bajo la forma de mercancía, en la moderna sociedad. Pero el problema no estriba en que compremos y vendamos, sino en el hecho de que no podemos sino organizar la producción para la compra y la venta. Producimos para el mercado, no para la satisfacción de necesidades. El proceso de valorización del valor es indiferente a las demandas concretas, pues sólo importa el aumento cuantitativo de sus propias necesidades abstractas. Vivimos y morimos bajo esa mediación fetichista. Todo lo cual no se resuelve con resistencias a la mercantilización y esfuerzos por defender el valor de uso de las cosas, cuerpos y saberes. Pues bien señala Repossi que “se puede reprobar la mercantilización, es decir, se puede pedir que la mercancía no invada ciertos territorios: ‘la comunicación no es una mercancía’, ‘la sangre derramada no será negociada’, ‘todo no se compra, todo no se vende’ ... También se pueden crear pequeños circuitos de trueque y ejercitar la permacultura ... Pero son respuestas bienintencionadas que atacan a tal o cual cabeza de ‘la hidra capitalista’ pero no ponen en cuestión la raíz del mito: la estructura de la mercancía” (Repossi, 2017: 45).

Estamos ante un sistema equivalencial capaz de asignarle un valor cuantitativo a todo objeto y volver equivalente toda producción (cultural, sexual, política, afectiva, artística, etc.). El capitalismo consumo y subsume las historias previas, hipotecando el presente y el futuro. El valor cobra vida propia; la mercancía entra y sale

de los ámbitos relacionales. Los sueños, el deseo, la información y la imaginación devienen atributos productivos explotados por el *capital-inconsciente*. La forma metafísica del capital no se nos impone de manera exterior (como un vampiro, un parásito, un depredador). Pues nos constituye desde-el-vamos en la inmanencia misma de nuestras prácticas sociales concretas. Somos *agentes-causa inconscientes del valor* que, en la misma porción de la materia, no podemos dejar de experimentarnos como *sujetos de la acción/pasión*. Esa, y no otra, es la verdadera división histórica del “sujeto capitalista”. Y esto porque la forma-sujeto deriva, en su forma universal y vacía, de la forma-mercancía y de los patrones (masculinos y racialistas) del trabajo abstracto que las produce. La atomización de los individuos como monadas competitivas en el mercado (competir=ser), la definición regulada de lo social según la propiedad privada (tener=ser) y la eficacia de la mercancía en los vínculos cotidianos (parecer=ser) expresan, como formas concretas y complejas, las formas simples y abstractas de la metafísica bien real del capital.

Esto último es clave para la metafísica del capital, ya que revela que existe un desarrollo inmanente y combinado entre la subsunción del trabajo al capital y la subsunción tendencial de los individuos a la metafísica efectiva de la forma-sujeto. Pues la subsunción formal (Descartes), material (Kant) y total (Hegel) de los individuos al sujeto capitalista es un hecho universalizante tendencialmente efectivo allí donde el valor deviene lógica inconsciente que subdetermina los procesos de subjetivación y particularización que tienen lugar en la inmanencia a las relaciones sociales del capitalismo moderno. *La ley del valor es el factor central de individuación en el capitalismo. La mercancía, la matriz de toda subjetivación*. Por eso tal vez la pregunta elemental de una crítica de la metafísica capitalista no sea otra que: ¿por qué hay una mercancía, dentro del conjunto ilimitado de todas las mercancías, que sea yo mismo?

En el capitalismo las actividades concretas, de igual modo que los individuos que las realizan, sólo se vuelven sociales en cuanto quedan reducidas a la categoría fetichista e indiferente dada por la abstracción social de la mercancía. Cada quien es un valor= x , un valor-para-sí y para-otro que es necesario valorizar, como reverso afectivo del capital en su huida de la desvalorización. La práctica sensible existe en y a través de esas mismas entidades suprasensibles. La dualidad sensible-suprasensible de la metafísica del capital, el sometimiento del primero al segundo, la encarnación del segundo en el primero, el montaje de la máquina abstracta de la pro-

ducción capitalista, es también una forma social destructiva. La voluntad de nada, elidida de todo “querer” de un sujeto volitivo, hace al nihilismo metafísico capitalista. Para decirlo con Freud, el capitalismo lleva inscrita una “pulsión de muerte” intrínseca a la valorización del valor. “El Sistema en su pulsión tanática traga y quiere tragarlo todo, dominar, explotar, acumular, hasta llegar a la implosión final” (Del Barco, 2018: 238). El *cuerpo abstracto y polimórfico* del capital es a la vez temido y deseado, genera posibilidades y formas de dominación. “Pulsión de vida y muerte” convergen en esa compleja totalidad atravesada por múltiples antagonismos concretos. La indiferencia abstracta del capital respecto de toda necesidad concreta hace a los fundamentos materiales mismos del nihilismo capitalista, es decir, a la potencialidad catastrófica y destructiva del capital. Y esa indistinción, con sus mecanismos de violencia y terror, nos mata. La metafísica de la mercancía se satisface, una y otra vez, sin miramientos por la *producción inconsciente de sufrimiento* que la misma engendra en los cuerpos que la resisten y combaten.

Allí donde la fuerza de trabajo “doblemente libre” se encuentra con el “capital independiente”, la objetualidad fantasmática de la mercancía penetra en todos los poros de la sociedad. La reificación del nexo social moderno depende de esa sujeción bajo compulsiones objetivadas y fantasmales. El valor, en tanto que categoría históricamente real, coincide materialmente entonces con su propio concepto metafísico. Sin embargo, la culminación del reinado supra-sensible de la mercancía sobre el mundo sensitivo de la vida no responde a una historia evolutiva, sino que implica un salto cualitativo, una ruptura en el espacio-tiempo: *corte-capital*, un verdadero Big Bang. La inversión objetiva que implica la institución del moderno modo productor de mercancías, remite a un movimiento a través del cual lo condicionado (la dinámica enajenada del valor) se autopone como condición incondicionada de lo condicionante (pragmática del trabajo). El valor capitalista como forma de representación abstracta de la riqueza material socialmente producida, de este modo, se erige como determinación antitética irreductible, enajenando la vida concreta de la comunidad humana de cuya pragmática social no obstante resulta. El valor es el *fundamento sin fundamento* del nihilismo capitalista (en tanto el trabajo vivo, como trabajo social enajenado, se conforma como fuente creadora negada, diría Dussel). El valor es el ser del capital: expresado en valor de uso (cualidad) y valor de cambio (cantidad). Dicho líricamente, el capital constituye una *Metafísica Coronada*. Expresa una suerte de realización histórica de la “metáfora de la historia

del mundo” que gustaba entonar Borges: el valor tiene su centro en todas las mercancías, pero su circunferencia en ninguna. Esto permite plantear que, efectivamente, en el capitalismo: hay centro, es la mercancía; hay fundamento, es el valor; hay Sujeto, es el capital; hay “sustancia”, es el trabajo abstracto; hay fin, es el dinero.

3 LEY DE INVERSIÓN ORIGINARIA

La metafísica del mundo escindido e invertido del capital es fundamental en la sociedad moderna. La *posteridad cronológica* de la *génesis histórica* de las categorías del capital *no coincide* con la *anterioridad* de su *dominancia lógica* en la dinámica de las relaciones sociales propias de la dialéctica negativa de la modernidad. Lo que llamamos *ley de inversión originaria* da cuenta de la generalización de la determinación social que involucra la eficacia histórica de la inversión suscitada, en el seno de la sociedad burguesa, entre la *génesis histórica* de las categorías sociales y la *génesis lógica* de las mismas en tanto que categorías reales. A este respecto, en lo que atañe puntualmente al problema de la dominación de clase en relación a la dominación abstracta del valor, Mariano Repposi analiza de manera paradigmática la inversión genética que sintetiza las formas sociales de la modernidad en los siguientes términos:

La violencia histórica engendró al capital y, una vez en marcha la lógica automática del capital, esa historia se volvió prehistoria. Por eso en los tres primeros capítulos de *El capital* no hay lucha de clases sino igualdad de los poseedores en el intercambio mercantil: las categorías elementales del capitalismo (valor, trabajo, dinero, fetichismo) son históricamente posteriores a las clases sociales y son, también, lógicamente anteriores. La *génesis histórica* de las categorías no coincide necesariamente con su *génesis lógica*: la milenaria mercancía generó al moderno capital, pero únicamente el capitalismo transformó al mundo en sociedad mercantil. Desde entonces, trabajo y capital existen en oposición recíproca como realizaciones del sujeto automático, no como la contradicción principal del capitalismo (2017: 42-43).

La inversión originaria es decisiva de la *historicidad capitalista*. La totalidad de las relaciones sociales modernas se encuentran férreamente administradas “por la ley de la inversión: las formas en que se presenta o aparece el proceso de producción

capitalista están rigurosamente invertidas respecto de su determinación interna” (Rancière, 1974: 106). El consecuente lógico determina, mediante una cierta operación dinámica, a su antecedente histórico. Apelando al círculo deleuziano de la “fundación-fundamento” propuesto en *Diferencia y repetición* de 1969, conjeturamos que en la modernidad burguesa lo fundando-fundamentado (el capital) se torna fundamento de lo fundante-fundamentador (las prácticas sociales concretas). La “inversión originaria” es clave para toda *crítica interna* de la sociedad. En vez de postular una “afuera” desde el que fundar una crítica, son las contradicciones tendenciales del capitalismo, sus crisis y las coyunturas de la lucha de clases, las que proporcionan un “adentro” en el cual dicha crítica se presenta como posible y necesaria. Entiéndase: lo fundado en el capitalismo, es decir el capital, deviene fundamento histórico y lógico de las prácticas sociales que asimismo lo producen, al autoponerse en inmanencia a las mismas como sujeto del metabolismo social. En la escotomización de esa inversión estriba, por ejemplo, la infértil necesidad teórica de postular un irreductible incontaminado (el “resto”, un “excedente”, lo “incapturado”, el “sujeto” que resiste a la “subjetivación”) como premisa de la crítica en la cual encallan ciertas posiciones de nuestros contemporáneos.

La universalización tendencial de las relaciones sociales invirtió la relación entre lo abstracto y lo concreto. La abstracción deja de ser la expresión de un mundo sensible, y todos los nexos concretos y todos los objetos sensibles cuentan tan sólo como expresión de una abstracción social que domina la sociedad. Los fenómenos observables empíricamente verificables tienden a ser determinados por la “escencia” de las relaciones sociales, es decir: las categorías del capital. La dominación ciega de las abstracciones sociales se produce y funciona de manera inconsciente en la inmanencia de las prácticas corporales, constriñendo la contingencia de las decisiones particulares y reproduciéndose allende las deliberaciones colectivas. Es por ello que la contradicción entre lo abstracto y lo concreto constituye, en cierto punto, la contradicción fundamental de la *infrapolítica del capital* (determinante de las micro y las macro políticas que las combaten, resisten, legitiman, perpetúan o impugnan en antagonismos concretos).

La génesis lógica de las categorías reales del capital no es cronológica, pues su génesis histórica no coincide con el *orden de eficacia* que adquieren una vez desarrolladas y desplegadas sobre la realidad social moderna. La historicidad dinámica de las prácticas concretas estructura la organización objetivada de las relaciones ca-

pitalistas, al tiempo que las primeras son estructuradas lógicamente por la forma social de las segundas. El capital se auto-pone entonces como principio de articulación inmanente de sus propios presupuestos históricos. En el “mundo invertido del capital” (Reichelt), lo que está invertido no es nuestra percepción o representación de la sociedad. Es la sociedad misma. La estructura dual de la mercancía es la fibra última de esa *inversión decididamente real* que configura las relaciones sociales modernas.

La misma producción de los *límites objetivos-subjetivos* del proceso global capitalista es la que se presenta a través de una *inversión históricamente específica*. La “revolución teórica de Marx”, para decirlo con Louis Althusser, implica también una auténtica revolución copernicana en la forma social de la crítica de la sociedad, cifrada precisamente en los términos de una confrontación radical ante la *estructura-de-escisión e inversión* que atraviesa el mundo burgués. Oscar Del Barco en *Esen- cia y apariencia en El capital* describe esa *inversión real* de manera interna a una operación de *escisión* entre sujeto y objeto, forma y contenido, yo y otro, teoría y práctica, abstracto y concreto, individuo y sociedad, concepto y experiencia, razón y afecto, valor y no-valor, humano y no-humano, estructura y acción, sistema e historia, conciencia y cuerpo, etc. La *separación* de los productores sociales de los medios de producción y la desposesión de las comunidades es crucial en la metafísica invertida del capital. Pero todo esto supone en lo fundamental una operación históricamente determinada de inversión entre la génesis histórica y la génesis lógica. Pues a través de esa inversión, separación y escisión, las categorías reales del capital se presentan como Sujeto de cualesquiera “predicado” socialmente producido. El proceso social de producción subyuga a las personas que lo producen, en vez de controlar éstas a dicho proceso.

Dada la inversión originaria, *el capital siempre-ya está entre nosotros*. Marx, en efecto, busca derivar categorías como formas invertidas de relaciones sociales bifacéticas, es decir que hacen a las prácticas de constitución objetiva y subjetiva. El “desarrollo dialéctico de las categorías” (Reichelt) detiene toda teleología necesaria propia de una filosofía evolutiva y especulativa de la Historia (deslindando, también, el holismo-funcionalista). Pues la inversión objetiva no es inevitable en un sentido determinista. Al contrario, es *necesariamente contingente*, pero una vez instituida como tal, se torna *contingentemente necesaria*. La auto-posición del capital co-

mo Sujeto automático de la sociedad moderna, el carácter inédito de esa forma social históricamente contradictoria y antagónica, es resultado de una ruptura en la causalidad histórica. Por esta razón, la objetividad sólo existe en una forma invertida en el sujeto, en la cual la cosa misma se subjetiva y la persona se objetiva en la cosa. Sin embargo, bien precisa Marx que el capital “no es una cosa, sino determinada relación social de producción perteneciente a determinada formación histórico social y que se representa en una cosa y le confiere a ésta un carácter específicamente social” (2002: 1037).

Es en función de la enajenación que involucra la inversión originaria que, en los términos de Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo* de 1972, el capital no se presenta como el producto de la fuerza de trabajo deseante, sino que el “movimiento objetivo aparente” de la valorización se patentiza como el “presupuesto natural”, el “sujeto inengendrado”, o la “premisa cuasi-divina” del proceso general del metabolismo social. El capital no se contenta con oponerse y expropiar los excedentes de las fuerzas productivas y las relaciones de producción, sino que las “fuerzas y agentes se convierten en su poder bajo una forma milagrosa, parecen milagros creados por él” (Deleuze y Guattari, 2010: 19). Solo hay una totalidad contradictoria y antagónica por motivo de la universalización del mercado mundial, como forma fenoménica del capital en tanto relación global. Como efecto de la inversión originaria, el capital se vuelca sobre la producción y el consumo, constituyendo una superficie de *antiproducción* sobre la que se inscriben los agentes de producción y las fuerzas productivas. El cuerpo del capital es la antiproducción producida en el proceso de la producción del metabolismo social. La plurivocidad de las fuerzas de trabajo deseante son puestas a trabajar para la univocidad del valor. El capital no reprime en primer término la producción deseante y semiótica, sino que pone a trabajar el deseo y los signos para reproducir las condiciones de su propia sujeción.

Hay que repetirlo: la génesis histórica de las categorías no coincide con su génesis lógica. Si el siglo XVIII es la Era de la Representación, el XIX es la Era de la Historia y el siglo XX es la Era de las Formas, ahora mismo la cuestión estriba en examinar la Génesis Abstracta que las dinamiza de manera dominante. Se trata de pensar las operaciones relacionales y procesuales que hacen a la necesidad de la contingencia y la contingencia de la necesidad. Hacia el interior de este Universo social no existe una correspondencia necesaria entre el *orden de sucesión histórica* de las determinaciones imaginarias y simbólicas del Antiguo Régimen, y el *orden lógico*

de *anudamiento y dominancia dinámica* de las categorías reales. El orden histórico de su materialización categorial no coincide necesariamente con el orden de eficacia mediante el cual operan en el capitalismo, siendo solamente a través de esto segundo que se desarrollan hasta el punto tal de universalizarse como categorías constituyentes de la modernidad.

Las investigaciones históricas explanadas por Karl Marx en *El capital* no “fundamentan”, sino que “complementan y complejizan” la exposición lógica de las categorías fundamentales del capitalismo anclándolas en territorios y conflictos concretos. No obstante, “las categorías que describen el modo de producción capitalista son históricas, y en ningún caso supra históricas; valen sólo para la fase histórica en la que el capitalismo es el modo de producción dominante” (Heinrich, 2008: 49). Por ende, la producción de las formas sociales de las categorías reales del capital resulta ser históricamente específica. Su génesis lógica posterior no coincide entonces con su dominancia dinámica, determinante y articuladora respecto a la génesis histórica de las relaciones sociales que las preceden. En palabras de Marx en la *Introducción de 1857*:

En todas las formas de sociedad existe una determinada producción que asigna a todas las otras su correspondiente rango [de] influencia, y cuyas relaciones por lo tanto asignan a todas las otras el rango y la influencia (...) En consecuencia, sería impracticable y erróneo alinear las categorías económicas en el orden en que fueron históricamente determinantes. Su orden de sucesión está, en cambio, determinado por las relaciones que existen entre ellas en la moderna sociedad burguesa, y que es exactamente el inverso del que parece ser su orden natural o del que correspondería a su orden de sucesión en el curso del desarrollo histórico. No se trata de la posición que las relaciones económicas asumen históricamente en la sucesión de las distintas formas de sociedades. Mucho menos de su orden de sucesión en la Idea (Proudhon) (una representación nebulosa del movimiento histórico). Se trata de su articulación en el interior de la moderna sociedad burguesa (1974: 58).

De este modo vemos como “la sociedad capitalista es una máquina de inversión cuyo centro está en la producción material; por eso el fetichismo, lejos de ser un fenómeno psicológico, es un fenómeno esencial del todo de la sociedad capitalista” (Del Barco, 2018: 108). La mediación material de las relaciones sociales por la mercancía no solo engendra una dominación impersonal convergente con la domina-

ción de clase, sino que también produce el fetichismo inherente a las formas *escindidas* de pensamiento-invertido al que están sometidos todos los individuos de la sociedad, independientemente de la clase a la que pertenezcan. Divisiones entre teoría y praxis, entre ciencia e ideología, entre partido y clase, entre trabajo intelectual y trabajo manual, entre un principio activo determinante y un principio pasivo determinado, que configura los cuerpos de la acción/pasión también escindidos entre cuerpo y mente, inconsciente y consciente, etc. Por lo cual, la crítica del fetichismo no sólo atañe a la teoría o a la práctica, sino a toda operación inmanente de inversión entre lo real y lo ideal, a la escisión de toda relación social dominada por la abstracción del valor y la violencia encarnada de la mercancía. El fetichismo capitalogocentrico, sus operaciones de inversión, no refiere a un conjunto de *representaciones intelectuales falsas*, sino a su lógica de articulación. Al anudamiento de las *formas verdaderas de prácticas* en que se desenvuelve *realmente* la modernidad capitalista (que teóricamente no sería la única modernidad posible). Una crítica de la estructura fetichista de inversión y escisión, común a las relaciones intelectuales y sociales inherentes a la sociedad de la mercancía, parte de la premisa según la cual: “las estructuras no son mentales, están en las cosas, en las formas de producción y reproducción sociales” (Deleuze y Guattari, 2010: 180).

La crítica inmanente de la fetichización capitalogocentrica, es decir la crítica radical respecto del proceso de fetichización que reifica la historicidad intransferible de las categorías modernas al comprenderlas en tanto que presupuestos transhistóricos, como sucede en la llamada “ontología del trabajo” del “marxismo tradicional”, entendida como *a priori* intransferible de las prácticas simbólicas e imaginarias que matizan las formas-pensar, no estriba en la elaboración de una *crítica idealista* de los presuntos *contenidos representacionales falsos* de las abstracciones intelectuales. En cambio, radica en una *crítica materialista* respecto a sus *formas prácticas históricamente verdaderas*. La crítica del fetichismo de las abstracciones intelectuales y la crítica del fetichismo de las abstracciones sociales constituyen el anverso y el reverso de la *crítica anti-metafísica del fetichismo categorial del capitalismo*.

5 NIHILISMO Y CAPITALISMO

La metafísica fetichista del capital tiene *eficacia material*. El capitalismo solamente produce cosas en tanto sustrato material primero, y residuo material después, del proceso de valorización del capital. La forma-mercancía liberada desde su génesis productiva es una batalla continua en y contra las cosas mismas: su única finalidad es convertir todo en mero medio cualitativo de un fin-en-sí cuantitativo (el dinero que engendra más dinero). El capital es una relación social contradictoria, la cual se pone a sí misma como finalidad de la vida material, pero lo hace contra los intereses y necesidades de la reproducción de las vidas. De allí deriva lo *realmente siniestro* del fetichismo de la mercancía en tanto que estructura metafísica del mundo. La mercancía constituye una relación social que reduce todo a una superficialidad indistinta y superflua. En cualquier caso, la mercancía “es tanto un modo de subjetividad como de objetividad social” (Postone, 2006: 38). La especificidad histórica de la mercancía, en tanto forma social contradictoria, reside en la idea según la cual comporta una existencia social total y apriorística que matriz una lógica abstracta, impersonal y automática sobre el conjunto de las experiencias internas a las relaciones sociales, elaborándose no obstante de modo activo y conflicto en los territorios concretos. El capitalismo porta tendencias catastróficas que socavan sus propias bases materiales.

Comprendida como “categoría universal del ser social total” (Lukács), la mercancía tiende a preformatear todas las prácticas sociales en las cuales se verifican y discuten las contradicciones y los antagonismos del campo social. Incluso la conciencia libre del productor independiente de mercancías existe, en tanto práctica social moderna, por la enajenación inconsciente de la misma a la mercancía. Por la alienación de las potencias sociales del trabajo a potencias del capital social global, las relaciones capitalistas tienden a autonomizarse de los cuerpos que las soportan y construyen. La universalidad de las formas abstractas de mediación capitalistas funciona de manera reticular: ofician una multilateralización del nexo social (riquezas) pero siempre bajo la forma unilateral de la producción de valor y la extracción de plusvalor. Las categorías del capital tienen un poder individuante, pues campean como mecanismo que modela los cuerpos; configura la densidad de la objetividad y la opacidad de la subjetivación. Las relaciones sociales capitalistas

constituyen, en efecto, *formas trascendentales de subjetivación* que actúan violentamente sobre los cuerpos constituyéndolos en sujetos mercantiles.

El nihilismo del capital no depende tan solo de sus coyunturas históricas de crisis, sean estas de colapso económico, desastre ecológico o deterioro social. El carácter destructivo del nihilismo capitalista es una potencialidad inmanente del capital que está inscrita en la lógica real de las categorías fetichistas de la sociedad de la mercancía. La “pulsión de muerte” del capitalismo, su carácter tendencialmente colapsista, al tiempo que des-sustancializa las relaciones sociales produciendo incluso posibilidades post-metafísicas en el lazo social, vuelve una y otra vez a reducir la cualidad inconmensurable del nexo social a un cálculo de equivalentes abstractos mensurables. El capital descodifica flujos deseantes, imaginarios y valores de usos descodificados, pero a su vez los reterritorializa bajo las formas autoritarias, privatizantes, arcaístas, familiaristas y violentas del capitalismo patriarcal heterosexual y colonial.

El valor es la medida de todas las cosas en el capitalismo. En función de esa determinación la sociedad productora de mercancías conduce inexorablemente al nihilismo, puesto que, en medio de *crisis catastróficas* cada vez más profundas, conlleva a una indiferente destrucción del Universo social que es inversamente proporcional a la compulsiva acumulación ampliada de capital. El valor no es un mero concepto. Es la dinámica abstracta y real de una máquina de dominación, destrucción y subjetivación. Tal es así que la *deconstrucción de la metafísica* debería ser anti-capitalista, centrarse en las categorías del capital, si no quiere resignarse a ser un mero ejercicio retórico. De igual modo, la crítica de la economía política es inseparable de una deconstrucción del plexo categorial del pensamiento burgués que caracteriza a la conciencia fetichizada que atraviesa a todos los actores sociales en los cuales se discuten los procesos históricos.

La mercancía avanza destruyendo cada vez más vidas humanas y no humanas. El momento de su ampliación intensiva y extensiva a todo el campo social, es asimismo el momento en que se desatan todas las “pulsiones de muerte” que actúan en su interior. El nihilismo de las categorías del capital se comporta como la potencia catastrófica del proceso inercial de valorización del capital. Constituyendo la violencia de la metafísica real del capital. El nihilismo, por ende, refiere al potencial destructivo del absurdo autotelismo del capital. La indiferencia de las abstracciones sociales respecto al contenido concreto y a las cualidades sensibles explica el deve-

nir-nihilista del capital. Esa indistinción, expresada en el trabajo abstracto, es devastadora. El nihilismo del valor, en su huida de la desvalorización (crédito a muerte), expresa la *tendencia colapsista* de la metafísica refuncionalizada, realmente existente y efectiva del capital. La *violencia nihilista* de la metafísica capitalista alude, en conclusión, a la *violencia fetichista* de la dinámica de la autovalorización del valor. La metafísica del capital es una guerra contra las cosas mismas, un nihilismo indiferente que produce sufrimiento desigualmente, pero que se dirime en los cuerpos, luchas sociales y territorios concretos.

REFERENCIAS

- ACHA, Omar (2018): *Encrucijadas de psicoanálisis y marxismo. Ensayos sobre la abstracción social*, Buenos Aires, Teseo.
- ACHA, Omar (2019): "Psicoanálisis y marxismo hoy: entre-tiempos de la abstracción social" en *III Jornadas Nacionales de Filosofía y Epistemología de la Historia: ponencias, simposios y mesas redondas*, Vieda, Esteban & Meolo, Mercedes (comp.), Buenos Aires, Educo
- ARTHUR, Christopher J. (2014): "De la crítica de Hegel a la crítica del capital" en *Dialéctica y capital*, Mario Robles Báez (comp.), Buenos Aires, RyR.
- BORGES, Jorge Luis (2010): *Obras completas I: 1923-1949*, Buenos Aires, Emece.
- DEL BARCO, Oscar (2017): *Escencia y apariencia en El Capital*, Buenos Aires: Marat, 2017.
- DEL BARCO, Oscar (2018): *El otro Marx*, Córdoba: Milena de Cacerola, 2018.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2010): *El Anti Edipo*, Barcelona, Paidós.
- HEINRICH, Michael (2008): *Crítica de la economía política. Una introducción a El capital de Marx*, España, Escolar y Mayo Ediciones.
- JAPPE, Anselm (2011): *Crédito o muerte: la descomposición del capitalismo y sus críticos*, Madrid, Pepitas de calabaza
- JAPPE, Anselm (2015): *El fetichismo de la mercancía (y su secreto)*, España, Pepitas de calabaza.
- JAPPE, Anselm (2016): *Las aventuras de la mercancía*, España, Pepitas de calabaza.
- MARX, Karl (1974): *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- MARX, Karl (2002): *El Capital. Crítica de la economía política*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- POSTONE, Moishe (2006): *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*, Madrid, Marcial Pons.
- RANCIERE, Jacques (1974): *El concepto de crítica y la crítica de la economía política de los Manuscritos de 1844 a El Capital*, Buenos Aires, Ediciones Noé.

REPOSSI, Mariano Alberto (2017): “Decir la noche. Notas preliminares a *Escencia y apariencia en El Capital*”, de Oscar del Barco, Buenos Aires, Marat.

VÁZQUEZ, Alfredo Macías (2017): *El colapso del capitalismo tecnológico*, España: Escolar y Mayo Ediciones.

IMÁGENES DIALÉCTICAS DEL PATRIARCADO. PARA UNA TEORÍA CRÍTICA FEMINISTA

Dialectic Images of Patriarchy. For a Feminist Critical Theory

DINORA HERNÁNDEZ*
dinorahelo@gmail.com

Fecha de recepción: 18 de febrero de 2020

Fecha de aceptación: 27 de agosto de 2020

RESUMEN

El objetivo central de este artículo es mostrar algunos perfiles de una Teoría crítica feminista desde la negatividad. Se parte de las reflexiones de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre la situación de las mujeres, para proponer una relectura de estas como imágenes dialécticas del patriarcado. Sostengo que una recuperación de su pensamiento, retomando la figura la imagen dialéctica, puede contribuir a revitalizar la potencia crítica guardada en sus análisis sobre la asimetría entre los sexos-géneros. Además, considero que este entramado crítico, vertido principalmente en *Dialéctica de la Ilustración*, está estrechamente relacionado con los trabajos de los teóricos críticos sobre anti-semitismo, autoritarismo y prejuicio. El artículo intenta visibilizar la importancia y vigencia de algunos motivos de la Teoría crítica, para adentrarse en las tensiones que explican la condición de las mujeres y la violencia ejercida contra ellas en la sociedad actual.

Palabras clave: negatividad; imagen dialéctica; feminismo; patriarcado; violencia.

ABSTRACT

The central purpose of this article is to show some profiles of a feminist Critical Theory from negativity. It is based on the reflections of Theodor W. Adorno and Max Horkheimer about the situation of women, to propose a review of them as dialectical images of the patriarchy. I argued that a recovery of his thinking, taking up the figure of the dialectical image, can contribute to revitalize the critical power kept by his analyses on the asymmetry between the sexes-genders. In addition, I consider that the critical framework, poured mainly into *Dialectic of Enlightenment*, is closely related to the works of the critical theorists on anti-Semitism, authoritarianism and prejudice. The article attempts

* Universidad de Guadalajara (México).

to highlight the importance and validity of some Critical Theory ideas, in order to go further out into the tensions that explain the status of women and the violence wielded against them in today's society.

Keywords: negativity; dialectical image; feminism; patriarchy; violence.

¿En qué ángulos de la Teoría crítica se inscribe la pretensión de una Teoría crítica feminista desde la negatividad? Este intento es parte del viraje hacia los vencidos y las víctimas del proceso civilizatorio, el cual que supuso la lectura de la historia propuesta por Walter Benjamin en tanto que el patriarcado puede concebirse como una figura de poder inherente a la historia de la humanidad. La tentativa de este trabajo parte, asimismo, de los análisis sobre la potencialidad disruptiva de las minorías, así como su relación con los movimientos sociales y de liberación llevados a cabo por Herbert Marcuse¹. Pero, primordialmente, el objetivo propuesto se instala al interior de los planteamientos de Theodor W. Adorno relativos a la crítica de la violencia contra diversos individuos y grupos minorizados.

El pensamiento de Adorno, en tanto Teoría crítica negativa, se caracteriza por enfocarse en mostrar las tensiones en las cuales aparece la vida dañada dentro de la modernidad; en este ángulo de su pensamiento, su cometido es dar cuenta de las lógicas objetivas y subjetivas de generación de violencia. Considero que, a partir de estos planteamientos, es posible rastrear elementos para una crítica de la violencia contra las mujeres en la sociedad contemporánea, cuyo rasgo distintivo sería la ponderación de la perspectiva del antagonismo. Si la Teoría crítica parte de la constatación de un estado alienante y cosificante de todo lo vivo, al que ha conducido la hegemonía de la razón instrumental y la lógica de la identidad, una Teoría crítica feminista buscaría arrancarle, a este ejercicio de pensamiento, lo que pueda decir acerca del sistema sexo-género en sus manifestaciones más dominativas y violentas y, a un tiempo, trataría de conducirlo hacia los sitios que permitan expresar y dar sentido del fenómeno, en sus encauzamientos actuales.

¹ Las reflexiones de Marcuse destacan, además, dentro de la estela de este trabajo, por su dialogo con el movimiento feminista de su tiempo. Creo que los aportes del feminismo permiten a Marcuse abrir la idea de socialismo hacia la inclusión de una dimensión no patriarcal (Marcuse: 1984), a la que se suman los componentes no racistas y no especistas, identificables, asimismo, en las reflexiones de Adorno, Horkheimer y Benjamin.

Algunos emplazamientos de la Teoría crítica para el desarrollo de una reflexión feminista han sido ya intentados por teóricas como Neus Campillo, Drucilla Cornell, Renée Heberle –la discípula de Adorno–, Regina Becker-Schmidt y, recién, de modo muy enérgico, por Roswitha Scholz. Estas autoras ubican su reflexión feminista, por lo menos en parte, en la coordenada de la Teoría crítica negativa, a contracorriente de la tendencia predominante a identificarla con el “cambio de paradigma”, buscando entramados de comprensión feministas, cuyo punto de partida es la filosofía de Jürgen Habermas². No es esta última la ruta que anima el presente trabajo. Ante el aumento sórdido de la violencia contra las mujeres y diversas disidencias sexuales, creo pertinente recuperar el espíritu negativo de la Escuela de Frankfurt, en lo que aporte a la comprensión de las lógicas objetivas y subjetivas de producción y reproducción de la violencia; en el entendido de que, antes de dar el paso hacia la zona de las soluciones, es preciso contar con un diagnóstico profundo de la situación del momento.

Así pues, este trabajo tiene el objetivo de desplegar algunos motivos de la reflexión de Theodor W. Adorno y Max Horkheimer sobre la condición de las mujeres. Sostengo que una relectura de estas ideas, a través de la figura de las imágenes dialécticas, contribuye a recuperar la potencia crítica de los análisis del patriarcado llevados a cabo por estos pensadores. Se tratará, entonces, de realizar una incursión inmanente por la Teoría crítica; para ello, el trabajo recorre *Dialéctica de la Ilustración*, sin olvidar que una aproximación adecuada al pensamiento de los frankfurtianos siempre exige la busca de constelaciones que rebasen los límites de en un solo texto.

² Como es el caso de la posición pragmatista de Nancy Fraser y de la filosofía política de Iris Marion Young. Del planteamiento de estas dos filósofas se infiere que se trata de partir, para discutir con él y reformularlo, del cambio generacional propuesto por Habermas y sus sucesores, a fin de pensar una teoría feminista reivindicadora de los aciertos de la modernidad, resituando dicho proyecto al interior de un modelo democrático sensible a las diferencias (Young, 1996: 99-104). Una teoría feminista capaz de socavar los sesgos de la dicotomía público-privado habermasiana, para dar paso, tanto a la aceptación de la existencia de una generización que trasciende la esfera privada, como a la realidad de una politización de la vida íntima. Este último es el caso de Frase, quien aboga por una «teoría crítica feminista-socialista del capitalismo de bienestar», quien, no obstante separarse críticamente de Habermas, advierte de no caer en la confusión de pensar que su postura se distancia de este radicalmente, antes bien, la filosofía habermasiana, sostiene, plantea elementos aportadores para su posición (Fraser, 1990: 65-71).

1 IMÁGENES DIALÉCTICAS DEL PATRIARCADO

La importante obra de Adorno y Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, publicada en los albores de la posguerra, es sin duda uno de los textos más potentes del siglo pasado. La fuerza de este libro radica en su capacidad de dar cuenta de la lógica de la identidad, la cual subyace a la destructividad moderna, una tendencia que ha venido adquiriendo relieves novedosos, pero sin negar sus principios medulares. Debido a esta potencia, la reflexión vertida en las páginas de dichos fragmentos filosóficos contiene el espíritu de la crítica de la sociedad, que necesita cada vez con más urgencia nuestra época.

Dialéctica de la Ilustración está construido a partir de una imagen dialéctica, una imagen que se complejiza, a su vez, a través de otras imágenes, en una auténtica constelación. Las imágenes dialécticas son el modo de interpretación que Adorno, en estrecha cercanía con el pensamiento de Benjamin, pone en juego en sus textos de naturaleza más filosófica a fin de mostrar el nexo entre civilización y barbarie y, con ello, desmitificar la idea de progreso que subyace a la narrativa de la modernidad. Mediante la noción de “fantasía exacta”, Adorno nos aproxima a una concepción del conocimiento que rebasa el marco del idealismo trascendental para resituar la preeminencia del objeto preformado socialmente (Adorno, 1991a: 99) y así señalar cómo su universalidad (conceptualidad) le viene dada por la “forma mercancía”; el objeto adquiere consistencia, en primera instancia, por la mediación social, y no por la forma de la objetividad, no por la estructura de conocimiento (Adorno, 1992: 179-180). El trasfondo conceptual del objeto -mediado socialmente- es el principio de cambio, el valor, que se rige por la subsunción de trabajos diversos, en la forma universal del tiempo abstracto.

El otro componente esencial de la imagen dialéctica es su dimensión temporal. En su ensayo “La idea de historia natural”, Adorno plantea que las imágenes dialécticas no remiten al encuentro con un comienzo o nacimiento de un estado de cosas -con lo originario-, sino a un momento inserto en el mismo movimiento histórico. De acuerdo con lo anterior, el “origen” sería un instante de la historia, que pertenece a un entramado social y del cual se interpreta su sentido actual (1991b: 125-126). En la estela de la concepción de Benjamin (2008), para Adorno, la identidad de la historia consiste en su trama desastrosa; pasado y presente se entretrejen en su sentido catastrófico en la medida en la cual dejan residuos violen-

tados por su avanzar progresivo. Como sostiene José Antonio Zamora (2004), para Adorno, se trata de enfrentarse al pasado a partir de una dialéctica entre lo arcaico y lo moderno, de generar un hueco en el mundo inmerso en el mito, por el que se haga brecha la razón crítica. La lectura negativa de la historia radica en encontrar, no el comienzo de un evento, sino el evento que le antecede, en cuanto que con este comparte similitudes estructurales y funcionales, recuperar los momentos en los cuales se esclarece cómo la modernidad reproduce, en su marcha, la catástrofe; negando así sus propios supuestos. De este modo, la temporalidad de las imágenes dialécticas no implica una proyección de un momento actual, esto sería posible solamente en una concepción lineal del tiempo, que este modo de interpretación intenta poner en tela de juicio y, simultáneamente, dejar atrás.

Así pues, las imágenes dialécticas, cuya concreción es cercana a la forma de la alegoría, son herramientas críticas que ponen en escena planos temporales distintos en relación de identidad y diferencia. Por medio de este recurso, Adorno y Horkheimer desmitifican la idea de progreso de la autoconsciencia temporal de la modernidad. Al dialectizar el mito y la Ilustración, los autores tratan de explicar cómo el progreso implica la regresión, sin identificarse plenamente con esta, y la manera como el mito pervive en formas novedosas en la sociedad vigente; o lo que es más contundente aún, que las manifestaciones de progreso aparecen entremezcladas con su aparente contrario: la barbarie. De ahí entonces que los frankfurtianos consideren la barbarie contemporánea, moderna, no la regresión a un estadio de civilización menor o atrasado, sino un acompañamiento inmanente de los procesos civilizatorios mismos. De este modo, *Dialéctica de la ilustración* pudiera verse como un muestrario de las estructuras compartidas entre ilustración y mito -aparentes opuestos- las cuales son: el dominio, el ciclo, la repetición y el destino.

Lo dicho nos pone en condiciones de comenzar a incursionar en el planteamiento de *Dialéctica de la Ilustración*. En esta obra magna, Adorno y Horkheimer muestran, entre otras, una imagen dialéctica de la constitución de la subjetividad moderna, la del “sujeto soberano”, su instrumentalidad y despliegue como un tipo de experiencia inclinada al dominio sobre el mundo; el “sujeto soberano” asimila constantemente la realidad a naturaleza, cosificando todo lo vivo. Dentro de la extensa crítica a las derivas de la modernidad contenidas en el texto, conviene poner atención a la lectura de *La Odisea*, y de la misma, a la interpretación que Adorno y Horkheimer emprenden al respecto de Penélope, Circe y las siervas de

Odiseo. En el *Excursus I*, “Odiseo, o mito e Ilustración”, se presenta la interpretación de los personajes de Circe y Penélope vistas como imágenes dialécticas y tomadas en par debido a que, con ellas, se configura un vínculo de complementariedad en la reproducción del patriarcado. En un momento posterior, consignado al cierre del *Excursus*, encontramos la imagen de las siervas, con ellas nos introducimos en el examen crítico de una narrativa de la violencia contra las mujeres.

A contracorriente de la atención excesiva que ha recibido Odiseo en las lecturas de esta obra, en este trabajo se trata de recuperar las reflexiones de los teóricos críticos, en torno a la figura de las mujeres. El personaje de Odiseo representa el proceso de constitución de la subjetividad moderna y de la experiencia ilustrada, y el análisis de los personajes de las mujeres mencionadas se sostiene, en gran medida, de la tesis de que el “sujeto soberano” es un sujeto también patriarcal: “La humanidad ha debido someterse a cosas terribles hasta constituirse el *sí mismo*, el carácter idéntico, instrumental y viril del hombre, y algo de ello se repite en cada infancia” (2016: 85). En este sentido, la dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer es también una imagen de la configuración del patriarcado, de los modelos de masculinidad y feminidad hegemónicos modernos, así como de la violencia que este despliega contra las mujeres en la sociedad contemporánea.

2 CIRCE Y PENÉLOPE: CUADRÍCULA DEL PATRIARCADO Y SUBJETIVACIÓN DEL DOMINIO MASCULINO

La interpretación de los personajes de Circe y Penélope, que aparece en el primer *Excursus* de “Concepto de Ilustración”, son imágenes de las relaciones de dominio entre los sexos; en el análisis de Adorno y Horkheimer, las figuras de estas dos mujeres están puestas en tensión dialéctica. En el caso de la maga Circe, se trata de un modelo de feminidad que disloca la subjetividad de los varones y el orden temporal racional al ofrecer los dones del placer y el olvido a cambio de la autonomía del “sí mismo”; caídos en la seducción de Circe, los varones aniquilan su individualidad, retornan a una fase anterior en el desarrollo de la especie. Según los frankfurtianos, la relación de la maga con Odiseo es la del deseo y el mando dentro de la lógica de la renuncia. Odiseo se acuesta con la *hetaira*, precisamente, porque abdica de la realización del impulso sexual, mostrando con ello que el precio del dominio es la autonegación como naturaleza. Con este planteamiento, Hork-

heimer y Adorno construyen un modelo del autocontrol y mutilación imprescindibles para la formación del Yo; a fin de evitar ser castrado, rebajado en su virilidad, el individuo, Odiseo, se autocastra simbólicamente.

El autodomínio del “sí mismo” es el precio que paga quien desea acceder al placer prometido por Circe. Como sostiene Neus Campillo en este punto, quien se resiste al deseo construye un puente de comunicación con la *hetaira*; en cambio, quien se deja llevar por el impulso, sucumbe y retorna (es convertido en cerdo)³. Para Campillo, el análisis vertido en *Dialéctica de la Ilustración* ejemplifica el modo como la autonegación es la plataforma de la “socialidad” entre los sexos al ser Circe –la mujer– quien la demanda; simbolizando así la participación femenina en la reproducción del régimen patriarcal (Cf. 1993: 22-27). En este sentido, Adorno y Horkheimer señalan: “Para conceder el placer, Circe pone la condición de que el placer haya sido desdeñado; la última *hetaira* se revela como el primer carácter femenino. En la transición del mito a la historia, ella hace una contribución decisiva a la frialdad burguesa” (2016: 119). Así pues, de acuerdo con esta interpretación, los sexos coparticipan de la ruptura afectiva, el distanciamiento emocional y la frialdad; actitudes que facilitan la supervivencia del individuo moderno dentro del proceso de la civilización⁴.

Si Circe es una de las figuras arquetípicas de las mujeres proveedoras de placer, al margen de las coordenadas de las relaciones de los sexos sancionadas legítimamente, Penélope, la esposa, participa del orden patriarcal como pilar de la institución matrimonial. Al reconocer diligentemente a Odiseo como dueño y señor suyo, y con ello salvaguardar toda posibilidad de incurrir en una falta de lealtad, ella simboliza la condición de apéndice y mediación del poder social del varón – para ello recordemos la célebre escena del reconocimiento de Odiseo una vez que

³ Con respecto a este último punto, cabe hacer una pequeña digresión que matice la postura de Adorno y Horkheimer en lo relativo al significado de la regresión: mientras en la narrativa de Homero la vuelta hacia atrás es siempre «caída», los frankfurtianos reconocen en la conversión de los hombres en animales, el efecto del hechizo de Circe, una promesa de reconciliación con la naturaleza; de este modo, Circe representa también el acercamiento, sin la mediación cosificante, a la vida, a la pulsión y al deseo no instrumentalizados (Cf. Adorno y Horkheimer, 2016: 117).

⁴ En su análisis de estos dos personajes femeninos de *La Odisea*, Neus Campillo (1993) ha sabido resaltar la relevancia que puede tener el uso de la alegoría para una reapropiación feminista adecuada del pensamiento de Adorno y Horkheimer, que deje de lado la visión de Habermas sobre los derroteros supuestamente aporéticos y catastróficos de *Dialéctica de la Ilustración*.

el héroe retorna a casa⁵–; una imagen que los frankfurtianos aprovechan para mostrarnos la esencial accidentalidad de las mujeres dentro del orden patriarcal (Cf. 2016: 120). Adorno y Horkheimer recuperan la visión de Homero acerca de Penélope para apuntar hacia el modo como el matrimonio supone la sumisión de las mujeres y, a su vez, el sostenimiento del dominio masculino a través de la figura de la mujer-esposa. Retomaré este motivo en el siguiente apartado a propósito de la relación entre patriarcado y ley.

De estas reflexiones de Adorno y Horkheimer se desprenden un par de tesis. En primera instancia, una dialéctica de los sexos desde la relación recíproca entre los roles femeninos de la esposa y la *hetaira*: Penélope –la esposa– preserva la institución matrimonial, mientras que Circe provee placer, pero las dos simbolizan la subordinación del deseo y el afecto al orden de la propiedad. En segundo lugar: la contención o negación del deseo son condiciones del amor en la sociedad civilizada; la apertura afectiva requiere, contradictoriamente, de la garantía de frialdad y distanciamiento emocional: “Justamente en el amor mismo el amante es puesto en error y castigado. La incapacidad de dominarse a sí mismo y dominar a los demás, de la cual es testigo su amor, es motivo suficiente para negarle el cumplimiento de este. Con la sociedad se produce, ensanchada, la soledad”. (Horkheimer y Adorno: 2016, 119).

La reproducción del dominio patriarcal se lleva a cabo a través de una cuadrícula que instituye sitio y funciones para los sexos-géneros. Los personajes de Penélope y Circe son representados por Homero a través de la lente de las expectativas del patriarcado antiguo; ellas son apéndices del mundo masculino, sustentos del deseo reglamentado, la reproducción legítima y la propiedad del terrateniente. En la antigüedad, el surgimiento y sostén de esta cuadrícula de la dominación de los varones implicó una alta carga de violencia contra las mujeres, que Adorno y Horkheimer dejan implícita en estos fragmentos del *Excursus I*, pero será analizada en todo su dramatismo al cierre del relato, como veremos en el siguiente apartado de este trabajo.

⁵ En el canto XXIII, Homero narra la prueba de identidad decisiva a la que Penélope somete a Odiseo, el poeta muestra el momento, crucial, cuando el rey de Ítaca exhibe las evidencias contundentes de la legitimidad de su deseo de recuperar mujer y reino; la cual consiste en la historia de la fabricación de su lecho nupcial a partir de un olivo (Cf. 1993: 475).

La subjetivación femenina del patriarcado es una variante de la participación de los dominados en la ideología dominante. Este fenómeno da cuenta de la conformidad a fines y procesos que atentan contra los intereses efectivos de las personas. No obstante, contar con una gran carga simbólica, y a un tiempo gracias a ella, esta participación en la ideología opresora tiene efectos reales para los dominados. Esta aprobación no es siempre –de hecho, casi nunca– ni voluntaria ni consciente; más bien obedece a procesos complejos de generación de consentimiento coactivo con respecto a una condición subordinada, que están sujetos a diversas formas de violencia, tanto implícita y sutil, como física y material. En este sentido, la violencia simbólica (Bourdieu, 2000) actúa mediante la sutileza y la naturalización, atenuando sus efectos de dominación en las víctimas, lo cual explica la magnitud de su poder. La manera como los roles de hombres y mujeres se hacen efectivos, además de involucrar un conjunto de instituciones, es a través de esquemas de percepción, apreciación, pensamiento y acción, actuando como “trascendentales históricos”; inclinaciones que obedecen más al desconocimiento que a una racionalidad y voluntad deliberativas, funcionando con un “efecto automático y sin agente” del orden androcéntrico (Bourdieu, 2000: 49, 54). Con respecto al último punto, es necesario hacer un importante matiz: la asignación de los roles de género es asimétrica, los efectos de la estructura actúan diferencialmente entre hombres y mujeres; en el caso de los varones, Bourdieu habla de una “alienación benéfica”, que otorga a los hombres, a través de instituciones y prácticas, el lugar del privilegio del dominador y los dota de la *libido dominandi* (deseo de dominar) (Cf. 2000: 97). Estas determinaciones sociales de las relaciones sexo-genéricas permiten comprender la ausencia de resistencia y la minusvalorización de las mujeres como un fenómeno difícilmente atribuible a una sumisión deliberada, y obliga a reconocer en estos hechos los efectos de subjetivación de la estructura. De acuerdo con Bourdieu, la subordinación de los dominados responde, en gran medida, a la ausencia de herramientas que permitan ir más allá de los esquemas con los cuales se genera su sentido de realidad, la cual es efecto de la misma lógica de dominio que los somete (Bourdieu, 2000: 51).

La narrativa sobre Circe y Penélope revela, en una primera aproximación, la lógica de la dominación masculina analizada por Bourdieu. Circe habla de los efectos negativos de sus poderes mágicos y de seducción en la pluma de Homero, puesto que estos atentan contra la virilidad; sin embargo, al final de cuentas, no consi-

guen trastocar realmente el poderío de Odiseo. Mientras Penélope, en su función de esposa, se ajusta al cumplimiento cabal del papel asignado por el dominio masculino a las mujeres. Pero, en un primer acercamiento al *Excursus I*, pareciera que esta presentación es adjudicable, asimismo, a la interpretación de Adorno y Horkheimer, con ello puede generarse la impresión de un sesgo patriarcal por parte de los teóricos críticos; en la medida en la cual colocan a las figuras femeninas en una coparticipación con el régimen que las somete, la cual pareciera libremente consentida y conducente a una pasividad culpable. A fin de evitar este terrible malentendido, es preciso hacer algunas acotaciones importantes.

Al referir la condición de las figuras de Circe y Penélope en calidad de imagen dialéctica de la condición de la mujer, que es subjetivada y reproductora de la dominación masculina, los autores no están reivindicando esta situación deficitaria del sexo femenino, sino haciendo una denuncia de lo que el poder patriarcal y sus instancias sociales –objetivas y subjetivas– han provocado en este. Así entonces, Circe y Penélope, como parte de la cuadrícula del patriarcado, son reductos de la naturaleza dominada. Este encuadramiento se explicita en el *Excursus II* de *Dialéctica de la Ilustración*, “Juliette, o Ilustración y moral”. En el texto, los frankfurtianos muestran el modo como las mujeres, dentro de la lógica del dominio de los varones, son reducidas a naturaleza, y este movimiento implica, no una regresión a un principio originario, sino la cosificación y el daño del que ellas son objeto dentro del proceso de la civilización. Al interpretar esta conversión de las mujeres en cosa, a partir de una imagen dialéctica, los autores ponen a discusión la situación minimizada del sexo femenino en la modernidad capitalista.

El hombre como señor niega a la mujer el honor de individualizarse. La mujer individual es socialmente un ejemplo de la especie, exponente de su sexo, y así, enteramente dominada por la lógica masculina, representa a la naturaleza, sustrato de incesante subsunción en la idea, de incesante sometimiento en la realidad. La mujer como presunto ser natural es producto de la historia que la desnaturaliza (2016: 153).⁶

⁶ Esta asociación de las mujeres con la naturaleza ha sido leída, algunas veces, a través de un concepto limitado de naturaleza que, de sostenerse, redundaría en una franca contradicción de los teóricos críticos con su posición dialéctica y negativa (Cf. Puleo, 1992: 118-120). Para Adorno y Horkheimer, las mujeres, junto con todo lo vivo, han sido reducidas a cosa y medio por el «sujeto soberano»; la subjetividad constituyente que hace participar a toda realidad de la dominación. La identificación de las mujeres con la naturaleza no alude a ninguna esencia presocial, sino a la pro-

Es de hacerse notar que Odiseo, al ser la figura prototípica del individuo patriarcal, también es efecto de la mutilación civilizatoria. Es decir, más allá de la tentación de caer en explicaciones maniqueas de la relación entre los sexos-géneros, Adorno y Horkheimer se decantan por la idea de que, en el entramado de dominación del sistema patriarcal, constituido a través de la asimetría entre hombres y mujeres, no hay ganadores absolutos; en la “sociedad plenamente socializada” todos somos, en mayor o menor medida, subjetividades dañadas.

Dos fragmentos de *Minima moralia* pueden ayudarnos a ampliar la comprensión de Adorno acerca de la subjetivación femenina y masculina dentro del orden patriarcal moderno capitalista. En el fragmento 24 de este libro, titulado “*Tough baby*”, Adorno (1987: 94) habla del “principio masculino”, de los rasgos de la masculinidad dominante y hegemónica difundidos por la industria cultural. Sin embargo, se entiende que esta masculinidad, en tanto “principio”, es arquetípica, es la del varón seguro de sí y duro, de aquel capaz de arremeter contra los débiles debido a la rudeza de su constitución, la cual tiene detrás el sufrimiento y la penuria emocional. Este motivo conecta con las indagaciones sobre la personalidad autoritaria, de la cual trataré brevemente en el siguiente apartado.

En el fragmento 59, “Desde que lo vi”, el teórico crítico explica los rasgos del “carácter femenino”. Señala el modo en el cual el ideal de feminidad ha sido construido a medida por la “sociedad masculina” –nótese cómo identifica sociedad con masculinidad, a fin de darle peso al componente patriarcal de la civilización–. Adorno sostiene que el “carácter femenino” es la copia de la positividad masculina y, en concordancia con la cita del *Excursus II* referido anteriormente, señala: “Lo

ducción, siempre violenta, de las mujeres como cosas; ellas son producto de la sociedad, mediadas por la estructura patriarcal y capitalista, y producidas históricamente. Puleo ve en Marcuse un biologicismo y una ontología de los sexos, y es así como el teórico crítico despeja este cuestionamiento en las primeras líneas de «Marxismo y feminismo»: «Unas palabras sobre la cuestión de si las cualidades «femeninas» están condicionadas socialmente o son más bien *naturales*, biológicas. Mi respuesta es la siguiente: más allá de todas las evidentes diferencias en lo fisiológico entre hombre y mujer las cualidades femeninas están, en verdad, determinadas por lo social» (1983: 9). Una lectura que intente hacerle justicia al planteamiento de la Teoría crítica tendría que ser, necesariamente, dialéctica, comprender el modo como la naturaleza, representada por las mujeres, es efecto de una relación de dominación. De este modo, si seguimos el argumento vertido por Marcuse, en el ensayo anteriormente referido, nos encontramos con la afirmación de que las cualidades de las mujeres (receptividad, pacifismo, ternura), potencialmente aportadoras para a una sociedad futura, liberada de la agresividad y el dominio, han sido generadas en el desarrollo mismo de la sociedad patriarcal y capitalista. Por tanto, la naturaleza, a la que el teórico crítico vincula a las mujeres, no consiste en la posesión de cualidades de exterioridad radical o de principio originario.

que dentro del sistemático enmascaramiento burgués se denomina naturaleza, es simplemente la cicatriz que deja la mutilación producida por la sociedad” (1987: 94). Así pues, socialmente mediada, la feminidad ajustada al instinto demandado por el imperativo masculino es efecto de la violencia, la cual hace encajar la identidad de las mujeres en sus directrices. Además, Adorno perfila un sentido más en este fragmento: la naturaleza, con la cual se identifica a las mujeres, no corresponde a lo originario, ni a principio alguno positivizado, porque esta refiere a lo negativo, a la no identidad, lo cual sugiere una idea de naturaleza no dañada, porque: “la imagen de la naturaleza no deforme brota primariamente de la deformación como su antítesis” (1987: 94)⁷.

Son notorios algunos ecos de la posición de la Teoría crítica en el planteamiento de Bourdieu, quien apunta hacia la consideración de la dominación masculina como “una forma de dominio, que se inscribe en la totalidad del orden social y opera en la oscuridad de los cuerpos, a un tiempo bazas y principios de su eficacia” (2000:103); lo anterior en contra de visiones demasiado voluntaristas o racionalistas que ven en los individuos auténticos agentes de sus acciones. Sin embargo, el análisis del sociólogo francés carece de una incursión más acuciosa por el papel de la reproducción material dentro del orden patriarcal y su relación precisa con el ámbito simbólico, lo cual permitiría explicar de modo más acabado la estructura de dominación que modela las subjetividades sexo-genéricas, particularmente a partir de la modernidad.

Con respecto a este punto, de acuerdo con Roswhita Scholz, en la lógica de producción del valor, que constituye la diferencia específica de la modernidad, capitalismo y patriarcado coexisten sin precedencia de uno u otro. El orden material y el

⁷ Son estos giros dialécticos los que hacen imposible asimilar las reflexiones de Adorno, con respecto a la condición de las mujeres, a una positivación de la esfera de la reproducción, como lo sugiere Scholz (Cf. 2018: 1527, 1529), de lo contrario, esto las acercaría al feminismo de la diferencia. Como han sostenido Cornell y Turschwell, para Adorno, la diferencia da sitio a la intersubjetividad, en clara alusión al hecho de que la subjetividad femenina ha sido generada en el proceso mismo de diferenciación entre los sexos, pero la mujer, en un emplazamiento más de lo no-idéntico, no es ni representable, ni subsumible por completo a la experiencia masculina, con lo cual, sostienen estos autores, la dialéctica negativa queda muy por fuera del feminismo de la diferencia, cuyo error fundamental radica en “reificar la negatividad con la forma de lo femenino” (1990: 225). En este sentido, me parece más adecuado resituar las consideraciones adornianas sobre la no-identidad en una relación con la experiencia del sufrimiento de las mujeres (Heberle, 2006), dentro de la coordenada de una reflexión feminista que ve en dicho padecimiento una potencialidad política, no una condición sustancializada.

simbólico están imbricados en la división de funciones –asimétricas y complementarias– de los sexos-géneros; una bifurcación de papeles y espacios esencial para la reproducción del capital: “la disociación es valor y el valor es disociación” (Scholz: s.f). El “patriarcado productor de mercancías”, como Scholz denomina a la sociedad moderna, requiere de una esfera de la producción (formal, pública, institucionalizada y reconocida), adjudicada a los varones y masculinizada, y de otra, disociada del valor, la de la reproducción (informal, privada, no reconocida e invisibilizada) atribuida a las mujeres y feminizada. Este último es un ámbito no reductible a las lógicas de generación del valor, por ejemplo, al tiempo por el que se rige el trabajo abstracto. Estas esferas se implican mutuamente, no habiendo, entonces, un afuera del capitalismo por parte de las funciones de los sexos-géneros.

La lógica de la escisión del valor se reajusta, sin desaparecer, a las dinámicas del trabajo y la reproducción en la sociedad actual, en ocasiones, agravando la condición de desempoderamiento y explotación de las mujeres; en una especie de efecto *boomerang* de los logros reivindicativos y reformistas de algunos movimientos sociales. El desplazamiento de las asimetrías entre los sexos-géneros hacia los reacomodos sociales posmodernos en los ámbitos del trabajo, el desarrollo de las profesiones y la ocupación del espacio público, por parte de las mujeres, supone una “doble socialización” (Becker-Schmidt, 2003), por la que estas se ven obligadas a participar de las dinámicas contradictorias entre los espacios productivos y reproductivos, lo cual tiene altos costos para su economía psíquica.

En las coordenadas de su perspectiva dialéctica y negativa, el ánimo de la Teoría crítica es develar los mecanismos y estructuras que inciden en la reproducción del orden de dominio por parte de dominadores y dominados, no es justificar la violencia desencadenada y prolongada por unos u otros. La perspectiva simplista de la relación entre víctimas y victimarios no contribuye al ejercicio de esclarecimiento que permita resistir y escapar a esa dominación, por el contrario, muchas veces contribuye a conservarla. En este sentido, el ángulo de la totalidad, la ponderación de la lógica de la identidad y la valorización del valor –que subsume constantemente a individuos y procesos– en una relectura de la obra de los teóricos críticos y un emplazamiento productivo con los desarrollos recientes de un pensamiento feminista en el horizonte de la negatividad, puede brindar una ocasión no desdeñable para una comprensión más acabada de la condición de las mujeres en la sociedad contemporánea, así como para una disputa provechosa con los

feminismos, que nos instalen en una zona más potente de posibilidades emancipatorias.

3 LAS SIERVAS: TRANSGRESIÓN Y VIOLENCIA EJEMPLAR

La segunda imagen dialéctica del patriarcado a la cual quiero referirme es la que Adorno y Horkheimer consignan al cierre del *Excursus I*, la de la ejecución de las siervas de Odiseo. Considero que, en este fragmento, correspondiente a los últimos renglones, se condensa la crítica a la situación violentada de las mujeres, que la interpretación de las imágenes de Circe y Penélope anuncian. Este desenlace de “Concepto de Ilustración”, el ensayo al cual corresponde el fragmento, contiene una alta carga crítica sobre la condición de las mujeres en la modernidad, lo cual catapulta la necesidad de su recuperación para la reflexión feminista. Considero que el análisis de la ejecución de las siervas es una pieza fundamental para comprender, de modo más acabado, la crítica de los frankfurtianos a la violencia patriarcal. Sin embargo, este momento de la interpretación de Adorno y Horkheimer está ausente en los trabajos de reapropiación de su pensamiento, lo cual ocurre, asimismo, en lecturas feministas sobre *La Odisea* relativamente recientes (Cf. Campillo, 1993; Hewitt, 2006).

Adorno y Horkheimer retratan en estas líneas finales del fragmento, dedicado al poema de Homero, el despliegue de violencia contra las mujeres, pero en tanto imagen dialéctica, el momento enuncia lógicas patriarcales de la crueldad que se tornan visibles en la plenitud de nuestra era moderna.

En el canto XXII de *La Odisea* se describe el castigo que el hijo del rey hace infligir a las siervas infieles, que han recaído en el estadio de hetairas. Con imperturbable serenidad, inhumana como solo la impasibilidad de los grandes narradores del siglo XIX, se describe la suerte de las siervas ahorcadas y se la compara, impasiblemente, con la muerte de los pájaros en el lazo: con ese silencio cuya petrificación es lo que queda verdaderamente de todo discurso. A ello sigue el verso que refiere el fin de las siervas, en fila, “tras un breve y convulso agitar de sus pies en el aire”. La exactitud de la descripción, que refleja ya la frialdad de anatomía y vivisección, toma nota, al estilo de la novela, de los espasmos de las criaturas sometidas, que en nombre del derecho y de la ley son arrojadas al reino de que logró escapar su juez, Odiseo (2016: 124-125).

En el canto XXII de *La Odisea*, identificado comúnmente con la escena de la matanza de los pretendientes, Homero narra la ejecución de las siervas. Por orden de su hijo Telémaco, las esclavas “infieles”, es decir, las doncellas que habían entrado en intercambio sexual con los pretendientes de Penélope, debían ser exterminadas. La acción discurre, *grosso modo*, de la siguiente manera: luego de asesinar a los pretendientes, Odiseo manda llamar al ama de las mozas, Euriclea, el rey pregunta por la “honra” de las esclavas y ella responde que fueron 12 de las 50 quienes están “en desvergüenza”. Telémaco no quiere dar directamente muerte a estas mujeres (mediante espada, como había sido la orden de su padre, Odiseo). Luego de mostrar este momento, el poeta relata, refiriéndose al hijo del rey:

Tal diciendo, prendió de elevada columna un gran cable (465)
de bajel, rodeó el otro extremo a la cima del horno
y estirólo hacia arriba evitando que alguna apoyase
sobre tierra los pies. Como tordos de gráciles alas
o palomas cogidas en lazo cubierto de hojas
que, buscando un descanso, se encuentran su lecho de (470)
[muerte,
tal mostraban allí sus cabezas en fila, y un nudo
construyó cada cuello hasta darles el fin más penoso
tras un breve y convulso agitar de sus pies en el aire
(Homero, 1982: 463).

La historiografía feminista ha contribuido significativamente a comprender los hechos que subyacen a narrativas como esta. En este sentido, Molas Font señala: “desde el siglo VIII a.C. en adelante, el patriarcado como sistema, el sexismo como ideología y la violencia como herramienta de sumisión y de dominio marcaron las vidas, reales o de ficción, de las mujeres griegas protagonistas de los textos clásicos” (2006: 34). De acuerdo con esta especialista, el patriarcado antiguo se instituyó como un feroz proceso de aniquilamiento, simbólico y real, de cualquier resabio del matriarcado⁸. Además, el control de la reproducción legítima de los miembros

⁸ Molas Font añade que, junto a las obras de Hesíodo, *Teogonía* y *Trabajos y días*, los poemas homéricos *La Ilíada* y *La Odisea* atestiguan que, a inicios del primer milenio, el patriarcado era ya el orden simbólico establecido entre las comunidades griegas, y de ello da cuenta la lingüística y la arqueología. Estas muestran la existencia previa de una religión politeísta femenina, cuya base era el culto a la fertilidad y a la reproducción, dentro de la cual las mujeres gozaban de respeto, reconocimiento y autoridad; más tarde reemplazada por un panteón divino, preponderantemente masculi-

del *genos*, implicó severos castigos por transgredir la administración masculina de los cuerpos de las mujeres. El apetito sexual se instauró monopolio de los varones, de ahí la ira de Odiseo ante el comportamiento de las esclavas, cuya deshonra radica en haber respondido a la seducción de los pretendientes (de los enemigos de su rey): “puesto que las esclavas sirven para dar placer a los huéspedes sólo con el beneplácito del amo”. (Molas, 2006: 53). En el marco del *Oikos* fueron los señores quienes regularon y administraron la sexualidad y la reproducción, en cuanto eran instancias políticas de aseguramiento de la legitimidad de la progenie y la honorabilidad de los varones. Además, es en parte, por estos motivos que la apropiación de la corporalidad femenina fue una práctica al uso entre los guerreros y héroes homéricos, una estrategia de guerra de ocupación y afrenta contra las posesiones y la identidad viril de los miembros del bando contrario.

La imagen de la ejecución de las siervas evoca la administración moderna del cuerpo de las mujeres, la cual continúa desplegando lógicas patriarcales sumamente violentas, que hacen de las mujeres cuerpos disponibles como botín de guerra y territorio de ocupación, en una dinámica patrimonialista y nacionalista de los Estados. Esta lógica subyace a prácticas punitivas como la de humillarlas y exhibirlas públicamente, en muestra de su supuesta deslealtad nacional, o la de ser violadas e intervenirlas biopolítica y necropolíticamente; esto último, por medio de embarazos forzados, abortos y esterilizaciones coactivas.

Pensemos en los castigos, abiertamente sexuados, infringidos a las mujeres vinculadas con los varones del bando enemigo, *Les “tondues”* (Virgili, 2019) o las republicanas rapadas en el caso de la guerra civil española. Estas formas de violencia son dismórficas y espectaculares, incluyen un componente sexual femenino degradado y/o mutilado (en estos casos, el cabello, un atributo altamente sexuado), son prácticas ritualizadas y exhibicionistas, pornográficas, cuya finalidad es el aleccionamiento (Joly: 2008). Consideremos, además, las violaciones masivas practicadas como rito de apropiación de las posesiones del enemigo, un *modus operandi* que incluye, algunas veces, el objetivo de preñar por la fuerza como táctica de guerra. La

no, asociado a la palabra de origen europeo *pater* y a las actividades de la guerra (Cf. 2006: 33). La existencia de una etapa matriarcal, en sentido estricto, está a debate en la historia y la antropología (Cf. Harris: 1986, 67-82); más que pensarse en un gobierno de las mujeres, lo que está documentado es, como lo sostienen Molas Font, una etapa en la cual las mujeres fueron figuras valoradas, reconocidas e influyentes en sus comunidades

violación, entendida como arma de guerra, indica que este acto de violencia exacerbada no es accidental ni contingente, sino que tiene un objetivo estratégico de generación y propagación de horror y terror, a fin de inducir desplazamientos de población, destruir comunidades o extinguir genéticamente a un determinado grupo; la guerra de Bosnia y el conflicto armado en Guatemala son casos emblemáticos de estas formas de violencia (Cf. CEH: 1999, 13-31; Mendieta, 2009, 17-18).

Es de hacerse notar, además, cómo Adorno y Horkheimer ponen atención en el hecho de que el ahorcamiento de las esclavas está sancionado por la ley antigua, por tal motivo, al cierre del fragmento referido, afirman que la ley, esquivada por la astucia de Odiseo, proviene del mismo marco jurídico que legitima su derecho a aplicar la pena de muerte a sus esclavas. Eva Cantarella (1996), en su indagación histórica y filológica por el origen y sentido de las penas y suplicios en Grecia y Roma, destaca que el ahorcamiento de las siervas fue un modo de ejecución típicamente femenino; aplicado, tanto para dar muerte a las mujeres, como utilizado para fines suicidas. Así, de acuerdo con esta autora, Odiseo, en realidad Telémaco, según se infiere del relato de Homero, no elige al azar la forma de dar muerte a las esclavas, dicho procedimiento era parte de los usos comunes de ejecución de mujeres; fue una práctica relacionada con los ritos de paso a la edad reproductiva, en algunos casos, estuvo simbolizada por el juego del columpio, recurso con el cual son narradas o representadas múltiples historias de doncellas. De modo que la práctica del ahorcamiento hace referencia directa a la sexualidad femenina, a la virginidad y la reproducción, particularmente, cuando estas esquivan el control disciplinario masculino⁹. Como ocurre en el caso de las rapadas, estos hechos

⁹ De lo expuesto por Cantarella es importante retener, asimismo, cómo en ausencia de un ámbito público de derecho plenamente constituido, múltiples castigos tuvieron un carácter privado, fueron practicados en el marco del *Oikos* y por el señor de la casa, soberano absoluto de los miembros del hogar. Algunas de estas formas de dar muerte, no pasaron nunca al espacio ciudadano de la pena, reservando vida y muerte, especialmente en el caso de las mujeres, al sitio de lo doméstico (Cf. 1996:15-18). De este modo, la legitimación de la pena que da sostén a una ley que favorece el poder masculino, así como la circunscripción de su práctica a la esfera privada, se aúnan para invisibilizar la violencia física ejecutada sobre los cuerpos de las mujeres, constituye una práctica socialmente sancionada que, al legitimar y encerrar, encubre y minimiza sus efectos. En el caso de las violaciones masivas en conflictos armados, formales y abiertos, recientes, fue hasta el año 2008 que el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas (Resolución 1820) declaró la violación y otras formas de violencia sexual como crímenes de guerra, crímenes contra la humanidad y genocidio (Cf. ONU, 2008). Estos actos de violencia sexual eran considerados por el derecho internacional humanitario, como una afrenta al honor y pudor de las mujeres; es decir, estaban moralizados y privatizados.

muestran que el punitivismo dirigido contra las mujeres saca a flote de un modo contundente la dramática relación entre mujeres y sexualidad, que ha sido naturalizada por la estructura patriarcal.

En este fragmento del *Excursus I*, además, Adorno y Horkheimer ponen el acento en la ausencia de identidad entre ley (Derecho) y justicia. Los influjos de Walter Benjamin en *Dialéctica de la Ilustración* se hacen visibles una vez más. En su importante ensayo de 1921 “Para una crítica de la violencia”, Benjamin apuntaba la tesis de que el Estado y el Derecho son portadores de violencia mítica; hacen uso su poder legítimo para coaccionar, física o moralmente, a los individuos, y colocarlos en condiciones de sometimiento, abuso, expoliación o sufrimiento. Por tal razón, no pueden dar cumplimiento a su propósito de regirse por el logro de justicia: “Fundación de derecho equivale a fundación de poder, y es, por ende, un acto de manifestación inmediata de la violencia” (2001: 40). Si bien el análisis de Benjamin esté concentrado en la institucionalidad jurídica burguesa y la violencia que esta ejerce sobre los individuos, así como en las posibilidades de una violencia fulminea capaz de erradicar el estado de excepción vuelto regla, no es descabellado derivar del mismo un importante matiz, que apunta hacia el rasgo patriarcal del marco jurídico-político de la modernidad. Este motivo es explícito en la exposición de Adorno y Horkheimer, quienes añaden a su crítica el análisis de la inclinación del orden legal a favor de la violencia ejercida por los señores: puesto que las siervas son ahorcadas a título de “la ley y el derecho”; del mismo modo en el cual Penélope y Circe son subjetivadas en el sostenimiento de la legalidad por la cual se las somete, al ser objeto de una “violencia simbólica” patriarcal.

Estas reflexiones de la Teoría crítica apuntalaron cuestiones relevantes que han sido profundizadas por el feminismo jurídico. Ponen en la mira de la crítica al patriarcado la manera como está codificado el matrimonio legal, así como las prerrogativas asimétricas que concede a cada uno de los sexos, constituyéndose en un soporte primordial de la reproducción del privilegio de los varones. A esta cuestión apunta el análisis de la figura de Penélope, expuesto en el apartado anterior. En este punto, es preciso señalar que, desde su nacimiento, el feminismo detectó el sesgo androcéntrico de la conformación jurídico-política del Estado moderno. Posteriormente, los feminismos anarquista, marxista y radical, profundizaron la crítica de esta inclinación del Derecho, desde una lectura de la política como política sexual (Millet, 2019). Análisis relativamente recientes han llevado a cabo un estudio

minucioso de las lógicas y prácticas patriarcales, que subyacen a la consolidación y persistencia del Estado liberal, a través de la legislación, jurisprudencia y aplicación de las leyes.

La crítica feminista al contrato social, del cual emerge el Estado moderno (Pateman: 1995), señala hacia el modo como se configura la cuadrícula de poder que regula las relaciones entre hombres y mujeres en nuestra sociedad. El contrato social no solo sanciona la relación entre Estado y ciudadanos, también es inherentemente, contrato sexual, cuya carta magna es el contrato de matrimonio. De este modo, podemos comprender cómo la sociedad moderna conserva elementos del antiguo régimen, supuestamente superados: el privilegio y la diferenciación sustantiva que, en la autopresentación de la modernidad, han sido dejados atrás por el igualitarismo y la figura neutral de ciudadano; en este sentido, Pateman sostiene: “El contrato está lejos de oponerse al patriarcado; el contrato es el medio a través del cual el patriarcado moderno se constituye” (1995, 11).

Los aportes de la crítica feminista del Estado (MacKinnon: 1980) permiten visibilizar las minucias de la política sexual que permea el control estatal del aborto, así como la violencia de la administración jurídica de las violaciones sexuales contra las mujeres; cuya legislación ha sido elevada con la misma lente patriarcal que organiza la sociedad realmente existente. Para MacKinnon, dentro de la lógica de la fuerza, que define el ejercicio de la sexualidad masculina, la distinción entre coerción y consentimiento, violación y coito, se vuelve problemática. La violación adquiere un rango sistémico y de sometimiento de grupo, que padecen una gran cantidad de mujeres de distintas edades. En la medida en la cual, en los Estados modernos: “Las relaciones *de iure* estabilizan las relaciones *de facto*” (1980, 301); las legislaciones son producto de la jurisprudencia masculina, convierten el punto de vista de los varones en *statu quo*¹⁰. El planteamiento de MacKinnon, acerca de la violación sexual, opera dentro de las coordenadas del “pensamiento heterosexual” (Wittig: 2006), la violación, legalmente entendida, es definida por la sexualidad de

¹⁰ Parte importante de los análisis feministas que estoy presentado es la crítica del consentimiento. En el caso de las mujeres, el coito se presenta como el ejercicio libre de una elección sexual en condiciones de igualdad, pero esto oscurece la estructura de dominación-sumisión que regula la relación entre los sexos (MacKinnon:1980). Para Pateman (1980), la ideología del consentimiento se caracteriza por la ambigüedad entre consentimiento, asentimiento, sumisión, disentimiento y sumisión forzada. Según esta autora, en tanto el consentimiento, o su retirada, no sean posibilidades reales en nuestra sociedad, no se puede hablar de este genuinamente.

los varones y dentro de las coordenadas de la apropiación masculina del cuerpo de las mujeres; es un delito porque atenta contra la posición social de los hombres en término de pérdida o afrenta, y no porque supone daño y sufrimiento para las víctimas. Así pues, la expresión legal del dominio masculino lo hace mostrarse como única manifestación del ser, no como perspectiva que legitima el dominio de un grupo por otro.

Vemos entonces que la ley y el orden, coordenadas *par excellence* de la civilización, puestas en el contexto de las reflexiones dialécticas de Horkheimer y Adorno, son síntomas de civilidad que, en realidad, pertenecen a una trama en la cual: “La civilización se asemeja a la prehistoria misma”, con lo cual se conectan dialécticamente barbarie y cultura.

Si vamos nuevamente al fragmento de la ejecución de las doncellas, salta a la vista cómo, en lugar de darles muerte con espada, el hijo de Odiseo prefirió una manera más laboriosa y lenta; Adorno y Horkheimer resaltan la minuciosidad del procedimiento en un símil con la vivisección y la anatomía¹¹. La escena de las siervas guarda un profundo sentido estético a partir del cual Adorno y Horkheimer interpretan los síntomas de la frialdad contemporánea, de la cual encuentran briznas en una especie de exaltación y sublimación del cuadro, notorias en el tratamiento que Homero da al tiempo narrativo, pero también en el modo de presentación de la escena, por parte del filólogo y experto helenista Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, al que hacen referencia en nota al pie (Cf. 2016: 124). En sintonía con la estética negativa, es posible leer la ejecución de las doncellas como una crítica a los efectos normalizadores de la violencia estetizada. Para ello, pensemos en los feminicidios como utensilio mediático de comercialización de las agresiones contra las mujeres, en su uso dentro de los circuitos de reproducción y circulación de imágenes. Así como, en la utilización de la corporalidad femenina aniquilada como lienzo y pantalla de mensajes legibles, tanto para una sociedad en general, a la cual se induce a un miedo horrorista y a la disciplina sexo-genérica, como para grupos delincuenciales, que recurren a la comunicación codificada en formatos de

¹¹ Aquí adquiere sentido, una vez más, la constelación en la que estas reflexiones de Adorno y Horkheimer están situadas, la experiencia de los campos de concentración que, según lo consigna Raul Hilberg (2005), fue un «proceso de destrucción», una lógica de aniquilación conformada por una serie ordenada de actividades, continuas y sujetas a planificación y administración, dentro de una estructura burocrática y especializada, a diferencia de los *pogromos*, que consisten en actos de aniquilación de personas, momentáneos y sujetos a cierta dosis de espontaneidad.

ejecución (Segato: 2016)¹². Fenómenos que contribuyen a obturar las posibles reacciones de resistencia y oposición a la violencia contra las mujeres.

Así pues, la clausura del *Excursus I* es una evocación del clima de violencia de posguerra, de ahí que sus líneas finales contengan en unos cuantos renglones, tan breves como potentes, la tortura de que fue objeto Melantio, el pastor de cabras. El castigo padecido por el cabrero fue a causa de haber mancillado la confianza de su rey, al asaltar su cuarto de armas y repartirlas entre los pretendientes¹³. La reducción del cuerpo de Melantio a tronco lo deja irreconocible en su humanidad, haciendo más infame su muerte en un derroche de violencia excedente y una muestra ejemplar de horrorismo¹⁴.

Tanto la ejecución del pastor como la de las siervas pueden considerarse parte de una constelación más amplia de análisis de la violencia contra lo débil. Para los

¹² Para Segato la «violencia expresiva» tiene el propósito central de afirmar el poderío de un sujeto, explícita o implícitamente, colectivo. Consiste en una exhibición de soberanía, sobre y contra el cuerpo del inerte, e involucra un componente altamente sexual, que refiere a la virilidad. En el caso de los feminicidios analizados por esta autora, se trata de una asociación entre territorio y cuerpo, donde este último funciona a manera de contenedor de una marca de propiedad. La antropóloga constata que la violencia se exagera en relación directa con la necesidad de territorializar una posesión o una práctica. Esta lógica del dominio patriarcal ha sido encontrada por Segato en el caso de las ejecuciones de las Muertas de Juárez. La autora resalta, asimismo que, en estos feminicidios, cometidos en el Estado de Chihuahua, México, opera la feudalización de una provincia, por parte de un sujeto posmoderno, en plena era de la globalización y el neoliberalismo, y con la provisión de cuantiosos recursos tecnológicos y comunicacionales. Sin embargo, a diferencia de los frankfurtianos, quienes fueron contundentes con respecto a la complejidad de la dialéctica civilización-barbarie, para Segato, este escenario indica formas regresivas, que pueden regularse apelando a los marcos legales internacionales modificados (Cf. 2016, 48).

¹³ Aunque las razones de la ejecución de Melantio son claras, se trata del caso de una tortura y asesinato por traición, el modo como esta fue llevada a cabo, según Cantarella, no cuenta con raíces explicativas en ningún rito previo que lo dote de una justificación religiosa o mítica, de modo que la pena parece obedecer a una exacerbación de la violencia que pone énfasis en su deslealtad. Cantarella explora posibilidades de asociación con la pena «maschalismos», la cual consistía en el desmembramiento del cadáver para restarle fuerzas a la víctima y disminuir sus posibilidades de venganza, para luego concluir que esta forma de ejecución no tiene mucho sentido en un relato que refleja la incredulidad sobre el poder de los muertos, a quienes no se teme. La especialista también tantea terreno en las mutilaciones de las víctimas de los héroes, sin embargo, infiere, estas buscaban infligir una humillación a un contendiente de alto rango que había muerto con honor; lo cual, evidentemente, no es el caso del cabrero (1996, 24-28). La hipótesis de la especialista parece hacerse más plausible en tanto son Eumeo y Filetio, el porquero y el boyero, también sirvientes y no figuras heroicas, quienes mutilan y desmiembran el cadáver del pastor.

¹⁴ La figura de Melantio correspondería a una imagen de «horrorismo» (Cavero, 2009), no del terrorismo que supone la mirada puesta en el ejecutor de la violencia, sino de la violencia que apunta hacia el sufrimiento de las víctimas inermes y vulnerables, en su reducción a un estado corporal irreconocible, privado de todo vestigio de humanidad

teóricos críticos, el exterminio de los judíos y otros grupos minoritarios había dejado al descubierto la puesta en operación, como ya se ha señalado en este trabajo, de un proceso destructivo sistemático, calculado, y del cual había sido partícipe una forma de subjetividad cosificada y cosificante, fría, que tenía lazos de parentesco con la configuración del sujeto moderno. El patriarcado moderno precisa de la detección de algunas variables que permitan hacer las distinciones pertinentes con respecto a la versión atávica de la dominación masculina. En este rubro, como también se apuntó en líneas anteriores, Roswitha Scholz ha avanzado potentemente con su teoría del valor-escisión, la cual tiene en el pensamiento de Adorno uno de sus insumos centrales¹⁵. En este trabajo se considera, además, que con respecto a este tema, adquieren plena relevancia los estudios sobre el antisemitismo, así como las investigaciones sobre la personalidad autoritaria y el prejuicio. Tomando en consideración, como ya lo señalé en las páginas iniciales de este trabajo, que la subjetividad masculina moderna es analizada por Adorno y Horkheimer en su componente patriarcal; el “sujeto soberano” es un individuo indiscutiblemente sexuado.

Adorno habla de un Yo debilitado por la dinámica excesivamente coercitiva implicada en su constitución, de un “sistema de cicatrices” caracterizado por la conflictividad entre las instancias psíquicas, de un Yo imposibilitado para ejercer sus funciones de mediador entre las exigencias del organismo y las demandas sociales (2004: 23). Dichas exigencias no solo consisten en el imperativo de realización pulsional, cuya renuncia forma parte de la integración de los individuos a la sociedad, además, tomando en cuenta en este argumento las influencias marxistas en la Teoría crítica, en la experiencia de la imposibilidad de incidir activa y autónomamente en la conformación de la sociedad. Como señala Jordi Maiso en este punto, con la incorporación de la mediación social en el planteamiento adorniano, se da cuenta de una realidad social que se ha ido tornando cada vez más opresiva, en una relación con los individuos “fundada sobre la angustia y el miedo” (2016, 142). El despliegue cada vez más explotador y violento del capitalismo contemporáneo corrobora que esta situación no ha hecho más que agudizarse en nuestros días.

¹⁵ Sin embargo, Scholz (2018) se distancia del planteamiento de Adorno cuando propone solventar lo que considera ser una ausencia de desarrollo detenido de las asimetrías sexo-genéricas en la Teoría crítica, el cual se detiene en un momento solamente «descriptivo», perdiendo con ello de vista la relación precisa que estas tienen, dialéctica y escindida, con la producción del valor.

Ahora bien, los impactos de la mediación social no implican, necesariamente, una respuesta opositora, de resistencia o rupturista, por parte de los sujetos. Esto es así, de acuerdo con Adorno, en la medida en la cual las tendencias sociales dominantes no actúan en contra de ellos, sino en y a través suyo; la conciencia de la situación real de opresión es inasimilable por el sujeto, pone en riesgo su adaptación al medio. Así pues, se entrega a la compensación, a la falsa conciencia y la ideología, “el mundo quería ser engañado” (*Mundus vult decipi*) (Adorno, 1998: 125). Esta inclinación se hace más fuerte en cuanto responde al temor ante los riesgos de exclusión y amenaza contra la autoconservación, que implica cualquier postura contestataria de la funcionalidad del sistema. Dentro de esta lógica, los mecanismos de conservación operan a favor del individuo, entre otros efectos, porque atenúan la angustia, permitiendo racionalizar el sufrimiento y la hostilidad socialmente causados.

En este sentido, Adorno señala que la agresividad contra las minorías se desvía de su fin objetivo, para dirigirse hacia un objeto que reemplaza y genera el rendimiento subjetivo de atenuar el posible conflicto del sujeto con la realidad. Por ejemplo, mediante el mecanismo de la personalización, los padecimientos de la explotación capitalista y las exigencias civilizatorias son atribuidos a causas concretas e identificables, individuos o colectivos se presentan en calidad de responsables de los poderes sociales anónimos (2010: 230). Marx había utilizado el concepto de “personificación” para hablar del *quid pro quo* que hace de los sujetos títeres del valor abstracto¹⁶. En un emplazamiento de esta categoría, Adorno explica la tendencia a la concreción de procesos sociales y económicos anónimos, y opacos, los cuales sirven para canalizar, vía racionalización, la hostilidad; esta se descarga en individuos y figuras que se perciben en calidad de causas del malestar producido. Zamora y Maiso (2016) han visto en la relación entre forma mercancía y antisemitismo un “componente estructural” de la sociedad moderna, lo cual concede actualidad a algunos de los planteamientos de Adorno¹⁷. Estas figuras pueden ser múlti-

¹⁶ La base de esta formulación es la teoría del fetichismo de la mercancía. La inversión se sujeto-objeto por el que la realidad adquiere vida propia en una conversión a «segunda naturaleza». La suma del trabajo, de la producción, tiene a los hombres como actores y sostenes; sin embargo, esta esfera se ha extrañado, solidificado, objetivado y autonomizado, de modo que es esta quien parece dirigir la dinámica social, tomando a los individuos como sus apéndices (Marx, 2016: 88).

¹⁷ Asimismo, de acuerdo con Moishe Postone (2001), quien recoge esta tesis de la Teoría crítica, existen paralelismos entre la lógica del fetichismo de la mercancía y la falsa conciencia. Mediante la

ples, de acuerdo con las necesidades subjetivas y objetivas de una circunstancia determinada: mujeres, población de color, migrantes, homosexuales, etcétera. La personalización es, hasta cierto grado, maleable, siempre y cuando los individuos a los que se dirige se encuentren en situación de vulnerabilidad (2009: 362-363). Estos planteamientos de Adorno pueden adquirir realces valiosos, recuperados a la luz de los desarrollos recientes sobre violencia patriarcal de la sociedad de nuestro tiempo.

Los efectos de la socialización violenta implicada en la construcción del individuo viril se imponen como fuerza que los varones dirigen, pero no determinan. Según Bourdieu, en esto consiste la “trascendencia de lo social” asimilado. Como ocurre en el caso de la socialización negativa de las mujeres, aquella implica una especie de *amor fati*, una inclinación a llevar a cumplimiento una identidad que se ha reificado, la masculina o la femenina (2000: 68). La identidad viril hegemónica en la sociedad actual requiere del ejercicio permanente de la contención y la fuerza, esto incide en la generación de tendencias de resistencia y negación del sufrimiento propio y ajeno; es la base afectiva del ejercicio de la sexualidad violenta, cuyo despliegue extremo es la ejecución de la violación sexual. Si seguimos las investigaciones de Rita Segato (2003) sobre esta cuestión, en el caso de la violación contra las mujeres, el “mandato de masculinidad”, como ella lo denomina, es decir, las demandas sociales con las cuales se constituye la identidad hegemónica, tradicional, del varón (fuerza, poder sexual, social y de dar muerte), entran en conflicto con la “masculinidad fragilizada” o “dañada”; aquella potencial o realmente menoscabada en su constitución heteronormativa, y este imperativo es de tal fuerza que puede llegar a cancelar la autonomía del agresor. Dentro de la lógica de la “masculinidad dañada”, la fuerza de la violencia contra las mujeres, y todo aquel en quien encarne el principio femenino, es restauradora del orden masculino vulnerado, al interior de un imaginario donde se circunscribe el cuerpo femenino a lo agredible y colonizable –a lo débil, en términos de la Teoría crítica-. Además, es importante destacar que Segato recalca el modo como la violación es un mecanismo de disciplinamiento, el cual aparece con mayor frecuencia en épocas de crisis

inversión abstracto-concreto se asocia la producción del valor con el ámbito de la circulación y se le personifica en una clase o grupo determinado, o bien se le relaciona con formas abstractas, como ocurre en el caso del capital financiero.

de la masculinidad: “Se trata de un acto necesario en los ciclos regulares de restauración de ese poder”. (2003: 13).

En relación con los efectos de esta amenaza, efectiva o imaginaria, de debilitamiento de la masculinidad, es posible hacer algunos apuntes más para situar estos análisis dentro de la complejidad de los efectos del capitalismo contemporáneo en la generación y reproducción de la violencia contra las mujeres. En un análisis de las lógicas objetivas que subyacen a la conformación de la “subjetividad endriaga”, Sayak Valencia (2010) ha explicado cómo la precariedad existencial y económica de algunos sujetos varones, particularmente jóvenes, ha incidido significativamente en una merma de la construcción de su masculinidad tradicional, cuya fuerza se define en buena medida por la capacidad de proveer y, por tanto, de ser sujeto con acceso al consumo, un pilar indiscutible de la modelación de la identidad masculina moderno-capitalista. Una situación que se agrava si se toma en cuenta que el neoliberalismo se sostiene, en buena parte, gracias a su promoción agresiva del sujeto comprador, en una lógica que parece contradictoria con sus dinámicas precarizantes y empobrecedoras de generación de valor. Este escenario crea un campo de tensiones entre las lógicas de reacomodo de la dinámica de acumulación del capitalismo y los encuadramientos sexo-genéricos con los que este venía funcionando hasta hace algunas décadas. Así pues, los cuerpos de miles de mujeres son un blanco de los efectos psicofísicos de dinámicas estructurales sumamente agresivas, donde la corporalidad femenina se reduce, tanto a los formatos clásicos de la mercancía, como a otras modalidades objetualizantes relativamente novedosas, de las que ya hemos hablado en este trabajo.

Salvando las distancias de tiempo y lugar, no sería aventurado encontrar en estos análisis de las subjetividades masculinas contemporáneas, algunos despliegues cotidianos de la frialdad del individuo moderno, tan magistralmente analizada por Adorno. De este modo, en “Educación después de Auschwitz”, una charla radiofónica que nos entrega parte de las reflexiones de los últimos años del teórico crítico, Adorno sintetiza la imagen de la subjetividad de su tiempo y habla de individuos con una limitada capacidad de autorreflexión, pensamiento estereotípico y maniqueo, rígidos, sujetos a las pautas convencionales y al conformismo, exageradamente realistas y, primordialmente, fríos; es decir, asimilados y afectivos con las cosas y poco empáticos con la vida (Adorno, 1998: 86). La frialdad supone la cosificación, una actitud de distanciamiento o extrañamiento afectivo por el cual los otros que-

dan escindidos del Yo y aparecen en calidad de objetos, de otras especies ajenas a lo humano, en calidad de otros diferentes y ajenos a la definición de la propia persona o identidad, a los cuales se teme.

4 A MANERA DE CIERRE

Es preciso insistir en el vuelco que diferencia las imágenes dialécticas del patriarcado de versiones que insisten en definir la violencia contra las mujeres, en la sociedad actual, como una barbarie regresiva. Para los frankfurtianos, no se trata de una regresión, sino de la emergencia de lógicas que desdican los postulados de la modernidad, como una consecuencia del significado de los pilares fundamentales en los cuales está fincada. De modo que el planteamiento se complejiza, la barbarie contemporánea es y no es antigua, el patriarcado moderno es y no es atávico, conservas lógicas destructivas, localizables en otros momentos de la historia, pero se complejiza, algunas veces adquiriendo grados de violencia mayores, en cantidad y cualidad, a los de momentos anteriores de nuestra historia. La liberalización agresiva de la acumulación, los reacomodos geopolíticos, la sofisticación tecnológica, la saturación de ideologías de diverso cuño, por señalar apenas algunos aspectos del mundo contemporáneo, subjetivan los cuerpos en formatos relativamente novedosos, en medio de traducciones de prácticas e ideologías atávicas, nacionalistas, conservadoras y masculinistas. Considerando lo anterior, este trabajo recupera algunas reflexiones de la Teoría crítica que abren sendas de reflexión para futuros trabajos, sobra decir que en ningún sentido a pretendido agotarlas.

He recurrido a un conjunto de reflexiones de la Teoría crítica que, según mi entender, podrían resultar valiosas para el desarrollo de una Teoría crítica feminista, desde el ángulo de la negatividad, la perspectiva que nos entrega el pensamiento del núcleo fundacional de la Escuela de Frankfurt. Las imágenes dialécticas del patriarcado constituyen momentos aportadores de la reflexión de Adorno y Horkheimer, por medio de este recurso crítico se perfilan desarrollos sobre la subjetivación patriarcal y la violencia ejercida contra las mujeres en nuestra época.

El cometido último de dichas configuraciones fue siempre generar huecos para la emergencia de la conciencia crítica (*shocks*). Al invocar la herida socialmente causada, los teóricos críticos pensaban en la posibilidad de abrir una brecha para una reconsideración de una vida que viviera y en donde la repetición del sufrimiento

socialmente infringido no tuviera la última palabra. En este sentido, insistir con Adorno incita a no permanecer paralizado, como algunos de sus detractores quieren convencernos, sino impulsarse por el desgarramiento y la inquietud en la cual quedamos sumergidos sin remedio. Así pues, la negatividad extraída de la Teoría crítica puede orientar un trabajo que mire de frente las dramáticas consecuencias de la configuración de la modernidad, las cuales tienen un momento constitutivo en la violencia ejercida contra las mujeres.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1987): *Minima moralia*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, Madrid: Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (1991a): “La actualidad de la filosofía”, en *Actualidad de la filosofía*, trad. José Luis Arantegui Tamayo, Barcelona: Paidós.
- ADORNO, Theodor W. (1991b): “La idea de historia natural”, en *Actualidad de la filosofía*, trad. José Luis Arantegui, Barcelona: Paidós.
- ADORNO, Theodor W. (1992): *Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda, Madrid: Taurus.
- ADORNO, Theodor W. (1998): “Educación después de Auschwitz”, en *Educación para la emancipación*, trad. Jacobo Muñoz, Madrid: Ediciones Morata.
- ADORNO, Theodor W. (2003): *Ensayos sobre la propaganda fascista*, trad. Eduardo Giordano, Barcelona: Voces y Culturas.
- ADORNO, Theodor W. (2004): “El psicoanálisis revisado”, en *Escritos sociológicos I*, trad. Agustín González Ruiz, Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2009): “Estudios sobre la personalidad autoritaria”, en *Escritos sociológicos II, Vol. 1*, trad. Agustín González Ruiz, Madrid: Akal.
- ADORNO, Theodor W. (2010): *Introducción a la dialéctica*, Trad. Mariana Dimópulus, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- BECKER-SCHMIDT, Regina (2003): “Zur doppelten Vergesellschaftung von Frauen. Soziologische Grundlegung, empirische Rekonstruktion”, *Gender Politiken*, 1-18.
- BENJAMIN Walter (2001): “Para una crítica de la violencia”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt, España, Taurus.
- BENJAMIN Walter (2008): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México: UACM-ÍTACA.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona: Anagrama.

- CAMPILLO, Neus (1993): “Feminismo y teoría crítica de la sociedad”, en N. Campillo y E. Barberá (Coord.), *Reflexión multidisciplinar sobre la discriminación sexual*, Valencia: NAU llibres.
- CANTARELLA, Eva (1996): *Los suplicios capitales en Grecia y Roma. Orígenes y funciones de la pena de muerte en la antigüedad clásica*, Madrid: Akal.
- CAVARERO, Adriana, (2009): *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, trad. Saleta de Salvador Agra, México: Anthropos-UAM.
- CEH (1999): *Guatemala: memoria y silencio, Tomo III. Las violaciones de los derechos humanos y los hechos de violencia*, Guatemala: UNOPS.
- COORNELL Drucilla y TURSCHWELL, Adam (1990): “Feminismo, negatividad, intersubjetividad”, en S. Benhabib y D. Cornell (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, trad. Ana Sánchez, Valencia: Edicion Alfon el Magnàmin.
- FRASER, Nancy (1990): “¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión del género”, en S. Benhabib y D. Cornell (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, trad. Ana Sánchez, Valencia: Edición Alfon el Magnàmin.
- HARRIS, Marvin (1986): *Caníbales y reyes. Los orígenes de la cultura*, trad. Horacio González Trejo, Barcelona: Salvat.
- HEBERLE, Renée (2006): “Living with Negative Dialectics: Feminism and the Politics of Suffering”, en R. Heberle (ed.), *Feminists interpretations of Theodor Adorno*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- HEWITT, Andrew (2006): “A Feminine Dialectic of Enlightenment? Horkheimer and Adorno Revisited”, en R. Heberle (ed.), *Feminists interpretations of Theodor Adorno*, University Park: Pennsylvania State University Press.
- HOMERO (1992): *La Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Madrid: Gredos.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor, W (2016): *Dialéctica de la Ilustración*, trad. Juan José Sánchez, Madrid: Trotta.
- JAY, Martin (1989): *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, trad. Juan Carlos Curutchet, Madrid: Taurus.
- JOLY, Maud (2008): “Las violencias sexuadas de la guerra civil española: paradigma para una lectura cultural del conflicto”, *Historia Social*, (61), 89-107.
- MACKINNON, Catharine A. (1995): *Hacia una teoría feminista del Estado*, Madrid: Cátedra.
- MAISO, Jordi (2016): “La subjetividad dañada: Teoría Crítica y psicoanálisis”, *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 5(5), 132-150.
- MARCUSE, Herbert (1984): “Marxismo y feminismo”, en *Calas en nuestro tiempo*, trad. Pedro Madrigal, Barcelona: Icaria Editorial.
- MARX, Karl (2016): *El capital, Tomo I/ Vol. 1. Libro Primero. El proceso de producción del capital*, trad. Pedro Scaron, México: Siglo XXI.
- MENDIA EZKUE, Irantzu (2009): *Género y rehabilitación posbélica: el caso de Bosnia-Herzegovina*, Bilbao: HEGOA.

- MILLET, Kate (2019): *Política sexual*, trad. Ana María Bravo García, Madrid: Cátedra.
- MOLAS FONT, María Dolors (2006): “Las violencias contra las mujeres en la poesía griega: de Homero a Eurípides”, en María D. Molas Font, (Coord.), *La violencia de género en la antigüedad*, Madrid: Instituto de la Mujer.
- PATEMAN, Carol (1980): “Women and Consent”, *Political Theory*, 8(2), 149-168.
- PATEMAN, Carol (1995): *El contrato sexual*, Barcelona: Anthropos-UAM.
- POSTONE, Moishe. (2001): “La lógica del antisemitismo”, en POSTONE, Moishe, J. Wajnsztein et al., *La crisis del Estado-Nación*, Barcelona: Alikornio Ediciones.
- PULEO, Alicia (1992): “De Marcuse a la Sociobiología: la deriva de una teoría feminista no ilustrada”, *Isegoría*, (16), 113-127.
- SCHOLZ, Roswitha (s.f.): “El sexo del capitalismo. Teorías Feministas y Metamorfosis Posmoderna del Patriarcado” (Extractos). Recuperado de: <http://obeco-online.org/>
- SCHOLZ, Roswitha (2013): “El patriarcado productor de mercancías. Tesis sobre capitalismo y relaciones de género”, en *Constelaciones. Revista de Teoría crítica*, 5, 44-60.
- SCHOLZ, Roswitha (2018): “Feminist Critical Theory and the Problem of (Counter)Enlightenment in the Decay of Capitalist Patriarchy”, en B. Best, W. Bonefeld et al. (eds.), *The Sage Handbook of Frankfurt School Critical Theory*, London, Sage.
- SEGATO, Rita (2003): *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes-Prometeo.
- SEGATO, Rita (2016), “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado”, en *La guerra contra las mujeres*, Madrid: Traficantes de sueños.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore*, España, Melusina.
- VIRGILI, Fabrice (2019): *La France “virile”. Des femmes tondues à la Libération*, Paris, Payót.
- WITTIG, Monique (2006): “El pensamiento heterosexual”, en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, trad. Javier Sáez y Paco Vidarte, Madrid: Editorial Egales.
- YOUNG, Iris Marion (1996): “Vida política y diferencia de grupo: una crítica al ideal de ciudadanía universal”, trad. Carme Castells, en C. Castells (Ccomp.), *Perspectivas feministas en teoría política*, Barcelona: Paidós.
- ZAMORA, José Antonio & MAISO, Jordi (2016): “Teoría Crítica del antisemitismo”, *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 4(4), 133-177.
- ZAMORA, José Antonio (2004): *Th. W. Adorno. Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta.

EL CARÁCTER DUAL DE LA OBRA DE ARTE

The Dual Character of the Work of Art

NICHOLAS BROWN*

cola@uic.edu

Lo más oportuno del pensamiento de Adorno es lo que parece menos oportuno: su compromiso con la autonomía de la obra de arte. ¿Cómo puede siquiera concebirse este compromiso, ahora o entonces? En sociedades como las nuestras, un artefacto es, ante todo, una mercancía. “Que las obras de arte, igual que en tiempos las ánforas y las estatuillas, sean ofrecidas en el mercado no es un uso impropio de ellas, sino la consecuencia sencilla de su participación en las relaciones de producción” (Adorno, 1970: 351 [312])¹. Si algo caracteriza el pensamiento contemporáneo sobre el arte es el acuerdo general en cuanto a que “el arte es, siempre ha sido, o se ha convertido recientemente en nada más que una mercancía” (Beech, 2015: 1). En una sociedad como la nuestra es irremediabilmente ingenuo afirmar que existe algo más allá de la circulación de mercancías: somos lo suficientemente sensatos para entender que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra.

Entonces, ¿a qué se refiere Adorno cuando insiste en la autonomía de la obra de arte? Ya hemos visto que no se refiere al distanciamiento de la obra de arte con respecto al mundo social, el cual aparece en Marx como una “enorme colección de mercancías” (Marx, 1867: 49); ni siquiera se refiere al provisional y parcial aislamiento del mercado anónimo que alguna vez proveyeron las instituciones que emergieron a finales del siglo XIX². Por difícil que resulte concebirlo en estos tiempos tan poco dialécticos, para Adorno la obra de arte es al mismo tiempo absolutamente condicionada y absolutamente incondicionada. Es un simple “*fait social*” como cualquier otro artefacto, zapatos o papel tapiz –en otras palabras, una mercancía como cualquier otra–, y también es radicalmente autónoma con respecto a todos los hechos sociales y, por ende, con respecto a su propio carácter de mercancía. A esto se refiere Adorno cuando insiste en el “carácter dual” [*Doppelcharakter*] de las obras de arte. A pesar de las “tangibles dependencias y conflictos entre las

* University of Illinois – Chicago (EEUU).

¹ Los números que aparecen entre corchetes remiten a la edición española de la obra citada, incluida también entre las referencias bibliográficas.

² El relato canónico de la relación sociológica entre el arte y el mercado es, por supuesto, el de Pierre Bourdieu (1971).

dos esferas” (Adorno, 1970: 340 [303]), no se puede resolver la cuadratura del círculo: improvisaciones no dialécticas como “semiautonomía” sólo suman un problema cuantitativo (a su vez irresuelto e irresoluble) al problema cualitativo de la autonomía misma, que queda intacto. Entonces es mejor pensar la autonomía como la trasposición al dominio de la estética de lo que Hegel quiso decir originalmente con “negatividad”: no es que las obras de arte escapen a las circunstancias externas, sino que las obras de arte activamente incorporan esas circunstancias externas en formas que son irreductiblemente normativas: las incorporan en formas que pueden ser correctas o incorrectas, justas o injustas, plausibles o increíbles, coherentes o incoherentes, pero que no es útil entender como efectos inmanentes de las circunstancias externas, que no se pueden juzgar. “La obra de arte asume como su objeto su propia relación, en cuanto que objeto, con la sociedad empírica” (Adorno, 1970: 335 [298, trad. mod.])³.

Las consecuencias del compromiso de Adorno con la autonomía estética son múltiples. Primero, la sociología del arte, que ha logrado mucho desde la época de Adorno, es menos relevante cuando confrontamos obras de arte concretas, mucho menos de lo que el mismo Adorno pudo haber siquiera imaginado. La sociología del arte puede decirnos con mayor o menor detalle sólo lo que ya sabíamos: que la obra de arte es un *fait social*. Ante la pregunta por lo que significa la obra de arte — cómo se asume en cuanto que *fait social*—, la sociología del arte no tiene nada que decir. Segundo, la línea entre lo que es y lo que no es arte atraviesa a las obras mismas. El kitsch es “un veneno que contamina todo el arte” (Adorno: 1970: 239 [316, trad. mod.]): por lo tanto, ningún arte es inmune a una cínica interpretación deflacionaria, a su reducción al mero *fait social* que el arte sin duda es. Tercero, lo anterior implica que cada intento de tomarse en serio una obra de arte —y que cada obra de arte se tome en serio a sí misma— debe hacer las paces con esta posibilidad deflacionaria que, insisto, no es falsa.

Entretanto, la acusación de elitismo, tan a menudo lanzada al arte autónomo, recae adecuadamente sobre su opuesto, es decir, la afirmación según la cual las obras de arte son mercancías como cualesquiera otras. Si nada esencial distingue lo que es arte de lo que no lo es, la única distinción que queda —y alguna distinción se necesita para que la palabra “arte” tenga algún referente y, cabe decir, para po-

³ Aquellos de mentalidad más positivista quizá estén dispuestos a admitir la posibilidad de modos de descripción inconmensurables que, sin embargo, sean indispensables para capturar la verdad del objeto. Si entiendo bien, la heterodoxa interpretación de Spinoza que plantea Donald Davidson (2005) sugiere exactamente esta posibilidad.

blar las instituciones que aún existen para preservar, transmitir y consagrar el arte— entre arte caro y arte barato, o arte que se pueda adquirir por medios caros o baratos. (Sería bonito pensar que el arte renuncia a su autonomía a modo de crítica a las contradicciones reconocidas como inherentes a la autonomía estética. Pero las obras de arte ya habitan y, explícitamente o no, comprenden estas contradicciones. Afirmar la heteronomía en cuanto que crítica es incoherente dado que tal afirmación requiere que la obra de arte establezca una relación con su propia heteronomía —y justo eso significa la autonomía—). Como todas las cosas en sociedades como las nuestras, la ciencia inclusive, la relación con el arte está estratificada por clases sociales; pero la distinción entre arte y no-arte no es en sí misma una distinción de clase.

Es más, en condiciones de heteronomía estética, nuestra ingenua (y correcta) actitud hacia las obras de arte —que éstas significan algo, que requieren interpretación— es absurda. Ciertamente, en Estados Unidos gastamos tiempo y energía en exceso interpretando fenómenos culturales que de hecho carecen de significado: los shows del intermedio de la Super Bowl, mensajes políticos claramente cínicos que se dejan caer en una canción de pop o se escogen como tema para una película. Pero no hay nada que interpretar en estos fenómenos: carecen de significado precisamente porque establecen una relación no mediada con su propio carácter de mercancías. Las interpretaciones son normativas: podemos estar en desacuerdo con ellas. Nuestra relación con las mercancías —si las compramos o no— es por defecto no-normativa. Las obras de arte suscitan juicios que antagonizan en un campo normativo; mientras que las mercancías son agregadas por el mercado y el mercado es indiferente a los argumentos⁴. (Esto es lo que hace invisible la mano invisible del mercado). Estos agregados están sujetos a explicaciones sociológicas —él éxito o fracaso de una mercancía cualquiera en cuanto que mercancía cultural, los múltiples usos que varias comunidades pueden darle, etc.— que pueden resultar interesantes, pero que constituyen procedimientos completamente diferentes a la interpretación. Si nos acercamos a las obras de arte pensando que éstas piden ser interpretadas —y una gran cantidad de estudios contemporáneos insisten, casi siem-

⁴ Para la obra de arte, interpretación y juicio son inseparables: la pregunta por lo que está tratando de hacer la obra de arte es inseparable de la pregunta sobre si logra o no lo que se propone hacer. Kant no lo entendió así. Al respecto, es decisiva la reinterpretación que Hegel (1970: 87) hace de Kant en sus *Lecciones de estética*. Pero no hay suficiente espacio aquí para dar cuenta de la síntesis de Hegel más cuidadosamente.

pre de forma incoherente, en que no deberíamos hacerlo– eso quiere decir que implícitamente hemos reconocido un momento de autonomía estética.

Sin embargo, lo contrario también es cierto. Es decir, si por cualquier motivo rechazamos el “carácter dual” de la obra de arte –bien sea por la naturaleza básicamente no significativa del lenguaje, el disruptivo atractivo del *punctum*, la primacía de los afectos corporales, la subyacente resistencia de la materia, o por el motivo que sea–, eso quiere decir que implícitamente afirmamos que la obra de arte es una mercancía como cualquier otra. En sociedades como las nuestras, el que un artefacto no tenga lo que Adorno llama “carácter dual” significa que dicho artefacto es una mercancía. En otras palabras, en sociedades como las nuestras, todos los motivos en que se basa la idea de la no especificidad de la obra de arte ya han sido colonizados por la forma mercancía. En términos menos benévolos, las razones en que se sustenta la no especificidad del arte son pretextos para la admisión complaciente de que la obra de arte es una mercancía, la cual –nos recuerda Adorno– es ella misma un pretexto para la explotación⁵. Afirmar que una obra de arte es como cualquier otra mercancía puede sonar muy coherente, pero hay que tener clara la posición política en que se sustenta: es la política de abanderados neoliberales del mercado como el economista Tyler Cowen (1998: 1), quien celebra la creciente “actitud favorable hacia la comercialización de la cultura” en el contexto contemporáneo. Por otro lado, la izquierda tiende intuitivamente a lamentar, como dice Terry Eagleton (2016), “la reducción de la cultura a una mercancía que se vende al por mayor”. Un lamento como ese no es sólo políticamente inútil, sino que además trivializa la postura de Adorno (una tentación en la que el mismo Adorno cae a veces). Para Adorno la obra de arte no confronta al presente a modo de reprimenda hecha desde el pasado, como sucedía con el ideal de nobleza del romanticismo conservador. Más bien, la obra de arte rivaliza sin énfasis con el presente dentro del presente mismo.

⁵ De hecho, Adorno dice que es un pretexto para la dominación: “El principio de ser-para-otro, que en apariencia es el adversario del fetichismo, es el principio del intercambio, y en él se camufla el dominio [*Herrschaft*]” (337 [300]). De acuerdo con Marx, la mercancía no es primariamente una excusa para la dominación política o personal (aunque con frecuencia éstas sean necesarias) sino principalmente para la explotación económica: tras el libre intercambio de mercancías acecha “el taller oculto de la producción, en cuya puerta hay un cartel que dice: ‘No admittance except on business’” (Marx, 1867: 189). Esta sustitución (de “explotación” por “dominación”) es uno de los muchos lugares en que Adorno se aparta, en detrimento suyo, de Marx (y también de Hegel): pero éste es un tema para otro momento.

Hemos llegado, entonces, a una política de la obra autónoma muy diferente del trágico elitismo que se suele atribuir a Adorno. Él insiste en que la obra de arte no es siquiera tendencialmente un asunto del pasado, sino que es la “negación determinada” de una sociedad saturada de mercancías. La obra autónoma, “elaborada de acuerdo con su ley inmanente...denuncia silenciosamente... una situación que tiende hacia una sociedad enteramente caracterizada por el intercambio, donde todo sirve a algún propósito heterónomo [literalmente, en ella ‘todo es sólo para otra cosa’: *in ihr ist alles nur für anderes*” (Adorno, 1970: 335 [298, trad. mod.]). En este sentido, Adorno anticipa “la sociedad del intercambio total” (Adorno, 1970: 335 [298]), a la que vio como la tendencia secreta de sociedades como las nuestras, y que es hoy la ideología declarada abiertamente por el ahora tambaleante consenso de la centroderecha. A diferencia de la actividad partidista, la organización sindical e incluso el voto, la oposición tácita a la sociedad de las mercancías representada en la demanda por la autonomía estética es no enfática (“unemphatic”): las obras de arte solicitan nuestro juicio en tanto que pretensiones diversas de verdad, pero no pueden reclamar para sí ningún efecto directo. Aun así, en sociedades rearmadas a imagen del absolutismo de mercado, la silenciosa otredad de las obras de arte con respecto a las mercancías es de lejos más valiosa de lo que fue en la época de Adorno.

Llegamos ahora a la parte ardua. Para la izquierda, la consecuencia más difícil del compromiso de Adorno con la autonomía estética ha sido el rechazo de éste al arte político sin mediación. En uno de los escasos pasajes entretenidos de la *Teoría estética*, Adorno nos invita a imaginar lo insípida que sería *Romeo y Julieta* si se hubiera escrito como propaganda liberal que abogue por darle un poco más de independencia a los adultos jóvenes en asuntos del corazón. (Que el anhelo humano de perderse a sí mismo en otro se oponga a las rigideces sociales sigue siendo una verdad “con la que el paso del tiempo no ha acabado” (367 [326]). En este contexto, la crítica de Adorno a Brecht escuece⁶. Que Adorno haya estado dispuesto a darle la espalda al Bloque del Este siempre ha despertado sospechas en la izquierda. Pero independientemente de cuán justo o injusto sea que Adorno rechazara el Bloque del Este como el futuro comunista, para nosotros el bloque comunista no existe:

⁶ Buena parte de la crítica de Adorno a Brecht (Adorno, 1961) se recapitula en *Teoría estética* (1970: 360ff [324 ss]). Vale la pena mencionar aquí el importante ensayo de Roberto Schwarz (1999) sobre Brecht, que establece la relevancia política y estética de *Santa Juana de los mataderos*, reconoce precisamente la crítica de Brecht y encuentra la relevancia de la obra en un lugar distinto a sus lecciones políticas y económicas inmediatas.

no hay otra forma social ante la cual ser heterónomos que la sociedad de las mercancías. Esto significa, una vez más, que la sospecha de Adorno sobre la heteronomía es más acertada hoy de lo que fue en su propia época. La crítica de Adorno a Brecht tiene que ver con la heteronomía como tal: fines distintos a los inmanentes mueven el foco de atención del juicio hacia esos otros fines, que pueden ser valiosos o dudosos, tener corta vida o marcar una época, pero en cualquier caso no invocan criterios específicos al campo artístico –es más, la efectividad del arte para la consecución de fines no inmanentes es dudosa en el mejor de los casos-. Si lo que juzgamos es el contenido político, los medios artísticos parecen superfluos; si juzgamos la forma, son los fines políticos los que parecen superfluos. Uno quisiera decir que forma y contenido son esenciales, dado que ambos son inseparables en una obra lograda. Pero esa es sólo una manera de decir que el contenido significa algo únicamente en cuanto está mediado por la forma como un todo –y en ese caso cualquier mensaje político sin mediación sería una cortina de humo-.

En sociedades cuya ideología dominante es, a diferencia de lo que Brecht imaginó, “la sociedad del intercambio total”, esa que Adorno vio rondando a la vuelta de la esquina, un sentido político sin mediación es un artículo más en el estante de descuentos. Un mensaje es un fin externo; un fin externo es un valor de uso; y en sociedades cuyo metabolismo funciona exclusivamente a través del intercambio de equivalentes, los valores de uso están inmediatamente sujetos a lo que los ideólogos del mercado llaman “la soberanía del consumidor”. Los mensajes políticos sin mediación no triunfan o fracasan del modo en que las obras de arte triunfan o fracasan, sino que son populares en un mercado u otro, igual que los logos de las marcas de zapatos. Cuando el arte político quiere decir simplemente lo que dice, no significa nada en absoluto, excepto para la persona que lo consume.

Mientras estaba escribiendo la primera versión de este ensayo, las protestas por el asesinato a manos de la policía de George Floyd, otro hombre negro que no había cometido delito alguno, inundaban las calles de Chicago y helicópteros de la policía las vigilaban desde arriba. Mientras el país estallaba en el paroxismo de la desesperación y la reacción, resultó muy difícil resistirse al atractivo del arte directamente político. En las páginas culturales de la gran prensa –y esto ya debería darnos una pausa- no se hablaba de nada más. Pero lo urgente del momento político no nos da permiso para dejar de pensar. Si la obra de arte es una mercancía como cualquier otra –y no olvidemos que cualquier deflación del “carácter dual” de la obra de arte implica que estamos de acuerdo con dicha afirmación-, entonces no

hay diferencia entre una pieza de arte que proclama “*Black lives matter*” y un anuncio publicitario de Nike que diga lo mismo. Ambos existen para mover productos. Sin duda los consumidores sienten que estos productos ratifican sus convicciones políticas, pero ese sentimiento es justo el producto que se vende.

No solemos acercarnos a las obras de arte como consumidores. Tendemos a asumir, correctamente, que significan algo; esto es, suponemos su carácter dual, o sea, su autonomía. Pero la otra cara del carácter dual del arte es que, al no haber inocencia, no puede haber presunción de inocencia. En sociedades cuya ideología dominante sigue siendo sustituir las instituciones mediadoras por mercados –sociedades donde el carácter de mercancía de la obra de arte no es, en retrospectiva, el sucio secreto que imaginábamos, sino que, de una u otra manera, ese carácter de mercancía se reafirma, a veces triunfalmente y a veces tristemente, como su propio ser– el carácter dual de la obra de arte es precisamente lo que no se puede asumir. Debe, en cambio, ser establecido por la obra, una autoafirmación que pide ser juzgada. La obra de arte debe tomar como su objeto “su propia relación, en cuanto que objeto, con la sociedad empírica”. En el sentido adorniano, el carácter dual ya es político, pero en un sentido no enfático; es más, no hay razón alguna para que nuestra interpretación de obras de arte no pueda revelar en ellas verdades que tengan implicaciones políticas, como en el caso de la breve glosa de Adorno sobre *Romeo y Julieta*. Pero los significados que se encuentran en una obra siempre están mediados por la forma –esto es lo que significa que forma y contenido sean esenciales la una para el otro, que medios y fines artísticos sean idénticos, que las obras de arte sean autónomas– y son, por lo tanto, todo lo contrario de los mensajes políticos inmediatos.

Mientras reviso este breve ensayo la furia que avivó las protestas –una furia que bebe de la profunda insatisfacción no sólo con la policía sino con la incompetencia venal de la derecha dominante (tampoco debe olvidarse que la furia que aviva, a su vez, la reacción contra las manifestaciones es, en el fondo, una profunda desilusión con la competencia autocomplaciente de la “centroizquierda” que gobernó antes)– está siendo desde ya hegemonizada por una nueva y mejorada versión de la vieja “centroizquierda” norteamericana, de hecho una centroderecha, que reemplazaría con la diversificación de consejos empresariales y módicas reparaciones el acceso universal a la salud y a la educación, prestaciones laborales y un salario digno, y otras medidas socialdemócratas que en el contexto de los Estados Unidos contribui-

rían más significativamente a la justicia racial que las alternativas que se ofrecen, harto visibles pero, en último término, superficiales (Johnson, 2020a, 2020b).

Contra la consolidación de esta centroderecha, el arte –a diferencia de los sindicatos, las organizaciones políticas y los electores– es impotente. Pero la autonomía en que el arte insiste es, en sus propios términos, la capacidad de convertir las condiciones externas en asuntos sujetos a juicios antagónicos. La autonomía en que el arte insiste es, en última instancia, la misma que hace posible la política: la capacidad de asumir el presente como un campo de lucha.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1961): “Engagement”, *Noten zur Literatur*, Fráncfort: Suhrkamp, 2003, 409-430.
- ADORNO, Theodor W. (1970): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften 7*, Fráncfort: Suhrkamp, 2003 [*Teoría estética. Obra completa 7*, Madrid: Akal, 2004].
- BEECH, David (2015): *Art and Value: Art's Economic Exceptionalism in Classical, Neoclassical and Marxist Economics*, Leiden: Brill.
- BOURDIEU, Pierre (1971): “Le marché des biens symboliques,” *L'Année sociologique* 22.
- COWEN, Tyler (1998): *In Praise of Commercial Culture*, Harvard: Cambridge MA.
- DAVIDSON, Donald (2005): “Spinoza’s Causal Theory of the Affects”, en *Truth, Language, and History*, Oxford: Clarendon.
- EAGLETON, Terry (2016): “Structurally Unsound”, *Times Literary Supplement*, June 8, 2016.
- HEGEL, G. W. F. (1835): *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Fráncfort: Suhrkamp.
- JOHNSON, Cedric (2020): “Don't Let Blackwashing Save the Investor Class”, *Jacobin*:
<https://jacobinmag.com/2020/06/blackwashing-corporations-woke-capitalism-protests> [último acceso: 25 de junio de 2020]
- JOHNSON, Cedric (2020b): “El triunfo de Black Lives Matter y la redención neoliberal”, *Las Panteras Negras ya no pueden salvarnos: Sobre excepcionalismo negro, violencia política y políticas de la identidad*, Madrid: Libros Corrientes, 2020.
- MARX, Karl (1867): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band*, K. Marx y F. Engels: *Werke*, vol. 23, Berlín: Dietz, 2008.
- SCHWARZ, Roberto (1999): “Altos e baixos da atualidade de Brecht” en *Seqüências brasileiras: ensaios*, São Paulo: Companhia das letras, 1999, pp. 113-148.

Traducción de Lorena Iglesias Meléndez

Revisión de Óscar Campo Becerra

¿AUTONOMÍA VERSUS COMPROMISO? SOBRE ADORNO Y BRECHT

Autonomy versus Commitment? On Adorno and Brecht.

GERHARD SCHEIT*

ger.scheit@oan.at

La imagen de Bertolt Brecht transmitida en la esfera pública literaria y política no parece capaz de asimilar la crítica que Adorno hizo en su momento al escritor. En relación a Brecht, Adorno solo figura generalmente como su interlocutor esporádico o colega de Hanns Eisler en el exilio californiano, sobre el que ya se habría dicho todo en los apuntes despectivos de *Diario de trabajo* o las alusiones apócrifas a la teoría crítica en los fragmentos de *La novela de los Tuis*. Este punto ciego, que tienen en común las interpretaciones de Brecht de la antigua y nueva izquierda, así como la estructuralista, marxista, posmoderna y antiimperialista, pone de manifiesto la existencia de una necesidad imperiosa de liberarse de la contradicción que fue relevante para la *Teoría estética* de Adorno en la interpretación de los textos brechtianos. Y no menos importante es que con la contradicción se pierde una dimensión que permitiría formular un concepto de compromiso diferente al habitual y más extendido, que Adorno somete a juicio severo precisamente en su ensayo “Compromiso”. En su *Teoría estética* se dice que, a través de Brecht, “la autoconciencia de la obra de arte en cuanto componente de la praxis política se ha adherido a la obra de arte [...] como una fuerza contra su ofuscación ideológica. El practicismo de Brecht se convirtió en el modelador estético de sus obras y no se puede eliminar de su contenido de verdad en cuanto algo sustraído a los contextos de impacto inmediatos”.¹ La teoría de Adorno busca descubrir un significado más

* Escritor y ensayista austriaco.

¹ Adorno, 1970: 237 [395]. De modo similar sucede para Adorno en la *Teoría estética* con Sartre y Picasso, en la que va más allá del cuestionamiento expuesto en el ensayo sobre el compromiso: “Picasso y Sartre actuaron sin miedo a la contradicción en favor de una política que rechazaba lo que ellos defendían en la estética y que sólo los toleraba mientras sus nombres sirvieran de propaganda. Su actitud es impresionante porque no resuelven la contradicción, que tiene un fundamento objetivo, de una manera subjetiva, mediante el apoyo unívoco a una u otra tesis. La crítica de su actitud es acertada sólo como una crítica de la política que ellos propugnaron; la alusión autocomplaciente a que Picasso y Sartre arrojaban piedras contra su propio tejado no convence. De las aporías de la

general, incluso más general que el que Brecht declaró seguir. Para desentrañarlo es preciso concentrarse en la forma. “En sus obras, las tesis adquirieron una función completamente diferente a la que se refería su contenido. Las tesis se volvieron constitutivas, hicieron del drama algo antiilusorio, contribuyeron a la desintegración de la unidad del nexo de sentido. En esto consiste su calidad, no en el compromiso, pero la calidad está adherida al compromiso, que se convierte en su elemento mimético. El compromiso de Brecht vuelve a infligir a la obra de arte, en cierto modo, aquello hacia lo ella tiende históricamente por sí misma: la descompone” (*ibid.*: 366 [400]). La descomposición se muestra del modo más intenso en el “arte del tiempo” del drama y el teatro a propósito del problema del final, tal como Adorno, más que explicar, sugiere en otro lugar de la misma obra: “Una vez librada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente, mientras que los finales habituales hacen sólo como si con el punto final en el tiempo los momentos individuales también se ensamblaran en la totalidad de la forma” (*ibid.*: 221 [250]). Precisamente este problema se agudiza en Brecht, en cuyas obras Adorno renuncia a señalar y todavía más a analizar “finales” específicos. Su espectro, que valdría la pena investigar en profundidad, va desde el caos angustiante al final de *Mahagonny*: “No podemos ayudarnos, ni ayudaros, ni ayudar a nadie” hasta el final sentencioso de *El alma buena de Sezuán*, citado con cierta coherencia hasta el aburrimiento propio de la industria cultural en *Das Literarisches Quartett*: “Se cierra el telón y todas las preguntas siguen abiertas”.*

1 PEQUEÑO EXCURSO HISTÓRICO: EL FINALE COMO ORIGEN DEL COMPROMISO POLÍTICO

El pasaje citado de la *Teoría estética* permite reconocer que esta teoría puede ser leída de principio a fin como una crítica *avant la lettre* del compromiso político, pues los “finales habituales”, de los que Adorno habla aquí a propósito del drama y el teatro, son el instante en que se pone fin al pequeño o grande estado de excepción, el orden de los sexos por medio del matrimonio y la familia, se encuentra restablecido el orden del Estado a través de la muerte y su dotación de sentido. Con la

época, no es la más insignificante que ya no sea verdadero ningún pensamiento que no lesione los intereses (aunque sean objetivos) de quien lo defiende” (*ibid.*: 379 y s. [412]).

* Marcel Reich-Ranicki, el moderador de este programa televisivo, anunciaba con estas palabras el final del debate (Nota del trad.).

totalidad de la forma se ha compuesto la totalidad social. Sucede como si la obra de arte tradicional quisiera abandonar al final regularmente su autonomía para destacarse como útil, pedagógica y políticamente comprometida a favor del orden respectivo.

Si tomamos en cuenta el punto de partida, también la dramaturgia de Shakespeare concuerda con las teorías de la soberanía de Maquiavelo, Bodin y Hobbes: en última instancia se trata siempre del establecimiento de un soberano y de la autoconservación del Estado. Al final de *Ricardo III*, por ejemplo, Richmond declara el fin de la Guerra de las Rosas y establece el dominio de un tercer clan, que habría de durar más de cien años y que, con Isabel I, también aportó la reina bajo cuya regencia Shakespeare escribe todavía sus obras. Cabe leer sus palabras como un presagio fatídico, una advertencia continuamente renovada y formulada en las más diversas variaciones sobre el peligro de recaer en la guerra civil: “Inglaterra ha estado mucho tiempo loca, hiriéndose a sí misma: los hermanos vertían ciegamente la sangre de sus hermanos; el hijo, obligado, era matarife de su padre: todo eso desunía a York y Lancaster, separados en horrenda discordia [...] ¡Derriba el filo de los traidores, generoso Señor, que quieran reproducir otra vez esos días sangrientos, haciendo llevar a la pobre Inglaterra en ríos de sangre! ¡No les dejes vivir para probar la prosperidad de este bello país! Ahora las heridas civiles están cerradas, y la paz vuelve a vivir: para que viva aquí mucho tiempo, Señor, ¡di amén!”.

El poder del soberano y la superación de la guerra civil son también el objetivo donde no se supondría a primera vista, por ejemplo, en la *Tragedia de Romeo y Julieta*. Los enamorados mueren debido a la enemistad de sus familias. Montescos y Capuletos son clanes, como York y Lancaster, sólo que aquí no se trata de la lucha por el poder regio, sino que este se muestra demasiado débil para poner fin a la enemistad de los nobles. Esa es la razón por la que mueren Romeo y Julieta. El soberano mismo comprende al final que ya no debe permitir ninguna enemistad de clanes en su Estado. “¿Dónde están esos enemigos? ¡Capuleto! ¡Montesco! ¡Mirad qué castigo ha caído sobre vuestros odios! ¡Los cielos han hallado modo de destruir vuestras alegrías por medio del amor! ¡Y yo, por haber tolerado vuestras discordias, perdí también a dos de mis parientes! ¡Todos hemos sido castigados! [...] Una paz lúgubre trae esta alborada. El sol no mostrará su rostro, a causa de su duelo. Salgamos de aquí para hablar más extensamente sobre estos sucesos lamentables. Unos obtendrán perdón y otros castigo, pues nunca hubo historia más dolorosa que esta de Julieta y su Romeo.”

La paz del final no es aquí gloriosa, como sucede a menudo en los dramas históricos, sino sombría. La reconciliación de los bandos beligerantes y el fortalecimiento del soberano son reconocidos como necesarios, en esa medida el soberano da un sentido a la muerte de Romeo y Julieta. Pero la solución política no disuelve el sufrimiento, que es individualmente irrevocable, y con ello pone de nuevo en cuestión el sentido. El Estado está ahí para impedir la muerte violenta entre sus ciudadanos y por ello reclama para sí exclusivamente el derecho a matarlos. La reserva frente a esta doctrina, que Shakespeare hizo ir más allá de las acostumbradas *Haupt- und Staatsaktionen*^{*}, habría que verla en el hecho de que la muerte sufrida, que es representada, no puede ser justificada por dicha doctrina: como víctima necesaria. De lo contrario el arte atenta contra su propio sentido, se anula a sí mismo, se convierte en propaganda a favor del Estado.

La posibilidad de un todo positivo que se afirme frente al individuo resulta todavía más cuestionable cuando la sociedad burguesa desarrolla sus formas de mediación. A través de relaciones contractuales y relación del capital la dominación se despersonaliza. ¿Cómo debe aparecer entonces su unidad si ya no puede ser encarnada en una persona, en el soberano? Ya no es posible representarla de manera inmediata, sino sólo en aquello en lo que convierte a los hombres.

El individuo aparece como la máscara de formas de dominación que se han vuelto abstractas y que en realidad se sustraen a la forma dramática, esto es, a la acción desarrollada en el diálogo. En el horizonte de las nuevas relaciones de dependencia ampliamente mediadas, sólo alcanza representación la antigua relación de carácter personal, todavía modelada de modo dramático, –especialmente aguda en *El día de las locuras* o *El casamiento de Figaro* de Beaumarchais, cuando el sirviente y el señor se enfrentan de manera directa según la forma de la antigua comedia–. Que a la tragedia ya no le sea posible legitimar a la manera tradicional el Estado moderno, que garantiza la producción ahora basada en relaciones contractuales, sin liquidar por completo el sufrimiento individual; que ya no se aspire a componer la totalidad del sentido –esta consecuencia, por la que el drama burgués ha fracasado estéticamente, fue extraída del modo más enérgico, esto es, en el final del

^{*} Las “Haupt- und Staatsaktionen” eran un género específico alemán que consistía en versiones populares de los dramas cultos desarrollados en Austria y el sur de Alemania en los siglos XVII y XVIII. El término *Haupt* indica que se trata de la representación principal, para diferenciarla de representaciones secundarias (*Nachspiel*) semejantes al entremés del barroco español; el término *Staat* se refiere al carácter histórico-político de las obras, por tratar sobre el “Estado” y por la aparición de personajes e intrigas de la corte; *Staat*, por otro lado, significa también “pompa” y “majestuosidad” (Nota del trad.).

drama mismo, por aquel dramaturgo que ciertamente estaba más próximo a Shakespeare en el siglo XIX. En la escena final de *La muerte de Danton* de Büchner, Lucile, la amante del ejecutado Desmoulins, “como tomando una decisión, grita de pronto: ¡Viva el rey!” De inmediato los ciudadanos que se hallan en derredor aprovechan la ocasión y responden: “¡En nombre de la República!”, al tiempo que “la patrulla la rodea y se la lleva”.

2 LA ABSTRACCIÓN Y EL COMPROMISO

El ensayo de Adorno de 1962 sobre el compromiso se concentra más bien en esos momentos de las piezas de Brecht en los que se revoca la descomposición de la obra de arte, tan apreciada por la *Teoría estética*, y el objetivo político triunfa sobre los avanzados elementos formales. Al mismo tiempo el ensayo intenta una unificación con Jean-Paul Sartre, es evidente que para Adorno se trataba de intervenir ampliamente en los debates entonces en circulación sobre arte y política. Esta intención puede haber contribuido a que Adorno otorgase escaso significado a las rupturas en el desarrollo brechtiano, especialmente a la que se produce después de la fase de las piezas didácticas, de tal modo que no se aclara la distancia y cercanía cambiantes respecto del concepto sartriano de literatura comprometida. Mientras que *La medida*, en tanto busca justificar la ejecución del “joven camarada” a manos del grupo político, todavía celebra el “acuerdo” total con el colectivo, que Sartre niega, “Katrin la muda”, que, en *Madre Coraje*, fuera de sí, toca el tambor para avisar a los habitantes de la ciudad, podría entenderse realmente como una figura existencialista en el sentido del compromiso sartriano, aunque el propio Brecht tuviese tan poco que ver con la filosofía de Sartre. La dominación nacionalsocialista exigía verbalizar abiertamente la decisión del individuo que rompe con todo acuerdo, pues sólo a través de esa decisión manifiesta es posible establecer diferencias entre víctimas y verdugos en el interior de una totalidad económica que lo determina todo.

Dirigir esa totalidad contra el individuo para desvelar todas las aspiraciones humanistas como un fraude era desde mediados de los años veinte el gran tema de la producción de Brecht: el individuo es presentado ahí como forma de reflexión de las relaciones de propiedad o como material para el Estado y la política, que hay que modelar para cada cometido. *Un hombre es un hombre* es el título de la obra en que se manifiesta con claridad esta intención: “Que con un hombre se puede hacer

todo lo que quieras. / Aquí esta noche un hombre va a ser reensamblado como un coche / Sin que pierda nada al hacerlo. / Se tratará a este hombre muy humanamente / Y se pedirá sin saña, insistentemente, / Que se adapte tan solo a la marcha del mundo / Y suelte su pescado particular en un río profundo. / [...] El señor Bertolt Brecht espera que vea ese suelo sobre que está / Deshacerse cual nieve bajo sí...”.

Hasta qué punto podía llegar a tantearse a un hombre iba a probarlo el hacercamiento de Brecht al comunismo de Partido, del que procede la enseñanza de su pieza didáctica: en un momento dado el Partido puede exigir el sacrificio de la vida –así, siguiendo a Carl Schmitt, cabría resumir su contenido. El “joven camarada” de *La medida* actúa como individuo, por motivos individuales –y precisamente por ello es liquidado por el partido. Siente compasión, por ejemplo, pero en sentido estricto no es “neutralizado” por eso, sino porque la compasión es un atributo individual. La situación concreta que debe legitimar la muerte se muestra como medio para un fin y el fin es la disposición al sacrificio y el autosacrificio o más bien la comunidad política que resulta de esta disposición.

Se subraya la inocencia real del asesinado de igual modo como la de los perpetradores, ahí se impone el ritual del sacrificio, renovado en nombre de lo político. Característico de las obras más represivas de Brecht es el hecho de que no diera el paso a la sustancialización del colectivo en la nación, del sacrificio en la “comunidad nacional”, como pretendían el fascismo y el nacionalsocialismo, sino que mantuviese la idea de Estado en una forma abstracta –como el colectivo de clase o del partido–. Precisamente la estética de esta abstracción, en la que da forma al sacrificio, produjo una cierta distancia respecto de todo tipo de sustancialización ideológica y posibilitó de algún modo una reflexión. Y, sin embargo, en la abstracción misma reside todo el problema.

El concepto de lo trágico, con el que la estética idealista busca aprehender el final violento del individuo, consiste realmente en sacrificar una persona al Estado o que esta se sacrifique por él: el aislamiento del individuo sólo es admitido como presagio fatídico para la comunidad, que se manifiesta como la sustancia del soberano y con ello lo imagina como una realidad viva y concreta. La tragedia en tanto obra particular sólo puede ser considerada obra de arte por sí misma en el sentido de la estética de Adorno si contradice este principio en la propia forma y si tiene algo que oponer a aquella comunidad consagrada por el Estado: precisamente el momento del aislamiento como significado autónomo; el cultivo de lo individuali-

zado frente a un universal falso. Sin embargo, antes de la irrupción de la modernidad artística, casi ninguna obra pudo evitar celebrar finalmente ese universal de alguna manera para ser reconocida oficialmente como un ejemplo del género tragedia y pasar la censura. De este modo la abstracción, que aparece en Brecht con la pretensión de verdad no maquillada y que puede seguirse hasta en el último detalle formal, de manera que se liquida toda posibilidad escénica de individuación, es, por un lado, una verdad sobre el componente de no verdad en la tragedia –por otro, asimismo una decisión contra el individuo y a favor del Estado.

Por ello, en la pieza didáctica seduce la radicalidad con que las posibilidades políticas son llevadas al extremo como en un juego y se proclama, más allá de concepciones tácticas y propaganda política, las consecuencias de determinadas posiciones. Entre todos los textos políticos de aquellos años –ya sean panfletos, novelas, ensayos, poemas u obras de teatro– sólo *La medida* anticipa los males reales del comunismo de Partido. La pieza proclama de manera abierta y afirmativa lo que por lo general permanece oculto detrás de consignas políticas vacías. Cuando comenzaron las oleadas de purgas, la producción de eslóganes de la izquierda comunista de partido alcanzó su punto álgido, era la época de la táctica del frente popular: mientras más se hablaba de humanismo en tono solemne, mayor era la amplitud de los crímenes. El declive de la teoría en Georg Lukács, quien un tiempo había dominado la crítica marxiana, pero que abandonó por los lemas del frente popular, puede ser vista en ese sentido como paradigmática –Brecht y Adorno lo rechazaron igualmente, el propio Adorno acuñó más tarde la expresión de “reconciliación obtenida por chantaje”–.

El dilema al que se vio abocado el dramaturgo consistía en que no quería convertirse de ningún modo en un humanista de ese tipo, pero ante la locura de masas nacionalsocialista, se apartó de la enseñanza de la pieza didáctica sin una confrontación teórica con ella. La estética del temprano “teatro épico”, en tanto hace abstracción de todo lo individual para denunciar las complacientes formas artísticas burguesas, perdió de pronto su sentido a la vista de la disposición al sacrificio con que la comunidad nacional alemana se había colocado en el lugar de la sociedad burguesa. Y Brecht, el “especialista en comenzar-de-nuevo”, como lo llamó Benjamin, intentó reaccionar como muy tarde desde *Terror y miseria del Tercer Reich*. Pero a medida que rehabilitaba al individuo, más se alejaba Brecht también de la crítica de la economía política y se adaptaba de ese modo al frente popular, tan odiado por él. Cuando en la producción del exilio eche mano por ello de parábolas del

mundo premoderno o de su periferia, dará la impresión de querer escapar de ese dilema. La forma estética ya no alcanza la radicalidad de la teoría crítica; figuras como las que Brecht presenta ahora en el escenario –Galilei, Azdak o Schweyk, pero también la Madre Coraje– aparecen como solución de compromiso, no pocas veces de tipo humorístico. El efecto de extrañamiento ya no desencadena ningún *shock*, la completa abstracción de la individualidad es suspendida: las máscaras de personajes, que sólo cabe concebir de manera negativa, se convierten parcialmente en caracteres positivos que sirven como figuras de identificación. De ese modo revocan algo de aquello que conforme a esa teoría hay que comprender sobre la situación del individuo en la modernidad. Pues, como ya mostró *Mahagonny*, habría que seguir partiendo del hecho de que los seres humanos sólo son reconocidos como sujetos porque son propietarios de mercancías o podrían llegar a serlo. Frente al trasfondo del individuo abstracto de la igualdad, del propietario de mercancías y punto de imputación, el individuo concreto se muestra como mera suma de las deformaciones que le han infligido las formas de la producción y reproducción social. Imposible establecerlo fuera de la sociedad o frente a ella como lo mejor por antonomasia, lo positivo. Es simplemente aquello experimentado como no idéntico –en palabras de *Dialéctica negativa* de Adorno–, en una sociedad en la que todos son idénticos en la medida en que pueden pretender ser propietarios potenciales o reales de fuerza de trabajo. Lo que ahí se puede concebir como individuación es poco más que una promesa para la que hay algunos puntos de apoyo.

3 EL NEGOCIO DEL REY DE LA CARNE

Así que no sorprende que a Adorno, quien habló con aversión de los “salvajes alaridos” de *La medida*, le hayan interesado más *Mahagonny* y *Santa Juana de los mataderos* que *Madre Coraje* y *Vida de Galileo* (Adorno, 1962: 416 [400]). En aquellas obras se distingue abiertamente posibilidades estéticas que van más allá de la alternativa entre la pieza didáctica del colectivismo y la parábola del individualismo; en ellas emprende Brecht intentos avanzados de presentar una sociedad en la que, como dice Marx, “la *forma mercancía* es la forma general que adopta el producto de trabajo y donde, por consiguiente, la relación entre unos y otros hombres *como poseedores de mercancías* se ha convertido, asimismo, en la relación social dominante” (Marx, 1956a: 74 [74]); en la que no domina la clase de los capitalistas, como afirman los marxistas, sino, como Marx ha mostrado, “la autonomización del valor

frente a la fuerza creadora de valor, la fuerza de trabajo”. El presupuesto para esta forma de dominación *sui generis* consiste en el hecho de que la fuerza de trabajo misma se convierte en mercancía. En cuanto una tal relación de producción dinámica en forma completamente nueva, esa forma no deja por sí misma ninguna otra opción al propietario de los medios de producción que superar una y otra vez a los competidores en la carrera por la valoración del valor –independientemente de lo que quiera subjetivamente, sólo es posible verlo en este sentido como la máscara de un personaje. La “coacción muda”, fundada en la violencia, pero en sí misma libre de esta, reside únicamente en la posibilidad permanente y amenazante de fracasar, con lo que el propietario se vería obligado a vender la única mercancía que le quedaría en ese caso, la fuerza de trabajo. En palabras del Mauler de Brecht, el “Rey de la Carne” de *Santa Juana de los mataderos*: “Pero este es un negocio en el que / Se trata de ser o no ser, por eso, o soy/ El mejor de mi clase o yo mismo / Habré de seguir el oscuro camino del matadero”. El capital, según Marx, se muestra “como un poder social”, cuyo mero “funcionario” es el capitalista, y “que ya no guarda ninguna posible relación con lo que pueda crear el trabajo de un individuo aislado –pero que, como una fuerza social enajenada, autonomizada, se opone en cuanto cosa a la sociedad, y en cuanto poder del capitalista a través de la cosa. La contradicción entre el poder social general en que se convierte el capital y el poder privado de los capitalistas individuales sobre esas condiciones sociales de producción se desarrolla de manera cada vez más clamorosa...” (Marx, 1956b: 274 [339]). Este grito se escuchaba en el escenario de Brecht al menos mientras los disciplinados alaridos del coro de la pieza didáctica no lo habían ahogado del todo.

Entre los atributos especiales del Rey de la Carne de Chicago figura que también él quiere apropiarse de esta contradicción clamorosa para sacar provecho de ella. Justamente en este punto se da a conocer Mauler como ciudadano alemán, a quien le importa siempre al mismo tiempo tanto el negocio como la disposición al sacrificio. Pues lo elevado, tal como se manifiesta en la lucha fáustica de este capitalista, reside en contraponer a los bajos pensamientos del lucro el hecho de realizar la cosa por sí misma, sin interés propio, sin utilidad ni ventaja: “Porque me veo atraído hacia lo grandioso / Desinteresado, inútil y no ventajoso / Pero también me veo atraído al negocio / ¡De modo inconsciente! / Todos / ¡Ser humano: hay dos almas que conviven / En tu pecho! / No intentes escoger una / Ya que has de tener ambas. / ¡Permanece en conflicto contigo mismo! / ¡Sigue siendo el uno,

siempre dividido! Mantén el alma elevada, mantén la vulgar / Mantén la ruda, mantén la cándida / ¡Mantén las dos!”.

La acción conduce al triunfo de Mauler, quien –como si fuese un soberano shakespeariano redivivo– alcanza la posición de un monopolista inexpugnable y con ello proporciona la presunta prueba de que en realidad sólo se trata de una contradicción aparente y que un único capitalista estaría en condiciones de revocar la autonomización del valor. Pero Brecht no permite llegar a ese punto: en la versión para la escena de 1930 se contenta durante la canonización final de Juana con introducción forzada de elementos paródicos, como que Mauler cante otra vez las glorias de su sabiduría de empresario alemán sobre las dos almas en el pecho humano. Con todo, en la versión publicada de 1932 la canonización se realiza con el trasfondo de la nueva crisis en curso, que supera claramente aquellas crisis en el sector de la carne que Mauler supo utilizar para establecerse como monopolista. Es como si empezara de nuevo el caos del final de *Mahagonny*, sólo que Brecht utiliza aquí, con las “noticias espantosas” transmitidas por altavoces, titulares actuales sobre el *crack* de la bolsa y la crisis económica que comenzaron en EEUU y que pronto se extendieron a Europa: “¡Caída de la libra! ¡El Banco de Inglaterra cierra por primera vez en treinta años!”, y “¡Ocho millones de personas sin trabajo en los Estados Unidos!”. Y, al mismo tiempo, bajo la impresión de estos anuncios, gritan aquellos que declaman la canonización de Juana “salvajes insultos como: ‘¡Carniceros de mierda, si no hubierais sacrificado tantas reses!’ y ‘¡Miserables ganaderos, si hubierais criado más ganado!’, y ‘¡Usureros locos, si hubierais contratado más gente y pagado mejores salarios!, ¿quién va a comerse ahora vuestra carne?’ y ‘¡los intermediarios encarecen la carne!’, y ‘¡son los especuladores de cereales los que encarecen el ganado!’, y ‘¡Los fletes ferroviarios nos estrangulan!’, y ‘¡Los intereses bancarios nos arruinan!’”. El contenido de estos insultos está más cerca de la realidad de la crisis que las inscripciones sobre los letreros de los cortejos de la manifestación de *Mahagonny*, donde se dice: “Por la lucha de todos contra todos / Por el estado caótico de nuestras ciudades / Por que continúe la edad de oro / Por la propiedad / Por la expropiación de los otros” –pero es la misma locura, surgida de las mismas contradicciones de la forma de dominación, sólo que expuestas en otro nivel del análisis.

En cualquier caso, la diferencia es que en *Santa Juana de los mataderos* Brecht opone a la crisis desatada las noticias de éxito del Plan Quinquenal de la Unión Soviética –como verdadera alternativa, que brilla fugazmente en el caos general:

“¡Triunfa el Plan Quinquenal!”-. Con ello refulge aquí igualmente la teleología de la pieza didáctica. E incluso la muerte de Juana recuerda algo a la del “joven camarada” de *La medida*, pues muere por actuar conforme a motivos individuales, no desaparece en el colectivo. Sin embargo, el conocimiento que formula estando moribunda es de otro tipo, pues atañe a la forma misma de la explotación. Mientras la *Canción de la mercancía* de *La medida* ha quedado rezagada respecto del análisis marxiano y sólo parece conocer, como la habitual crítica del capitalismo inspirada en el cristianismo, la explotación sobre una base precapitalista, como mera esclavitud, de modo que el ser humano mismo, y no su fuerza de trabajo, debe ser presupuesto como comprable (“No sé lo que es un hombre / Sólo conozco su precio”), la cristiana fracasada Juana sabe que las cosas suceden de otro modo: en una sociedad en la que, en lugar del ser humano, es la fuerza de trabajo la que adopta la forma de la mercancía, la explotación supera por principio el ámbito de influencia de aquellos a los que puede ser atribuida históricamente y en esa medida se burla de la racionalidad: la “bajeza” de los de arriba es “inmensa”, pero “aunque fueran mejores, de nada / Serviría, porque el sistema / Que han construido no tiene precedentes: / Explotación y desorden, bestial y por tanto / Incomprensible”. Sin embargo, en *Mahagonny* la propia deducción histórica de la forma carece de valor, del mismo modo que, en la crisis, a partir de un punto determinado, puede resultar indiferente si el individuo posee o no algo más que su fuerza de trabajo: “No podemos ayudarnos, ni ayudaros, ni ayudar a nadie”.

4 DESPERSONALIZACIÓN Y LIBERTAD

Es por ello acertado que en la crítica al compromiso Adorno exponga que, a través de la “personalización” en las obras de tesis de Sartre, así como en el Brecht tardío, se disimula torpemente el poder de la “maquinaria anónima” de las dependencias económicas, la abstracción de la ley que gobierna objetivamente la sociedad y se encubre la dominación que se ha vuelto impersonal –como si hubiese vida “en las alturas de los puestos de mando social” (Adorno, 1962: 415 [399])–; y que con ese fin a menudo se construye con esfuerzo situaciones o han de servir parábolas extraídas de relaciones feudales lejanas. De este modo las novelas y las obras de teatro se convierten en vehículos de lo que el autor quiere decir, tesis ilustradas, “por detrás de la evolución de las formas estéticas” (*ibid.*: 414 [398]) –y en la modernidad esta evolución no puede significar sino que la confrontación con aquella maquinaria

económica debe tener lugar en las formas estéticas mismas, como Brecht intentó todavía en piezas como *Mahagonny* y *Santa Juana de los mataderos*-. Precisamente esta falta de radicalidad formal, que Adorno critica en la creación brechtiana del exilio, favoreció finalmente que no fuese realmente eficaz la ruptura en los contenidos con las fuerzas estalinistas.

Sin embargo, la crítica de Adorno queda sin desarrollar. Si bien dice con razón que Sartre también ha contribuido a tejer el “velo de la personalización” (*ibid.*: 415 [399]), por otro lado extiende un velo sobre las relaciones sociales, en tanto que el concepto de dominación impersonal, que confronta con las piezas didácticas tardías de Brecht y los dramas tempranos de tesis de Sartre, hace desaparecer la diferencia entre la sociedad burguesa y el No-Estado nacionalsocialista: la diferencia entre la maquinaria anónima de la valorización, en la que los motivos personales de los ciudadanos se autonomizan tanto como se hunden, y la maquinaria anónima de la destrucción, que sólo es posible realizar a través de las actividades autónomas de los compatriotas nacionales. Si la personalización sartriana exculpa la ubicua relación capitalista, la despersonalización de Adorno exculpa a los perpetradores nacionalsocialistas (Scheit, 2011: 185ss.). Ahí reside el momento de verdad de las intenciones de Brecht, cuando comenzó “desde cero” en el exilio y creó aquellas figuras que, frente al trasfondo de la producción temprana, aparecen como una especie de solución de compromiso. Estas piezas quieren mostrar –con consecuencias estéticas diferentes, pero ya apenas convincentes– que el individuo es libre y no libre a la vez; no libre donde se cree libre: como propietario de mercancías; libre, sin embargo, para impedir lo peor –sólo que ahí posiblemente esté en juego su vida, como se hace patente en “Katrin la muda”-. De este modo la individuación, que Brecht permite ahora de nuevo a sus figuras, debe ser algo más que una apariencia vacía que pueda ser destruida en nombre de la cosa o del colectivo; pero, en cualquier caso, es una apariencia que permanece reconocible como tal a través del “efecto de extrañamiento”, pues se muestra completamente impotente frente a la esencia de una sociedad fundada en la violencia.

Y aquí reside el momento de verdad de la definición del compromiso de Sartre. Proviene de la experiencia: “desde 1940 estábamos en el centro de un ciclón”; del imperativo de poner fin al ciclón: “Con ello nos sentimos de pronto *situados*: el pasar por encima, que nuestros predecesores habían practicado con tanta complacencia, se hizo imposible” (Sartre, 1986: 165 y 172). Sigue siendo llamativo que en este capítulo sobre la “Situación del escritor en el año 1947” de *¿Qué es literatura?*

de Sartre, Adorno no pueda reconocer el paralelismo respecto de su propio *dictum* sobre que escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie. Con todo, su elogio explícito de la comprensión por parte de Sartre de la imposibilidad de escribir una buena novela para enaltecer el antisemitismo² apunta a lo que realmente debería abordarse. En ese sentido correspondería un papel clave a la escena de la “mujer judía” de la obra del exilio *Terror y miseria del Tercer Reich* –un *collage* que no se desviaba hacia la parábola–, que coincide con *Réflexions sur la question juive* de Sartre hasta tal punto que cabría leerlas como comentario exhaustivo de la breve escena: “El antisemitismo es una elección libre, total y espontánea, una actitud global que no sólo se adopta con respecto a los judíos, sino respecto al hombre en general, a la historia y a la sociedad” (Sartre, 1994: 16). Brecht muestra esa elección total de manera completamente discreta: la mujer había percibido en su marido cada vez más signos de adaptación a los nuevos amos en Alemania. En su ausencia ensaya la despedida: “Estás ahí sentado viendo cómo tu mujer hace el equipaje y no dices nada. Las paredes oyen, ¿no? ¡Pero no decís nada! Unos escuchan, otros callan. Maldita sea. Yo también debería callarme. Si te quisiera, me callaría. Y realmente te quiero. Dame esa ropa de ahí. Es ropa interior muy seductora. La voy a necesitar”. Cuando su marido se halla de verdad frente a ella, se comporta mucho más contenida: ambos esquivan en su diálogo la verdad –sólo en un objeto se hace visible al final de qué modo lamentable el marido se engaña a sí mismo para esconder la traición a su mujer. (Como escribió Adorno poco después: “Un alemán es un hombre que no puede decir ninguna mentira sin creérsela él mismo”) (Adorno, 1951: 124 [115]). En tanto que el marido deja a su esposa en la estacada, se une a aquellos que ponen en peligro la vida de la mujer –un peligro al que él no quiere exponerse en lo más mínimo. Pero todo eso es silenciado, por la mujer en cualquier caso sólo porque la vergüenza que siente por él debe ser insoportable. Es la primavera de 1935 y ella le dice: “¿Quieres darme ese abrigo de piel?”. Él se lo entrega diciendo: “Al fin y al cabo, sólo serán unas semanas”. La escena carece de conclusión: renuncia por completo a resumir de alguna forma lo que resultará de la decisión que ha hecho visible.

² Adorno, 1962: 420 [403]; Sartre, 1986: 53. En la *Teoría estética* Adorno remite de nuevo a Sartre para explicar el método de su “Ensayo sobre Wagner”: “La frase de Sartre de que desde el punto de vista del antisemitismo no se puede escribir una buena novela [...] da exactamente con el estado de cosas” –y se refiere en la crítica a la música de Wagner a “una estética material que haga hablar a las categorías autónomas del arte, en especial a las formales, desde el punto de vista social y del contenido material. El libro se interesa por las mediaciones objetivas que constituyen el contenido de verdad de la obra, no por la génesis y las analogías” (Adorno, 1970: 420n) [446n].

En un punto decisivo de su carta abierta a Rolf Hochhuth de 1967 Adorno remite a esta pieza, que no había tenido en cuenta en el ensayo sobre el compromiso. Es llamativo que cuestione primero la idea de que haya sido una “maquinaria anónima” la que incubase el nacionalsocialismo y, al mismo tiempo, no quiera limitar la cuestión de la culpa a la clase dominante: “Brecht ya tuvo un instinto correcto cuando en *Terror y miseria del Tercer Reich* mostró sus estragos en los pueblos, no en los señores. Para ello tuvo que renunciar al *pathos* tradicional de la forma trágica y recurrir a los episodios, quizá a costa de lo propiamente dramático, consecuencia de la *phoneyness* que se ha apoderado del sujeto, de su apariencia social. Sólo que probablemente Brecht no ha ido lo bastante lejos al desplazar el drama político de sus sujetos a los objetos. Esos sujetos se han convertido en objetos incomparablemente más de lo que él hace ver. Bajo este aspecto, los despojos humanos de Beckett son más realistas que las copias de una realidad que ya suavizan por el hecho de tratarse de copias” (Adorno, 1967: 594 [574]). Quizá Beckett pueda “continuar” sólo porque no muestra la decisión misma, como en la escena de Brecht, sino sus consecuencias, que no cabe remitir retrospectivamente a la decisión en las formas de lo estético –y así hacer suyo el final de *Mahagonny*. En cambio, el par de frases entre la mujer judía y su marido en *Terror y miseria del Tercer Reich* muestran –de forma más penetrante que cualquier cosa que Brecht haya escrito– que esas decisiones, si acaso, sólo pueden ser representadas al borde del silencio. En esa dirección es la lírica de Paul Celan la que ha ido más lejos.

Traducción del alemán: Daniel Barreto

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [*Obra completa*, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1951): *Minima moralia*, vol. 4 [vol. 4, trad. J. Chamorro].
- (1962), “Engagement”, vol. 11, 591-598 [vol. 11, trad. de A. Brotons, 393-413].
- (1967) “Offener Brief an Rolf Hochhuth”, vol. 11, 409-430 [vo. 11, trad. de A. Brotons, 571-578].
- (1970), *Ästhetische Theorie*, vol. 7, [vol. 7, trad. J. Navarro Pérez].
- MARX, Karl (1956a), *Das Kapital*, T. 1, *Marx-Engels Werke* (MEW), vol. 23, Berlín: Dietz [trad. Pedro Scaron, México D. F.: Siglo XXI Editores, t. 1, vol. 1, 1975].

- MARX, Karl (1956b), *Das Kapital*, T. 3, *Marx-Engels-Werke* (MEW), Berlín, vol. 25, [trad. León Mames, México D.F.: Siglo XXI Editores, t. II, vol. 6, 1976].
- SARTRE, Jean-Paul (1986): *Was ist Literatur?*, trad. de T. König, en: *Gesammelte Werke, Schriften zur Literatur*, t. 2, ed. T. König, Reinbek: Rowohlt [trad. esp. A. Bernárdez, Buenos Aires: Losada, 2003].
- SARTRE, Jean-Paul (1994): *Überlegungen zur Judenfrage*, trad. de V. von Wroblewsky, Reinbek: Rowohlt [trad. esp. J. Bianco, Buenos Aires: Ediciones Sur, 1948].
- SCHEIT, Gerhard (2011): *Quälbarer Leib. Kritik der Gesellschaft nach Adorno*, Friburgo: ça ira, 2011.

CONTENIDOS POLÍTICOS DE LA TEORÍA ESTÉTICA DE ADORNO

Political Contents of Adorno's Aesthetic Theory

PETER BULTHAUP*

“En consideración, entonces, de que
Nos amenazáis con armas y cañones
Hemos decidido: ahora temer más
la mala vida que a la muerte”.
(Brecht, *Los días de la comuna*)

“El que contempla la belleza con los ojos
ya ha sido entregado a la muerte”.
(Platen)

De entrada, toda teoría filosófica tiene una sospechosa capacidad de autoafirmación. Incluso la abolición de su objeto se convierte en su tema genuino; por lo tanto, puede sobrevivir incluso cuando se ha quedado sin su objeto. Si esto fuera cierto para la teoría estética, si sus objetos hubiesen desaparecido, ya sea por autodestrucción o desgaste histórico, seguiría siendo autosuficiente y no necesitaría preocuparse por tener la coartada de poseer también contenidos políticos. Sin embargo, la cuestión de si sus contenidos políticos necesitan de una teoría estética tendría un interés no meramente académico. La Nueva Izquierda, llena de prejuicios frente a su desesperación, rechazaría esta sospecha lejos de sí, sin darse cuenta del

* 1934-2004. Fue prof. de la Universidad de Hannover. [Nota editorial: El presente texto es una primera publicación del legado de Peter Bulthaupt (2018). Se basa en un manuscrito de una conferencia celebrada en Marburgo el 14 de enero de 1976, que se encuentra en el *Archivo Peter Bulthaupt* bajo la signatura Noviss. 455, RBL-098 en las páginas 1^a-14^a. Para esta edición, se comparó de nuevo el manuscrito con una transcripción que Bulthaupt había revisado. Los errores obvios fueron corregidos tácitamente. No se tuvieron en cuenta las formulaciones ni las notas al margen y al dorso que fueron suprimidas por el autor durante el proceso de redacción. Además, las notas al margen y en el reverso sólo se tienen en cuenta si poseen una referencia al texto. Al final del manuscrito hay notas sobre la discusión posterior a la conferencia, que no se reproducen aquí. Se puede acceder al manuscrito a través de las Colecciones Digitales de la Biblioteca Gottfried Wilhelm Leibniz. – Las citas que preceden a la conferencia en forma de lemas se encuentran en Brecht 1949: 269 y Platen 1825: 23. El texto fue editado por Maxi Berger y Michael Städtler (Berger, 2018: 135-144). Los comentarios editoriales están entre corchetes.]. [Nota del trad.: Cuando hay ediciones en castellano de las obras citadas, las páginas van entre corchetes y se refieren a las traducciones indicadas en la bibliografía. La versión en el texto puede variar de dichas traducciones.

idealismo latente que implica el rechazo. La tesis de que el arte es una etapa históricamente superada de la aparición de la verdadera realidad proviene de la filosofía hegeliana: “Pero cuando el contenido pleno ha surgido plenamente en las formas artísticas, el espíritu clarividente se aparta de esta objetividad en su interior y la rechaza. Tal tiempo es nuestro. [La forma del arte] ha dejado de ser la necesidad más elevada del espíritu” (Hegel, 1927: 151 [79]). Pero el tormento que Hegel reconoce como el origen del arte sigue presente en la verdadera realidad: “[...] por otra parte, se presentan los impulsos del hombre, las sensaciones, las inclinaciones, las pasiones y todo lo que contiene el corazón concreto del hombre como individuo. También esta contraposición lleva a la lucha, a la contradicción, y en esta lucha surge entonces todo el deseo, el dolor más profundo, la calamidad y la insatisfacción en general” (*ibid.*: 143 [75]). La exigencia de que la expresión estética del sufrimiento debe ocupar un lugar por detrás del intento de abolir el sufrimiento, y sólo es legítima si promueve ese intento, anticipa el estado que todavía está por producirse como una condición preexistente para la lucha política, y desde el cual el sufrimiento, a pesar de su persistencia, aparece ya como superado; su expresión se presenta como un sentimentalismo que más bien dificulta el intento de abolirlo. Para esta anticipación del estado que se creará, el sufrimiento persistente es una *quantité négligeable*, ya lo ha amortizado como gastos de producción del socialismo. La represión ocultadora del hecho de que en la lucha política el estado anticipado no se ha establecido todavía de ninguna manera se corresponde con la tabuización de aquello que se lo recuerda. Con el tabú político sobre la esfera de lo estético, el socialismo se reduce a un ideal de la razón, en el que se niega la singularidad de lo singular y las personas individuales son de nuevo subsumidas en una universalidad que les es ajena. La expresión del sufrimiento y el anhelo de felicidad que surge de ella protesta contra esto con el recuerdo del sufrimiento. Una política que no cumple con esta protesta sirve ciegamente a la reproducción de aquello a lo que se opone. Se transfiere con el conocimiento de la realidad social a su praxis, pues la concepción teórica de la relación entre lo universal y lo singular se ha convertido en un reflejo de la abstracción real, que degrada al individuo a ser un ejemplar de la especie, a portador de la mercancía fuerza de trabajo, a ser una personificación [*Charaktermaske*] del propietario del capital. La supresión de lo singular en el individuo queda ratificada en el conocimiento que necesariamente se representa discursivamente en conceptos. El conocimiento no se obtiene, como supone la ideología burguesa, a partir de la experiencia directa de los sujetos, sino sólo a partir de la

reflexión sistemática de las condiciones generales de la reproducción del individuo. Cuanto más avanza el desarrollo social, menos se puede determinar la opresión a través de una persona concreta; sólo puede reconocerse como una organización sistemática de todas las relaciones sociales por el capital. Las fuerzas que determinan la realidad social, objetivadas a través de la abstracción del intercambio y la acumulación de capital, ya no son compatibles con la experiencia de los sujetos empíricos. Pero “el hombre no puede aguantar en el interior como tal, en el pensamiento puro, en el mundo de las leyes y su universalidad, sino que también necesita de la existencia sensorial, del sentimiento, del corazón, del ánimo, etc.” (*ibid.*). Familiarizar a la gente con la realidad alienada es el paradójico programa del realismo. “Todo realista de fuste trabaja en su experiencia –también con los medios de abstracción– para alcanzar las leyes de la realidad objetiva, para llegar a las conexiones más profundas, ocultas, mediadas, directamente imperceptibles de la realidad social. Puesto que estas conexiones no se encuentran directamente en la superficie, puesto que estas regularidades se imponen entrelazada, desigual y solo tendencialmente, el realista de fuste se enfrenta a un enorme doble trabajo, artístico y cosmovisional: en primer lugar, el descubrimiento intelectual y la configuración artística de estas conexiones; pero en segundo lugar, e inseparablemente de esto, el recubrimiento artístico de las conexiones elaboradas de manera abstracta – la suspensión de la abstracción. A través de este doble trabajo surge una nueva inmediatez creativamente mediada, una superficie modelada de la vida, que si bien permite que la esencia brille con claridad en cada momento (lo que no ocurre con la inmediatez de la vida misma), sin embargo, aparece como inmediatez, como superficie de la vida” (Lukacs, 1938: 323s. [298s.]). La compatibilidad de esencia y apariencia, la posibilidad de una construcción empírica de la esencia a partir de la apariencia es el requisito previo tanto de la concepción realista del arte como de su fungibilidad para la práctica política. Se basa en la “reconciliación impuesta” que quiere convencer a la gente de que este mundo ya es básicamente el suyo. El modernismo reacciona ante la incompatibilidad de la esencia y la apariencia cuando intenta representar la imposibilidad de representar la esencia a través de las apariencias, la imposibilidad de la propia producción estética aún en la esfera de lo estético. “El arte ejecuta la extinción de la concreción, que la realidad se niega a admitir, en la que lo concreto no es más que una máscara de lo abstracto, el individuo concreto no es más que el ejemplar que, dándole soporte, representa la universalidad y engaña sobre ella, idéntico a la ubicuidad del monopolio. [...] La médula de la expe-

riencia ha sido consumida; ninguna que no haya sido corroída, ni siquiera la que directamente se sustrajo al comercio. Lo que tiene lugar en el núcleo de la economía, la concentración y la centralización, que se apodera de lo disperso y únicamente tolera las existencias independientes para las estadísticas profesionales, actúa hasta en los más finos capilares intelectuales, a menudo sin que las mediaciones sean reconocibles” (Adorno, 1970: 53s. [49s.]). Cuanto menos posible resulta a los seres humanos la existencia como sujetos autónomos, más se convierten en especificaciones de funciones sociales, más se ven desposeídos de sus experiencias inmediatas. “La disolución del mundo y la disolución del ser humano, por lo tanto, van juntas, se incrementan y se refuerzan mutuamente. Su base es la falta objetiva de unicidad en el ser humano, su transformación en una sucesión desregulada de fragmentos momentáneos de experiencia y, en consecuencia, su irreconocibilidad fundamental tanto para sí mismo como para los demás” (Lukács, 1957: 477 [30]). De lo que Lukács acusa aquí a la modernidad es precisamente la representación de lo que le sucede a la gente en la época actual. Su enmudecimiento se convierte en el problema estético de, a pesar de todo, representar el enmudecimiento con los medios del lenguaje. La incompatibilidad de la esencia social con los fenómenos que aparecen, los objetos de la experiencia, no se puede reflejar en la esfera de los fenómenos que aparecen, que sin embargo sigue siendo el medio de la producción estética¹. El problema solo describible de manera abstracta a través de conceptos se presenta como un problema técnico y de la forma, de entrada, como conciencia de lo que ya no funcional. Si esta conciencia ya no provoca el potencial constructivo para hacer frente a los problemas técnicos y formales, da lugar a la resignación estética, que aparece como una negación abstracta de lo estético. Incluso la concepción de que las obras de arte son sólo metamorfosis de tendencias socio-históricas y económicas, degrada las obras a manifestaciones insignificantes de estas tendencias esenciales. “La transición hacia una universalidad discursivamente reconocida, a través de la cual los sujetos individuales, en particular los que reflexionan políticamente, esperan escapar de su atomización e impotencia, es estéticamente una deserción hacia la heteronomía” (Adorno, 1970: 68s. [63]). La afirmación de las tendencias sociales objetivas se llama revisionismo en el lenguaje del marxismo. Si estas tendencias son incompatibles con la autoconciencia subjetiva, el revisionismo implica la destrucción de la autoconciencia subjetiva. En el intento de construir

¹ [En el margen: “Crisis del sentido”].

estéticamente la incompatibilidad del ser social y la experiencia de los sujetos empíricos, se manifiesta la resistencia de la oposición estética a la tendencia objetiva a destruir la autoconciencia, sin la cual la crítica de la economía política degenera en una representación positiva de lo que hay. “El concepto crítico de sociedad, inherente a las obras de arte auténticas sin su intervención, es incompatible con lo que la sociedad debe pensar de sí misma para continuar como está; la conciencia dominante no puede liberarse de su propia ideología sin dañar la autoconservación social” (*ibid.*: 350 [311]). Si el ser social y su apariencia son incompatibles, y si un concepto crítico de la sociedad sólo es posible bajo la condición de la reivindicación de la autoconciencia de los sujetos individuales, entonces la experiencia estética adecuada se convierte en el momento indispensable de la crítica del revisionismo.² El modelo de la inhumanidad de la afirmación de las tendencias objetivas es la satisfacción con la que una conciencia que se malinterpreta a sí misma como crítica toma las noticias de las últimas atrocidades cometidas por la CIA y las estiliza en un efecto propagandístico. La indignación que esto pretende suscitar siempre se ve paralizada por la conformidad teórica con aquello que, según la teoría, no puede ser de otra manera. “Lo existente sólo puede hacer frente a ello [la negatividad, trad.] tragándose representaciones gráficas con hijos de trabajadores hambrientos, representaciones extremas como documentos de ese corazón bondadoso que aún late hasta en lo peor, prometiendo que no es lo peor. El arte entonces trabaja en contra de tal conformidad al eliminar en su lenguaje formal el resto de afirmación” (*ibid.*: 79 [72]), porque a través de “la posibilidad de lo afirmativo [todavía] continúa la conformidad con la humillación, cambiando fácilmente en simpatía con los humillados” (*ibid.*). “El arte respeta a las masas presentándose ante ella como aquello que podrían ser, en lugar de adaptarse a ellas en su figura degradada. Desde el punto de vista social, la vulgaridad en el arte es la identificación subjetiva con la humillación reproducida objetivamente” (*ibid.*: 356 [316]). No pocas veces se intenta resolver la paradoja de que el esoterismo que se cierra a las masas, de ese modo las respeta, atribuyendo precisamente al esoterismo la culpa de su extrañeza respecto a las masas. Tal atribución sirve para reprimir el hecho de que la crítica de la sociedad, que no se satisface con la denuncia, presupone la posibilidad de la reflexión, que en las condiciones sociales dadas sólo puede ser realizada por los privi-

² [En la parte de atrás: “Un título de libro como: La subjetividad burguesa, la autonomía como autodestrucción, es una propaganda objetiva de izquierdas en pro de la barbarie”].

legiados. La distancia frente a la inmediatez, el requisito tanto de la reflexión como de la recepción estética, se debe a la liberación respecto al trabajo en el proceso de reproducción y por lo tanto a la opresión. Esta culpa objetiva da lugar a la falsa conclusión de que la clase de los privilegiados de esta manera posee la misma extensión que la de los que tienen interés en mantener la opresión. “El dilema se transfiere al comportamiento intelectual hasta en las reacciones más sutiles. Sólo quien se mantiene puro en cierto sentido tiene suficiente odio, nervios, libertad y flexibilidad para resistir al mundo, pero es precisamente la ilusión de pureza –pues vive como ‘tercera persona’– la que permite que el mundo triunfe, no sólo en el exterior, sino en sus pensamientos más íntimos. Pero quien conoce bien el mecanismo se olvida por ello de reconocerlo; pierde las capacidades de la diferencia, e igual que a otros amenaza el fetichismo de la cultura, él se ve amenazado por una recaída en la barbarie. El hecho de que los intelectuales sean al mismo tiempo los beneficiarios de la falsa sociedad y, sin embargo, aquellos de cuya labor socialmente inútil depende en gran medida el éxito de una sociedad emancipada de la utilidad, este hecho no es una contradicción aceptable de una vez por todas y luego irrelevante. Va consumiendo sin cesar la calidad objetiva” (Adorno, 1951: 151 [138]). El rechazo consciente de operar en el proceso de reproducción, de existir para otra cosa, se convierte en el reflejo de la producción por la producción, de la revalorización despiadada del valor, que se independiza contra los intereses de los seres humanos. “La pura fuerza de producción, al igual que la estética, una vez liberada de los dictados heterónomos, es objetivamente la contra-imagen de la encadenada, pero también el paradigma del fatídico hacer por hacer” (Adorno, 1970: 335 [299]). La modernidad se convierte en el jugueteo irreflexivo que habilita para la construcción de prototipos para la producción en serie de efectos en la industria de la cultura o para la propaganda. Así convergen la culpa social y el agostamiento del sentido de la producción estética. Esto motiva el intento desesperado de los últimos sujetos burgueses de recuperar subjetivamente, a través de un acto decisionista, la liberación de la culpa y el sentido y de disfrutar en la producción –de manera hartamente esteticista– de su propia solidaridad con el proletariado. Sin embargo, del mismo modo que los pequeños callos de solidaridad no garantizan el conocimiento de las relaciones sociales, tampoco permiten recuperar subjetivamente el sentido³ –en el mejor de los casos, la fatiga puede entumecer su reivindicación– al igual que el

³ [En la parte de atrás: “Ningún trabajador elige libremente la humillación”]

trabajo pesado de la producción no absuelve de culpa social a quienes podrían decidir de manera diferente cada día. “Eres el hijo del abad, que te llevó a ti, hijo ilegítimo de una cabaña y de la arrogancia, con seis al monasterio, y aprendiste las letras y la ciencia y la pulcra labia del clérigo, pero que se sienta con nosotros una vez y nos hace notar que no quiere que lo notemos, – hablas a nuestro estilo con tu fina boca, lo cual es insoportable, porque sólo se puede hablar mal con una boca mala, y si se hace con una boca fina, es una burla” (Mann, 1951: 97s.). La culpa socialmente impuesta está distribuida de manera desigual. Desmoraliza precisamente a aquellos entre los privilegiados para quienes la libertad no se ha convertido aún en un epíteto de la mentalidad estatalizada. Incapaces de soportar la ambivalencia de la culpa y la libertad, registran la demolición de la cultura de manera satisfecha, lo que no disminuye sus privilegios. “La prueba de que la cultura burguesa sólo fue conservada por la izquierda (Mehring, Lukács) se ha vuelto irrelevante hoy en día. No sólo los objetos culturales son extraños, sino que se ha vuelto irrealizable todo el comportamiento cultural burgués, que –en la interpretación de la realidad como universo cultural– era la práctica ideal de la inteligencia burguesa. Las expresiones de una continuidad basadas en la necesidad (incluida la capacidad parcial de experiencia) siguen siendo un estigma privado” (Hoffmann-Axthelm, 1975: 59). La cultura siempre ha sido el ámbito en el que se constituyeron las necesidades que van más allá de la mera reproducción de la especie como necesidades específicamente humanas. Si sus objetivaciones, las creaciones estéticas, son destinadas al desguace, entonces se ignora la necesidad de una existencia humanamente digna que se registra en ellas, y el interés de las personas se reduce al que el capital tiene por ellas: la fuerza de trabajo involucrada en la reproducción de la mercancía. Contra esta reducción inscrita en la producción al servicio de la revalorización del valor converge el desarrollo objetivo del capitalismo tardío. “La conciencia de la irrelevancia de lo que no es indispensable para la reproducción [...] es la reacción al desarrollo que conduce a un estado en el que asegurar las condiciones de supervivencia se convierte en una tarea que absorbe todas las fuerzas de la especie” (Bulthaupt, 1973: 24). “El fracaso de la cultura implica que no existen realmente las necesidades culturales subjetivas desvinculadas de los mecanismos de oferta y distribución. La necesidad de arte es en gran parte ideológica, sería posible sin el arte [...]. En una sociedad que hace que la gente pierda el hábito de pensar más allá de en sí mismos, resulta superfluo aquello que excede la reproducción de sus vidas y sobre lo que se les inculca que les es imprescindible. Lo que hay de verdad en la reciente rebelión

contra el arte es que, ante la absurda y persistente carencia, la barbarie que se reproduce de modo expansivo, la omnipresente amenaza de catástrofe total, los fenómenos que se desinteresan de preservar la vida adquieren un aspecto estúpido” (Adorno, 1970: 361s. [321]). Que la esfera de lo estético, de la mera apariencia, se escindiera de la esfera de la reproducción, repercute sobre sus determinantes inmanentes. En ella, la apariencia de la vida sólo puede ser despertada a través de su objetivación en la obra de arte. “Al tratar de dar continuidad a lo efímero –la vida–, al intentar salvarlo de la muerte, las obras le dan muerte” (*ibid.*: 202 [182]). Una relación afirmativa del arte con la vida sería doblemente falsa, primero porque simula que ya existe una verdadera vida y segundo porque, en esta pretensión, el arte está ocultando su propio *principium stilisationis*. “Su única posible *parti pris* es a favor de la muerte, es crítica y metafísica a la vez” (*ibid.*: 201 [181]). Si el arte, contrariamente a la regla estética, es tomado *à la lettre* –no es concebible ninguna recepción estética adecuada que no olvide que lo que se recibe es sólo apariencia– entonces aliena a los sujetos respecto a la realidad, esta aparece tan irreal, vacía y sin vida como realmente es. “La experiencia del arte en cuanto experiencia de su verdad o falsedad es más que una vivencia subjetiva: es una irrupción de la objetividad en la conciencia subjetiva” (*ibid.*: 363 [323]). Sólo la experiencia estética, mediada en sí misma a través de la crítica de la ideología, alcanza la objetividad y permite a los sujetos tomar conciencia de lo que realmente sucede como ellos y con todos los seres humanos. La momificación de las obras de arte en patrimonio cultural, tanto como su demolición en basura cultural, liquida la conciencia. Con ella se borra de los sujetos la memoria de su semejanza con lo humano, aquello a lo que se dirige el esfuerzo del concepto de la teoría estética de Adorno.

Traducción del alemán de José A. Zamora

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Fráncfort: Suhrkamp. [Obra completa, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1951): *Minima moralia*, vol. 4 [vol. 4, trad. J. Chamorro]
- (1970), *Ästhetische Theorie*, vol. 7, [vol. 7, trad. J. Navarro Pérez].
- BERGER, Maxi (2018) (ed.): *Erfahrung und Reflexion. Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie*. Springe: zu Klampen.

- BRECHT, Bertolt (1949): *Die Tage der Kommune*, en *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, ed. p. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei y K.-D. Müller, Fráncfort/Berlín: Suhrkamp/Aufbau. vol. 8, 1992, 243-317.
- BULTHAUP, Peter (1973): *Zur gesellschaftlichen Funktion der Naturwissenschaften*, Fráncfort: Suhrkamp.
- BULTHAUP, Peter (2018): “Politische Gehalte der Ästhetischen Theorie Adornos”, en M. Berger (ed.): *Erfahrung und Reflexion. Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie*, Lüneburg: zu Klampen, 115-122, 139-140.
- HEGEL, G. W. F. (1927): *Vorlesungen über die Ästhetik*, vol. 1, *Sämtliche Werke*, ed. p. H. Glockner, vol. 12, con un pról. de H. G. Hotho Stuttgart: F. Frommann [Lecciones sobre la estética, trad. d. A. Brotons, Madrid: Akal 1989].
- HOFFMANN-AXTHELM, Dieter (1975): “Diskussionssätze zum marxistischen Gebrauch der Kulturgeschichte”, *Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung* 6/21 (*Marxismus und Kulturgeschichte*), ed. p. E. Knödler-Bunte, D. Hoffmann-Axthelm, R. Paris.
- LUKÁCS, Georg (1938): “Es geht um den Realismus”, *Werke*, vol. 4, Neuwied: Luchterhand 1971, 313-343 [trad. esp. de C. Gerhard en *Problemas del realismo*, México/Buenos Aires: FCE, 1966, 288-318]
- LUKÁCS, Georg (1957): *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*, *Werke*, vol. 4, Neuwied: Luchterhand 1971, 457-603 [trad. d. María Teresa Toral, México: Ediciones Era]
- MANN, Thomas (1951): *Der Erwählte*, en *Gesammelte Werke*, vol. 7, Fráncfort: Fischer, 1974 [El elegido, trad. d. A. Rossell, Barcelona: Edahsa 2018]
- PLATEN, August von (1825): “Tristan”, en *Gedichte*, selc. y epil. de H. Henel, Stuttgart: Reclam, 1968, 23.

PENSAR CON LOS OÍDOS. SOBRE ALGUNOS MOTIVOS MÚSICO-FILOSÓFICOS EN ADORNO

Thinking With One's Ears. On Some Music-Philosophical Motives in Adorno

HEINZ-KLAUS METZGER*

Esperar algo de la música es ingenuo: satisfacer la esperanza de que con ella todo irá mejor es uno de los ideogramas más peligrosos. En épocas y países donde se decía y dice que la revolución necesita sus canciones, el fracaso de la revolución podía ya preverse solo por tal deslumbramiento: [o], al menos, la de su componente racional y, por lo tanto, en última instancia, la de la posible humanidad en su conjunto. Es bien distinto cuando ese ominoso todo que, con la complicidad de la música, debe ir mejor, coincide con el interés por perpetuar las redes existentes de exploración, dominación, desempoderamiento y administración. Cabe señalar, a propósito del concepto de explotación, que el apéndice que corresponde a los seres humanos de la explotación integral de la naturaleza se está reduciendo a una parte cada vez más irrelevante, que empieza a ser casi prescindible a medida que se desarrollan los sectores más avanzados. Donde debe asegurarse lo siempre igual, esto es, por encima de todo el funcionamiento pernicioso de la totalidad social, se quiere pronunciar la creencia arcaica en el potencial de la música para ayudarnos: la creencia en la magia no, por desgracia, de la ilusión totalitaria, sino de la realidad totalitaria a la que nos ha dirigido, hasta sus últimas fuerzas, la industria cultural, ya desde hace mucho omnipresente y ubicua. Ella se corresponde, como mucho, con el carácter de representación [*Abbild*]. Pero desde que en la conciencia general la representación ha ocupado el lugar de la realidad, con una fuerza propia solo de las estructuras estereotípicas, la reproducción de la realidad y la realidad reproducida se han vuelto categorialmente idénticas. La esperanza en ese mundo mejor se transforma, bajo tales circunstancias, en la esperanza en un mejor programa tele-

* Musicólogo alemán (1932-2006)

Esta conferencia tuvo lugar el 4 de mayo de 1984, en Stuttgart, con motivo de un evento sobre la figura de Adorno como compositor. Se publicó originalmente en *Adorno-Noten* (1984) y hoy se encuentra en la edición de Rolf Tiedemann de los *Frankfurter Adorno Blätter VII*, München, edition text + kritik, 1992, 37-45.

visivo. Mientras tanto, la pregunta por si el mundo real es distinto al que se reproduce en la dictadura global de los así llamados medios, se transforma en el dilema obsoleto de la cosa-en-sí: es obsoleto porque el sistema, desde hace algún tiempo, ha dejado tras de sí técnicamente la crítica kantiana al conocimiento y se convierte, literalmente, en la realización efectiva de Schopenhauer. Esto significa que la producción de pantallas y altavoces es, por fin, *El mundo como voluntad y representación*. Su crítica es lo que se proponen Horkheimer y Adorno en *Dialéctica de la ilustración*. Me refiero al capítulo sobre la industria cultural, el que trata sobre la “ilustración como engaño de masas”, y las Tesis sobre el antisemitismo, que se topan dolorosamente con los “Límites de la ilustración”. El dominio de la industria de la conciencia y del subconsciente y señalar los “elementos del antisemitismo” son, de hecho, finalmente lo mismo: a saber, el dominio de la identidad universal de lo idéntico, que tolera tan poco a los pensamientos divergentes como a los pueblos y personas divergentes. Desde esta perspectiva, es oportuno comprender el estruendo y golpeteo que emana de los altavoces y distribuidores instalados en todas partes, así como el sótano de tortura y los campos de internamiento y concentración, como el rostro, a la vez sereno y sangriento, de la fenomenología bifronte del *mundo entretenido*. Ambos aspectos convergen en las emocionantes imágenes televisivas de escenarios de guerra programados a la hora de cenar. Ante el fracaso de la ilustración, Adorno no solo tuvo que negar la frase hegeliana “Lo verdadero es el todo”, sino también cambiar el orden de las palabras: “El todo es lo no verdadero”.

Ahora bien, la filosofía adorniana, que a duras penas renunció a un insuperable pesimismo demostró ser la más realista de su época, es verdaderamente peculiar con respecto a las masas precisamente porque no enfrentó el horror con resignación. Habría sido la actitud más profundamente antidialéctica, muy por debajo de su refinamiento, algo que podría encontrar su fundamento en la afinidad de Adorno con la estética. Más bien, el arma en que aún y, sobre todo *in extremis*, confía su filosofía, es el esquema de pensamiento de la negación determinada, que extrae su fuerza de lo que determina, esto es, de lo negado mismo. Y es, precisamente, en esas consideraciones del filósofo que se prenden con la música donde parecen, por así decir, condensarse ciertos rasgos no resignados de su pensamiento negativo, lo cual resulta curioso para un hombre que expuso sus conclusiones –aunque no las publicó–: Hoy resulta difícil contener una pequeña sonrisa cada vez que suena una nota. En la búsqueda de lo que podría ser diferente, debe haber leído y escuchado los impulsos musicales de algunos compositores y su maestría a través de su enfo-

que constructivo. Uno de los párrafos del índice de *Filosofía de la nueva música* se llama “Crítica de Schönberg a la apariencia y al juego” y creemos recordar, si no se ha leído el libro desde hace tiempo, que allí se concreta tecnológicamente la antítesis de la falsa aparición y el malvado juego de duplicación y sustitución del mundo que se despliega a través del aparato de la industria cultural y sus productos. Cuando se relea el pasaje, uno se da cuenta rápidamente de que sólo trata de las desesperadas antinomias objetivas en las que se enredó la paradigmática empresa de Schönberg, así como de su inevitabilidad. Sin embargo, hasta entonces no se había llevado a cabo una discusión más poderosa contra el mundo existente que ésta, que es extremadamente especializada y obstinada, sobre la técnica compositiva. No hay que malinterpretar el significado de la apología de la vanguardia, que puede haber sido el motivo estratégico de la *Filosofía de la Nueva Música* en el momento de su concepción e incluso de su publicación, y del libro en el contexto general de la obra filosófica de Adorno. Ni están pensados de manera afirmativa los acentos apologéticos ni el libro está concebido como un ensayo teórico autónomo. En el prólogo se considera como un “excursus añadido a la *Dialéctica de la ilustración*”. Es comparable, por tanto, a los de Odiseo o Juliette, en el que las figuras homónimas de Homero y el Marqués de Sade, como representantes de etapas del proceso de la Ilustración, enuncian el veredicto de la historia y al mismo tiempo son presa del veredicto de la historia. En el prólogo de la *Filosofía de la nueva música* se nombra, como único material preliminar de trabajo, el texto de Adorno, “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la escucha” publicado en 1938 en la *Revista de Investigación Social*. En él, no obstante, no se trataba de proclamar una estética anticonformista y negativamente avanzada, sino más bien la investigación de lo que pasa con la música y su recepción bajo la dictadura de la industria del entretenimiento que, de momento, cohesionan desde su núcleo más íntimo al mundo.

Su intención era –cito a Adorno– la de exponer el cambio de función de la música de hoy en día; señalar las modificaciones internas que los fenómenos musicales en cuanto tales sufren al subordinarse a la producción comercializada de masas y, al mismo tiempo, indicar cómo ciertos desplazamientos antropológicos en la sociedad estandarizada penetran hasta la estructura de la audición musical. Ya entonces planeaba el autor introducir en el tratamiento dialéctico la situación de la composición mismo, que en todo caso decide sobre la de la música. Para él saltaba a la vista la violencia que la totalidad social ejerce incluso en ámbitos aparentemente aparte como el musical. No podía sustraerse al hecho de

que el arte en que se había educado, ni siquiera en su forma más pura y descomprometida, está exento de la reificación omnidominante, sino que, precisamente en el empeño por defender su integridad, también produce caracteres de la misma índole que aquella a la que se contrapone (Adorno, 2003: 9 [9]).

Déjenme comentar algunas formulaciones de la cita pues nos llevan a los ganglios, por así decir, de la inervación músico-filosófica de Adorno. Confía en que el estado de la composición decide sobre el de la música, a pesar de la abrumadora evidencia de lo contrario, y por lo tanto de su negación. Como empíricamente esto no es así, sino que más bien la música dominante no le importa un comino el estado de la composición, sólo puede significar que la *realidad* es falsa, que la música existente es una forma de falsedad. Sin embargo, al estado de composición, sobre el que se decide estética y técnicamente, no se le atribuye ser la encarnación de la verdad, sino que el autor promete “introducirla en el tratamiento dialéctico”, lo que a su vez supone su negación y superación. Adorno es muy consciente de que en un mundo que actualmente va a la deriva hacia la catástrofe podría haber cosas más urgentes que hacer que reflexionar sobre el estado de la composición. Cito nuevamente del prólogo de la *Filosofía de la nueva música*, donde nos dice: “El autor no pretende disimular los rasgos provocativos de su ensayo” (*ibid.*: 10 [10]). Y sigue:

Después de lo ocurrido en Europa y de lo que aún amenaza, dedicar tiempo y energía intelectual a descifrar cuestiones esotéricas de la técnica moderna de composición ha de parecer cínico por fuerza. Además, bastante a menudo las obstinadas discusiones artísticas del texto parecen hablar inmediatamente de esa realidad que se desinteresa de ellas. Pero quizás este comienzo excéntrico arroje alguna luz sobre una situación cuyas conocidas manifestaciones únicamente sirven para seguir enmascarándola y cuya protesta sólo adquiere voz cuando la connivencia pública afecta mero desentendimiento. Esto es sólo música: cómo debe estar constituido un mundo en el que ya las cuestiones del contrapunto atestiguan conflictos irreconciliables. Hasta qué punto estará perturbada hoy la vida, que cualquier estremecimiento suyo y cualquier rigidez suya se reflejan aun allí donde no llega ya ninguna necesidad empírica, en un ámbito del que los hombres creen que les garantiza un asilo contra la presión de la norma terrible y que sólo cumple su promesa negándose a lo que esperan de él” (*ibid.*).

* Hemos añadido las referencias a las obras de Th. W. Adorno, que se citan de la edición original alemana. Entre corchetes [] va la página de la edición española que se indica en la bibliografía. La traducción puede variar en algunos casos respecto al texto que aparece en la edición en castellano citada. [N. de la T.].

De este modo, se describiría *enfáticamente*, en un sentido no metafórico, el motivo fundamental de la filosofía de la música de Adorno, esto es, su relación con la realidad, que es el prerrequisito y la base de todo pensamiento. También esto fue, en su momento, rechazado con vehemencia por la perspectiva supuestamente real-revolucionaria, lo que probablemente no se notó porque era crítica por excelencia. Diría que prácticamente en cada frase de Adorno en la que no aparece el así llamado mundo del trabajo y el denominado –quizá hoy organizado aún más barbáricamente– tiempo libre, se critica no obstante el mundo del trabajo y el tiempo libre. Debo confesar que la tarea de extraer de la riqueza de los escritos de Adorno algunos motivos músico-filosóficos para esta breve conferencia me ha causado un gran quebradero de cabeza, sobre todo porque no quise excluir la posibilidad de que la mayor parte de ella pudiera salir de un *aperçu* aparentemente periférico, disperso o excéntrico, que casi nunca falta en su obra. Al final, me he decidido por los puntos centrales de su doctrina sobre la música, lo que me obliga a volver a su desacreditada teoría de la tendencia histórica objetiva del material musical, de la que casi ningún compositor quiere saber nada hoy en día. La indiferencia de los jóvenes reaccionarios con respecto a ella revaloriza a los viejos, de los que ya se ocupó Adorno, y sobre los cuales se dice que, si no murieron, deben seguir vivos todavía hoy en día. De todos modos, esta teoría no ha sido aún comprendida correctamente, por lo que el mismo Adorno se vio obligado a polemizar contra el fetichismo del material de aquellos compositores que lo habían malinterpretado alegremente en su momento y que por lo demás, de hecho, no se han hecho cargo del asunto aún hoy. Ahora viejos y nuevos oponentes le tienen en consideración como si fuese *él* quien hubiera traído el llamado fetichismo material al pequeño y apenas existente mundo de la vanguardia. Han resurgido experimentados compositores arcaicos, la mayoría de los cuales ya ni siquiera son versados en la tosquedad del *métier*, que se llaman a sí mismos “nuevos subjetivistas” o “románticos”, mientras que Adorno se preocupó más, a lo largo de su vida, por los “nuevos clásicos” que querían ser “objetivistas”, pero todos ellos no están a la altura de las siguientes frases del filósofo musical:

Las exigencias que el material impone al sujeto derivan más bien del hecho de que el “material” mismo es espíritu sedimentado, algo preformado socialmente, por la consciencia de los seres humanos. En cuanto subjetividad olvidada de sí misma, primordial, tal espíritu objetivo del material tiene sus propias leyes de movimiento. Del mismo origen que el proceso social y una y otra vez impreg-

nado de los vestigios de éste, lo que parece mero automovimiento del material discurre en el mismo sentido que la sociedad real, aun cuando ambos se ignoren mutuamente y sean hostiles el uno para el otro. Por eso, la confrontación del compositor con el material es la confrontación con la sociedad, precisamente en la medida en que ésta ha emigrado a la obra y no se contrapone como algo meramente externo, heterónimo, como consumidor y oponente de la producción” (*ibid.*: 39 [38-39]).

*Tempora mutantur et nos mutamur in illis**. Determinar el estado más avanzado, es decir, más decisivo del material musical se ha convertido en un asunto espinoso desde principios de los años 50, claramente desde *Variations I* de John Cage de 1958. Sobre todo, ya no se puede hablar de un “estado”, sino sólo de explosión y colapso de todo el material al mismo tiempo. Desde hace mucho tiempo, cada pensamiento y cada fenómeno sensual o su ausencia, ya sea acústico o no, cada acción o su omisión se ha considerado como material de composición. En principio, ya nada puede excluirse. A la vez, a los nervios estéticos más avanzados, todo esto se les ha vuelto insoportable desde hace ya mucho tiempo; pues, en consecuencia, *todo* debe ser excluido, al menos ya no es válido como material de composición. Esto es lo que Adorno quiso decir cuando, en 1940, sugería que el material compositivo “no solo se estrecha y extiende en el curso de la historia. Todos sus rasgos específicos son marcas del proceso histórico” (*ibid.*: 38 [37]). Si es cierto que las auténticas obras de arte son, aparte de cualquier otra cosa que puedan ser, sismogramas con valor premonitorio; entonces se anuncia en las pocas que, en virtud de su absoluta negatividad todavía tienen algo que decir hoy, nada menos que la inminente catástrofe telúrica, la explosión y el colapso de la realidad. Cualquiera que quiera objetar que, con esta tesis, estoy proyectando un sentido actual del tiempo sobre la teoría material de Adorno, que en cualquier caso está anticuada, debería recordar que Adorno ya había sacado la misma conclusión de la absoluta totalidad de los doce tonos de la parte de Schönberg de la *Filosofía de la nueva música*:

“Si se considera el acorde dodecafónico de la muerte de Lulú como integral de la armonía complementaria, el genio alegórico de Berg se afirma en una vertiginosa perspectiva histórica: lo mismo que Lulú en el mundo de la apariencia perfecta no anhela nada más que la llegada de su asesino y al fin lo encuentra

* Los tiempos cambian y nosotros cambiamos con ellos [N. de la T.].

en ese acorde, así toda la armonía de la felicidad negada [...] anhela la llegada de su acorde letal como cifra del cumplimiento” (*ibid.*: 81 [77]).

Es muy inusual que la música ocupe un lugar tan privilegiado entre los objetos que un filósofo considere dignos de ser tratados, tanto cuantitativa como cuantitativamente, como en la obra de Adorno y, en este sentido, quizás no haya sucedido desde Boecio. Si se investigan los presuntos motivos para tal notoria reincidencia, nos damos pronto cuenta de que se pueden descartar en gran medida motivos viles, sobre todo intereses privados. De lo contrario, la relación personal de Adorno con Schönberg no se habría visto abocada a la ruina. Más bien, el motivo filosófico musical absolutamente central de Adorno es inequívocamente el carácter cognoscitivo de la obra de arte en sí que estipuló insistentemente, fiel al edicto del tercer volumen de la estética hegeliana, y que escribió como lema para la introducción de la *Filosofía de la nueva música*: “El arte no consiste en absoluto en un juego agradable o útil, ... sino con el despliegue de la verdad” (*ibid.*: 13 [13]). El hecho de que las creaciones artísticas sean formas de conocimiento, es decir, comparables en estatus a los teoremas científicos, es probablemente una de las tesis más difíciles de manejar hoy en día, pues simplemente no tiene sentido para la mentalidad, que desde hace mucho tiempo ha sido moldeada hasta en los individuos más incultos por los dogmas de las ideas exclusivamente científicas. La cuestión del objeto, en particular, es inerradicable, sobre todo en simples formulaciones como: “Sí, ¿qué es entonces lo que se conoce ahí?”. La cuestión es, efectivamente, intrincada, pues a diferencia del lenguaje discursivo, que por su dimensión semántica se refiere a algo que está claramente separado de él pero designa, sin embargo, como su objeto; y también a los lenguajes matemáticos formalizados que son, al menos bajo ciertas condiciones, capaces de establecer tal relación, la música es realmente tan poco inobjetual [*ungegenständlich*] como la pintura avanzada no representativa –la que, por cierto, no está actualmente en mejor situación que la música avanzada, sumida por doquier bajo una nueva y miserable exigencia de reproducción de la realidad [*Abbildichkeit*], como si Platón no hubiera ya criticado la mimesis y probado que, aparte de la idea de una silla, uno podría también necesitar una imagen imperfecta de esta idea, a saber, una silla empírica para sentarse, pero ciertamente no una que haya sido pintada en la pared de una casa o cualquier superficie–. El propio Adorno puede, en este asunto, ser de gran ayuda:

la nueva música absorbe en su propia consciencia y en su propia configuración la contradicción en la que se encuentra con respecto a la realidad. En tal actitud

se aguza hasta convertirse en conocimiento. Ya el arte tradicional conoce tanto más cuanto más profundamente acuña las contradicciones de su propia materia y da con ello testimonio del mundo en el que está. Su profundidad es la del juicio sobre el mal. Pero aquello por lo que, en cuanto conocimiento, juzga, es la forma estética” (*ibid.*: 119 [112]).

La forma estética es, así, capaz de asumir el estatus de un juicio sintético a priori. Daña permanentemente al así llamado “formalismo”, que no ha dejado de estar desacreditado, con ayuda y por virtud de su *contenido*: se vuelve, en un atentado a traición, contra la misma realidad y su terrible constitución, de la que se le acusa haber desertado por su rechazo derrotista con respecto al compromiso práctico.

Permítanme dedicar la parte final de esta exposición fragmentada a la introducción, presentación y justificación de mi tesis, esto es, que los conceptos de cognición y composición son en última instancia sinónimos en Adorno. El polifacético filósofo de la incipiente era de las catástrofes fue, de acuerdo con su singular complejo intelectual, tan claramente compositor que, el primer tratamiento no convencional y seriamente perfilado sobre su práctica compositiva se permitió la audacia de probar que, los elementos *específicamente compositivos* que llegaron al mundo a través del compositor de Frankfurt, eran ante todo la musicalidad estructural de sus textos teóricos y, sólo en un segundo plano, un elemento constitutivo de su música. El memorable discurso de Schnebel, escrito en 1969 *Komposition von Sprache- sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk*^{*}, bajo el impacto de la repentina muerte de Adorno, es decir, bajo las mismas horribles circunstancias en las que surgió el conjunto Música Negativa, da cuenta de la sorprendente similitud musical de la prosa académica del dialéctico negativo –desde, literalmente, los rizomas de su dicción, pero también en las profundidades de los estratos abismales lo mimético–, pero no la medida en que nos suena inmediatamente similar, por ejemplo, al discurso narrativo de la obra de Joyce y sus configuraciones fonéticas y rítmicas –aunque las cuales, por cierto, no pasaron en absoluto desapercibidas y, enseguida, Schnebel añadió un “Excurso sobre el discurso sobre de Adorno” al texto original, en el que llega a los parámetros acústicos desde lo sensitivo–; sino que, más bien, la construcción del sentido verbal se lleva a cabo a través de algo así como una “composición musical”: Lo que Schnebel muestra es que, la forma en que Adorno conduce, entrelaza, relaciona y cortocircuita sus estructuras sintácticas, así como su corres-

^{*} Composición del lenguaje - estructuración lingüística de la música en la obra de Adorno [N. de la T.].

pondiente carácter y estructura de su escritura, son genuinas del oficio de compositor, lo cual no es un aspecto parcial, sino que se suma a la riqueza en la expresión general del filósofo.

Tal corolario nos podría llevar a la frívola conclusión inversa de que Adorno, por otra parte, había depositado o atesorado su *métier* estrictamente académico en sus pocas piezas musicales. En *Minima moralia* dice, al fin y al cabo: “Si, como dice Benjamin, en la pintura y la escultura el mudo lenguaje de las cosas aparece traducido a otro superior, pero similar” –¿y no se aplica esto también a la comprensión “superior” pero “similar” de todos los conceptos cognitivos?– “entonces puede admitirse con respecto a la música que ella salva al nombre como puro sonido, pero al precio de separarlo de las cosas” (Adorno 1970: 298/2003: 231).

La alusión a una consideración de este estilo conduce directamente al núcleo del problema de la filosofía nominalista, uno de los centros gravitatorios más explosivos de la polifacética “*dispute intérieure*” de *Dialéctica Negativa*, cuyo texto abre de repente, en un punto inesperado, a saber, en la discusión sobre una de las metodologías sociológicas de Max Weber, una brecha que se extiende a la perspectiva sobre el propio Adorno:

En oposición a la práctica científica usual, en el ensayo sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, al plantear la pregunta por la definición de éste, Weber era tan claramente consciente de la dificultad de la definición de los conceptos históricos como antes de él sólo lo habían sido filósofos: Kant, Hegel, Nietzsche. El rechaza expresamente el proceso definitorio por deslinde según el esquema *genus proximum, differentia specifica* y exige en lugar de éste que los conceptos sociológicos deberían ‘componerse poco a poco a partir de las componentes singulares extraíbles de la realidad histórica. La comprensión conceptual definitiva no puede por ende darse al principio, sino que debe hacerlo al final de la investigación’. Si de semejante definición se tiene siempre necesidad al final, o si lo que Weber llama el ‘componer’ puede, sin resultado formalmente definitorio, ser aquello que en último término desearía también la intención epistemológica de Weber, queda en suspenso. [...] Más esencial es sin duda aquello para lo que Weber emplea el término ‘componer’, que para el cientifismo ortodoxo sería inaceptable. Por supuesto, al hacerlo meramente tiene a la vista el lado subjetivo, el procedimiento del conocimiento. Pero con las composiciones en cuestión podría suceder algo parecido a lo que sucede con su análogo, las musicales. Subjetivamente producidas, éstas sólo están logradas allí

donde la producción subjetiva desaparece en ellas. El contexto que ésta crea – precisamente la ‘constelación’ – se hace legible como signo de la objetividad: del contenido espiritual. Lo semejante a la escritura de tales constelaciones es la conversión en objetividad, gracias al lenguaje, de lo subjetivamente pensado y unido” (Adorno, 1966: 165 [159]).

Traducción de Marina Hervás Muñoz

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2003), *Philosophie der neuen Musik*, Fráncfort: Suhrkamp [ed. esp., *Filosofía de la nueva música*, Madrid: Akal, 2011].
- ADORNO, Theodor W. (1970), *Minima Moralia*, Fráncfort: Suhrkamp [ed. esp., *Minima Moralia*, Madrid: Akal, 2003].
- ADORNO, Theodor W. (1966), *Negative Dialektik*, Fráncfort: Suhrkamp [ed. esp., *Dialéctica negativa*, Madrid: Akal, 2003].

TAN SOLO UN INVITADO AL COLOQUIO. ADORNO EN KRANICHSTEIN Y DARMSTADT 1950-1966

*Just One Guest at the Round Table.
Adorno in Kranichstein and Darmstadt 1950-1966*

ROLF TIEDEMANN*

Los primeros “Cursos de Verano Internacionales sobre la Nueva Música” en los que participó Adorno fueron los quintos, en 1950, cuando pudo escucharse por primera vez en Alemania el Opus 46 de Schönberg, *A survivor from Warsaw*, y en los que colaboraron tanto Edgard Varèse como Ernst Krenek. También Adorno impartió cinco seminarios con el título de *Criterios de la Nueva Música*. Ya antes, a finales de enero de 1950, había inaugurado con una conferencia introductoria a un concierto del Cuarteto de Cuerdas de Ámsterdam la *Sociedad musical de Kranichstein*, que, al igual que los Cursos de Verano, estaba dirigida por Wolfgang Steinecke, a quien al parecer René Leibowitz le había recomendado a Adorno (Knapp, 1996: 85, n. 8). De las cartas se colige que Adorno había barajado la posibilidad de ensayar “algunas obras” en los Seminarios sobre los *Criterios de la Nueva Música* y al mismo tiempo analizarlas; “para ello habría que contar también con algunas piezas modernas de mala calidad como contra-ejemplos”; pensaba en las piezas atonales para piano de Paul von Klenau y Egon Wellesz, la Sonata para piano de Werner Egk o la Fantasía apocalíptica de Hermann Reutter. “En cuanto a los ejemplos positivos”, Adorno nombraba las composiciones de Schönberg, Berg y Webern, de Bartók y Stravinsky. “Creo que el curso solo cumple su propósito si se muestra que, incluso en relación con la nueva música, es posible distinguir de manera realmente rigurosa lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto”¹. Dado que no se hicieron grabaciones de sonido en esta etapa temprana y que en el legado de Adorno no hay apuntes de los seminarios sobre los *Criterios de la Nueva Música*, tan solo los parti-

* Rolf Tiedemann, editor de las obras de Walter Benjamin y Theodor W. Adorno, falleció el 29 de julio de 2018. El original, “Nur ein Gast in der Tafelrunde. Adorno in Kranichstein und Darmstadt 1950-1966”, se editó en *Frankfurter Adorno Blätter VI*, ed. p. R. Tiedemann, Munich: text+kritik, 1992, 177-186.

¹ Cit. de las cartas a Dr. Ilgner y Wolfgang Steinecke del 18 y del 28 de Julio de 1950.

cipantes podrían informar en detalle de las primeras actividades de Adorno en Darmstadt.

Lo mismo ocurre con el “Grupo de trabajo para la composición libre”, que Adorno dirigió al año siguiente en Kranichstein. Las fuentes conservadas no proporcionan ninguna información sobre las obras discutidas, con una excepción no insignificante: cuando Adorno discutió su crítica de la escuela serial con Heinz-Klaus Metzger en 1957, dijo: “Puedo recordar muy claramente que cuando, en el curso de composición de Kranichstein, analicé en detalle una gran obra para piano de Goeyvaerts, que considero un puro galimatías, entre el público se encontraban algunos de los más importantes exponentes contemporáneos de la música serial, que en ese momento tomaron una postura muy enérgica a favor de esa obra” (cit. de Metzger, 1980: 96). Fue la Sonata para dos pianos, op. I, de Karel Goeyvaerts.² De dos de las conferencias de Adorno sin soporte textual durante los Cursos de Verano de 1951 –sobre Webern y sobre Música, tecnología y sociedad– se han conservado las palabras clave que sirvieron de guion a Adorno. Sólo años más tarde convirtió ambas conferencias en ensayos que luego incluyó en su libro *Figuras sonoras* (1959: 110ss. [113ss.] y 229ss. [233ss.]). Por último, el 4 de julio de 1951 tuvo lugar el estreno mundial de las *Cuatro canciones basadas en poemas de Stefan George para voz y piano*, op. 7, de Adorno; la soprano Ilona Steingruber cantó, la parte de piano fue interpretada por el propio Adorno.

En 1952 y 1953 Adorno permaneció en los Estados Unidos, pero en 1954 volvió a los cursos de verano y, junto con sus amigos Eduard Steuermann y Rudolf Kolisch –cuya invitación había solicitado a Steinecke en 1950–, dirigió seis semina-

² Todavía en 1964, Adorno recordaba el incidente: “La cosificación ya observable en la técnica dodecafónica y la privación de poder de la ejecución viva y auditiva como lo verdaderamente constitutivo de la música aumentan hasta el punto de amenazar con destruir cualquier universo de sentido. Recuerdo a un joven compositor que en Darmstadt, hace unos catorce años, me trajo una composición que me pareció el más grande de los galimatías. No se podía distinguir en ella entre arriba y abajo, delante y detrás, conclusión y postulado –ninguna articulación comprensible del fenómeno. Cuando le pregunté cómo estaba todo relacionado, cuál era el significado musical de una frase, dónde terminaba y comenzaba, y qué otros momentos estructurales elementales eran, el joven me demostró que bastantes páginas después había una pausa, que se correspondía con una sola nota ubicada aquí, y no sé qué cosas más del mismo tenor. Realmente había reducido el conjunto, tal como lo imaginan los enemigos burgueses, a un ejemplo de aritmética, que quizás cuadrara –me resultaba demasiado aburrido volver a calcularlo– pero que, sin embargo, ya no se dejaba traducir en ninguna estructura musical reconocible y convincente.” (Adorno, 1964: 269 [289]) También en 1969 volvió a su experiencia con Goeyvaerts, cf. Adorno 1969: 83s. [Nota del trad.: las citas provenientes de las obras completas de Adorno se citan de la edición original alemana y entre corchetes [] la paginación de la edición española de la *Obra completa* (Akal), tal como se indica en la bibliografía. La traducción puede variar respecto a la de dicha edición].

rios sobre el tema de *La nueva música y la interpretación*. Junto al Grupo de Trabajo de Jóvenes Compositores, dirigido por Boulez, Klebe y Maderna, los seminarios de Adorno, Kolisch y Steuermann fueron el centro de los Cursos de Verano de 1954; significaron algo así como el regreso definitivo de la Segunda Escuela Vienesa del exilio³. Parece que las actividades comenzaron con una conferencia introductoria de Adorno, que no fue grabada, pero de la cual se han conservado las palabras clave escritas a mano:

Kranichstein 1954

Conferencia introductoria.

Contra el aislamiento hermético de la nueva música, no una secta especializada.

Así que museístico antiguo

Intento de desbaratar esto, actualizar lo antiguo.

No retocarlos de forma modernista, sino más bien preguntar: ¿qué podemos aprender de la música tradicional a través de la nueva? Este es el tema del curso.

¿No es eso “arbitrariedad”, “forzar la interpretación”?

Crítica de la inmutabilidad

Voluntad de autor desconocida.

La tradición como chapuza (desde el punto de vista sociológico: industria cultural).

El intérprete antes problemas, siempre.

Pero: certeza de lo “correcto”, posibilidad de la decisión concreta.

Idea del sentido musical. Hacer música sin sentido. Calidad de su completa realización.

“Fotografía de rayos X”.

Protesta contra ello.

Respuesta: Historia de la música: doble estructura, la aparición de lo subcutáneo. Esta tendencia debe ser tomada en cuenta.

Reflexión sobre la escritura musical.

El texto contiene 3 elementos

1) lo mensurable (significante, la suma de todo lo que claramente se da a través de signos).

2) lo idiomático (“lingüístico-musical”, que incluyen lo que se deriva de la [música] existente y la obra; “tempo giusto”, “vienés”, etc.

³ Sin embargo, la importancia para Darmstadt fue muy diferente, como ha señalado con razón Reinhard Kapp: “El año 1954 trajo [...] la última aparición unida de la facción ‘vienesa’”, cuyos esfuerzos “por hacer valer la tradición auténtica de la Escuela Vienesa contra un Webern girado hacia lo serial” (Kapp 1996: 79) quedaron clausurados con el seminario de interpretación de Adorno, Kolisch y Steuermann.

3) *Lo neómico (= mímico-gestual), la vieja inmediatez de la interpretación. El problema de la inter[pretación] está esbozado en la relación de estos elementos. [. . .]*

Es importante realizar no sólo lo subcutáneo sino del proceso entre éste y la superficie. Interpretar significa: destapar la música como un campo de fuerzas.

Para terminar: "Evidencia". Pero se mostrará in concreto lo que no es nada evidente.⁴

Una de las razones por las que el comienzo de las anotaciones de Adorno para su conferencia puede citarse tan extensamente es que la conferencia presentada en Darmstadt quizá representa una de las pocas comunicaciones públicas procedentes de su teoría de la reproducción musical: una obra largo tiempo planificada –originalmente como un trabajo conjunto con Kolisch–, pero que quedó en un fragmento. Entre los estrenos absolutos de los Cursos de Verano de 1954 se encontraba el Trio con piano del compositor Steuermann, que tuvo lugar en el marco de un concierto que le estaba dedicado y que había sido impulsado por Adorno, para el que se leyó un texto introductorio de este (Adorno, 1954: 680s. [711s.]).

Durante los tres años siguientes, de 1955 a 1957, Adorno siguió participando en los cursos de verano, en cada ocasión con grandes ciclos de conferencias, cuya literalidad se ha conservado íntegramente a través de grabaciones sonoras⁵. Mientras que en 1952 había defendido públicamente *La idea de Kranichstein* y la había vindicado enfáticamente contra las reservas críticas de Erich Doflein (Adorno, 1952), en abril de 1954 dio una conferencia en Stuttgart titulada *El envejecimiento de la nueva música* (Adorno, 1955: 143ss.), que causó un gran escándalo en los círculos de la música entonces más joven y en algunos aspectos hizo época; en ella se mencionaban las observaciones que Adorno había hecho sobre las composiciones de la escuela serial, que había llegado a conocer no sólo en Darmstadt; están referidas a Berio y al primer Stockhausen, sobre todo a Karel Goeyvaerts y también a Gottfried Michael Koenig; sin embargo, el destinatario real era probablemente Boulez. En 1955 Adorno dio tres conferencias en Darmstadt bajo el título *El joven Schönberg*, que, en muchos momentos, aunque de forma implícita, continuaban la crítica que había articulado en la conferencia de Stuttgart. Las experiencias básicas que habían determinado la nueva música en su fase heroica ya habían sido hechas por el joven y todavía tonal Schönberg; fueron precisamente estas experiencias básicas, como el fenómeno primordial de la angustia en *Expectativa* o en *Wozzeck*, las que le

⁴ Según el manuscrito del Archivo de Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M.

⁵ Según el plan de edición de los "Escritos póstumos", estas conferencias serán publicadas por el Archivo de Theodor W. Adorno [N. del Trad.: han sido publicadas en Adorno 2016].

parecía a Adorno que habían sido olvidadas por la nueva música en su fase actual, que operaba en particular con la técnica dodecafónica como con si fuera una técnica hecha. En una carta a Kolisch, referida a la preparación de su curso conjunto el año anterior, también se decía en este sentido: “Notarás que la oposición en Kranichstein proviene menos de los reaccionarios que de los agitadores de la música dodecafónica al estilo de Boulez, que ahora quieren realmente abolir la música en favor de la racionalización más obstinada”⁶. Dado que el intento de Adorno de que su conferencia de Stuttgart se discutiera en Darmstadt había fracasado por falta de tiempo, no obstante, utilizó sus conferencias sobre el joven Schönberg para iniciar esta discusión.

Al año siguiente, 1956, Adorno dio una conferencia en cuatro partes sobre el *Contrapunto de Schönberg*. “Lo que pretendo es en realidad nada menos que una especie de curso de contrapunto, basado en el método real del procedimiento de Schönberg; con el propósito principal de aclarar la *función* del contrapunto en la composición, en lugar de detenerse simplemente en la idea de combinar voces más o menos independientes, como sucede en la estúpida enseñanza oficial.”⁷ Una vez más, Adorno se preocupaba por los problemas de la composición contemporánea; constataba “que hoy en día existe una tendencia a tratar las cuestiones técnicas en la música de tal manera que están sujetas a una especie de fetichización, que se convierten en un fin en sí mismas y que lo importante, a saber, entender la técnica en función de la idea artística, da un paso atrás. Utilizando el contrapunto de Schönberg como ejemplo, Adorno intenta mostrar “cómo la tensión interior artística, cómo las cuestiones de la unidad espiritual de la música se traducen en cuestiones técnicas”.⁸ Adorno encontró su antítesis de nuevo en ese “bricolaje extraño a la composición” contra el que ya se había dirigido la conferencia sobre el “envejecimiento”. - También en 1956, el 12 de julio, fueron estrenadas por Ilona Steingruber y Aloys Kontarsky durante los cursos de verano las *Seis Bagatelas para Voz y Piano* op. 6 de Adorno y el 20 de julio Adorno tuvo una alocución con motivo del 60 cumpleaños de su amigo Kolisch.

Cuando, nuevamente, Adorno desarrolló los *Criterios de la Nueva Música* en cuatro conferencias en 1957, ya estaba familiarizado con la polémica –publicada primeramente en 1958 en el cuarto número de *Serie*, el órgano casi oficial de la es-

⁶ Carta a Rudolf Kolisch del 4 de junio de 1954.

⁷ Carta a Wolfgang Steinecke del 21 de abril de 1956.

⁸ Cita según de la grabación de sonido.

cuela serial- que Heinz-Klaus Metzger escribió con el título *El envejecimiento de la filosofía de la nueva música* y en la que se defendía aquella música en la que Adorno había diagnosticado síntomas de envejecimiento (Metzger, 1980: 61ss.). En un principio, Adorno siguió el plan de “discutir el trabajo [de Metzger] en detalle, y a ser posible con análisis, con ocasión de mi conferencia sobre los *Criterios de la nueva música* en Darmstadt”⁹. Aunque no fue esto lo que sucedió –entre otras razones porque las composiciones en las que Metzger se apoyaba eran difícilmente accesibles y en parte sólo disponibles de forma fragmentaria-, sin embargo, las conferencias de Adorno de este año representaron de nuevo un examen no explícito de los momentos esenciales de la música serial:

*Creo que no hay música moderna que no contenga algo del impulso de que la música se sustrae al sentido en cuanto un proceso comprensible. Y creo que uno percibiría sólo los aspectos más externos de Schönberg, uno vería a Schönberg, por así decirlo, desde el punto de vista de las pautas musicales, si no sintiera que ya con aquellas fusas en la primera de las piezas para piano de la op. II, que de manera tan catastrófica continúan la melodía de negras – si no se sintiera que la tapa se cierra de golpe; que aquí se dice: se acabó con toda esa conformidad entre el oyente y lo escuchado, entre el evento musical y la comprensión. Este momento pertenece por así decirlo de manera constitutiva a una música que contiene de veras el elemento crítico que considero el elemento vital de la nueva música en general. Y diría que el fenómeno que he llamado la pérdida de tensión dentro de la nueva música [...] está muy relacionado con el hecho de que esta tendencia al shock ha desaparecido. Y yo diría que la música de hoy que no tiene este momento de shock es falsa. Sólo la música que es capaz de esto podría romper la apariencia de sanación, de conformidad, de integridad, y en su lugar contribuir a hacer justicia a la dimensión de lo catastrófico, a enfrentar la catástrofe y de esta manera a mantenerse firme frente ella, [diría] que la música que no es capaz de esto, en vista de lo que es el mundo en el que vivimos, no tiene el más mínimo derecho a existir en absoluto*¹⁰.

Adorno y Metzger dirimieron su controversia en lo esencial fuera de Darmstadt, en un debate en la radio y en otros ensayos de Metzger, quien finalmente tuvo que admitir que los compositores que había defendido inicialmente se habían apresurado a “suministrar las partituras en las que la crítica [de Adorno] ha demostrado ser acertada” (Metzger, 1980: 113, n. 3). No carece de cierta ironía que, por el contrario, Adorno, en su conferencia de Darmstadt de 1957, se aprestase a mitigar su

⁹ Carta a Heinz-Klaus Metzger del 26 de abril de 1957.

¹⁰ Cita según la grabación.

acusación de envejecimiento, al menos para ciertas creaciones más nuevas, incluso a retirarla:

Por más problemático que sea separar el llamado contenido intelectual de la música del fenómeno, también es problemático si se cree que la música puede reducirse por completo a la dimensión de lo que está directamente involucrado en el desempeño del oficio. [...] Esto me lleva una vez más al ensayo sobre El envejecimiento de la Nueva Música, que algunos de ustedes han atacado. Porque lo que quería expresar en este ensayo es el sentimiento de que, a través del progreso en el dominio de los materiales, uno finalmente hace que toda la música sea tan igual en sí misma, que lo inconmensurable es amputado –por citar a Kierkegaard– como en cierto modo ha hecho el positivismo lógico [...] respecto de la filosofía. { . . } La atención consciente y todo el interés de los jóvenes compositores tendría que dirigirse a este peligro; es decir, tendrían que buscar con toda su conciencia y todo su control nuevos caracteres que se encuentran en peligro en la unidimensionalidad de lo que se desarrolla a través de la formación de la mera consistencia lógica. Parece como si todo desapareciera en la identidad, como si todo desapareciera en un cierto tipo de mismidad; como si todo fuera igual con todo. [...] Tengo la sensación de que en este punto la música está a punto de entrar en un desarrollo general que refuerza este peligro. Si no me equivoco mucho, el enorme talento de Pierre Boulez reside precisamente en el hecho de que se esfuerza con una extraordinaria meticulosidad –pienso sobre todo en una obra como Le Marteau sans Maître– en hacer surgir nuevos caracteres frente a esa tendencia y en sustraerse a esa mezcla de perfección en la configuración de una totalidad coherente y de puerilidad en la renuncia a la oposición a esta totalidad.¹¹

En el mismo contexto, Adorno menciona el *Canto de los adolescentes* de Stockhausen, una composición electrónica de 1955/56; más tarde en el ciclo de conferencias, y fuera de él, las *Medidas de tiempo* de Stockhausen y la *Sonatina para flauta y piano* de Boulez de 1946. No sin cierta coquetería, juega con la posibilidad de que su enfática crítica a las tendencias de envejecimiento haya contribuido a los recientes esfuerzos, corroborados por él, de crear nuevos caracteres y perfiladas figuras individuales¹².

¹¹ Cita según la grabación.

¹² En un sentido similar, Adorno escribió a Steuermann en 1962: “Lo que quiero decir es más bien que depende decisivamente de la configuración de *cada una de las figuras* temáticas; que no deben, por así decirlo, perderse en el continuo del conjunto, como me parece que le ocurre en muchos casos a los jóvenes, por ejemplo, en una pieza orquestal de gran talento de Calonne [...]” (Tiedemann, 1984: 70s.)

Después de las conferencias de 1957 sobre los *Criterios de la Nueva Música*, Adorno creía que su posición en los Cursos de Verano estaba finalmente consolidada. Su decepción fue aún mayor cuando no fue invitado en absoluto en los años siguientes. Adorno recibió una carta explicando las razones de renunciar a su participación en los cursos de 1958, para los que ya había hecho sugerencias a Steinecke, que le pudieron parecer medio plausibles; en los dos años siguientes, sin embargo, fue excluido sin ninguna explicación. Sin embargo, para muchos de los jóvenes compositores, Adorno seguía siendo el interlocutor más importante que buscaban en la cercana Frankfurt; Stockhausen y Boulez parecen haberse esforzado por acercarse de nuevo a Adorno y Steinecke. Pero en 1960, cuando Steinecke le pidió que participara en un concierto fuera de los cursos de verano, Adorno se negó: “Más allá de la ocasión, sin embargo, me gustaría decir algo de principio. Después de lo que ha sucedido en los últimos años o, si se quiere, no ha sucedido, no me parece del todo posible reanudar *en passant* una colaboración que en su día tuvo un carácter mucho más comprometido y abrumador y de cuya interrupción no soy en absoluto culpable. Si su largo silencio se explica por un sentimiento de delicadeza que le impide tener conversaciones embarazosas, esta delicadeza debe llegar hasta el punto de imaginar el efecto de este silencio en aquellos que se sienten ofendidos por él. Si toma en serio mi persona y nuestra colaboración, tendrá que encontrar una manera de hacer las cosas bien entre nosotros.”¹³ Ya sea que Steinecke buscara esa manera en una conversación o, lo que es más probable, simplemente la adoptara con la renovada invitación a los cursos de verano de 1961: Adorno participó de nuevo en estos cursos con dos conferencias programáticas *Vers une musique informelle*.

Así como incorporó las conferencias sobre *Criterios de la Nueva Música*, reelaboradas radicalmente, en una posición central en las *Figuras sonoras*, el primer volumen de sus escritos musicales recopilados, publicado en 1959, así también incorporó las conferencias de 1961 en su segundo volumen, que publicó en 1963 bajo el título *Quasi una fantasia*. Con la idea de la música informal, Adorno buscó una vez más conectar con el período de atonalidad libre, que Schönberg inauguró poco antes de la Primera Guerra Mundial y al que Adorno siempre se ha mantenido fiel, no sólo teóricamente sino también como compositor. *Musique informelle*, con este término el filósofo se refería a la música verdaderamente nueva que sería en todas

¹³ Carta a Wolfgang Steinecke de 4 de enero de 1960.

las dimensiones “una imagen de libertad”: “Lo que los músicos anhelan, porque es el asunto de la música en sí, aún no se ha podido cumplir. En la medida en que no es posible descifrar lo que la música es en realidad, en esa misma medida no existe una música que sea tal completamente.” (Adorno 1961: 540 [549]). Para algo así, sobre todo en los años sesenta, era difícil conseguir prosélitos tanto entre los compositores de la escuela serial como en la de los aleatorios, ya que todos ellos estaban comprometidos con la liquidación de la parte del sujeto en las composiciones, y con ello tendencialmente del componer mismo. Si Adorno se mantuvo más tiempo que por ejemplo el ‘viejo compañero’ Krenek, que ya había dejado Darmstadt en 1961, en el intento de discutir con los representantes de la más nueva música de la época, no fue ciertamente para “apoyar” su difícilmente negable “endurecimiento ideológico” (cf. Zenck, 1996: 160), sino más bien con la ilusoria esperanza habitual de poder intervenir prescriptivamente.

Con la prematura muerte de Steinecke en diciembre de 1961 –Adorno escribió con su obituario uno de sus textos más comprometidos y humanos (Adorno, 1961: 346ss. [303ss.])– terminó en sentido estricto la colaboración de Adorno con los Cursos de Verano de Darmstadt. En 1965 y 1966, por invitación del sucesor de Steinecke, Ernst Thomas, también dio conferencias en el contexto de los cursos, pero difícilmente podían compararse con la actividad de Adorno en Darmstadt de 1950 a 1961; en Darmstadt, eran más bien un evento periférico, y por muy importantes que fueran para la obra de Adorno estas conferencias sobre la *Forma en la Nueva Música* (Adorno, 1966) y la *Función del color en la música* (Adorno, 1999), bien podría haberlas dado en cualquier otro lugar. Ernst Krenek le había escrito a Adorno en 1963, en su contribución a la publicación homenaje por su 60 cumpleaños, probablemente no sin un toque de envidia: “Su abstinencia compositiva [ha] proporcionado a sus declaraciones teóricas la autoridad necesaria para asegurarle un asiento permanente en el coloquio de Kranichstein” (Krenek, 1963: 362). Pero eso es algo que verdaderamente no se puede afirmar: Adorno, como el propio Krenek, no dejó de ser un invitado al coloquio, visto a veces sin desagrado.

Traducción del alemán de José A. Zamora

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1970-1986): *Gesammelte Schriften* -GS- 20 vols., ed. por R. Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [*Obra completa* -OC-, Madrid: Akal, 2003-2018].
- (1952): “Für die Kranichsteiner Idee”, GS, vol. 19, 630-632 [OC, vol. 19, trad. J. Chamorro, 600-601].
- (1954): “Zur Uraufführung des Klaviertrios von Eduard Steuermann”, GS, vol 18, 680-681 [OC, vol. 18, trad. A. Gómez y A. Brotons, 711-712].
- (1955): “Das Altern der Neuen Musik”, GS, vol. 14, 143-167 [OC, vol. 14, trad. de G. Menéndez, 143-166].
- (1959): *Klangfiguren*, GS, vol 16, 7-248 [OC, vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 7-252].
- (1961): “Vers une musique informelle”, GS, vol. 16, 493-540 [OC, vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 503-549].
- (1962): “Nachruf auf einen Organisator”, GS, vol. 10/1, 346-352 [OC, vol. 10/1, trad. de J. Navarro, 303-308].
- (1964): “Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren”, GS, vol. 17, 253-273 [OC, vol. 17, trad. de A. Gómez y A. Brotons, 273-293].
- (1966): “Form in der neuen Musik”, GS, vol. 16, 607-627 [OC, vol. 16, trad. de A. Brotons y A. Gómez, 617-636].
- ADORNO, Theodor W. (1969): “Zum Problem der musikalischen Analyse”, *Frankfurter Adorno Blätter* VII, ed. p. R. Tiedemann por encargo del Archivo Theodor W. Adorno. München: Text+Kritik, 73-89.
- ADORNO, Theodor W. (1999): “Funktion der Farbe in der Musik”, en *Musik-Konzepte, Sonderband*, Darmstadt-Dokumente I, München: Text+Kritik, 263ss.
- ADORNO, Theodor W. (2016): *Kranichsteiner Vorlesungen*, Nachgelassene Schriften/4, vol. 17, ed. p. K. Reichert und M. Schwarz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- KAPP, Reinhard (1996): “Rene Leibowitz in Darmstadt”, en R. Stephan et al. (eds.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco, 77-85.
- KRENEK, Ernst (1963): “Brief an Theodor W. Adorno”, en *Zeugnisse. Theodor W Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, por encargo del Instituts für Sozialforschung, ed p. M. Horkheimer, Frankfurt a. M.: Europäische Verl.-Anst, 361-364.
- METZGER, Heinz-Klaus (1980): *Musik wozu. Literatur zu Noten*, ed. por R. Riehn, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- TIEDEMANN, Rolf (ed.) (1984): “Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsel”, en *Adorno-Noten*, ed. p. R. Tiedemann, Berlin: Galerie Wewerka-Edition, 40ss.
- ZENCK, Claudia Maurer (1996): “Und dann ins Eck gestellt. Ernst Krenek als vermittlungswillige (und verschmähte) Vaterfigur”, en R. Stephan et al. (eds.), *Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Stuttgart: Daco, 157-165.

ARTE SONORO – ¿UN NUEVO GÉNERO?

Sound Art – A New Genre?

HELGA DE LA MOTTE*

1 REQUISITOS HISTÓRICOS – IMPLICACIONES ESTÉTICAS

“Arte sonoro” o “Soundart” fuerzan a que converjan en un único concepto lo que antes perteneció a géneros artísticos diferenciados: la música y las artes visuales. Ambas están históricamente ligadas al desarrollo, en el siglo XIX, de la idea de Friedrich W. J. Schelling de que la unificación de los géneros artísticos ostentaba la máxima importancia. En las múltiples formas de la transgresión de fronteras en el siglo XX no resonará ya el *pathos* de la “combinación más perfecta de todas las artes”, aunque aún sigue jugando un rol la valiosa presunción de Richard Wagner de que la extrema especialización en un único órgano sensorial, que se exige en los géneros artísticos separados, presupone un receptor ficticio. La idea de la obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], que expresó en *La obra de arte del futuro*, ya respetaba la funcionalidad holística de la percepción.

“Arte sonoro” o “Soundart” son conceptos que han comenzado a usarse usualmente en los últimos tiempos. Quizá se trata de una solución provisional, pero a la vez útil en este final de siglo para ponernos de acuerdo sobre fenómenos que anteriormente se habrían caracterizado aún más vagamente. Se podrían señalar algunos intentos de acercarse a nuevas formas de arte que cruzan las fronteras entre géneros, que quieren ser escuchadas y vistas al mismo tiempo. Cabe recordar la conferencia Theodor W. Adorno del 23 de junio de 1966 con motivo de un Festival de las Academia de las artes de Berlín que ofreció allí mismo, “El arte y las artes”. Adorno había condenado con vehemencia, previamente, lo que él llamaba el desdibujamiento de los límites [*Verfransung*] del arte. En cierto momento, intentó enfatizar ante su audiencia la doctrina de la separación específicamente material de las artes, ya que desdibujamiento de los límites entre géneros artísticos era ineludible:

* Musicóloga alemana, fundamental en el desarrollo de la teoría del arte sonoro.

El texto fue publicado originalmente como “Klangkunst – eine neue Gattung?”, en VV. AA. *Klangkunst* (catálogo de la exposición *Sonambiente* de la Akademie der Künste), Munich/Nueva York: Prestel, 1996, 12-17.

«Cada obra tiene materiales heterogéneos al sujeto, procedimientos que se derivan de los materiales» (Adorno, 1967: 177). Solo así veía fundamentado el “auténtico” arte. Adorno formulaba, de este modo, una contradicción de una máxima estética relevante, que sobre todo ha determinado el desarrollo del siglo XX. A la eliminación de fronteras de los géneros artísticas habían vinculado muchos artistas la idea de despojarse de los grilletes académicos para poder penetrar un nuevo territorio.

Los conceptos elegidos para ello poseen un amplio radio. Philipp Otto Runde habla de “Arte universal” para poder insertar su pintura dentro del contexto de la arquitectura y la música. Como la idea de la obra de arte total, [el arte universal] ha sido una fuente de inspiración hasta hace muy poco. El deseo de una “reunificación de las artes dispersas” (Sabanejev, 1979), que Leonid Sabanejev vio realizado en *Prometeo*, la obra orquestal acompañada de luz de Alexander Skriabin, se había llamado síntesis de arte (o arte sintético) en Rusia alrededor de 1910. Está documentado por una conferencia que impartió el pintor-compositor Mikalojus K. Čurlionis sobre este tema en San Petersburgo (Cfr. Schibli, 1983 y VV. AA., 1983). Wassily Kandinsky escogió para el arte sintético, más adelante, la abreviatura “und” [“y”] (Kandinsky, 1955). Ninguno de estos conceptos ha adquirido una fuerza vinculante general, ni siquiera la localización del “y” –más allá de la mera adición– en un ámbito intermedio, como implica el término “Intermedia” (que luego fue utilizado por Dick Higgins para caracterizar los eventos Fluxus).

Importantes exposiciones, sobre todo la gran exposición de Harald Szeemann “*Der Hang zum Gesamtkunstwerk*” [“La tendencia hacia la obra de arte total”] de 1983, han mostrado que rendimiento ha tenido la utopía de la obra de arte total. El análisis más completo y científicamente sólido es “*Vom Klang der Bilder*” [Sobre el sonido de las imágenes] de Karin v. Maur (1985). Esta exposición dejó clara la fascinación que la idea de la disolución de las fronteras entre los géneros artísticos ejerció sobre el arte del siglo XX. Ya es posible la retrospectiva histórica. Daniëlle Perrier documenta esto en la escultura sonora –notación gráfica o música para los ojos [*Augenmusik*]–. Sobre cuál es la diversidad posible de formas artísticas entre lo auditivo y lo visual ya se ocupó, con plena conciencia, la exposición de 1975 en Düsseldorf con el título “*Sehen um zu Hören*” [Ver para escuchar] de Inge Baecker. Le siguió en 1980 la impresionante muestra “*Für Augen und Ohren*” [Para ojos y oídos], también para la Academia de las artes de Berlín, de René Block y Nele Herting.

2 CAMBIOS DE LA TEMÁTICA

En los últimos 15 años, ha trabajado un gran número de artistas en el ámbito intermedio entre la música y las artes visuales. Han contribuido esencialmente al cambio de la temática. Es algo que se evidencia en la naturalidad con la que fundamentan la mezcla de medios. La revolucionaria ruptura de límites formales, que fue temática hasta los años 70, se ha convertido en un pensamiento tangencial y, en el lugar de la superación de una estética basada en la especificidad de los materiales, se ha establecido un nuevo concepto de material, mediante el cual se han reflejado importantes modificaciones del entorno a través de la técnica. Ya no es solo color y luz, sino también el sonido el que, entretanto, se puede agregar fácilmente a un nuevo objeto. La separación del sonido de la fuente sonora, que se perfeccionó a través de las técnicas de *sampling* digital, hizo que el ruido y el sonido fueran algo más que signos. Se convierten en material maleable [*formbar*] y combinable, en cuyas nuevas cualidades puede integrarse su carácter signíco originario, aunque no tiene por qué. El arte sonoro señala al pensamiento específico de los medios, pero más allá de los medios habituales. Incluso el concepto tradicional de música se basa en la idea de que su material no se define por el tono sino por las relaciones entre los tonos, lo que a menudo se ha parafraseado diciendo que no es el tono lo que hace la música. Sin embargo, lo nuevo cuando se trata de sonidos y tonos, o simplemente de sonidos, es que estas relaciones se extienden más allá del ámbito acústico y que las cualidades intermodales del sonido se pueden utilizar para contextos completamente nuevos. Los sonidos tienen siempre cualidades visuales. Tienen un efecto no solo “más profundo” y “más alto”, sino también “más redondo”, “más grueso”, “más afilado” o “más grande”. Todas ellas son propiedades materiales que no pueden ser plenamente explotadas en el medio convencional de la música, pero que ahora se pueden combinar gráfica, espacial y plásticamente o quedar fusionadas en una síntesis intermedial.

En el subtítulo de este texto se plantea la pregunta de si, al final de este siglo, se ha establecido una nueva forma artística, por muy bien definida que esté. Parece que se ha desarrollado una forma de arte que no puede definirse meramente ex negativo como disolución medial. Aunque no encaje en las instituciones tradicionales, el museo o el concierto, ha encontrado su lugar en la red de nuestra cultura. También está empezando a escribir su propia historia en el marco de todas las historias posibles del arte. Han ido surgiendo relaciones que permiten decidir

sobre los precursores, los desarrollos, incluso los epígonos. ¿No ha aparecido, por tanto, una nueva forma de arte que a su vez exige que el resto de las artes se relacionen con ella?

A continuación, se dará un bosquejo amplio y general, a través de determinados marcos, de la visión histórica de la separación de los géneros artísticos. Para ello, se expondrán aspectos sistemáticos que llevaron a soluciones específicas de cada época. No sólo se deben documentar los cambios históricos, sino también la reaparición de las ideas en nuevos contextos. Sólo una investigación de tal amplitud nos permite juzgar si se ha desarrollado un nuevo género. El término género en el campo del arte es vago y ampliable. Sin embargo, refleja las reivindicaciones artísticas que van más allá de las obras individuales sin violar su singularidad.

3 LAS ARTES

El sistema del que los artistas quisieron despedirse en el siglo XX y que, al final parece, haberse enriquecido con un nuevo género, había surgido ya en el siglo XVIII. Aún en el siglo XX, se presentaban con vehemencia a menudo, sorprendentemente, argumentos en contra de un escrito que, en su momento, resumió el pensamiento del clasicismo, el *Laocoonte* de Lessing. Así escribía Paul Klee: “En el *Laocoonte* de Lessing, que todavía consideramos como paso obligado para entrenar nuestra capacidad de pensamiento, es esencial la diferencia entre el arte temporal y el arte espacial. Al analizarlo más detalladamente, es solo una ilusión erudita» (Klee 1956: 78). Klee se oponía, como muchos otros artistas, contra la división del arte en artes atendiendo a sus especificidades materiales características. Lessing separó las artes temporales de las espaciales. El gran rendimiento de sus escritos entre sus contemporáneos no surgió, sin embargo, de tal separación, sino por otros pensamientos vinculados, a saber, la liberación del arte de tener un propósito determinado [*Zweckbestimmungen*] y su justificación exclusivamente a través de la fuerza de la fantasía. El único anclaje de la imaginación, para él, se da a través del material en el que se expresa el artista. El pequeño mono, con el que a menudo se representaba el arte en los siglos anteriores amarrado como un niño a la férrea cadena de la naturaleza, se había elevado por encima de todo lo creado en este mundo. En esto resuena un momento de libertad que todavía se ha mantenido vigente en escritos con el título de *Anti-Laocoonte* hasta el día de hoy.

La separación fundamental de las artes según las formas de la intuición [*Anschauungsformen*] humanas más importantes, el espacio y el tiempo (y, con ello, también el ojo y el oído), se puso rápidamente en cuestión. Comenzó a desarrollarse algo que fue descrito como la musicalización de las artes. Ésta fue un requisito previo para que aquella forma artística que se hubiera mostrado poco adecuada para la imitación se desplegara rápidamente hasta convertirse en modelo para el resto de artes: ninguna otra forma de arte se alejaba tanto de la realidad, a favor de la pura ficción, como la música instrumental, que parecía ser inmaterial. La sinfonía se estableció en el siglo XIX como el modelo percepción [*Anschauungsmodell*] para las demás artes. La filosofía de Schopenhauer se convirtió en aliada para tal conversión del pensamiento estético. Allí quedaba formulado de manera lapidaria: “Convertirse en música es el objetivo de cualquier arte” (Schopenhauer, 1977). La reflexión más importante sobre cómo podría llegar a darse ese paso se encuentra ya en Friedrich Schiller, el cual que argumentaba que diferentes artes pueden producir el mismo estado de ánimo. La musicalización del arte se fundamentaba, así, en un proceso psicológico. Los pintores siguen siendo pintores, los poetas, poetas y los músicos, músicos, aunque, como Robert Schumann, hayan adoptado la idea de que la estética de un arte es también la de otro. La capacidad de generalización del arte se buscó en el proceso psicológico de la recepción. Crear la misma sensación de conmoción, edificación, devoción y contemplación como la que se experimenta en un concierto sinfónico se convirtió en la tarea de todo arte.

Para Caspar David Friedrich, Arnold Böcklin así como para Eugène Delacroix, estas ideas de musicalización se habían acreditado, entretanto, muchas veces. Sin embargo, cabe señalar que el siglo XIX no sólo puso en tela de juicio, en general, el “medio” [*Mittel*], sino que también produjo la idea, ya mencionada, de la obra universal y total. El deseo de [Philipp Otto] Runge de que sus pinturas estuvieran en un edificio propio con música específica se ha quedado como un mero sueño. Wagner llevó a cabo la ampliación multisensorial del arte a través de la adición de los medios correspondientes, donde se le confió al proceso psicológico de la percepción la mezcla de diferentes impresiones sensibles y la experiencia de correspondencias. El clamor de Tristán, «¿cómo? ¿oigo la luz?» [*Wie, hor' ich das Licht?*], sirve como lema que sobrevuela muchas de las formas artísticas audiovisuales del siglo XX. La escenografía teatral resultó también, para muchos artistas de vanguardia del siglo XX, bastante típico para hacer saltar por los aires las fronteras entre géneros artísticos. Nam June Paik había apelado directamente a las ideas de un arte multi-

sensorial de Wagner, cuando despertó su interés, alrededor de 1960, por “regiones fronterizas entre varios campos... como la música y las artes visuales” (Paik, 1972-73). John Cage explicó en una cara que Paik designó sus primeros ensayos multimediales como “arte total, en sentido del Sr. Wagner” (Cage, 1969: 90). La audibilidad de la luz y la transformación del sonido en imagen, que Paik convirtió en problemas centrales de sus creaciones artísticas, parecen haber sido incentivadas por las posibilidades técnicas de los medios electrónicos no sólo superficialmente. Que se pueda rodear al tiempo en sus esculturas televisivas o que en las retransmisiones televisivas por satélite se pueda hacer visible el tiempo vacío, parte de la identidad entre espacio y tiempo, que ya prestableció la obra de arte total.

Las transformaciones mutuas de ambas categorías tienen un rol en todo arte multimedial. Éste se ha desarrollado tan rápida y autónomamente gracias al desarrollo de la *interface* técnica que, entretanto, se ha vuelto indudable que no ha aunado sintéticamente el canon del arte tradicional, sino que lo complementa. Del mismo modo que los medios audiovisuales, sobre todo el cine y el vídeo, presentan múltiples solapamientos con otras artes, es inevitable que el arte sonoro, el cual parece que está actualmente buscando su propio lugar, sea entendido como una forma artística en sí misma. Su definición no se entiende solo por la supeditación a medios [*Medien*] determinados por la técnica, sino también por el establecimiento de instituciones que sirven a su presentación.

4 ANALOGÍAS ESTRUCTURALES

Mostrar las líneas de desarrollo facilita, en mi opinión, una mejor comprensión de la novedad. Por lo tanto, se retomará la propuesta de la posible capacidad de las artes para la generalización en la experiencia sensual. Ya en el siglo XIX, el arte se enriqueció con la idea de que las relaciones y estructuras similares podían ser relevantes. La doctrina pitagórica de las proporciones que fundamentaban la armonía del universo jugó, en esto, un rol importante. Schelling o Novalis han mostrado interés, entre otros, por este cuerpo de pensamiento milenario. La idea de una abstracción de las impresiones sensoriales inmediatas a través de una experiencia idéntica encuentra cada vez más correspondencia con el supuesto de que la “composición” es posible, independientemente de la forma que adopte el medio. El ejemplo de esa “ley de la composición” sin fronteras aplicada a cada medio se encuentra ya elaborada en la música, ya que su armonía nos dirige inmediatamente a proporcio-

nes numéricas y sus procesos rítmicos y polifónicos parecen representar relaciones generales abstractas.

Las formaciones estructurales como las que conoce la música que, sin embargo, son independientes del material, nos llevan a la pintura abstracta. En ella se muestra una analogía de diferentes medios, cuyo modelo eran las estructuras del mundo sonoro inmaterial efectivo. Kandinsky intentó establecer traducciones de manera reglada, de tal manera que pudiera representar, por ejemplo, el comienzo de la *Sinfonía n. 5* de Beethoven en líneas y puntos. Sin embargo, la noción de la equivalencia estructural de las artes que mantenían su ámbito material definido, resultó chocante para el sistema clasicista. La pintura que se apropió de ritmos y proporciones musicales incorporó una imagen de los procesos temporales. No se reconocieron ya diferencias sustanciales entre los conceptos de tiempo y espacio. Con ello, se modificó la relación entre las artes. Los músicos empezaron a competir también con los pintores al apropiarse momentos espaciales. En las obras de Edgard Varèse o Igor Stravinsky se puede encontrar la inspiración de la teoría cubista, en la medida en que superficies, bloques, capas y figuras se desplazan, proyectan y rotan en un espacio musical multiperspectiva. En esos nuevos procedimientos compositivos el sonido sigue adquiriendo forma musical. Los artistas que buscan llevar a cabo una equivalencia estructural entre los medios [*Medien*], es decir, operan con los mismos principios en distintos medios, fueran las características del material que no habría revelado por sí mismo. La temporalización de la pintura o la espacialización de la música estuvieron ligadas a grandes innovaciones artísticas. Hasta hoy la síntesis de las artes que, sin embargo, hace uso de formas específicas de los medios, sigue siendo un importante principio de la producción artística. Podemos recordar las pinturas de Jack Ox dedicadas a la *Sinfonía n. 8* de Bruckner o a la *Sonate in Urlauten* de Kurt Schwitters, las traducciones de serigrafías en sonido de Hanne Darboven o la seguridad con la que Gerhard Rühm combina materiales en su trabajo.

5 MÚSICA CONGELADA

La música y la arquitectura se han considerado desde hace siglos como opuestas y también, no obstante, como análogas. El material pétreo y la resonancia inmaterial confluyen en las salas de concierto, de las que se encargaron los arquitectos desde el siglo XIX y que, que los arquitectos retomaron y que, bajo la impronta de Mo-

zart, Beethoven y Wagner, difícilmente podían ser considerados como algo distinto a templos que suenan o que, al menos como idea, evocaban la unidad de las artes del modelo griego. También en el diseño de anfiteatro de la Philharmonie de Berlín sigue vivo ese concepto. La caracterización de la arquitectura como “música muda” (Goethe) o “música congelada” (Schopenhauer) ya establecen metáforas que parecen dejar de lado la contradicción de lo que solo se desarrolla en el tiempo en el espacio. Cuanto más desconfiaban del sistema de las artes más enfáticamente ganaban su sitio las ideas musicales en el pensamiento arquitectónico. Además, la doctrina pitagórica de la armonía de las esferas adquirió un gran significado en la teoría arquitectónica al comienzo del siglo XX. Las sinfonías esféricas fascinaron a aquellos arquitectos conocidos como “la cadena de cristal” [*Gläserne Kette*], el grupo que fundó Bruno Taut tras la primera guerra mundial. Taut registró sus visiones de brillantes palacios de cristal. La mayoría son esbozos para salas de concierto. La arquitectura musicalizada –sin olvidar la arquitectura antroposófica– desmaterializaba la piedra en ritmos y proporciones. La disposición de las ventanas, los salientes y las hendiduras, estructuraban los edificios de tal manera, que hacían posible las transformaciones motivicas y el tiempo parecía integrarse en el hormigón.

Una exposición especial para la Exposición Universal de Bruselas dio lugar al Pabellón Philips (1958). Le Corbusier creó, para el interior, un diseño pictórico de flujo temporal, que no se podría haber imaginado sin la música. Varèse creó con medios electroacústicos una música “espacial” que deambulaba por la sala. Que resultase un caso modélico de integración mutua de música y arquitectura fue, sin embargo, sobre todo gracias al compositor Iannis Xenakis, que había trabajado anteriormente como ingeniero en el despacho de Le Corbusier. Xenakis había basado su obra *Metástasis* (1954) en cálculos arquitectónicos de superficies regladas que luego usó para la audaz estructura del Pabellón de Philips.

6 ARTE DE ACCIÓN

Las analogías entre estados de ánimo y las equivalencias estructurales ponen en duda el sistema clasicista de las artes. Ambas también afectaban al proceso de producción, pero sólo en lo que respecta a la forma de presentación, no a los medios propiamente dichos. Al principio del siglo XX, el nuevo principio compositivo del collage se limitó en sus inicios, a la combinación de hechos perceptibles visualmente (como en Picasso o Braque) o hechos acústicos (como Stravinsky o Pierre Schaefer).

fer). El montaje y el collage modificaron la relación con la realidad. Sin embargo, la obstinación con la que se mantuvo la separación de los medios de comunicación es sorprendente. Sólo con la difusión de una idea de arte que satisficiera la función de icono se podrían cruzar los límites definidos por los medios de los géneros artísticos.

A principios del siglo XX, una tormenta futurista arrolló la devoción del “mundo para sí distanciado”, que la forma de una obra de arte le exigía a su espectador. Las acciones, que Filippo T. Marinetti invocó, como precursor, en 1909, no se detuvieron ante las barreras del medio. El pintor italiano Luigi Russolo, que creía que el sonido podía ser utilizado para hacer más palpable la dinámica y la energía del fascinante y amenazador mundo de la tecnología, se hizo especialmente famoso por su entusiasmo por los nuevos materiales. Sus *Intonarumori*, grandes cajas ruidosas con bocinas, proclamaban con fuerza que el sonido y el ruido ya no eran materiales que pertenecieran exclusivamente al género de la música. Combinó su arte del ruido (*L'arte dei rumori*), que estaba destinado a capturar el ruido de los motores, con un nuevo concepto de arte. Esos ruidos no se entendían meramente como ampliación del sonido (aun cuando ellos, *de facto*, tuvieran ese rendimiento) parecía representar la vida. La antigua devoción del arte ya no era necesaria. La idea del mundo cerrado quedaba, así, en cuestión a través de las acciones futuristas.

El dadaísmo, en particular, fue una importante fuente de inspiración para el acercamiento entre el arte y la vida. A pesar de la mordaz e irónica protesta de los dadaístas, que fue desencadenada por la primera guerra mundial, consideraban la vida una aventura artística. Se llevaron a cabo acciones que fueron precursoras directas de los *Happenings* posteriores. Arthur Caven ya probó, hacia 1910, acciones artísticas con su cuerpo que solo se podrán volver a encontrar de nuevo en Piero Manzoni e Yves Klein a finales de la década de 1940. Invitado a una conferencia por François Picabia y Marcel Duchamp, se desnudó ante el público en 1917 y dejó que le llevase la policía. La provocación dadaísta del público estaba estrechamente vinculada a lo que Hans Richter admiraba en Kurt Schwitters (Richert, 1964: 155), “el ininterrumpido desdibujamiento de las fronteras y la integración de las artes”. En una descripción impresionante, dice sobre Schwitters: “y así pegaba, clavaba, poetizaba, tipografiaba, compraba, imprimía, componía, hacía collages, declamaba, silbaba, apretaba y amaba, gritando, sin importarle la gente, el público, cualquier tipo de técnica o el arte convencional o él mismo. Lo hacía todo y, la mayor parte de las veces, todo a la vez”.

El dadaísmo se convirtió en una fuente de inspiración importante para el arte de acción, que se desarrolló desde la década de 1950 en América. De todos modos, el dadaísmo parisino ya había comenzado en Nueva York (con el colectivo artístico en torno a Marcel Duchamp). La antología *The Dada Painters and Poets*, editada en 1951 por Robert Motherwell y la exposición “Art of Assemblage” en el MOMA de Nueva York operaron, de alguna forma, como un renovado punto de partida. Para las nuevas formas de experiencia que apelan a todos los sentidos, el evento inaugural fue el “Untitled Event”, de 1952, en el Black Mountain College. John Cage leyó, entonces, textos del Maestro Eckhardt, David Tudor tocó un piano preparado, se escucharon instrumentos musicales exóticos, se pudieron ver pinturas de Robert Rauschenberg, se pincharon viejos discos de gramófono. El concepto de “Happening” fue acuñado, unos años más tarde, por Allan Kaprow. Con los *happenings* multimediales emergieron acciones que hicieron visible la intersección entre pintura, música y teatro. Las artes hacían un collage con fenómenos cotidianos. Los fragmentos de la realidad, Los fragmentos que eran extraídos de la realidad y llevados a nuevos contextos, dieron la impresión de un teatro absurdo. La traducción de las obras de Antonin Artaud (1958) ejerció una influencia inmediata. No obstante, los sonidos en el *happening* americano tuvieron un rol subordinado. El lenguaje de los ruidos, los gritos, la pintura de sonidos, que Artaud quiso desplegar en el teatro como jeroglífico de la realidad, no propició en realidad ninguna acción musical directa. En América mantuvo la música una destacada función ejemplarizante a diferente de Europa, donde tuvieron lugar impresionantes manifestaciones como las escenas musicales al estilo del happening de Karlheinz Stockhausen (*Originale*, 1961). La función ejemplarizante de la música se reflejó, en Kaprow, en las notaciones similares a las partituras de sus *happenings*. Las nociones vagas de música a veces parecían haber servido para reestructurar las prácticas cotidianas que se consideraban fuera de la lógica normal y que sólo podían experimentarse en un proceso temporal. Esta “consagración de la vida” (Wolf Vostell) ya no participaba en un concepto tradicional de la belleza, pero sí en la idea de “convertirse en música”. Lo interesante es que muy pronto, en la discusión teórica, los gestos provocativos del *Happening*, que sacuden los límites del arte, no fueron vistos desde la perspectiva de una disolución de los límites entre los géneros, sino que fueron tratados como si hubiera surgido un medio propio, una práctica artística diferente. Ya en 1973, una vez sobrepasado el apogeo del *Happening*, se reconoció que tenía “la calidad de un género duradero” (Wick, 1965: 603). Que el movimiento Fluxus se

desarrollase casi paralelamente al *happening* ciertamente contribuyó a que se reclamara tal independencia. Cage también fue la figura fundacional para los artistas de Fluxus. Las ideas de musicalización, en Fluxus, son más pronunciadas que en el *happening*. El grupo italo-español “Zaj”, incluso, llamaba a todas sus acciones “conciertos”. La música más nueva, la anti-música, de la que hablaban los artistas de Fluxus, no significaba música en el sentido habitual, sino a menudo era simplemente un “evento” no limitado por el medio. La entrevista ficticia que Emmett Williams (1962) realizó al músico americano Ben Patterson sobre sus Variaciones para contrabajo apunta acertadamente a la poesía musical imaginativa de tales actividades de Fluxus: «Se saca del interior del instrumento un cordel preparado que se pasa a través de las cuerdas y se aprieta lo más rápido posible... ¿Es música? ... Por supuesto que es música. La pieza se toca en un instrumento musical en una sala de concierto» (Williams, 1983: 82). Se cuela en esta entrevista la respuesta a la pregunta “¿Consideraría usted a esto una experiencia para ver o para escuchar? ¡Explícitamente ambas cosas!”. Esto sugiere la intención de activar el ojo y el oído en una acción al mismo tiempo. Los objetos cotidianos, como una soga, establecen nuevas relaciones. Los nuevos significados, que no pueden descifrarse completamente, intensifican la capacidad de percepción. La forma poético-musical, que se puede escuchar en los objetos, integra en su concepto de arte, que ya no está atado a las obras, la idea holística que el romanticismo relacionaba con la “música”. No debemos pasar por alto que el artista Fluxus Higgins tradujo al inglés a Novalis.

Una innovación decisiva estuvo vinculada con el auge americano. El público se redefinió. La disolución de la tradicional función representativa del arte a través de la acción tuvo que ver con el desmantelamiento de las formas de presentación convencionales. El *Happening* ya tenía lugar, de todos modos, en entornos cotidianos. Los “events” de los artistas fluxus, en su cercanía al arte conceptual, no prevén, sin embargo, la participación inmediata del público, aunque presuponen la idea de Marcel Duchamp de que la percepción del espectador es tan importante como la actuación de los artistas. La frase de Joseph Beuys, “Toda persona es un artista” sirve para parafrasear tal noción. La redefinición del receptor está íntimamente vinculada con la nueva relación del arte con la realidad. El carácter procesual abierto permite encontrar elementos de la vida cotidiana en el arte. Las acciones o los objetos de la jornada laboral pasada, fuera del ámbito del arte, podían integrarse de tal manera que se convirtieran en procesos artísticos en acciones ritualizadas éstas retenían aún el carácter del fragmento de realidad. Por lo tanto, su potencial

sensorial tenía que preservarse. Sólo si se viera lo que se escucha al mismo tiempo, las cualidades cotidianas no se integrarían completamente en una nueva estructura de relaciones y por lo tanto no se convertirían en un elemento abstracto. La división de materiales convencional no tenía ya ninguna validez para los artistas de acción. La disolución de las fronteras entre géneros artísticos se tematizó, sorprendentemente muy a menudo, a través de lo multimedia o lo intermedial. La música, la plástica, el baile, el teatro se fusionaron en una nueva unidad para abrir los logros de la vida al mundo de ilusión del arte.

Las esperanzas sobre el acercamiento entre el arte y la vida no se han cumplido en la medida en que se pretendía en el auge de los años 60. Pero ya no era posible tampoco retornar al antiguo concepto de arte, por más que muchos artistas lo intentaron en las siguientes décadas. Se suavizaron sus fronteras, su sistema interno se llenó de agujeros. Las formas híbridas que fueron emergiendo continuaron desafiándonos a trabajar en esa área intermedia de las artes, especialmente porque el único deseo que parecía realizable allí, tan típico de nuestra cultura, es el de crear algo nuevo.

7 UNA NUEVA ESTÉTICA

El arte sonoro no se refiere principalmente a las numerosas *performances* musicales para las cuales, bajo el impulso de los sintetizadores y ordenadores, los artistas desarrollaron nuevos instrumentos que requieren formas individuales de tocar. La interpretación musical bien puede tener un lugar en los bordes borrosos del arte sonoro, y también ha experimentado una expansión significativa bajo la estela del arte de acción. Sin embargo, el arte sonoro, en sentido estricto, se define esencialmente por las nuevas implicaciones estéticas que han surgido en un largo proceso histórico. Entre ellas se encuentra, sobre todo, el abandono de una estricta distinción entre las cualidades espaciales y temporales, que ya se había puesto en tela de juicio con la musicalización de la pintura y se eliminó con la procesualización del arte. Pero esto significó, también, la disolución del concepto purista de material artístico, que se basaba en la separación sensual del ojo y el oído. El resultado fue un arte que quería ser escuchado y visto al mismo tiempo. La apropiación de la realidad siguió siendo un tema, aunque las ideas fuera de toda lógica del surrealismo y el absurdo de los años 60 desaparecieron. Mostrar las condiciones previas del arte sonoro en su desarrollo histórico ayuda a explicar su nueva pretensión esté-

tica. La procesualización del arte no sólo ha dado lugar a un nuevo concepto de material y tecnología, sino que también ha estimulado, desde el principio, el desarrollo de nuevos géneros artísticos. El pintor futurista Fortunato Depero ya diseñó, en 1916, esculturas que hacían posible experimentar, a través de sonidos, su dinámica interna. De ellas solo existen hoy un par de fotos y bocetos. Desde los años 50, desde que Jean Tingley añadiera sonido a sus objetos, toman parte los objetos espaciales en los procesos temporales. Independientemente de si los sonidos se añaden debido a cualidades intermodales o se extraen del proceso de creación, se liberan las cualidades del material tangible [*stoffliche Qualitäten*]. Los sonidos enfatizan el carácter espacial al expandir en el tiempo el trabajo escultórico. Al principio, se afirmó que ello implicaría la manipulación de material nuevo. En el proceso de producción de una escultura sonora se transforman componentes heterogéneos en una mezcla sinestésica, que conducen a una síntesis que no se basa en la adición, en el collage ni se justifica por metáforas y analogías.

El sonido permite adoptar una nueva perspectiva sobre el entorno cotidiano. En algunas obras de Rolf Julius se hacen patentes elementos de una habitación (una pared, el cristal de una ventana) o de cosas (una piedra) a través de sonidos a bajo volumen y, al mismo tiempo, se transforman en una estructura temporal transparente. En el trabajo de Ulrich Eller también se experimenta la subjetivación y al mismo tiempo la intensificación del sonido de los objetos. Ya no queda claro, donde están instalados los sonidos, se modula la sensación de distancia y la cercanía en la audiencia. El tiempo ya no se piensa de manera lineal. Se propaga objetivamente en el espacio exterior. A diferencia de las formas multimediales, que la época del vídeo y los ordenadores ha parido como nueva forma artística, la tecnología se esconde, en gran medida, en las instalaciones sonoras. Incluso en el uso de televisores en las escenas imaginarias de Hans Peter Kuhn, sólo son proyectores invisibles para paredes que cambian de color. La tecnología, aunque a menudo se utiliza de forma sencilla es, sin embargo, un requisito importante, pues permite, a través de la separación del sonido de su lugar de emergencia, nuevas construcciones del sonido, el ruido, la luz y el objeto. La tecnología posibilita pensar en un nuevo material. Ella está individualizada como nunca antes. No está disponible como oficio que se puede aprender. Encontrar una tecnología, hoy en día, es como inventarla. Christina Kubisch sólo revela, en respuesta a peticiones específicas, cómo se diseñan los cambios de sonido que nunca se repiten en sus misteriosos cuartos iluminados con luz negra. La adopción de una tecnología se ha vuelto impo-

sible en el arte sonoro en la medida en que se asocia automáticamente a ella la impresión de lo epigonal.

Lo que se ha desarrollado en los últimos 15 o 20 años bajo el término de arte sonoro crea una historia que permite reconocer las interdependencias. Por lo tanto, el arte sonoro se encuentra entre los géneros tradicionales no sólo por una nueva conciencia del espacio-tiempo. Ha comenzado a construir relaciones dentro de su propio ámbito que le dan el carácter de una forma artística independiente. Empieza a diferenciarse. Aunque la escultura sonora toma posesión del espacio, se distingue, al menos parcialmente, de las instalaciones sonoras, en las que el visitante puede pasear en torno a una arquitectura silenciosa, escuchando un rincón que cecea, detrás del cual transcurren sonidos en movimiento o encontrar un espacio de meditación en los sonidos que se tejen suavemente. Las instalaciones sonoras disuelven completamente la forma convencional de presentación del arte: Ya no hay un Vis-à-vis con el receptor, sino una relación dialógica. En ellas se ha conservado la nueva definición de la relación entre el arte y el receptor que tuvo lugar en el arte de acción. Se puede incluso decir que, en el arte sonoro, esta redefinición del lugar donde se encuentra el receptor se ha vuelto aún más importante y también determina el carácter estético de manera más clara y sin ambigüedades. Esto se debe a que el sujeto artístico, que anteriormente estaba presente en las acciones, se ha retirado. En su mayor parte, sólo crea condiciones que deben ser estructuradas y compuestas por la propia audiencia haciendo su propia experiencia de los objetos y espacios sonoros mientras camina. En las arquitecturas de sonido de Bernhard Leitner, la audiencia experimenta la variabilidad del espacio visible a través de arcos ondulantes de sonidos o líneas dentadas de sonidos. El mundo parece poderse pensar de otra manera a como es cuando, en las *Sound sculptures* vía satélite de Bill Fontana*, se establece un entorno acústico a gran distancia. No se crean nuevas galaxias con las instalaciones de sonido. Y, sin embargo, la interioridad del entorno y la conciencia de sí mismo que exigen nos recuerda al comportamiento en una realidad virtual. Pero a diferencia de los mundos simulados por los medios electrónicos, las instalaciones sonoras permiten al espectador realizar actividades de estructuración que le ayudan a determinar su propia posición. Al tener que determinar sus coordenadas en el nuevo entorno, experimenta su propio tiempo y ubicación subjetiva. El arte sonoro permite experimentos en la conciencia. Como arte experimental, tiene un carácter cerrado. Sin embargo, los cambios en el mate-

* El primer ejemplo de ello es *Soundbridge Köln/San Francisco*, de 1987. [Nota de la traductora].

rial y la tecnología lo han convertido en un área estética genuinamente individual, diferenciada en sí misma. Se ha establecido, entre los géneros convencionales, como una forma de arte por derecho propio.

Traducción del alemán de Marina Hervás Muñoz

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor W. (1967): “Der Kunst und der Künste”, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Fráncfort: Suhrkamp. [El arte y las artes”, *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra completa*, Madrid: Akal, 2008]
- CAGE, John (1969): *A year from Monday*, Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.
- KANDINSKY, Wassily (1955): “Und (1927)”, en *Essays über kunst und Künstler*, Zürich: Benteli.
- KLEE, Paul (1956): *Das bildnerische Denken*, Basel: Benno Schwabe & Co.
- PAIK, Nam June (1972/73): *New projects 1972/7973* (Catálogo Everson Museum), Nueva York: Everson Museum.
- RICHTER, Hans (1964): *Dada-Kunst und Antikunst*, Köln: DuMont.
- SABANAJEV, Leonid (1979), “Prometheus von Skriabin”, en W. Kandinsky y F. Marc: *Der blaue Reiter* (1912), München: Piper.
- SHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (1976): *Philosophie der Kunst* (1802), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (WBG).
- SCHIBLI, Siegfried (1983): *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, Munich/Zürich: Piper.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1977), *Werke in 10 Bände*, Bd. 1, Zürich: Diogenes.
- VV.AA. (1983), *Sieg über die Sonne* (Catálogo de exposición), Berlin: ADK- Frölich & Kaufmann. o.J.
- WICK, Rainer (1965), *Zur Soziologie Intermediärer Kunstpraxis*, Köln: Universidad de Köln. (citado en SCHILLING, Jürgen (1978), *Aktionkunst*, Luzern-Frankfurt: C. J. Bucher).
- WILLIAMS, Emmett (1983), “The Stars and Stripes”, en VV.AA. (1983), *Wiesbaden Fluxus 1962-1982* (Catálogo), Berlin: DAAD.

UN COMENTARIO DE “ESCENA DOMÉSTICA” DE MÖRIKE A LA LUZ DE LA *TEORÍA ESTÉTICA* DE ADORNO

*A Commentary on Mörike’s “Domestic Scene”
in the Light of Adorno’s Aesthetic Theory*

SONIA ARRIBAS*

sonia.arribas@upf.edu

La *Teoría Estética* (1970) de Adorno contiene unos pocos párrafos sobre el poema “Mausfallen-Sprüchlein” (“Fábula de la ratonera”) de Eduard Mörike (1804-1875), ese inclasificable escritor suabo que fue tan de la *Klassik* como del romanticismo, tan *Biedemeier* como popular. En los “Paralipómenos” del libro también hay una breve referencia a otro poema de Mörike titulado “Das verlassene Mägdlein” (“La muchacha abandonada”) (Adorno, 1997a: 187-90 y 140-1)¹. Adorno recurre a Mörike como ilustración de cómo el arte puede juzgar la realidad social sin emitir un juicio directo sobre ella, tan solo mediante la inmanencia radical en lo descrito. En la obra de arte, sostiene Adorno, se produce como un eco de la realidad que genera algo infinito: “una duplicidad de lo determinado e indeterminado” (188).

En lo que sigue analizaré un poema de Mörike titulado “Häusliche Szene” (“Escena doméstica”) (1852) con el trasfondo de lo que W. G. Sebald escribió sobre el poeta en un ensayo de 1998 titulado “Was ich traure, weiss ich nicht”², y de los mencionados comentarios de Adorno. Trataré de mostrar que la aproximación de Sebald a la obra de Mörike se limita a tratar a éste como un caso enfermizo, y acaba convirtiendo su poesía en un mero escapismo frente a las transformaciones del devenir social. Adorno, por el contrario, nos da pistas sobre cómo poder seguir entresacando un contenido de verdad a la lírica de Mörike. Este no sería un mensaje unívoco, ni el producto de un caso clínico más o menos interesante, sino más

* Universidad Pompeu Fabra.

¹ Veinte años antes, en 1951, Adorno había dedicado cuatro páginas del ensayo “Discurso sobre poesía y sociedad” a un poema de Mörike titulado “De paseo”. Éste, según Adorno, tenía que pensarse como un “reloj solar filosófico-histórico”: (Adorno, 1997b: 60).

² Sebald transcribe una estrofa del poema “Der Feuerreiter” (“El jinete de fuego”) (1832) y otra de “Früh im Wagen”) “Temprano en el carruaje” (1843-6): (Sebald, 2001: 75-94).

bien la formulación de un enigma que cada época tratará de resolver, sin lograrlo nunca.

En “Escena doméstica” estamos ante el “pequeño mundo” sobre el que escribe Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, el mundo cerrado de las pequeñas ciudades religiosas, como aquella de la que emergió Gretchen en el *Fausto* de Goethe (Berman, 1998: 29). En él habitan moradores despreocupados: cazadores de mariposas, deambuladores de paseos, estudiantes curiosos en pupitres, jóvenes lectoras asomadas a balcones, coleccionistas embelesados. Es el mundo del “orden y completo contento” (42), tan dulce como oprimente.

El poema se inicia con una descripción esquemática del lugar en que ocurre esta escena y sus dos protagonistas, al estilo de las notas de un dramaturgo para la representación teatral. Están el director de colegio Herr Zibornius y su joven esposa en la cama, con la luz recién apagada, a punto de irse a dormir. Pero difícilmente podría ser descrito este espacio como un refugio pacífico: “¿Estás ya dormido, Rike? ‘No’ Dime, los pepinos, ¿los has puesto en el cazo? ¿y cuánto vinagre has añadido? ‘Dos medidas enteras, o menos’ ¡Cómo, casi dos medidas? ¿De qué jarra? ¡No de la que está a la izquierda, ni de la más pequeña, ahí, fuera de la ventana! ‘¡Por supuesto!’ Que Dios nos bendiga, entonces ahora el experimento debe ser rehecho de nuevo...” El poema sigue con la queja del marido de que la casa se está llenando de botellas de vinagre hasta el punto de que él ya no tiene espacio para trabajar, y la mujer del decano del colegio se ríe de ellos. Son monstruos que invaden la casa.

En el ensayo sobre Mörike, Sebald hace un recorrido de algunos detalles de la vida de éste, desde el momento en que comenzó sus estudios en el *Stift* de Tübingen en 1822, hasta su muerte. La crítica de Adorno en *Teoría Estética* a la teoría psicoanalítica del arte, la cual “presenta como neuróticos a artistas cuya obra expone la negatividad de lo existente sin censura” (Adorno, 1997a: 19) podría aplicarse al juicio de Sebald con respecto al poeta. A su llegada a Tübingen, Mörike tiene 17 años, el terror de la revolución ya forma parte del pasado mítico, y las derrotas napoleónicas son algo perteneciente a las memorias de la infancia. Algo del ímpetu revolucionario pervive entre los estudiantes del *Stift*, pero bajo la forma del espíritu burgués y patriota, una simbiosis de lo romántico y lo tradicional, el furor poético y el fervor político, el progresismo y la reacción. El despertar político se produce entre las estanterías de la biblioteca, y los impulsos revolucionarios se promueven tumbados en la hierba junto al Neckar. El devenir del mundo afuera es demasiado

convulso y acelerado, aunque se sigan con interés las noticias de los acontecimientos.

De entre todos esos estudiantes del *Stift*, Sebald señala a Mörike como el más resignado, algo así como la encarnación del alma post-revolucionaria, ausente del deber de la Historia con mayúsculas, recluso en la domesticidad burguesa, en el reducido mundo del hogar. Mörike es, en la caracterización de Sebald, el gran poeta *Biedemeier*, el artista de las representaciones del interior doméstico y la búsqueda de la paz burguesa, aquellas que fueron dibujadas con infinitas variantes para el disfrute de las clases medias. Una habitación familiar, los niños sentados en el suelo con muñecos, una joven junto a la ventana, la pared pintada de un verde claro, y en la distancia a través de la ventana una ladera, unos setos, un jardín muy cuidado – una naturaleza domesticada. Un mundo en miniatura donde reina la perfección, aislado de un mundo exterior conmocionado por el caos del tiempo acelerado.

Mörike, de nuevo según la lectura de Sebald, aspiró a protegerse así tanto de los excesos del terror revolucionario, como de los turbulentos cambios acaecidos alrededor suyo provocados por la acumulación del capital y los movimientos hacia una autoridad estatal nueva, centralizada y férrea. La vida familiar le fue igualmente convulsa: Mörike estuvo siempre al borde de la ruina económica y tuvo asumido que su vida sería muy precaria. Sebald enumera toda una serie de síntomas que le acecharon: hipocondría, cambios de estado de ánimo, debilidad, fatiga, parálisis, vértigo, dolor de cabeza, terrores ante la incerteza de su vida.... E interpreta todo esto como los distintos signos de su disposición melancólica, pero también como “los efectos espirituales de una sociedad crecientemente determinada por una ética del trabajo y el espíritu de la competencia” (Sebald 2001: 83). Sebald también menciona las descripciones que hizo a menudo Mörike de sí mismo como un “pollo amedrentado”, “un niño estúpido que llora por todo” (83) y el hecho de que en 1843 pidiera el rey Guillermo I ser retirado de su puesto como párroco porque le había ocurrido que, en el preciso momento de un bautizo, se empezó a sentir tan mal que toda la congregación y él mismo creyeron que iba a caer al suelo inconsciente.

La frase que da título al ensayo de Sebald es de Mörike y apunta al contenido enigmático de toda obra de arte, incluso para el propio autor. Pero la lectura de Sebald sobre la literatura de Mörike se basa en afirmaciones categóricas sobre su psicología: la dificultad que siempre tuvo para mantener su puesto, la todavía ma-

yor dificultad para mantenerse como poeta, y el progresivo abandono, en los últimos años de su vida, de la alta vocación artística, la lírica, en pro de la escritura humorística y ocasional, como acompañante de recetas y regalos, incapaz de encontrar, de nuevo según Sebald, la expresión justa y anhelada. Mörike nunca salió de la zona geográfica en que nació y vivió toda su vida en Suabia, en una pequeña zona en torno a Stuttgart, Württemberg y Tübingen, en un mundo grande dominado por la creación de “líneas de ferrocarril, la especulación financiera, los créditos arriesgados y el expansionismo general” (Sebald, 2001: 84). Y así, el poeta del sosegado *Biedemeier* construyó su refugio como una utopía para resguardarse de las influencias exteriores. Por fuera de él, las dimensiones del mundo se hacían cada vez más grandes, todo era a lo grande.

Con esta diagnosis sobre las causas de la aflicción de Mörike, se aventura Sebald a dictaminar que fue un escritor en buena medida fracasado. Justifica de diversas maneras su severa opinión. Primero, recuerda que Mörike trató de hacerse cargo de las nuevas y anchas dimensiones espaciales del cambiante mundo alrededor suyo en la novela *El pintor Nolten*, una especie de obra monumental a gran escala, pero fallida por el exceso de melodrama y la gran cantidad de personajes que en ella pululan, aparecen y desaparecen, también por los innumerables caminos, episodios, interludios, digresiones y añadidos que la componen. Sebald se refiere también al amor de juventud de Mörike, una tal Peregrina, con la que finalmente no llegó a casarse, inmolándose en “sacrificio del amor verdadero en pro de las convenciones de la sociedad burguesa” (Sebald, 2001: 90). Y prosigue Sebald mencionando que Mörike acabó su vida rodeado de mujeres, en familia, en lo que podría ser un ejemplo del orden matriarcal al que secretamente aspiran, también según Sebald, todos los hombres. El texto de Sebald acaba describiendo una foto familiar de Mörike rodeado de mujeres. Mörike es el único con un libro en las manos. Y he aquí el juicio final sobre Mörike: “no parece muy contento con su papel de poeta, del cual –a diferencia de su llamada clerical– no se puede ya retirar. Pero aún se atormenta con su novela y con otros temas literarios. Pero ya por varios años la obra no ha ido realmente a ningún sitio” (Sebald, 2001: 94). Así, gota a gota Sebald ha hecho caer sobre Mörike los peores clichés de “Gottlieb Biedemeier”, el pseudónimo que sirvió para parodiar a las clases medias despolitizadas, faltas de imaginación, amantes tanto de la *Abendgemütlichkeit* como de los poemas sobre el cultivo de patatas, contentas consigo mismas, pero vulnerables y proclives a alterarse al verse afectadas por condiciones económicas adversas. Un Sebald durísimo

con alguien por quien tuvo tanto afecto. Adorno ya nos precavió ante este tipo de aproximaciones:

[La teoría psicoanalítica del arte] descodifica fenómenos, pero no llega al fenómeno del arte. Para el psicoanálisis, las obras de arte no son más que hechos, lo cual le hace pasar por alto su objetividad, su coherencia, su nivel formal, sus impulsos críticos, su relación con la realidad no psíquica, su idea de verdad. (Adorno 1997a: 21).

¿Cómo podríamos entonces aproximarnos a “Escena doméstica” atendiendo a estos factores que señala Adorno? Sigamos leyendo lo que la mujer le dice al marido: “Cuando estás en el colegio y miras desde tu escritorio a través de la ventana, a través del patio, y ves nuestras preciosas jarras en una fila, todas resplandecen en el sol del mediodía al verter éste su esplendor”. ¿Conlleva el interés de Mörike por esa cotidianeidad concentrada en instantáneas la creencia en una existencia pacífica y equilibrada? ¿Es el fruto de un sentimentalismo burgués?

El poema arranca con la mujer que echa la bronca a su marido, un momento de obstinación por lo bien hecho, a las puertas del infierno de lo familiar, en la que los papeles de dominador y dominado se invierten un momento, y un torrente de reproches mutuo entrelaza amor y culpa. Hay, como decía, dos voces protagonistas, en un espacio cerrado, el de la alcoba, pero ellas aluden a otras figuras que se inmiscuyen y toman cuerpo en la conversación, como personajes ausentes, pero presentes entre las sábanas en su multiplicación por la vía del cotilleo: lo que dijo la mujer del decano parece provenir del decano mismo, burlón que se ríe de ellos, como lo es también el primo de éste, director general de todos colegios. Cada una de estas figuras tiene una ocupación para el tiempo de ocio: así, la esposa del director del colegio tiene el vinagre, su marido los caballos, el decano los canarios amarillos y las jaulas de pájaros. Seguimos en la oscuridad, están solos, Herr Zibornius habla consigo mismo en un discurso solemne sobre su quehacer de recreo con los caballos. Parece también una alocución ante la mujer. Pero las palabras están dirigidas a los que están fuera, los partícipes de la circulación del chismorreo, e incluso al Estado con mayúsculas, pues el comercio equino puede traer beneficios incontables para todos. Entre la realidad y el deseo, Zibornius exclama que nunca dejó de cumplir su deber como preceptor, como ciudadano, y como padre de familia, en la medida en que los caballos prometen fortuna. Y colocándose en posición de dominado, dirige una pregunta al director general, el que supuestamente más manda en todo este barullo, aunque Zibornius entre tanto se confunda sobre su título y

función: “¡Chácharas de pasatiempos excéntricos y absurdos – me gustaría conocerlo, Superintendente o no, Rector y “pedagorca”! ¡Usted me atacará, señor! Su vasallo soy, entonces, y con toda la armadura. ¡Estoy preparado, tres veces preparado, con mi peto de bronce!” La mujer se ríe de Zibornius, son palabras que suenan a las locuras de un caballero andante: “¡Quién diría que tanto ardor habitaba en una jarra de vinagre!”. Estamos en el lazo familiar, pero lo íntimo y lo público se han cruzado varias veces ante nosotros. Como también los niveles del conflicto, que han pasado del interior al exterior, con vuelta, varias veces, casi sin darnos cuenta. Y así también el dormitorio se ha convertido en una fantasmagoría colectiva donde los sueños de la pareja se han confundido con la razón de estado y el comercio internacional.

Mörrike en un momento muy divertido introduce un efecto de distanciamiento repentino, al hacer decir a la mujer, “Pero no has estado hablando en verso conmigo todo este momento?” Tal efecto le permite seguir presentando la acalorada conversación entre la pareja, cada vez más delirante y llena de dobleces, entre lo meta-literario y lo casero, entre lo íntimo y lo irrisorio, lo cariñoso y burocrático. Ellos mismos reconocen que no se entienden porque uno habla en prosa y el otro en dísticos, porque uno alude a los hexámetros y el otro a las botellas de vinagre. Conocen las debilidades respectivas y saben bien donde hacer daño. Tocan lo que no debería tocarse: ella amenaza con ponerse a imitar el discurso elegíaco del marido, por lo ridículo, pero él se lo prohíbe. Él se mofa de la afición de su mujer por los pepinos en vinagre. Finalmente, el marido se pone muy nervioso: “Mujer, lo que tú quieres es tener la última palabra. Entonces, que así sea, por supuesto. He dicho lo que quería decir, lo juro, ya no oirás nada más”, y ella acto seguido detiene su verborrea haciendo referencia al poema que estaba recitando y nosotros leyendo, la materialidad misma del poema como tal: “Muy bien, dejemos al hexámetro hoy todo solito, solo por esta vez”. Mörrike señala en este preciso momento que viene una pausa. El verso se ha cortado, y él mismo nos lo indica, está en cursivas. Tal detención afecta tanto al lector como a los protagonistas: “*El marido se agita aún más, para él es doloroso no oír cómo se cierra el dístico, ni tampoco poder cerrarlo él. Después de un rato la mujer estalla en carcajadas y va a su rescate*”. Y lo hace –así se lo dice Zibornius– para que éste no pueda decir que es una mujer peleona. La esposa rescató al marido, pero tal rescate lo es también del poema, que finalmente se cierra, entre risas y besos de ellos. Los últimos versos muestran a la esposa diciendo: “¡Rike! Mañana despejaré cada una de esas ventanas de la fachada para ti. Y tus

magníficos jamones tendrán la repisa para ellos solos”. La pausa ha sido decisiva. Al mantener la respiración para leerlo, nosotros como lectores, de la mano de Mörike, nos entrometemos por un instante en el interior doméstico. El vacío atribulado de nuestra espera es un corte en el poema que aguarda una resolución. Detenida ha quedado la vorágine infernal en la que estaba siendo tragada la pareja, pero también la secuencia de versos con la que nos deleitábamos. Cuando Adorno lee a Mörike en *Teoría Estética* toma nota de los innumerables gestos cotidianos reproducidos como si se tratasen de una realidad inamovible. Pero en tal repetición en eco percibe que la integración total del poema en la tediosa vida ordinaria, apunta mínimamente a algo distinto. En sus breves comentarios a “La muchacha abandonada” Adorno diferencia entre la experiencia terrible descrita, y el momento afirmativo contenido en la forma del poema (Adorno 1197a: 441). En “Escena doméstica”, nos atreveríamos a concluir, la belleza de esta obra de arte se pone de relieve en la interrupción misma. Ella apunta a la expectativa de que algo distinto suceda: la reconciliación de la pareja tras la lucha.

REFERENCIAS

- ADORNO, Th. W. (1997a): *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* t. 7, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- ADORNO, Th. W. (1997b): “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, en *Gesammelte Schriften* t. 11, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, pp. 48-68.
- BERMAN, M. (1998): *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.
- SEBALD, W. G. (2001): “Was ich traure weiss ich nicht”, en *Logis in einem Landhaus*, Frankfurt a. M., Fischer, pp. 75-94.

EL MONTAJE COMO AUTOCORRECCIÓN DE LA FOTOGRAFÍA. NOTAS SOBRE UN ASPECTO FOTOGRÁFICO DE LA ESTÉTICA DE ADORNO

*The Montage as Photography's Self-Correction:
On a Photographic Aspect of Adorno's Aesthetics*

EDUARDO MAURA*

emaurez@ucm.es

Es conocida la importancia que Adorno concede en *Teoría estética* (1970) al problema de la objetividad de las representaciones artísticas. En un paso importante, vincula esta cuestión con la capacidad del arte para dotar de sentido al mundo:

El umbral entre el arte auténtico que carga con la crisis del sentido y el arte resignado que está formado por enunciados protocolares (literal y figuradamente) es que en las obras significativas la negación del sentido se configura como algo negativo, mientras que en las otras obras se copia de una manera torpe, positiva (AOC 7: 207).¹

En su opinión, las obras de arte que presentan la ausencia de sentido de manera supuestamente transparente –como si el arte pudiera representar el mundo sin mancharse las manos con él y como si los destinos de ambos no estuvieran interconectados– falsifican la realidad, más que reproducirla. Para Adorno, la pregunta por el sentido del arte es inseparable de la pregunta por la construcción del sentido. Desde el punto de vista de la práctica artística, ambas remiten al procedimiento del montaje: este dota de sentido no imponiendo a los acontecimientos una continuidad lineal donde no la había, sino a través de la formalización de la disparidad constitutiva de la realidad; es decir, a través del tratamiento reconstructivo de fragmentos heterogéneos que son siempre reconocidos como tales: la unidad del mundo, de haberla, es un resultado precario del proceso de montaje y desmontaje,

* Universidad Complutense de Madrid.

Este trabajo se enmarca dentro de las actividades del Grupo de Investigación Complutense “Estética contemporánea: arte, filosofía, sociedad” (ESCON/970943).

¹ Cito a Adorno, salvo indicación contraria, por la edición española de *Obra completa* (véase bibliografía), que se indica como AOC.

no su punto de partida. Ninguna sucesión narrativa, ni siquiera la de las imágenes del cine, está exenta de esta condición fragmentaria originaria:

[...] las obras de arte que niegan el sentido tienen que estar desordenadas también en su unidad; ésta es la función del montaje, que desautoriza a la unidad poniendo de manifiesto la disparidad de las partes y al mismo tiempo produce la unidad en tanto que principio formal. Es conocida la conexión entre la técnica del montaje y la fotografía. Aquélla tiene su escenario más apropiado en el cine (AOC 7: 208).

La fotografía y el cine plantean un reto al que Adorno no es ajeno: 1839, la fecha oficial de nacimiento de la fotografía, coincide con una atmósfera crecientemente positivista de la que es difícil sustraerse (Freund, 2017). De acuerdo con esta mirada, la fotografía encarna el ideal de la captación automática de la realidad, con todo detalle y sin mediaciones subjetivas, lo cual supone un enorme ahorro de trabajo con respecto a la pintura, la litografía y la xilografía (Ramírez, 1981). Por su parte, a principios del siglo XX el cine es considerado por muchos la representación realista por antonomasia, pues a diferencia de la fotografía, que es incapaz de “imprimir” los objetos en movimiento, si se hace cargo del flujo temporal (Batchen, 2004a: 135-136; Doane, 2012). Aunque sería un error asimilar las técnicas de base fotográfica al positivismo, pues los primeros experimentos con aquellas son anteriores a este, lo cierto es que su recepción y auge son inseparables de los discursos sobre la objetividad, la instantaneidad y el dominio científico-industrial de la naturaleza (Crary, 2008; Fontcuberta, 2010).

Aunque los textos de Adorno sobre los nuevos medios se leen a menudo desde la perspectiva de su polémica con Benjamin (Adorno y Benjamin, 1998), en este punto es más directa la conexión con algunos ensayos de Siegfried Kracauer de los años veinte. En ellos, los temas clave son la relación entre apariencia y realidad, por un lado, y la posibilidad de que fotografía y cine sean las técnicas de representación más adecuadas a un mundo en creciente descomposición, por el otro. En “Mundo de calicó” (1926), Kracauer, a partir de sus visitas a los estudios de la UFA, describe la artificiosidad con la que el cine recompone la realidad natural que él mismo destruye:

[...] una superficie de 350.000 metros cuadrados contiene el mundo en papel maché. Todo garantiza lo antinatural, todo exactamente como la naturaleza. Para poder desfilarse en la película, el mundo es previamente despedazado en la ciudad del cine. Sus conexiones se dan por superadas, sus dimensiones se trans-

forman arbitrariamente, sus potencias mitológicas se convierten en divertimento. [...] El desmontaje de los contenidos del mundo es radical y, si tiene lugar solo en apariencia, esa apariencia no es de ninguna manera fútil (Kracauer, 2009: 151).

A lo largo del texto, se repiten las referencias a cómo la realidad es disuelta y reconfigurada mediante la representación cinematográfica y el montaje. Entre otras:

Construyen culturas y luego las destruyen según la necesidad. Se erigen en tribunal sobre ciudades enteras y, cuando lo exige la película, hacen llover sobre ellas la pez y el azufre. Nada dura ante ellos, la más soberbia creación se alza sobre la demolición.

La naturaleza viva y real queda arrinconada. Sus paisajes son superados por los libremente diseñados, cuyos pictóricos atractivos se sustraen al azar.

En lugar de dejar al mundo en su estado de despedazamiento, se lo recupera de nuevo en el mundo. Las cosas desgajadas de su contexto son reintroducidas de nuevo en él; su aislamiento es anulado, su mueca aplanada (Kracauer, 2009: 152-158).

Kracauer intenta mostrar que existe una afinidad estructural entre los nuevos medios de comunicación-representación y la creciente dificultad para pensar la continuidad del presente. Para alguien que venía de defender posiciones pesimistas sobre la caída y la culpa del hombre en un mundo insustancial, espacializado, sin trascendencia, el contacto con el cine y la fotografía es un hito relevante en su trayectoria teórica (Kracauer, 2010). A partir de entonces, oscilará hacia la investigación de los nuevos modos de experiencia y sociabilidad, así como hacia un cierto modernismo materialista. En la política de la inmanencia de este momento histórico, el cine es un síntoma y un horizonte sensorial y reflexivo desde donde habérselas con los efectos del proceso histórico (Hansen, 2011: 6).

El joven Adorno, que fue relativamente permeable a la influencia de Lukács, Simmel y otros pensadores de la tragedia de la cultura, por no mencionar la influencia directa de Benjamin y Kracauer, también transita hacia el problema del montaje. Sin embargo, lo hace por otros caminos, fundamentalmente radiofónicos y fonográficos (Levin, 1990; Hullot-Kentor, 2006).² Décadas después, retomando algunos debates de los años veinte sobre el papel artístico del montaje cinematográfico (Taylor y Christie, 1994), Adorno sostiene que el cine es central para el

² He tratado de desarrollar este argumento de manera más exhaustiva en mi artículo "La teoría crítica de la fotografía de Theodor W. Adorno" (en prensa).

pensamiento estético porque, intencionalmente, yuxtapone secuencias de algo inintencional que, como tal, le es heterogéneo: “quiere servir a intenciones sin vulnerar la carencia de intenciones de la mera existencia” (AOC 7: 208). Tenga mucha o poca vocación estetizante, todo plano (y toda fotografía) arrastra restos de algo presuntamente inestético: el plano recorta lo que quiere mostrar del mundo, pero siempre aparece algo que perfectamente podría no estar. Lo no artístico aparece intrínsecamente vinculado con el arte: ambos polos forman parte del proceso estético sin que la tensión entre ellos llegue a neutralizarse.

A este respecto, entre sus aportaciones hay una en *Teoría estética* que no ha sido objeto de suficiente atención: la definición del montaje como “autocorrección de la fotografía” (*Selbstkorrektur der Photographie*) (Adorno, 1995: 232). Aunque no fuera objeto de sus investigaciones, hay que recordar que la conversación sobre la condición artística de la fotografía estuvo muy presente en sus años de formación, y que reapareció en no pocas ocasiones después de la guerra, al igual que los debates sobre la fotografía vernácula y los usos políticos del medio (Benjamin, 2003; Ribalta, 2011; Rouillé, 2017). En este contexto, Adorno presenta su particular definición del montaje:

[...] *el montaje conduce de manera inmanente más allá de la fotografía sin infiltrarla con un engaño, pero también sin sancionar su coseidad como norma: autocorrección de la fotografía.* El montaje surgió como antítesis de todo arte cargado con emotividad, primariamente del impresionismo. Éste disolvió a los objetos en elementos ínfimos, a su vez sintetizados, sobre todo los del entorno de la civilización técnica o de sus amalgamas con la naturaleza, para que se los apropie sin problemas el continuo dinámico. El impresionismo quería salvar estéticamente en la copia lo extrañado, lo heterogéneo (AOC 7: 208, cursivas mías).

En apenas unas líneas, Adorno plantea dos problemas centrales del pensamiento fotográfico: el primero es que el papel de la fotografía con respecto a la realidad, contra el sentido común positivista, no es ser ventana transparente al mundo. La fotografía representa “sin sancionar su coseidad como norma”, esto es, opera como mediación: ella misma es ya, desde el comienzo, una reorganización del material del mundo. El segundo es que, a través del montaje, la fotografía es capaz de ir más allá de sí misma: no está condenada a ser ventana, como hemos visto, ni tampoco espejo o captura del instante decisivo. Para evitar quedar enjaulada en el realismo, la fotografía debe “autocorregirse”.

Esta idea, a su manera enigmática, no es desarrollada explícitamente en ningún otro lugar, pero conecta con algunas reflexiones sobre el cine como escritura en las que opera de fondo la idea clásica de la fotografía como escritura o dibujo de la luz, es decir, como intersección productiva, siempre inestable, entre naturaleza (luz, *photo*) y cultura (escritura, *graphein*). En general, a Adorno le interesa pensar los problemas que acarrea la poderosa sensación de realismo que solemos atribuir a la imagen cinematográfica.³ A primera vista, también él afirma esta conexión entre fotografía, cine y realismo, cuyo representante más próximo, personal y filosóficamente, es el Kracauer de posguerra. Según este, la imagen cinematográfica normalizada surge de la fotografía en blanco en negro, de la que, a la vez, solo puede decirse que es realmente fotográfica si es realista (Kracauer, 2001: 11-34). No hay cine sin fotografía y no hay fotografía sin realismo. De acuerdo con este encadenamiento ontológico, las imágenes del cine actúan siempre de abajo arriba, van del dato a la idea, y no le imponen a la realidad un programa preconcebido. Así, “guiados por el cine, [...] nos aproximamos a las ideas, si es que de algún modo podemos hacerlo, ya no mediante carreteras que conducen a través del vacío, sino mediante senderos que atraviesan la maleza de las cosas” (Kracauer, 2001: 378).⁴

Por su parte, Adorno cuestiona la adecuación entre la imagen en movimiento y la realidad porque no sirve para pensar a fondo la lógica del medio cinematográfico, al tiempo que refuerza la ideología de la industria cultural. En “Transparencias cinematográficas” (1966), plantea que el realismo, cuando se toma como atributo natural de ambos, participa de la conformidad con lo existente. Primero, porque concibe la realidad como algo dado, en la línea del sentido común positivista. Segundo, porque hay que rechazar “la naturaleza reaccionaria de todo realismo estético hoy”, al que atribuye la “consolidación afirmativa de la superficie de la sociedad” (AOC 10/1: 313). Ninguna imagen de base fotográfica, por abstracta que sea, puede emanciparse del mundo de los objetos. Adorno piensa el cine desde esa limitación ontológica, pero con la precaución ya señalada de que la mera reproducción de los objetos no reproduce la realidad, sino que trabaja a favor del *statu quo*. En un gesto que lo aproxima a Benjamin, considera que el montaje es la mejor

³ En este punto, conviene recordar que las grandes teorías del realismo cinematográfico han solido defender el origen fotográfico del cine (Bazin, 2017).

⁴ Hansen (2011: 255) considera que el realismo de Kracauer tiene una dimensión abierta y modernista. Según esto, más que una teoría de cómo hacer cine desde un punto de vista realista, el libro de Kracauer sería una teoría de la experiencia del cine como realismo, es decir, del cine “como matriz sensorio-perceptual de la experiencia”.

herramienta del “cine emancipado” para contrarrestar la sensación realista que produce la sucesión narrativa de las imágenes: solo reconduciendo la imagen hacia la escritura es posible sacar a la audiencia “del nexo de efectos inconsciente e irracional y ponerla al servicio de la intención ilustrada” (AOC 10/1: 314). Este montaje-escritura trata la música, la fotografía y el movimiento como un código susceptible de ser utilizado con fines diversos, que ha de ser leído como construcción, a la manera de Jean-Luc Godard y Alexander Kluge, no como continuidad orgánica (Maiso y Viejo, 2006: 127-128).

Volviendo a la definición del montaje como “autocorrección de la fotografía”, hay que añadir que Adorno ubica los orígenes de esta posibilidad, de manera algo imprecisa, en la vocación impresionista de salvar lo heterogéneo.⁵ Pese a la ambigüedad de la formulación, parece claro que sirve para puntualizar dos aspectos: primero, que el montaje, entendido como metáfora del trato con lo heterogéneo, no es exclusivo de ningún medio artístico, tampoco de la fotografía y el cine; segundo, que es consustancial al montaje, no algo opcional, el habérselas con la variedad de los materiales del arte y del mundo. Este problema, aunque anterior, se acentúa en la segunda mitad del siglo XIX con las pretensiones de objetividad del cine y la fotografía: como hemos visto, todo plano arrastra alguna clase de vínculo con el mundo de los objetos, de tal manera que, con respecto a la música y la pintura, los nuevos medios hacen necesario repensar los límites de la abstracción y la construcción. Adorno no piensa que esto convierta el cine en apéndice expresivo del realismo estético, y, en consecuencia, en algo indigno de ser pensado filosóficamente. Al contrario, el cine le plantea al pensamiento una paradoja nuclear: muestra la imposibilidad tanto de la construcción absoluta (puro código) como de la realidad absoluta (puro dato). El problema de la imagen cinematográfica como escritura se vuelve productivo en esta doble imposibilidad. En otras palabras, donde hay encuadre, script y montaje, hay necesariamente sentidos y significaciones, luego hay posibilidades de apertura y aportación productiva a la crítica de la sociedad (Hansen, 2011: 221).

El montaje como escritura toma pie en lo fotográfico para ir más allá de lo fotográfico. Más que un relato hecho con palabras, es un regreso a las relaciones entre las cosas (y las personas): en la vida cotidiana, las cosas se nos aparecen en

⁵ Cabe matizar, aunque Adorno no lo hace, que lo heterogéneo natural, tal como Manet lo representa en su retrato *Monet pintando en su bote-estudio* (1874), no es reapropiable con los mismos medios que lo heterogéneo social, por ejemplo, de *Los descargadores de carbón* de Monet (1875). Para esta cuestión, la mejor referencia sigue siendo Clark, 1984.

movimiento, desplazándose entre ellas, a menudo fugazmente. Adorno entiende la escritura como la captación de esta temporalidad específica y como modo de incorporación de lo heterogéneo (Hansen, 2011: 223). Por definición, la escritura es irreductible tanto quien escribe como a lo que se escribe. De igual manera que el realismo cinematográfico es un efecto del montaje, la escritura-fotografía autocorregida no capta los hechos “tal como son”, sino sus modos de aparición; es decir, las cosas tal como las percibimos, cuya experiencia cotidiana, siempre mediada, no se parece a la continuidad narrativa estandarizada de las situaciones, acciones y personajes del cine comercial, ni a la pura acumulación de shocks puntuales inco nexos.

Por tanto, el montaje-escritura es una reelaboración permanente del material artístico en bloques heterogéneos de imágenes-palabras-sonidos, capaz de empujar la fotografía más allá de sí misma y de sabotear desde dentro las imágenes orgánicas, cerradas, de la industria cultural. Más que desvelar el velo de ignorancia de una industria malvada, el montaje-escritura la presenta como una máquina entre otras, accesible a la crítica y a la reorientación general de sus posibilidades. En este punto, más que hacia la idea de Moholy-Nagy de que “no el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía será el analfabeto del futuro” (Benjamin, 2004: 52-53), Adorno mira hacia la reconsideración de la imagen (fija y en movimiento) como mediación, en una línea que enlaza con las recientes contribuciones de André Rouillé y Ariella Azoulay. Los tres comparten la idea de que la condición mediadora de la fotografía desafía toda concepción estática tanto del mundo de los objetos como del mismo proceso fotográfico.

En el primer caso, la confluencia se da en la crítica de Rouillé a lo que Barthes denomina el “noema de la fotografía”: la mostración de que algo ha sido, el primado del referente en la relación fotográfica. Con ella, persigue descentrar la posición tan predominante que la contigüidad entre la cámara y el referente ha tenido en el pensamiento fotográfico del siglo XX.⁶ Según él:

⁶ El último Barthes (2009: 90-91) sintetizó esta visión en el eslogan “Esto ha sido”: “Nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. El nombre del noema de la Fotografía será pues: ‘Esto ha sido, o también: lo Intratable’”. Para una investigación conectada con problemas de la teoría crítica, singularmente la de Benjamin, puede verse Yacavone, 2017.

Si bien cualquier foto exige que alguna cosa real y material haya pasado delante del objetivo [...], esta confrontación jamás carece de efectos, tanto para la imagen como para la cosa. De hecho, ocurre un encuentro entre la cosa y la fotografía. *Y el proceso fotográfico es precisamente el acontecimiento de este encuentro.* [...] El retrato no es la representación, copia o simulacro, de un rostro-cosa-modelo que se supone preexistente a la imagen, sino la actualización fotográfica de un rostro-acontecimiento en perpetuo devenir (Rouillé, 2017: 98-99).

Esta correlación inestable entre la imagen como índice-huella y su referente era pensable antes de la sustitución del proceso fotoquímico por el digital, a la que en ocasiones se atribuye la quiebra del “Esto ha sido” barthesiano. La fotografía ya era mediación antes de volverse digital.⁷ Así lo anticipa Adorno en “Lectura de Balzac” (inédito), donde señala que existe una diferencia entre mirar el mundo y penetrarlo, incluso para la fotografía:

Sobre el hecho de que el realismo literario se volvió obsoleto porque como representación de la realidad no acertaba con ésta, no se puede citar mejor testimonio que al mismo Brecht que luego se metió en la camisa de fuerza del realismo como si fuera un disfraz. Él vio que el *ens realissimum* son procesos, no hechos inmediatos, y que no se los puede copiar: “La situación se hace tan complicada porque una simple ‘reproducción de la realidad’ dice menos que nunca sobre la realidad. Una fotografía de las fábricas Krupp o AEG no informa de casi nada sobre estas empresas. La auténtica realidad se ha ido deslizado hasta convertirse en la funcional. La reificación de las relaciones humanas, en consecuencia la fábrica por ejemplo, ya no las restituye”. En la época de Balzac eso aún no se podía reconocer (AOC 11: 144).

En segundo lugar, la conexión entre Adorno y Azoulay es más inestable, pero encuentra un notable lugar común en que para ambos la suprema condición material de todo lo existente (o *ens realissimum*) es procesual, no fáctica; es mediación, no inmediatez. En consecuencia, partiendo de que lo elemental e irreductiblemente fotográfico es una relación, y con la intención explícita de desontologizar la reflexión sobre el medio, Azoulay propone la noción de “acontecimiento fotográfico”. Con ello, pretende repensar la fotografía como escritura de la historia, aten-

⁷ Para esta cuestión pueden verse Mitchell, 1992, Batchen, 2004b y Fontcuberta, 2016. Estas páginas se ciñen a la modalidad fotoquímica de copresencia de la cámara y el referente, pues es el paradigma en el que se mueve Adorno.

diendo a una serie de condicionantes y efectos que serían intraducibles a la fotografía en tanto que escritura directa de la luz:

Está claro que una investigación ontológica de la fotográfica no puede tratar solo con la tecnología de la cámara. Tampoco puede ser restringida a la investigación del producto “final” creado por la cámara, es decir, la fotografía. En otras palabras, una descripción ontológica de la fotografía tiene que suspender la sintaxis elemental de la frase, dividida en sujeto, verbo, predicado y adjetivo –el fotógrafo fotografía una fotografía con una cámara fotográfica–, que ha organizado la discusión fotográfica hasta ahora (Azoulay, 2015: 27).

Este planteamiento tiene consecuencias ineludibles para la manera de comprender lo fotográfico. Si realmente hemos de hacernos la pregunta por su esencia, entonces hay que:

diferenciar entre el acontecimiento de la fotografía y el acontecimiento fotografiado que el fotógrafo intenta capturar en su encuadre. [...] En la época contemporánea, en la que los medios de la fotografía están al alcance de tantas personas, la fotografía siempre constituye un acontecimiento potencial, incluso en los casos en los que la cámara no está presente o es completamente invisible. [...] La ausencia de una cámara a la vista de las personas presentes no excluye la posibilidad de que esté ahí –escondida en la mano de unos de los participantes, quizá, o instalada permanentemente, como ocurre con las cámaras de vigilancia. La fotografía es concebida habitualmente como el producto final de un acontecimiento. Al contrario de esta presuposición común, veo la fotografía –o el conocimiento de que se ha producido una fotografía– como un factor adicional en el despliegue del acontecimiento de la fotografía (no del acontecimiento fotografiado). [...] El encuentro con la fotografía prolonga el acontecimiento de la fotografía que ya ha sucedido en otro lugar (Azoulay, 2015: 35).

Adorno no llega tan lejos, pues su propuesta de montaje-escritura se mantiene dentro de los límites de una concepción relativamente monista de la fotografía como medio con una identidad diferencial, no como acontecimiento o como campo de una pluralidad de modos de mirar, recursos técnicos y prácticas vernáculas, profesionales, auxiliares, artísticas, etc. Sin embargo, su énfasis en la posibilidad de dislocar la relación imagen-referente y de suspender la sucesión filmica para reconstruirla desde la autocorrección de la fotografía, si bien pendiente de desarrollo, es una aportación notable a los debates fotográficos de la segunda mitad del siglo XX, así como a sus prolongaciones contemporáneas.

REFERENCIAS

- ADORNO, Th. W. (1995): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M, Suhrkamp.
- ADORNO, Th. W. y BENJAMIN, W. (1998): *Correspondencia, 1928-1940*, trad. J. Muñoz y V. Gómez, Madrid: Trotta.
- ADORNO, Th. W. (2003-2014): *Obra completa* (20 vols.), varios traductores, Madrid: Akal.
- AZOULAY, A. (2015): *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, trad. L. Bethlehem, Londres/Nueva York: Verso.
- BARTHES, R. (2009): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala-Sanahuja, Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, G. (2004a): *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, trad. A. Fernández Lera, Barcelona: Gustavo Gili.
- BATCHEN, G. (2004b): "Ectoplasma. La fotografía en la era digital". En J. Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, trad. E. Llorens Pujol, Barcelona: Gustavo Gili, pp. 313-334.
- BAZIN, A. (2017): *¿Qué es el cine?*, trad. J. L. López Muñoz, Madrid: Rialp.
- BENJAMIN, W. (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* [Urtext], trad. A. E. Weikert, México D. F.: Ítaca.
- BENJAMIN, W. (2004): *Sobre la fotografía*, trad. J. Muñoz Millanes, Valencia: Pre-Textos.
- CLARK, T. J. (1984): *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Nueva York: Knopf.
- CRARY, J. (2008): *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, trad. F. López García, Murcia: CENDEAC.
- DOANE, M. A. (2012): *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, trad. Cálamo y Cran, Murcia: CENDEAC.
- FONTCUBERTA, J. (ed.) (2010): *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili.
- FONTCUBERTA, J. (2016): *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FREUND, G. (2017): *La fotografía como documento social*, trad. J. Elias, Barcelona: Gustavo Gili.
- HANSEN, M. B. (2011): *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press.
- HULLOT-KENTOR, R. (2006): *Things Beyond Resemblance: Essays on Theodor. W. Adorno*, Nueva York: Columbia University Press.
- KRACAUER, S. (2001): *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, trad. J. Hornero, Barcelona: Paidós.
- KRACAUER, S. (2008): *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa 1*, trad. L. S. Carugati, Barcelona: Gedisa.
- KRACAUER, S. (2009): "Mundo de calicó", trad. V. Jarque. *Archivos de la Filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 62, 151-158.

- KRACAUER, S. (2010): *La novela policial. Un tratado filosófico*, trad. S. Villegas, Buenos Aires: Paidós.
- LEVIN, T. Y. (1990): "For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproduction". *October*, 55, 23-47.
- MAISO, J. y VIEJO, B. (2006): "Imágenes en negativo. Notas introductorias a 'Transparencias cinematográficas' de Theodor W. Adorno". *Archivos de la Filмотeca*, 52, 121-129.
- MITCHELL, W. T. J. (1992): *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- RAMÍREZ, J. A. (1981): *Medios de masas e historia del arte*: Madrid, Cátedra.
- ROUILLÉ, A. (2017): *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, trad. L. González Flores, Ciudad de México: Herder.
- RIBALTA, J. (ed.) (2011): *El movimiento de la fotografía obrera. Ensayos y documentos (1926-1939)*, Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- TAYLOR, R. y CHRISTIE, I. (eds.) (1994): *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, trad. R. Taylor, Londres: Routledge.
- YACAVONE, K. (2017): *Benjamin, Barthes y la singularidad de la fotografía*, trad. N. Molines, Barcelona: Alpha Decay.

RECONSTRUCCIÓN NORMATIVA Y CRÍTICA. LA SUBSUNCIÓN DEL ANÁLISIS DE LA SOCIEDAD EN LA TEORÍA DE LA JUSTICIA DE AXEL HONNETH

*Normative and Critical Reconstruction. The Subsumption
of the Analysis of Society in Axel Honneth's Theory of Justice*

ROBIN MOHAN*

r.mohan@gmx.de

La pregunta “¿Qué es la crítica?” ha adquirido cierta preeminencia durante los últimos años en todas las disciplinas humanísticas. Si bien la reflexión sobre sus presupuestos teóricos y prácticos tiene una importancia considerable, también ha dado lugar a tendencias problemáticas en el discurso crítico más reciente.¹ Este tiene más bien rasgos de una clasificación administrativa de la crítica en cajones estancos, de los cuales ninguno conserva el sentido completo de lo que significa la crítica en los distintos programas teóricos de la ciencia y la filosofía social.² Además predominan las concepciones normativas. Para estas, toda forma de crítica evalúa su objeto a partir de un ideal normativo y, en correspondencia con ello, debe indicar y fundamentar su criterio antes de emitir un juicio crítico.³ En ocasiones es

* Goethe-Universität Frankfurt am Main.

¹ Sobre esta valoración véase también Maihofer (2013) y Heim (2013: 119 ss.). Aquí no compartimos la interpretación de Heim, según la cual “la comprensión de Habermas de una ciencia crítica [...] se enraíza en la tradición de la “teoría crítica” (Heim, 2013: 121), una interpretación que se deja confundir ella misma por la interpretación habermasiana de la teoría crítica.

² Esos compartimentos estancos son aproximadamente los siguientes: genealógica, desveladora de mundo, constructivista, interpretativa, reconstructiva y crítica de la ideología (cf. Iser, 2008: 23 ss.). Especialmente apreciada es la diferenciación entre crítica interna y externa, en la que se puede introducir otras diferencias (cf. por ejemplo Jaeggi, 2014: 262 ss.). Sólo desde el supuesto de esta administración de la crítica puede aparecer como un “hecho irritante que la teoría crítica de alguna manera unifique los modelos antes diferenciados en un único programa” (cf. Honneth, 2000: 737).

³ Implícitamente esto significa también un dominio de la filosofía moral, de la ética y de la teoría de la justicia en el discurso crítico, puesto que son las disciplinas encargadas de la formulación de los principios normativos. Por eso, tales intentos de fundamentación de la teoría crítica desembocan regularmente en “discusiones filosóficas que contribuyen poco a la comprensión concreta de los procesos sociales” (Demirovic, 2003: 15). Sobre la tendencia a la pérdida del objeto véase Henning (2005).

difícil evitar la impresión de que la pregunta por el criterio normativo no cumple la función de ampliar los fundamentos de la crítica y, de ese modo, fortalecerla, sino más bien domestica cualquier impulso crítico antes de que pueda desembocar en reflexiones y análisis sociales de largo alcance. Atrapado en el metanivel de una discusión sobre concepciones y prácticas de la crítica, así como de sus fundamentaciones, ya casi no se realiza un análisis material y una crítica de la sociedad –los problemas candentes de actualidad sirven la mayoría de las veces sólo para ejemplificar la plausibilidad de determinados modelos de crítica.

Honneth ha tomado como punto de partida de su última monografía el diagnóstico del problema, el hecho de que la formulación de medidas normativas de la crítica a partir de la teoría de la justicia y el análisis de la sociedad moderna se distancien entre sí cada vez más. Honneth critica las actuales teorías de la justicia, formuladas bajo la “la posición dominante del kantismo”, por no desarrollar sus principios normativos desde “el entramado institucional existente, sino de forma independiente y aislada de este” (15 [14])⁴, y así correr el peligro de que “en el ensimismamiento idealista se construyan principios de justicia que resulten ser totalmente insostenibles frente a una discolpa realidad” (119 [91]). Los intentos realizados hasta ahora para corregir este error han consistido únicamente en “una readaptación hermenéutica de los principios normativos a la estructura existente de los entramados institucionales o las convicciones morales imperantes” (16 [14]), sin mostrar su contenido normativo como racional o justificado, de tal manera que estos intentos de reajuste se situarían “sin fuerza y mordiente” (*ibid.*) frente a la teoría kantiana. Oponiéndose a ello, Honneth propone partir de la filosofía del derecho de Hegel, “desarrollar los principios de la justicia social directamente en forma de un análisis de la sociedad” (9 [9]). A primera vista, con ello parece trabajar contra la tendencia del discurso normativo a distanciarse cada vez más del análisis social. A continuación, mostraremos que el procedimiento de la reconstrucción normativa, con cuya ayuda Honneth pretende fundamentar una crítica inmanente de la sociedad, no posibilita ningún análisis adecuado a su objeto porque tiene como presupuesto una imagen no realista y normativista de la realidad social. A este fin se expondrán primero las bases teóricas del procedimiento de reconstrucción normativa (1). Dado que estos problemas se vuelven perceptibles especialmente a propósito de la tematización de la economía capitalista de mercado, en la última parte dedicare-

⁴ Las citas procedentes de *El derecho a la libertad* (Honneth, 2011) sólo se indicarán en lo que sigue por la página y en corchetes la página de trad. esp. indicada en las referencias bibliográficas.

mos a esta una atención especial (2) antes de criticar finalmente, a modo de síntesis, el planteamiento de Honneth (3).

1 LA TEORÍA DE LA JUSTICIA COMO ANÁLISIS SOCIAL - BASES METODOLÓGICAS Y DE TEORÍA SOCIAL

La “premisa de partida” (10 [10]) de *El derecho de la libertad* es la suposición de que los sistemas de acción constitutivos de la Modernidad pueden ser considerados encarnaciones o institucionalizaciones del valor universal de la libertad individual. Esta tesis vincula la teoría de la justicia a una teoría de la sociedad. En el núcleo de la primera está el concepto de libertad. En el de la segunda, el sistema de la acción. Además, la idea de desarrollar la teoría de la justicia directamente en forma de un análisis social se sustenta en las siguientes cuatro premisas:

1. La reproducción de los órdenes sociales se vincula a la legitimación mediante valores éticos (cf. 18s. [17s.]). En conexión con el modelo de sistema de la teoría de la acción de Parsons se formula la premisa de que los valores éticos configuran en ámbitos parciales y subordinados de la sociedad las respectivas expectativas de roles, las obligaciones implícitas y los ideales socializados a través del sistema cultural.

2. Los criterios de la justicia deben obtenerse a partir de los ideales institucionalizados históricamente en una determinada sociedad, que son condiciones de la reproducción (criterio de inmanencia). Lo que se considera justo se diferencia según la esfera social y su “papel en la división de tareas de la sociedad” (21 [18]).

3. La sociedad no “debe presuponerse [...] como un objeto ya suficientemente analizado”, sino que todavía se debe comprobar “qué esferas sociales brindan qué contribución al aseguramiento y la realización de los valores ya institucionalizados socialmente” (24 [20s.]). El procedimiento introducido para el análisis social es la “reconstrucción normativa”.

4. La reconstrucción normativa hace posible la crítica. El lado crítico del procedimiento consiste en mostrar a las prácticas existentes los potenciales de desarrollo, cuyo pleno aprovechamiento realizaría los valores universales generales “mejor, es decir, más ampliamente o más fielmente” (27 [23]).

Por ello el valor de la libertad individual, que debe estar institucionalizada en los sistemas de acción constitutivos (tesis de partida), es universal; cabe interpretar dicho valor de maneras diversas. Antes de que Honneth investigue en qué medida las esferas sociales pueden considerar como encarnaciones del valor universal de la

libertad individual, es preciso aclarar las diferentes concepciones de la libertad. A ese fin, Honneth antepone a su reconstrucción normativa una “actualización histórica” de modernas concepciones filosóficas de la libertad individual, en cuyo marco distingue tres comprensiones: la libertad *negativa* consiste en la persecución de los propios intereses inmediatos sin obstáculos externos. La gran carencia de este modelo reside en que se detiene ante la determinación de los objetivos de la acción y por ello no pueden ser comprendidos como libremente afirmados (56s. [46 s.]). El modelo de la libertad *reflexiva* se orienta exactamente a esta determinación, en tanto se considera libre a aquel individuo “que logra relacionarse consigo mismo de forma tal que solo se deje guiar al actuar por intenciones propias” (59 [48]), con lo cual esta reflexión consiste sobre todo en el examen (individual o colectivo/discursivo) de la universalización de las intenciones de la acción. El déficit de este modelo reside, sobre todo, en el hecho de que formula el concepto de libertad haciendo abstracción de los presupuestos institucionales de este examen y de las oportunidades externas de realización de un objetivo de acción racionalmente fundamentado; estos presupuestos externos solo se incorporan de manera complementaria, en una “lógica de la posterioridad” (79s. [62s.]), pero no son “interpretados como componente de la libertad” (79 [63]). Este déficit es corregido en el modelo de la libertad *social*, cuyos padres serían Hegel y Marx (cf. 98 [76]). Este modelo, que Honneth considera el más abarcador y por eso válido para todo lo que sigue, comprende la realidad social como condición de la libertad, de tal manera que las instituciones sociales posibilitan a los sujetos encontrarse en reconocimiento recíproco, es decir, “concebir a su contraparte como otro de sí mismo” (85 [67]). El concepto de libertad social es, con ello, desde el punto de vista de la arquitectura de la teoría, el lugar donde se pone en marcha la teoría del reconocimiento de Honneth.

En último término, el sujeto solo es “libre” cuando en el marco de prácticas institucionales se encuentra con una contraparte a la que lo vincula una relación de reconocimiento mutuo, porque puede ver en sus metas una condición de realización de las propias metas (86 [68]).

Tras esta aclaración conceptual previa, Honneth pasa a la reconstrucción normativa. En conjunto identifica cinco sistemas de acción, que deben dar cuerpo respectivamente a una comprensión específica del valor de la libertad individual. Antes de pasar a una presentación más exacta del procedimiento de la reconstrucción normativa (1.2), voy a esbozar el marco de teoría social en que tiene sentido plantear la teoría de la justicia como análisis de la sociedad (1.1).

El marco de teoría de la sociedad

Para desarrollar los principios de la justicia en la forma de un análisis de la sociedad, Honneth debe establecer como fundamento de su investigación una teoría social, así como una teoría de la sociedad⁵ en la que también el objeto sea determinado esencialmente como normativo. Encuentra una teoría semejante sobre todo en la tradición normativista de Durkheim y Parsons.⁶ El concepto de sistema de acción se introduce tomando como referencia a Parsons, si bien de forma muy poco transparente, pues Honneth no aclara qué nivel de elaboración de la teoría de sistema y la teoría de la acción de Parsons prefiere. De hecho sólo emplea el “concepto de sistema usado de manera flexible” (Habermas, 1981: 338) del primer Parsons.⁷ Por otro lado, las indicaciones bibliográficas remiten a los escritos tardíos de Parsons, los cuales, junto al paradigma de las cuatro funciones, tienen en su base un “concepto más estricto” (*ibid.*: 339) de sistema. Ninguno de los dos tiene relevancia para Honneth. Por más que se refiera reiteradamente a las institucionalizaciones específicas de las funciones de valor universal de la libertad, sin embargo, determina estas funciones tan poco como los límites de los respectivos sistemas de acción.⁸

⁵ Dado que el concepto de teoría social se usa por regla general más bien para aquellas teorías que tratan las condiciones de constitución de la socialidad independientemente de las formaciones sociales específicas (*cf.* Lindemann, 2009: 19 ss.), pero Honneth en *El derecho de la libertad* sólo tiene como objeto la sociedad moderna y su idea de libertad individual, en lo que sigue, se designarán como teoría de la sociedad y no como teoría social los supuestos teóricos que fijan el ámbito del objeto de tal modo que el procedimiento la reconstrucción normativa sea realizable razonablemente desde el punto de vista del análisis de la sociedad. Además, con ello se pone de manifiesto la continuidad que existe entre la teoría de la sociedad en *El derecho de la libertad* y los trabajos tempranos sobre la reformulación de la teoría de la sociedad con ayuda del concepto de reconocimiento (*cf.* en perspectiva crítica Mohan/Keil, 2012). Ya en ese marco formuló Honneth el principio fundamental del programa que hoy sigue llevando a cabo: “los conceptos fundamentales que recogen la dimensión de la injusticia social en una teoría de la sociedad deben amoldarse a las expectativas normativas” (Honneth, 2003: 157). En el mismo sentido introdujo la idea de una apropiación de la filosofía del derecho de Hegel desde la teoría de la justicia como plan para presentar una “teoría de la sociedad llena de contenido desde el punto de vista normativo” (Honneth, 2001: 14).

⁶ Ya Habermas había introducido en *Facticidad y validez* el procedimiento de una “reconstrucción normativa” (Habermas, 1992: 89), pero sólo la había aplicado al Estado de derecho y recurría para su fundamentación a las teorías de la sociedad de Durkheim, Weber y Parsons.

⁷ “La palabra sistema se usa en el sentido de que existen determinadas relaciones de interdependencia dentro del complejo de fenómenos empíricos. La antítesis del concepto de sistema es la variabilidad aleatoria.” (Parsons; citado en Joas/Knöbl, 2004: 96).

⁸ Esto es problemático en la medida en que se precisaría una determinación de los límites del sistema para mostrar las normas reconstruidas como immanentes a las diferentes esferas.

Dejando a un lado esta política de referencias sueltas, más confusa que clarificadora, cabe decir que de las dispersas y escasas observaciones resulta la siguiente imagen sobre los supuestos fundamentales de la teoría de la sociedad:

Para poder considerar los sistemas de acción encarnaciones de la libertad individual (con una función específica), deben cumplir tres condiciones: primero, los sujetos que actúan en ellas deben cooperar reconociéndose recíprocamente en referencia a una norma compartida. Segundo, debe darse una asignación recíproca de estatus que vuelva predecible el comportamiento de todos los participantes. Tercero, dentro del sistema de acción debe formarse una relación específica consigo mismo que capacite a la participación en las prácticas constitutivas (cf. 147s. [109 s.]). Sobre la base de esta determinación general, Honneth distingue dos tipos de sistemas de acción: por un lado, los regulados por normas de reconocimiento y, por otro, los constituidos por ese tipo de normas. Apoyándose en la idea hegeliana del desarrollo de la idea de libertad en la *Filosofía del derecho*, Honneth considera parte del primer tipo la esfera del derecho y la esfera de la moralidad; del segundo forman parte las esferas de las relaciones personales, de la actividad económica y del ámbito público de la política. Mientras que las primeras sólo representan posibilidades de la libertad, ya que en sí mismas “no contienen objetivos materiales concretos con vínculos [intersubjetivos; R. M.] obligatorios”, sino que precisamente sirven al “distanciamiento, revisión o rechazo” (222 [166]) de estas obligaciones y abren con ello “posibilidades para una retirada respecto del mundo de la vida social” (124 [92 s.]), las últimas constituyen la realidad efectiva de la libertad. En ellas las acciones sólo pueden ser formuladas y realizadas con sentido en referencia a acciones de otros, ya que los sujetos comprenden “la puesta en práctica de sus acciones como condición de realización de los objetivos de la acción de las contrapartes” (222 [166]), de tal manera que en ellas “pueda ser experimentada de hecho la libertad social” (125 [93]). Si dentro de los sistemas de acción regulados por las normas de reconocimiento tienen lugar desviaciones del “estado de deber”, Honneth habla de patologías; en el caso de desviaciones del “estado de deber” en la esfera de la realidad efectiva de la libertad, habla de desarrollos erróneos. Mientras que las patologías se basan en “interpretaciones fallidas” (230 [172]) inducidas por los sistemas de acción de la libertad negativa y moral, en las que “la mera ‘posibilidad’ de la libertad es tomada como su completa ‘realidad’” (231 [172]), en el caso de los desarrollos erróneos no se trata de “desviaciones inducidas por el sistema”, sino de “anomias [...], cuyas fuentes no se encontrarán en las reglas constitutivas de los respectivos sistemas de acción sino en otros lugares” (231 [172]).

Lo específico de las esferas de la realidad efectiva de la libertad consiste en la necesidad de complementariedad⁹ de la acción. Como las acciones de los individuos están referidas complementariamente unas a otras, la necesidad de complementariedad va acompañada de obligaciones asociadas a los roles que, sin embargo, no son percibidas como impuestas desde fuera. Les falta “en general, la contrariedad de lo puramente obligado” (225 [168]). Esta afirmación es problemática en la medida en que el presupuesto teórico-social de la necesidad de complementariedad, es decir, la dependencia de la propia acción respecto de la acción de los otros, no excluye una orientación puramente egoísta de la acción¹⁰ ni proporciona un criterio que permita distinguir entre libertad y dominación, pues también las acciones pertenecientes a un marco de relaciones de dominación se hallan necesitadas de complementación. El criterio no aclara si los otros son considerados únicamente como medios o sus acciones meramente como condiciones de la propia acción o como fines en sí mismos. Por eso Honneth debe vincular el hecho de que los sistemas de acción pueden servir como esferas de la libertad social al presupuesto añadido de que las obligaciones asociadas a roles sean susceptibles de una “aprobación reflexiva” (226 [169]). Si las obligaciones asociadas a roles

solo fueran vividas como impuestas socialmente o incluso forzadas, los sujetos no podrían reconocer en la complementariedad mutua de sus acciones una realización de su propia libertad (226 [169]).

Honneth no desarrolla bajo qué condiciones las obligaciones asociadas a roles pueden valer como reflexivamente susceptibles de aprobación, aunque con ello se nombra aquí el principio central con cuya ayuda cabría elaborar criterios para examinar hasta qué grado se ha realizado de hecho la libertad social. Que Honneth no se ocupe de este punto puede deberse a que una determinación de ese tipo remite a su vez a principios de la razón externos que trascienden el contexto, a los que quiere evitar recurrir. Así se lee en Michael Hardimon, de quien Honneth toma el principio de la susceptibilidad de aprobación reflexiva: “El proceso de reflexión debe ser racional. El mero hecho de que uno no tenga ganas de cumplir con una obligación asociada con un rol dado no hace que el rol sea reflexivamente inaceptable.” (Hardimon, 1994: 348). Hardimon indica dos criterios para la susceptibilidad de aprobación reflexiva de los roles sociales: por un lado, un rol social dado es capaz de aprobación reflexiva “sólo si las condiciones de ‘formación de voluntad’ asocia-

⁹ Esta concepción de la necesidad de complementariedad la toma Honneth de Daniel Brudney (2010), quien a su vez la ha obtenido de la nota que hizo Marx de Mill (MEW 40: 443 ss.).

¹⁰ Se puede pensar al respecto en las obligaciones asociadas a roles de compradores y vendedores en la circulación de mercancías.

das con el rol también son reflexivas” (Hardimon, 1994: 349).¹¹ Por otro lado, habría que examinar si la estructura de esta institución, a la que pertenece un rol social, puede ser examinada en relación a su susceptibilidad de aprobación reflexiva, con lo cual esta clarificación está asociada a una valoración de las condiciones del marco social de esta institución (*ibid.*: 350). Dado que Honneth afirma de entrada las esferas constitutivas de la sociedad moderna como encarnaciones de la libertad individual (véase la premisa de partida), puede presuponer la susceptibilidad de aprobación reflexiva de las respectivas obligaciones asociadas a los roles.

Los tres sistemas de acción de la libertad social se diferencian entre sí según el modo en que se institucionalizan las obligaciones asociadas a los roles y según el tipo de objetivos individuales que deben realizarse en los respectivos sistemas (*cf.* 232 [173s.]). De forma resumida resulta una imagen de la sociedad compuesta por los siguientes sistemas de acción:

Modalidad de la libertad	Sistema de la acción	Idea de la libertad	Norma de reconocimiento	Obligación de roles	Objetivo individual
Posibilidad	Derecho	Libertad negativa	Regulativa		
	Moralidad	Libertad reflexiva	Regulativa		
Realidad efectiva	Relaciones personales	Libertad social	Constitutiva	Más bien no contractual	Realización de necesidades individuales
	Economía de mercado	Libertad social	Constitutiva	Más bien contractual	Realización de intereses particulares
	Esfera pública democrática	Libertad social	Constitutiva	Más bien no contractual	Realización de intenciones individuales de la autodeterminación

(Tabla I: Sistemas de acción de la libertad individual)

Honneth determina la conexión de los sistemas de acción de la libertad social de tal manera que

¹¹ Este criterio supondría que todos los miembros de la sociedad han desarrollado las exigibles capacidades reflexivas. Esa capacidad estaría dada en la medida en que la libertad social ya está realizada, puesto que su realización “fortalecería y no amenazaría la formación y cultivo de la reflexión” (Ritsert, 2004: 210). O bien este criterio –hacia el que apuntaría el discurso crítico normativo– es asumido por filósofos sociales que aparecen de este modo en una relación paternalista con el resto de los miembros de la sociedad. Sobre esta tendencia del discurso normativo véase también Maihofer (1992: 88/236).

la realización de la libertad social en la vida pública democrática está, por su parte, ligada al requisito de que los propios principios estén realizados, en alguna medida, también en las esferas de las relaciones personales y de la economía de mercado (473 [340]).

Igualmente, estas esferas de la libertad social sólo pueden funcionar como tales allí donde los miembros de la sociedad tienen a su disposición el “espacio de protección” (152 [112]) de la libertad negativa y moral, al que pueden retirarse para sustraerse a la “exigencia exagerada de las obligaciones normativas” (152 [112] cf. también [222 166]) y rechazar las “exigencias exageradas asociadas a los roles” (175 [132]). Mientras Honneth pone el foco en las esferas de la libertad social, la estabilidad del sistema de la libertad así construido depende fundamentalmente de la esfera de la moralidad, ya que es el lugar donde se decide la susceptibilidad de aprobación reflexiva de las obligaciones asociadas a roles. Sólo cuando las reflexiones que aquí tienen lugar encuentran acceso práctico en las esferas de la libertad social, podrían estar determinadas de hecho como sistemas de acción de la libertad social. Justamente esta sustancialidad de la eticidad, que la primera Teoría Crítica había considerado caducada (cf. Adorno, 2010: 22/24) es lo que Honneth debe presuponer para articular la teoría de la justicia como análisis de la sociedad.

El factor relativo a la función específica de la diferenciación de las esferas de la libertad sólo se determina en relación con la función de los sistemas de acción en la “división ética de tareas” (21 [18]) de la sociedad, cuyo punto de referencia es el valor general de la libertad individual. Posibles limitaciones e imperativos de la acción, que podrían imponerse a las instituciones y a los actores a través de las referencias funcionales objetivas de los sistemas (como la socialización en las relaciones familiares, el abastecimiento del Estado con recursos materiales y financieros a través de la economía o, al revés, el abastecimiento de la economía mediante los servicios estatales en las infraestructuras) no desempeñan ningún papel en los fundamentos conceptuales. Apenas cabe dudar que también estas conexiones funcionales remiten a normas para su reproducción; Honneth, sin embargo, sigue un concepto de normatividad éticamente cercenado¹² en el que resulta oscurecida la fundamentación objetivo-funcional de las normas de la eticidad (cf. Jaeggi, 2014: 171

¹² Honneth no explica en ningún lugar los conceptos “norma” y “normatividad”, véase las útiles observaciones de Jaeggi (2014: 144 ss.).

ss.) y con ello su imbricación en la autonomizada estructura funcional de la sociedad convertida en segunda naturaleza.¹³

Junto a esta determinación de la sociedad desde la teoría de la libertad como conjunto de sistemas de acción, para la concepción de conjunto de *El derecho de la libertad* es central el concepto de institucionalización. Ahora bien, no resulta fácil identificar su figura concreta. Aparece como mínimo en dos contextos sistemáticos distintos. En el primero, institucionalización significa que el valor de la libertad individual está institucionalizado en el nivel del sistema cultural¹⁴, en el sentido de universalmente aceptado y reconocido (institucionalización I). En el segundo contexto se presupone el anclaje del valor en los respectivos sistemas de acción, es decir, el valor de la libertad individual se ha sedimentado ya en las normas y roles específicos de los sistemas de acción (institucionalización II). En este sentido se corresponde con el concepto de institucionalización de Parsons: los valores culturales se transmiten a normas y roles de subsistemas específicos, cuyo seguimiento es considerado “de manera por completo evidente y legítima” (Parsons, 1964: 56) y que tienen anclaje en los motivos de los actores y se apoyan en las sanciones sociales. En este contexto es sinónimo del concepto de realización, puesto que caracteriza el anclaje de los “valores aceptados en las diferentes esferas de acción” (121 [92]). En cualquier caso, esta diferenciación conceptual no aclara lo que Honneth quiere decir cuando formula desde el inicio que la reconstrucción normativa tiene la tarea de “determinar [...] hasta qué grado las comprensiones de la libertad *institucionalizadas en cada caso* ya han alcanzado su *realización* social [en las esferas de la acción; R. M.]” (10 [10], cursiva R. M.). Como se mostrará más tarde, la institucionalización no se refiere ya a los roles, las prácticas y las costumbres vividas, sino sólo a pretensiones normativas específicas de los sistemas de acción (institucionalización III) que deben ser realizadas con ayuda de mecanismos discursivos y regulaciones jurídicas.

¹³ El garante de Honneth, Durkheim, veía el nuevo “imperativo categórico de la conciencia moral” de las sociedades modernas en la exigencia: “*Prepárate para realizar una determinada función útilmente*” (Durkheim 1992: 87). Asimismo, supo informar sobre las “víctimas diarias que [...] en ocasiones también podrían conducir a acciones de completa renuncia y autonegación” exigidas por ese imperativo (*ibid.*: 285).

¹⁴ El sistema cultural no está determinado todavía en el Parsons temprano como sistema de acción autónomo.

El procedimiento de la reconstrucción normativa

La reconstrucción normativa se comprende –aunque ya no se mencione explícitamente en *El derecho de la libertad*– como intento de continuar la tradición de la crítica inmanente propia de la izquierda hegeliana (cf. también Herzog/Busen/Sörensen, 2012: 261 ss.). Ya en sus observaciones sobre la comprensión de la crítica de la “Escuela de Fráncfort”, que sitúa en la tradición del hegelianismo de izquierda, Honneth afirma que esta crítica se basa en una “reconstrucción normativa” (Honneth, 2000b: 730). Especialmente clara resulta la conexión entre crítica Inmanente y reconstrucción normativa a propósito del artículo “Trabajo como reconocimiento” (Honneth, 2008), en el que Honneth desentierra la “tradición sepultada” de Hegel y Durkheim para “recuperar la posibilidad de una crítica inmanente de las relaciones laborales existentes” (*ibid.*: 333). En correspondencia con ello la “organización capitalista del trabajo [...] no debe presentarse simplemente en su figura contingente y empíricamente dada, sino debe ser expuesta en los rasgos normativos que constituyen su justificación pública [*sic*]” (*ibid.*: 338 s.). Para esta forma de crítica inmanente no se trata explícitamente de abrir “una mera perspectiva utópica sobre mejoras cualitativas” (*ibid.*: 329). En *El derecho de la libertad* ya no queda nada de una perspectiva utópica; la crítica inmanente, posible mediante la reconstrucción normativa, no tiene un “carácter categórico, sino gradual” (28 [23]). Con la reconstrucción normativa se busca desde el punto de vista práctico “reformas [...] que son esperables considerando con realismo todas las circunstancias” (27 [23]). La pretensión, defendida todavía al principio, de encontrar una “instancia intramundana de trascendencia” (Honneth, 2000a: 89), está aquí por completo desplazada hacia el interior. En qué medida se aleja Honneth con ello también del “lado crítico” del proceder hegeliano puede comprenderse en el hecho de que, con la reconstrucción normativa, Honneth busca un “*equilibrio* entre concepto y realidad histórica” (106 [82], cursiva de R.M.), mientras que para Hegel “‘crítica’ es aquella forma de conocimiento que desarrolla la *contradicción* entre el concepto y la realidad efectiva de una cosa” (Menke, 2013: 162 y s.; cursiva R. M.).

La reconstrucción normativa constituye el gozne metodológico entre la teoría de la justicia y el análisis de la sociedad, y se encuentra con ello en una posición clave desde el punto de vista de la arquitectura de la teoría. Sin embargo, este significado no se corresponde con una atención exhaustiva a su elaboración. Mientras aparece con la pretensión de superar las carencias de todas las teorías de la justicia ante-

riores, su explicación sigue varada –de modo similar a la de los conceptos fundamentales de su teoría de la sociedad– en la forma propia de la jerga.¹⁵ Debe ser un homólogo postmetafísico del procedimiento de Hegel en *La filosofía del derecho* (cf. 106s. [82s.]); Honneth 2013c: 38; Busen/Herzog, 2012: 273), que Hegel habría opuesto a la “división del trabajo entre ciencia social y teoría normativa, entre disciplina empírica y análisis filosófico” (22 [18]). Dado que el procedimiento de Hegel, en razón de las premisas idealistas “solo puede ser comprendido con gran esfuerzo” (22s [18s.]), Honneth usa siempre para esta “estrategia notoriamente desconocida” solo la expresión de “reconstrucción normativa”, para “ahorrarse complicadas discusiones” (23 [19]).

Un primer problema de comprensión resulta ya al comprobar el punto de partida de la reconstrucción normativa. En el proyecto de realizar la teoría de la justicia como análisis social se le plantean a Honneth cuatro tareas; primero, mostrar que el valor ético de la libertad individual es el valor central de las sociedades modernas. Esto lo hace de manera insuficiente argumentando que no es posible articular ningún valor ético de la Modernidad sin comprenderlo “como una faceta de la idea constitutiva de la autonomía individual” (35 [30]). Segundo, debe mostrar *que* es posible comprender las esferas constitutivas de la sociedad moderna como encarnaciones funcionales específicas de la idea de libertad individual. Con todo, se presupone que esta tarea se ha resuelto mediante la premisa de partida. Tercero, debe mostrar *qué* idea de libertad individual ha adquirido forma en la esfera respectiva y, cuarto, examinar hasta qué punto se ha realizado en vistas del desarrollo histórico. Acomete solo estas dos últimas tareas con ayuda de la reconstrucción normativa, aunque sólo trata exhaustivamente la cuarta. Se puede comprender la tercera como una creación de tipos ideales (cf. 107 [83]) –se desarrolla un “hilo conductor normativo”, que puede atravesar “la reconstrucción histórico-empírica” y que “permite en cada nivel, en cada época histórica, diferenciar de nuevo usos verdaderos de usos falsos de los principios en que se basan” (Honneth, 2013b: 296). Para desarrollar este hilo conductor, que contiene la determinación típico-ideal de los principios normativos y con ello también el objetivo de los sistemas de acción respectivos, Honneth recurre en lo esencial a los discursos filosóficos modernos, que interpreta como articulación de la “gramática moral profunda” específica de los sistemas de acción (421 [304]), lo cual se le ha vuelto “posteriormente

¹⁵ La reconstrucción normativa no se desarrolla, como confirma el propio Honneth en una entrevista, “metodológicamente, sino [...] se justifica de pasada una y otra vez” (Busen/Herzog, 2012: 273).

por completo transparente” (Busen/Herzog, 2012: 274).¹⁶ De ahí que se apresure, por ejemplo, a ver los “escritos de Ferguson, Hume, Hutcheson y Adam Smith [...] como documentos fundacionales de la forma moderna de la amistad” (241 [180]). En conjunto, la concepción de la libertad desarrollada por Hegel “tuvo la mayor influencia en la formación de las reglas constitutivas y del espíritu de una serie de instituciones modernas” (222 [166]). Cabe abordar la cuarta tarea en conexión con esto; orientándose a partir del hilo conductor antes desarrollado, consiste en preguntar a las investigaciones histórico-sociológicas en qué grado cabe hablar de realización de las respectivas ideas de libertad.

Las aclaraciones explícitas de Honneth sobre el procedimiento asociado a las dos tareas de la reconstrucción normativa arrojan más preguntas de las que resuelven. En la introducción expone que

los valores justificados inmanentemente como guía de elaboración y clasificación del material empírico: las instituciones y prácticas dadas se analizan y se presentan sobre la base de su desempeño normativo en el orden de importancia que tienen para la encarnación y la realización social de los valores legitimados por la sociedad (23 [19]).

En cualquier caso, resulta cuestionable qué entiende por “inmanentemente justificado”. Cabe suponer que se refiere únicamente al hecho de que los valores deberían ser universalmente aceptados y no filosóficamente fundados. De lo que Honneth describe, una página antes, como “procedimiento planteado de manera inmanente” (22 [18]) se puede concluir también que los valores deben ser justificados de forma inmanente en la medida en que se pueda demostrar “en la reconstrucción del significado de los valores imperantes que son superiores desde el punto de vista normativo a los ideales sociales que los preceden históricamente” (21 [19]). Aquí vuelve a quedar abierta la cuestión del origen de los criterios que prueben esta superioridad normativa y de si, para poder realizar una comparación histórica, no serían necesarias criterios suprahistóricos que trascienden el contexto. Honneth continúa su explicación: “La reconstrucción’ querrá decir que del conjunto de rutinas y organismos sociales sólo se tomarán y presentarán aquellos que puedan considerarse imprescindibles para la reproducción social” (23 [20]). Pero Honneth no menciona qué criterios deciden sobre la elección de las instituciones

¹⁶ Honneth ya no tiene mucho en común con una metodología de tipos ideales, pues las desviaciones entre tipo-ideal y realidad no se toman como punto de partida para explicar las causas, sino únicamente como fundamento de una exigencia-de-deber que se aplica a la realidad.

que pueden ser consideradas irrenunciables para la reproducción social. En una entrevista añade al respecto que las sociedades modernas no serían capaces de perdurar si no estuviesen resueltas las tareas de la socialización, la reproducción económica y la autoorganización política (cf. Busen/ Herzog, 2012: 274). Con todo, este añadido deja sin explicación cómo se adecúa la reconstrucción del sistema de acción de la moralidad a esta imagen. La elección y construcción de los sistemas de acción, como vimos más arriba, no se guían tanto por el problema de la reproducción social que por la cuestión del rol que asumen los diferentes sistemas de acción en la “división ética de tareas” (21 [18]) de la sociedad. Sin embargo, esta es imbricada con la reproducción social:

[...] y puesto que los objetivos de la reproducción se *deben* establecer en esencia mediante los valores aceptados, la reconstrucción “normativa” significa correspondientemente ordenar en la presentación las rutinas y las entidades según el grado en que aportan, dentro de la división del trabajo, a la estabilización y la puesta en práctica de esos valores (23 [20], cursiva R.M.).

En última instancia no se trata aquí de una teoría de la reproducción social, sino de la realización de los valores. Surge entonces la pregunta, como en muchos otros puntos, de qué tipo de “deber” se ha puesto como fundamento. ¿Se trata de una normatividad que el teórico de la justicia únicamente reconstruye o de una fijación normativa del teórico de la justicia? ¿Es una afirmación descriptiva o prescriptiva? Dado que Honneth, en tanto que teórico de la justicia sólo quiere ser canal de expresión de la normatividad ya existente, se trata según su pretensión siempre de ambas cosas –una consideración crítica y distanciada de los valores universalmente aceptados no está prevista en el procedimiento.

Después de haber trazado el marco metodológico desde el punto de vista de la teoría de la sociedad y de haber presentado las incongruencias y preguntas abiertas, mostraremos los problemas que conlleva este procedimiento, teniendo en cuenta la reconstrucción normativa de la esfera del mercado.

2 LA RECONSTRUCCIÓN NORMATIVA DEL SISTEMA DE MERCADO CAPITALISTA

Lo que quizá más asombra, sobre todo en una teoría formulada a partir de Karl Marx, es el hecho de que los efectos del *mecanismo del dinero*, a saber, la neutralización de la moral en la interacción, permanezcan inatendidos. Aquí [...] se venga la renuncia a

una determinación específicamente económica y con ello referida al dinero del concepto de trabajo.

(Luhmann, 1992: 35)

Las premisas del procedimiento de la reconstrucción normativa son especialmente contraintuitivas en la esfera del mercado. No se trata sólo de que domine una visión del mercado como mera esfera de prácticas egoístas de la libertad negativa, cuya función consiste en la eficiente asignación de recursos y, en el mejor de los casos, en aumentar el bienestar a través del efecto no pretendido de la *invisible hand*. Honneth debe aclarar ya de entrada:

Todo lo que correspondería a una esfera de libertad institucionalizada está notoriamente ausente del sistema económico actual: no está arraigado en obligaciones asociadas roles susceptibles de aprobación y que estarían ensambladas de tal manera que los miembros pudieran reconocer en la libertad del otro una condición de su propia libertad” (318 [232]).

Honneth no puede atenerse a lo que se hace visible a todas luces, pues de lo contrario caería en el ejercicio de una teoría de la justicia que él mismo ha criticado de entrada, a saber, construir principios normativos y aplicarlos a la realidad económica desde fuera. En el gesto del crítico que se niega a aceptar la resignación desesperada que dadas las circunstancias existentes resulta sobradamente plausible, Honneth salta a la pregunta de si la descripción de la esfera económica acuñada por los “representantes de la economía contemporánea” es “empíricamente adecuada” (319 [233]) y si sólo es posible entender la economía como una esfera ampliada de la libertad negativa. Únicamente cuando hayamos logrado, mediante

una definición del objeto [...], identificar la atribución implícita de un otorgamiento y ampliación de libertad social en la actividad del mercado de la economía moderna podremos empezar con el asunto de la reconstrucción normativa propiamente dicha” (320 [234]).

¿Qué imagen debe dibujar entonces Honneth del sistema de mercado capitalista para realizar su propósito de reconstrucción normativa? Tomando a Hegel y Durkheim como referentes, las pinceladas son orientadas por el principio del “funcionalismo normativo” (332 [242]). Esto no debe explicar la mera existencia de una esfera institucional, sino la circunstancia de que en ella toman cuerpo valores y normas, precisamente porque remite a la “aprobación moral” a través de los miembros de la sociedad (cf. 332s [242s.]). De este modo las pretensiones normativas (institucionalización III) que definen la predisposición a la aprobación se elevan a

elemento central de la realidad social y la cuestión de la legitimación de los órdenes sociales se convierte en el centro de atención.

Honneth concreta las normas de libertad social relevantes para la esfera del mercado con Hegel y Durkheim (347ss. [252ss.]): la orientación al beneficio individual característica del mercado debe “ser comprendida por los implicados como un medio apropiado para la realización complementaria de los propios objetivos de cada uno” (348 [253]), de tal modo que la libertad de uno pueda ser considerada presupuesto de la libertad del otro:

sólo cuando la competencia económica por la oferta y la demanda está organizada de manera tal que puede ser comprendida por los actores como un sistema de obligaciones complementarias asociadas a los roles, tiene para Hegel calidad ética, y carece de anomía para Durkheim (349 [254]).

Esto es lo que Honneth entiende como “el criterio [...] inmanente” (*ibid.*) para juzgar el sistema de mercado, como su base de legitimidad. Honneth no se pregunta en ningún caso en qué medida la concurrencia capitalista genera estructuralmente intereses privados contrapuestos que contradicen una comprensión cooperativa del mercado, sino que busca lo positivo, es decir, en este caso los “mecanismos de constitución de la conciencia” (349 [254]) que conducen a los actores del mercado, más allá de su orientación individual al provecho propio, hacia una comprensión del mercado y de la competición económica como una actividad cooperativa. Honneth se propone con ello la institucionalización de otra visión de la esfera del mercado a fin de resolver los problemas históricos y actuales relacionados con la economía. Pero no queda claro si para Honneth se trata de una mera comprensión del carácter complementario de las obligaciones asociadas a los roles y de los respectivos objetivos particulares o de la más ambiciosa conciencia de “objetivos de cooperación comunes” (428 [168]), esto es, de “una acción común o una unidad de acción pretendida por todos los implicados” (225 [168]). En el primer caso, la requerida conciencia no contendría sino la comprensión de que “el objetivo egoísta en su realización [...] fundamenta un sistema de dependencia multilateral” (Hegel, 1986: 340) –precisamente eso es lo que Hegel había concebido como “la eticidad [...] perdida en sus extremos” (*ibid.*). En el segundo caso no cabe identificar –sobre la base de orientaciones individuales al beneficio propio– en qué podría consistir un objetivo de cooperación común, sobre todo si Honneth no parece tener en mente aquí ninguna afinidad en razón de roles profesionales compartidos, sino que afirma que los “asalariados” y los “empresarios” deberían estar integrados en

reglas institucionales, “lo cual lleva consigo anclar el significado social cooperativo de las actividades económicas en la conciencia de los participantes” (428 [234]).

Desde este trasfondo, la reconstrucción normativa de la acción de la economía de mercado debe dirigir su atención a mecanismos discursivos que promuevan una conciencia cooperativa, así como reformas legales que aseguren esta conciencia (cf. 351 [256]). Pero antes de que pueda ocuparse de la segunda tarea de la reconstrucción normativa, la realización idealizadora del desarrollo histórico de la esfera, Honneth debe resolver primero otro problema relativo a la determinación del objeto. Junto a Hegel también había interpretado a Marx como un padre de la idea de libertad social. Y Marx, tanto en sus escritos tempranos como en sus obras tardías de crítica de la economía, no consideraba realizable la idea de libertad social bajo las condiciones capitalistas de socialización del trabajo, de tal modo que Honneth debe ocuparse primero de la “crítica sustancial” de Marx (353 [257]), pues

la filosofía hegeliana de la eticidad exige [...] desde la lógica de fundamentación la razón práctica existente como presente en el mundo al menos en sus rasgos fundamentales, en el que todos los conflictos prácticos y morales son fundamentalmente resolubles –sin que para ello sean necesarias grandes transformaciones estructurales. Esta premisa de la teoría de la eticidad deja de ser plausible a través del diagnóstico estructural de Marx sobre la socialización capitalista (Böhm, 1998: 156).

Por eso Honneth debe rechazar el contenido normativo de la crítica de la economía política a fin de afrontar la necesaria determinación del objeto para la reconstrucción normativa. Este rechazo tiene lugar en dos pasos: primero reduce el contenido sistémico y de análisis de la forma y funcional de la crítica de Marx a una empresa normativa (1.), para después contrarrestar argumentativamente el contenido residual de la crítica de Marx (2.).

Ad.1: el modelo de la libertad social, que Marx desarrolló en sus escritos tempranos –sobre todo en el Extracto sobre Mill (cf. MEW 40: 443 ss.)– sigue siendo, según la lectura de Honneth, “el telón de fondo normativo” de la tardía crítica de la economía; también aquí

se critica la formación de la sociedad capitalista ante todo porque genera la apariencia material de relaciones sociales que solo están mediadas por cosas, lo que lleva a perder de vista la estructura intersubjetiva de la libertad (97 [76s.]).

Por más marginal que de entrada aparezca esta breve observación sobre el programa marxiano de crítica, resulta muy sintomática en relación al conjunto del

enfoque. Honneth reduce la teoría de Marx a una crítica normativa del fetichismo, sin percibir de ninguna manera la teoría de la forma que hay detrás.¹⁷ De ahí que Honneth pueda ignorar el contenido nuclear de la crítica marxiana, que no se encuentra por primera vez en los escritos tardíos de crítica de la economía, sino en forma rudimentaria ya en los escritos tempranos, que Honneth considera los documentos fundacionales de la idea de libertad social –nos referimos a la crítica de la inversión *real* del carácter social del trabajo en formas económicas del valor (mercancía, dinero, capital, crédito etc.) cuyo proceso autorreferencial basado en una lógica propia con el propósito de revalorizar del valor somete a los miembros de la sociedad a una determinación externa.¹⁸ Si se lee la crítica de la economía marxiana en este sentido, cabe constatar que, en lo que se refiere a las “relaciones sociales mediadas por cosas”, no se trata de una *apariencia* –si bien material–, las relaciones sociales, según Marx, están mediadas por cosas *realmente*. Así lo dice en el Extracto sobre Mill: “En el *dinero* [...]ha aparecido la completa dominación de la *cosa* alienada *sobre* los seres humanos” (MEW 40: 455; segunda cursiva R. M.). Y en correspondencia con ello formula Marx en *El Capital*: a los productores

las relaciones sociales entre sus trabajos privados les aparecen como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como *relaciones propias de cosas* entre las personas y *relaciones sociales entre las cosas*. (MEW 23: 87; cursiva R. M.).

Honneth anticipa la objeción obvia contra esta concepción, a saber, que, a la vista de las coacciones sistémicas autonomizadas en la conciencia cooperativa, se trata de mera apariencia. Honneth opina que ya teóricos marxistas de la economía y economistas neoclásicos habrían señalado, contra teorías normativas como la suya, las limitaciones funcionales del intercambio a través de la valorización del capital y la maximización de beneficios, que hacen parece inverosímil partir de una normatividad interna del orden económico capitalista (cf. 359 [258]). Contra esta objeción Honneth argumenta que los economistas marxistas y los neoclásicos siempre han observado los imperativos funcionales “por completo aislados” (*ibid.*) de las expectativas de sentido y legitimidad de los participantes en el mercado. Como Honneth mete en el mismo saco a los economistas marxistas y a los neoclásicos, se

¹⁷ Esta falta de comprensión para el significado del procedimiento analítico y crítico de la forma en Marx se expresa en el intento que emprende Honneth de “corrección de la crítica de la economía marxiana” y en la exigencia de su sociologización (cf. Honneth, 2013a). Sobre la conexión entre teoría de la forma y teoría y crítica del fetiche véase Brentel (1989).

¹⁸ Sigo aquí la interpretación de Wallat (2009).

le escapa que Marx, y con él muchos teóricos marxistas, han tenido muy en cuenta la normatividad interna de la economía, y precisamente poniéndola en relación desde el punto de vista de la crítica del fetichismo y de la ideología con la comprensión de las determinaciones de la forma capitalista de trabajo social (cf. por ejemplo, MEW 23: 562; MEW 42: 170). La defensa de Honneth frente a la objeción anticipada por él mismo resulta en conjunto débil. Honneth insiste en que las “reacciones normativas en forma de duda de sí mismos, de sentimiento de injusticia, de expectativas e imposiciones de roles” también son parte del proceso de mercado y

que los intereses económicos son por su parte moldeables y abiertos a interpretaciones, que también los procesos de mercado pueden contener mecanismos discursivos de asunción de perspectivas, que en los procesos de intercambio en general también participan actores colectivos, cuyas intenciones no pueden ser descritas simplemente como una suma de orientaciones individuales al provecho, y que, al cabo, también la economía globalizada sigue teniendo la exigencia, refrendada oficialmente, de la igualdad general de oportunidades (359s. 261s.)

Una crítica de la economía política orientada por Marx no necesita negar todos estos fenómenos empíricos, antes bien, desde su perspectiva pueden ser incluso mejor comprendidos, puesto que ilumina las conexiones estructurales que generan estos fenómenos. Sin embargo, en vez de dedicarse a la teorización de la estructura de la inversión real impuesta en la mediación de la división del trabajo social a través de la forma valor y en la coacción a la valorización del valor, Honneth, después de haber dejado a un lado rápidamente el problema de la explotación (2a), se ocupa de la “afirmación de peso” de Marx de que la economía de mercado capitalista no permite “a la mayor parte de la población [...] siquiera el solo uso de las libertades negativas de la participación en el mercado” (355 [258]) (2b).

Ad 2a: Marx analiza la explotación de la fuerza de trabajo como un principio estructural del modo de producción capitalista. Con este concepto caracteriza el hecho de que el gasto de fuerza de trabajo que crea valor bajo la égida del capital se extiende más allá del tiempo de trabajo necesario, en el que la fuerza de trabajo reproduce su propio valor y es apropiado por el capitalista. Sin embargo, a esta apropiación no se asocia ninguna injusticia, pues el capitalista, según la suposición del argumento, ha adquirido la fuerza de trabajo por su valor y la emplea así su valor de uso en el proceso de producción –como el comprador de cualquier mer-

cancia- en completa conformidad con el derecho.¹⁹ Del mismo modo que el capitalista tiene un derecho sobre el consumo (limitado en el tiempo) del valor de uso comprado, también el propietario de la fuerza de trabajo tiene el derecho de limitar el uso de su mercancía de manera que en situaciones normales pueda volver a venderla. Así se opone “derecho contra derecho” y “entre derechos iguales decide la fuerza” (MEW 23: 249).

El contenido nuclear del análisis marxiano de la explotación consiste entonces en que, según los criterios de justicia del intercambio capitalista de mercancías, todo sucede de modo correcto y, *sin embargo*, tiene lugar la explotación (cf. también Maihofer 1992: 69). Pero como este contenido se opone manifiestamente a una concepción del mercado capitalista como esfera de la libertad social realizada, como -de modo semejante al caso de la competencia- habría que aceptar antagonismos de intereses estructuralmente irreconciliables, Honneth debe cuestionar la plausibilidad de esta conexión. Con este objetivo remite al hecho de que, incluso desde el lado marxista, se pone en cuestión la necesidad de la explotación bajo condiciones de socialización capitalista del trabajo y aduce dos razones: por un lado, es “incomprensible por qué el trabajo en ámbito de los servicios, la administración y el conocimiento no habrían de cumplir también una función de creación de valor económico” (354s. [258s.]). Esta afirmación no es sólo objetivamente falsa²⁰, tampoco tiene ninguna conexión lógica con la estructura de la relación de explotación analizada por Marx, pues aunque la afirmación de Honneth fuera cierta, si se redujera el ámbito de la función de la explotación, la dimensión sistemática del argumento marxiano permanecería intacta. Por otro lado, resulta oscuro “cómo obtiene Marx a los criterios de comparación necesarios para su argumento”

¹⁹ Que la mercancía fuerza de trabajo está en situación de producir más valor del que cuesta “es una suerte especial para el capitalista, pero en ningún caso una injusticia contra el vendedor” (MEW 23: 208). Este hecho se le escapa Honneth, quien interpreta el concepto de explotación de Marx en el sentido de un ‘beneficio’ no pagado” (Honneth, 2014: 162).

²⁰ Dado que la distinción entre trabajo industrial y trabajo de servicios remite a propiedades concretas del trabajo, según Marx sería por completo absurdo confundirlas con la distinción entre trabajo productivo-creador de valor y trabajo improductivo-no creador de valor, el concepto de trabajo abstracto implica precisamente una abstracción de todos los momentos concreto-materiales del trabajo; este “contenido es para la determinación del trabajo productivo por completo indiferente” (Marx 1970: 67). Que este gasto de fuerza de trabajo sea creador de valor depende, para Marx, de si y cómo está sujeto a la estructura funcional económica, esto es, de si se intercambia por dinero, que “tiene como determinación funcionar como capital” (*ibid.*: 65) -“incluso un payaso [...] es según esto un trabajador productivo si trabaja al servicio de un capitalista” (MEW 26 I: 127) y también lo es un maestro de escuela “si además de cultivar las cabezas infantiles, se mata trabajando para enriquecer al empresario. Que este último haya invertido su capital en una fábrica de enseñanza en vez de hacerlo en una fábrica de embutidos, no alterna nada la relación” (MEW 23: 532).

(354 [258]). Honneth remite aquí “como ejemplo” a la discusión de Castoriadis de las ambivalentes determinaciones marxianas del trabajo abstracto como sustancia del valor, que en ocasiones son pensadas de manera “puramente psicológico-natural” y en otras “de modo completamente social” (Castoriadis, 1981: 236). Con todo, y aunque Castoriadis ha tocado aquí un punto débil de la teoría marxiana²¹, no se ha barrido de la mesa el problema de la explotación. Mientras Honneth no niegue que el sistema de mercado capitalista se basa en la producción de plusvalía o beneficio, seguirá siendo virulento el problema de cómo el movimiento D-M-D’ que implica explotación no sólo es posible de manera aislada y casual, sino sistemática (cf. MEW 23: 170).²² En cualquier caso hay no pocos indicios de que Honneth niega realmente el hecho de la producción sistemática de plusvalía y lo hace precisamente allí donde determina el objetivo de la esfera del mercado únicamente según su papel en la “división ética de tareas” (21 [18]) de la sociedad y allí donde atribuye a la economía la función de “integrar, sin coerción y en armonía, las actividades económicas de los individuos” (329 [239]) (cf. también 346 [253]). Mientras tiene que presuponer implícitamente una economía de mercado no capitalista, sigue hablando de una “economía de mercado capitalista” (357 [259]).²³ Como el problema de la explotación no se puede resolver ignorándolo, a Honneth sólo le queda la salida de transformarlo, sin un argumento adecuado, en un problema empírico-casual:

Con estas dudas como telón de fondo, sin embargo, la afirmación según la cual toda ocupación en empresas capitalistas necesariamente implica la “explotación” de la propia fuerza de trabajo se vuelve una tesis puramente empírica; su contenido de verdad se mide por la cuestión, que no puede decidirse de ante-

²¹ Puede encontrarse una visión panorámica de las diversas interpretaciones de la teoría marxiana del valor y del concepto de sustancia del valor en Elbe (2008: 184 ss.).

²² Incluso aunque se ponga entre paréntesis la teoría del valor, se mantendría el hallazgo de la teoría de clases, a saber, que la plusvalía es la forma específica capitalista de la apropiación del producto por el empresario o una empresa y con ello la apropiación de trabajo ajeno y en ese sentido significa explotación (cf. por ejemplo, Giddens, 1979:155; Ritsert, 1998: 48 ss.).

²³ Más adelante, en relación con la acumulación originaria, se dice que “cada vez más empresarios con ‘espíritu capitalista’ pasaron a emplear “trabajadores provenientes del campo” y a “obtener una plusvalía de su trabajo físico” (412 [298]) –aquí Honneth parece conectar de nuevo con la teoría del valor del Marx. Y en otro lugar opina Honneth que, en su crítica de la economía corregida según su enfoque, “la coacción estructural a la maximización de beneficios y la valorización de la fuerza de trabajo que ello implica” constituiría “el núcleo de la forma de economía analizada” (Honneth 2013a: 360). Este tipo de declaraciones es lo que dificulta enormemente decidir con qué palabra de Honneth hay que quedarse.

mano, acerca de si y en función de qué clave se devuelve a los trabajadores la parte no reinvertida de los beneficios económicos de una empresa (258).

La explotación es minimizada y reducida a un hecho meramente contingente, que además depende de la mala voluntad del empresario; en última instancia “la parte que no reinvertida de los beneficios de una empresa” no tiene, según Honneth, ningún tipo de relevancia para el contenido de verdad de la tesis de la explotación. Frente a ello, de acuerdo con Marx, la reproducción de las relaciones de clase y de explotación funcionan precisamente a través del ciclo acumulativo de la reinversión, no a través del consumo individual de los beneficios por el capitalista. La argumentación que Honneth presenta aquí engarza sin esfuerzo con la crítica personificadora y moralizante enormemente extendida a la codicia de los *managers* y participa del mito de un posible “salario justo”.

2b: más difícil que el problema de la explotación pesa para Honneth la “objección” marxista (355 [258]) de que los capitalistas, “debido a su posición monopólica, disponen siempre de suficientes medios de poder como para dictar las condiciones de su contrato de trabajo a los obreros o productores” (354 [257]), de tal modo que estos no podrían ni siquiera disfrutar de las ventajas de la libertad negativa. Como prueba de esta objeción, remite Honneth al parágrafo 3 (“Compra y venta de la fuerza de trabajo”) en el capítulo 4 (“Transformación del dinero en capital”) de *El Capital*. Este parágrafo es en todo caso el más inadecuado para probar su interpretación.²⁴ Marx introduce aquí la “peculiar mercancía” (MEW 23: 184) fuerza de trabajo como aquella mercancía cuyo valor de uso consiste en crear valor y potencialmente plusvalía. El punto sistemático de partida es la presuposición de que el poseedor y vendedor de la fuerza de trabajo debe ser “propietario libre de su capacidad de trabajo, de su persona”: “él y el poseedor del dinero se encuentran en el mercado y tienen relaciones mutuas en calidad de *poseedores de mercancías* dotados de los mismos derechos” (*ibid.*: 204). El hecho de que en este parágrafo Marx caracterice la esfera de la circulación como “verdadero *Edén de los derechos humanos innatos*” (*ibid.*: 214) no es un simple sarcasmo que quiera señalar la inexistencia de la libertad y la igualdad. Antes bien, Marx parte de la idea de que libertad e igualdad son principios realmente efectivos en la circulación, es decir, se realizan de hecho (*cf.* también Maihofer, 1992: 107) y de

²⁴ Una búsqueda más fructífera habría hecho Honneth, por ejemplo, en MEW 23: 319 y MEW 16: 196.

que el valor de cambio o, más ajustadamente, el sistema monetario, es efectivamente el sistema de la igualdad y la libertad; que aquello que les perturba [a los socialistas franceses; R. M.] en el desarrollo reciente del sistema son perturbaciones inmanentes al mismo, precisamente la *realización de la igualdad y la libertad*, que se acreditan como desigualdad y carencia de libertad (MEW 42: 174; cursiva, R.M.).

Sólo frente a este trasfondo se plantea en toda su agudeza el problema de la explotación: ¿cómo puede tener lugar una explotación que implica desigualdad y ausencia de libertad, aunque dominen al mismo tiempo la libertad y la igualdad? Marx llega a la conclusión de que la libertad actual consiste en un “desarrollo libre sobre una base limitada, la base de la dominación por el capital” (MEW 42: 545).

Este tipo de libertad individual es a la vez la abolición más plena de toda libertad individual y el avasallamiento cabal de la individualidad bajo condiciones sociales que adoptan la forma de poderes objetivos, incluso de cosas poderosísimas, de cosas independientes de los mismos individuos que se relacionan entre sí (*ibid.*).

Honneth está muy lejos de comprender estas contradicciones inmanentes de las relaciones del capital, la conexión interna entre libertad y dominación. Para hacer justicia a la estructura de la argumentación en su conjunto, de la que resultaría el socavamiento constatado también por Marx de los presupuestos materiales de la libertad negativa, Honneth tendría que haberse ocupado de la “relación de clase constitutiva de la forma” (Wallat, 2009: 81; *cf.* también Ellmers, 2007). Se habría hecho visible entonces que la libertad y la igualdad (reales) en el intercambio de valores de cambio se basa en la separación de los (poseedores de) medios de producción y los productores inmediatos, por medio de la cual estos se ven marcados como asalariados, pues la universalización del valor de cambio (y con ello de la libertad y la igualdad) en la forma de distribución que determina la sociedad solo surge sobre la base de esta separación impuesta históricamente por la fuerza.

El hecho de que Marx, en razón de la dominación estructural de clase, acepte “asimetrías de poder en la relación contractual” (352 [256]) (*cf.* también Maihofer, 1992: 113) no significa, para él, que los trabajadores asalariados obligados a la venta de su fuerza de trabajo se vean impedidos concretamente por ello a realizar su libertad negativa. También en el intercambio capital-trabajo las partes se presentan entre sí como personas iguales y libres desde el punto de vista formal-legal. La necesidad de dejar fuera de plano esta conexión estructural es consecuencia también

aquí de la intención de Honneth: si bien se trasparenta levemente la relación de clase constitutiva para la relación del capital, cuando menciona la posición monopólica del capitalista, sin embargo, no puede tomarla en serio como relación constitutiva sin romper con las premisas de su procedimiento. Al final parece que Honneth subraya el peso de la objeción de la asimetría de poder más bien para poder establecer un puente hacia Durkheim. Para este, la coacción estructural a vender su fuerza de trabajo a cualquier precio, que él hace aparecer como indispensable, consistiría en aproximar las situaciones vitales económicas antes del contrato (cf. 355 [258ss.]). La diferencia con Marx consiste en que, según Durkheim, la coacción estructural puede ser superada mediante reformas:

Si es posible dentro de las economías de mercado capitalista establecer las condiciones sociales de libertad general de contrato no es algo que se puede decidir de antemano, sino que necesita ser revisado en un proceso de reformas implementadas con este propósito (356 [259]).

Honneth se vuelve aquí de nuevo hacia el plano empírico sin presentar un argumento sistemático²⁵ –sin interés por un análisis crítico de la estructura y función de las relaciones de capital, que plantearía el problema cómo sería posible en absoluto pensar una “realización de completa igualdad de oportunidades” (352 [256]) bajo condiciones de una dominación de clase que se reproduce dinámicamente (cf. Heim, 2013: 551 ss.).²⁶ Este desinterés de la teoría normativa por un tratamiento objetivo conduce finalmente a que queden sin explicación las causas de los desarrollos fallidos que aparecen en el curso de la reconstrucción normativa.

Como resultado de este abordaje de la crítica de la economía marxiana Honneth explica:

Ni el problema de la explotación ni el de los contratos impuestos *deberían* ser entendidos como déficits estructurales que solo pueden eliminarse fuera de la economía de mercado capitalista, sino *como desafíos producidos, en último término, por su propia promesa normativa y, por lo tanto, solo superables dentro de ella misma*. Solo la tradición del economismo moral impulsado por Hegel y continuada por Durkheim brinda la seguridad de una perspectiva teórica en la que se puede

²⁵ Habría que mostrar que la economía de mercado capitalista no se basa necesariamente en una relación de clase, es decir, no se basa necesariamente en el trabajo asalariado y en la separación de productores directos y medios de producción.

²⁶ La dominación de clase solo vuelve a tratarse en el contexto de la reconstrucción normativa del Estado de derecho, es decir, política no económicamente (cf. 413 ss.). En correspondencia con ello no se problematiza aquí la dependencia del salario, sino el “carácter selectivo” de las instituciones políticas en función de las clases, que contradice su “autopretensión normativa” (429).

describir sistemáticamente aquellas anomalías como desvíos de una exigibilidad que subyace al sistema de mercado (356ss. [259ss.], cursiva R. M.).

El precedente embrollo conceptual y argumentativo se torna aquí en afirmaciones que se mueven “entre los límites de lo autorizado por la policía y lo vedado por la lógica” (MEW 19: 29). La estructura que genera el problema debe ser (i) al mismo tiempo la que lo resuelva. La opinión pragmática de que no son reconocibles por el momento “alternativas practicables al mercado como medio de manejo” (456 [330]) conduce así a una autodestrucción de la crítica.²⁷ Si la reinterpretación del mercado había aparecido inicialmente con un gesto combativo contra la resignación, aquí se muestra de este modo que se basa en un reformismo resignado y en una escasez de fantasía transformadora. Buscando una salida a la resignación se refugia –sólo esforzado en lograr una “perspectiva teórica”– en una “imagen” normativista idealizada del sistema de mercado capitalista. La confrontación ha conducido al “resultado inequívoco”:

Solo mientras nos atengamos a la *imagen* de la esfera del mercado desarrollada por Hegel y Durkheim, estaremos en condiciones de ver en las transacciones económicas de las sociedades democráticas liberales demandas normativas que pueden ser entendidas como sobreentendidos universalmente aceptados de libertad social (358 [260], cursiva R. M.).

Después de que Honneth haya sustituido la determinación marxiana del objeto por esta imagen, puede comenzar la reconstrucción normativa del desarrollo histórico de la esfera del mercado que tiene como guía rastrear aquellos elementos de la socialización del mercado conseguidos por los movimientos sociales que cabe comprender como mecanismos discursivos para la articulación de intereses comunes o intervenciones para la compensación de asimetrías de poder y generación de atención recíproca. Esta atención debe satisfacer la pretensión normativa de un salario que asegure la existencia y un trabajo con sentido que permita experimentar la inserción cooperativa en la distribución social del trabajo (cf. 458 [301]).²⁸ Sin embargo, bajo estos presupuestos, la mirada empírica se ve reducida: quedan fuera de consideración aquellos movimientos sociales que no quieran realizar o no consideren posibles, dentro de las condiciones del marco capitalista, las pretensiones asu-

²⁷ “Razón y autonomía como medidas de la crítica no pueden conciliarse con la sinrazón y la dominación de forma pragmática; sería su suicidio” (Wallat, 2012: 262).

²⁸ Estas dos pretensiones de un salario que asegure la existencia y un trabajo con sentido se introducen aquí con referencia a un estudio empírico de Lisa Dodson, pero habían sido desarrolladas antes por Honneth a partir de Hegel y Durkheim (cf. Honneth, 2008: 334 ss.).

midas por Honneth. Con todo, en realidad sería de interés preguntar, de cara a una reconstrucción normativa de la esfera del mercado, cómo y por qué pudo surgir una perspectiva superadora del capitalismo sobre la misma base práctica –y ello incluso “seguramente en gran parte del movimiento obrero” (384 [278]). La única explicación que se encuentra para ello es que estos sectores de los movimientos sociales han sucumbido a “una arraigada tendencia a la errónea comprensión social de sí mismos” (223 [167]). Una perspectiva que trascienda el marco capitalista sólo puede surgir allí donde los actores se han hecho una imagen equivocada de lo que Honneth comprende por mercado y no entienden que la explotación y la coacción sólo pueden ser superadas dentro de las condiciones de ese marco.

La reconstrucción normativa del desarrollo histórico del mercado de bienes de consumo y del mercado de trabajo demuestra que en ambas esferas se han producido enormes desarrollos erróneos. En la reconstrucción normativa del *mercado de bienes de consumo* Honneth pone el foco en las instituciones de la política estatal de precios, la protección del usuario y las cooperativas de consumidores. Tales instituciones para el apoyo de la consideración recíproca sólo están presentes hoy de manera muy rudimentaria y marginal; domina una “mentalidad del consumismo privatista” (408 [295]) y una “división de los consumidores” en diferentes ambientes sociales. En razón de estos desarrollos erróneos finalmente Honneth debe admitir:

Comparada con los criterios que hemos descubierto con la ayuda del economismo moral, la esfera de consumo mediada por el mercado carece hoy de todos los prerrequisitos institucionales que podrían convertirla en una institución social de la libertad social. (408 [295]).

Algo similar puede decirse del mercado de trabajo. Para la reconstrucción normativa en esta esfera son de interés, junto a las “formas rudimentarias de una resistencia colectiva” (425 [307]) como las antiguas organizaciones de autoayuda (*friendly societies, mutuelles*; cf. 416 [300]), asociaciones educación obrera, sindicatos y mecanismos co-decisión, sobre todo el desarrollo del Estado social. A la luz de los desarrollos conocidos de las relaciones laborales en las últimas décadas –desregulación, internacionalización, flexibilización y precarización del trabajo al tiempo que se transforma el Estado social–, Honneth debe constatar desarrollos erróneos también en la esfera del mercado de trabajo. Estos colocan a la reconstrucción normativa en la “incómoda situación” (460 [332]) de verse obligada a aceptar que

Por primera vez desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, incluso desde los primeros pasos hacia el establecimiento del Estado de bienestar, se estaría vol-

viendo a imponer culturalmente una interpretación del mercado capitalista según la cual este constituye no una esfera de libertad social, sino de libertad puramente individual (462 [333]).

¿Habría tenido Marx razón finalmente con su interpretación del sistema de mercado capitalista? ¿Y en qué medida puede sostenerse la premisa de partida de que el mercado es un sistema de acción constituido por normas de reconocimiento? Honneth no continúa ocupándose de estas cuestiones. Antes bien, culmina la reconstrucción normativa del mercado con la exigencia práctica de “civilizarlo moralmente” (339) que, a causa de los desarrollos mostrados, suena precisamente a demanda con un simple “carácter de debería ser” (Honneth, 2008: 329), que se suponía había que evitar. Al final aparece como el “socialista burgués” (MEW 18: 237) que predica la moral para corregir las anomalías causadas estructuralmente.²⁹

Quien pretende conservar la forma de producción capitalista, pero quiere abolir sus consecuencias negativas necesarias, se enreda indefectiblemente en inconsistencias y contradicciones. Así Honneth constata, pero sólo de forma aislada, que la consideración mutua debería imponerse contra “la obstinación de los intereses de lucro capitalista” (267; cf. también 330), de modo que se surge un conflicto al interior de las esferas entre la libertad negativa y la libertad social. Pero simplemente se vuelve ocultar cuando Honneth considera la posibilidad de comprender el mercado de bienes de consumo como una relación institucionalizada de reconocimiento recíproco, si los consumidores y los empresarios reconocen sus respectivos intereses como legítimos y complementarios.

Los consumidores, entonces, solo pueden realizar su libertad de satisfacción individual de necesidades al propiciar a los empresarios la perspectiva de maximizar su beneficio mediante la demanda en el mercado, y los empresarios, a su vez, solo pueden realizar esta optimización de su beneficio si de verdad producen aquellos bienes que los consumidores demandaron inicialmente (380s. [276s.]). Dejando aparte que esta imagen, que el “economismo moral” (380 [276]) debe hacerse del mercado de bienes de consumo, pasa completamente de largo frente a la

²⁹ “Quien pretende que el modo de producción capitalista, las ‘férreas leyes’ de la sociedad burguesa de hoy sean intocables y, sin embargo, quiere abolir sus consecuencias necesarias, a ese no le queda más remedio que pronunciar prédicas morales a los capitalistas, prédicas morales cuyo efecto conmovedor es inmediatamente disuelto por los intereses privados y en caso necesario por la competencia” (MEW 18: 237).

realidad³⁰, las explicaciones se dirigen a la determinación contradictoria de que existe y a la vez no existe un conflicto entre la consideración recíproca y el interés en la valorización.³¹ Honneth se muestra tan poco interesado en la explicación de la relación entre estos dos momentos como en la explicación de la tensión entre concurrencia y cooperación.

3 SUBSUNCIÓN – ILUSIÓN– CRÍTICA

La libertad se vuelve concreta en relación a las figuras cambiantes de la represión: en la resistencia contra estas [...] La libertad misma está hasta tal punto enredada en la falta de libertad, que no simplemente es inhibida por ella, sino que la tiene como condición de su propio concepto.

(Adorno, 1970: 262)

Como ha mostrado especialmente el análisis de la crítica de Honneth a Marx, el intento de convertir el método de la reconstrucción normativa en el fundamento de la crítica inmanente de la esfera del mercado se basa en una distorsionada determinación normativista de su objeto. Esta no es resultado de una confrontación convincente y pertinente, sino de una subsunción real de la teoría de la sociedad en la teoría de la justicia: lo que empuja la teoría de la justicia hacia la “materialidad social” no sigue la consigna de “hacia las cosas”, sino más bien la “referencia ética a la idea de libertad”; según Honneth, sólo a través de la consideración de las instituciones que garantizan el reconocimiento y la libertad puede explicarse lo que significa para cada individuo la libertad individual (*cf.* 124 [94]). El recurso a la “tradición de la teoría de la sociedad y la sociología” (125s. [95s.]) busca articular las condiciones de la libertad individual. Honneth dispone la teoría de la sociedad de tal modo que los sistemas de acción, supuestamente constitutivos de la modernidad, pueden ser concebidos como regulados y constituidos esencialmente por

³⁰ Las estrategias de maximización de beneficios van, con una estricta regularidad, en detrimento de la calidad de la mercancía –por no hablar de las condiciones de trabajo. Como Honneth mantiene el mercado de bienes de consumo y el mercado de trabajo uno junto a otro sin mediación, no se plantea la pregunta de si el interés en la valorización y la maximización de beneficios que debe reconocer un “participante en el mercado” en el papel de consumidor, seguirá siendo asumible como digno de reconocimiento por él mismo, pero en el papel de fuerza de trabajo, cuyo salario es recortado con el objetivo de maximizar los beneficios.

³¹ Ambas suposiciones son válidas en el mismo plano teórico, ya que Honneth no explica el conflicto entre intereses de valorización y atención recíproca –a diferencia del problema de la explotación y la asimetría de poder– en términos meramente empírico-contingentes y casuales.

normas éticas (véase 1.1). Sin embargo, la consideración del desarrollo histórico de la esfera del mercado muestra sobre todo una cosa: desarrollos erróneos. Sus causas, cuya elucidación sería una tarea central de la teoría de la sociedad, son externalizadas de los sistemas de acción de la libertad social en razón del patrón de teoría social y, con ello, permanecen incomprendidas. Allí donde remite a la experiencia social real de que la valorización y maximización de beneficios están enfrentadas a la consideración recíproca y cooperación y de que el mundo de la vida social suponga una “exigencia desmedida” para los individuos (110 [86]/152 [112]/222 [166]), esa experiencia entra en contradicción con las premisas de la teoría social subsumidas de modo efectivo en la teoría de la justicia. Consecuentemente Honneth tiene que desplazar el anclaje de la crítica en la realidad social. Si de entrada debía poder encontrarse el anclaje de la crítica inmanente en la “facticidad moral” (14 [13]), dado que en diferentes esferas la “libertad institucionalizada en cada caso” (institucionalización II) ya se habría realizado “‘en sí misma’ en la ejecución de las prácticas intersubjetivas” (231 [172]), Honneth debe desplazar el punto de anclaje de la crítica a lo contrafáctico (institucionalización I y III) (cf. 572 [409]; cf. también Honneth, 2008: 337) en razón de la evidente divergencia de las pretensiones normativas y la realidad social.

El intento de fundamentar una crítica que no aplique al objeto criterios externamente constituidos, sino que pueda mostrar el propio punto de vista normativo como inmanente, se basa en la construcción de una imagen irreal del objeto, que no está menos alejada de la realidad que los criterios externos de la crítica respecto de la praxis social e históricamente situada.³² Honneth solo puede evitar la muy evidente contradicción entre la imagen normativa de la esfera del mercado, así como la imagen de la sociedad en su conjunto, y su realidad, escamoteando o declarando excrecencias contingentes de comportamientos (erróneos) individuales o colectivos específicos desviados de las “auténticas” reglas institucionales todo aquello que recuerde la dominación sin sujeto del capital y su efecto estructurador, tanto sobre los “sistemas de acción” como sobre los sujetos –sus motivos, los objetos de sus acciones, pero también sus creencias en la legitimidad. Honneth incurre ahí en una forma de pensar que podría caracterizarse como ideología de lo normativo: como las normas contienen una pretensión de validez intersubjetiva y regulan el comportamiento social sobre la base de que hay alternativas para la acción, de tal

³² En el contexto de la reconstrucción del Estado de derecho, Honneth caracteriza su perspectiva normativa explícitamente como opuesta a una historiografía realista (cf. 571s. [408s.]).

modo que, si se requiriese, sería posible dar razones de comportamientos concretos, las normas aparecen como si se basasen en “alguna forma de acuerdo” (cf. Popitz, 1961: 185). Al reducir la realidad social a su normatividad, aquello que surgió de modo pseudonatural bajo las condiciones de la dominación sin sujeto y confrontaciones sociales heredadas aparece retrospectivamente como implementación de un deber, como resultado de intencionalidad, de pretensiones articuladas y deliberación – el proceso real de mediación de la institucionalización a través de las formas sociales específicamente capitalistas (cf. Hirsch, 1994: 172 ss.) y sus inherentes estructuras de dominación desaparecen sin dejar huella.³³

Frente a esto hay que seguir manteniendo que los métodos de la crítica no dependen “del ideal metodológico [...], sino de la cosa” (Adorno, 1972: 552). Si la crítica no logra un análisis apropiado de su objeto, fracasa en un doble sentido: una determinación del objeto apropiada a la cosa es necesaria, por un lado, para no engañar a la voluntad práctica de transformación que sigue siendo inherente a toda crítica con ilusiones sobre las posibilidades de la práctica transformadora. Por otro, una crítica que no comprende su base social cae en una estimación equivocada de su propia efectividad práctica. La crítica inmanente normativa-reconstructiva queda atrapada en la ilusión de la “razón escolástica” (Bourdieu, 2001), la lógica de la praxis queda determinada por una lógica del argumento normativo convincente.³⁴ Pero “el poder de los argumentos (mueve) poco contra los argumentos del poder” (*ibid.*: 84). Si la crítica no debe “resignarse a ser una impotente protesta moral contra el curso del mundo” debe comprender las “condiciones de la ausencia de libertad” (Bulthaup, 1998: 48), y no simplemente juzgarla y condenarla con ayuda de criterios normativos.

Traducción del alemán: Daniel Barreto

³³ Incluso en el lenguaje de las variantes reflexivas de crítica inmanente se cuela un malentendido que privilegia la intencionalidad. Así, por ejemplo, en Jaeggi, la contradicción interna de la realidad social procede del hecho de que las normas “se vuelven, en su realización, contra su *intención originaria*” (véase 2014: 291; cursiva R. M.).

³⁴ Sólo así puede llegar a formularse la siguiente afirmación: “los movimientos sociales, que en el pasado se opusieron a condiciones salariales inadmisibles o a la pérdida de cualificación del trabajo, en principio sólo debían utilizar el vocabulario moral que estaba ya presente de modo rudimentario en el análisis hegeliano”. (Honneth, 2008: 337 s.).

REFERENCIAS:

- ADORNO Theodor W. (1970): *Negative Dialektik*, En: Adorno. *Gesammelte Schriften*, t. 6, Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort, Suhrkamp, 7-412.
- ADORNO, Theodor W. (1972): "Zur Logik der Sozialwissenschaften". En: Adorno: *Gesammelte Schriften*, t. 8, Rolf Tiedemann (ed.), Fráncfort, Suhrkamp, 547-565.
- ADORNO, Theodor W. (2010): *Probleme der Moralphilosophie*, Fráncfort, Suhrkamp.
- BÖHM, Andreas (1998): *Kritik der Autonomie. Freiheits- und Moralbegriffe im Frühwerk von Karl Marx*, Bodenheim, Syndikat.
- BOURDIEU, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Fráncfort, Suhrkamp.
- BRENTEL, Helmut (1989): *Soziale Form und ökonomisches Objekt. Studien zum Gegenstands- und Methodenverständnis der Kritik der politischen Ökonomie*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- BRUDNEY, Daniel (2010): "Gemeinschaft als Ergänzung", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 58, 195-219.
- BULTHAUP, Peter (1998): "Herrschaft, Sprache und Revolution" En: Bulthaupt: *Das Gesetz der Befreiung. Und andere Texte*, Lüneburg, zu Klampen.
- BUSEN, Andreas/ HERZOG, Lisa (2012): "Die Rekonstruktion der Freiheit. Ein Gespräch mit Axel Honneth", *Zeitschrift für politische Theorie* 3, 271-286.
- BUSEN, Andreas/ HERZOG, Lisa/SÖRENSEN, Paul (2012): "Mit Hegel zu einer kritischen Theorie der Freiheit. Eine Heranführung an Honneths *Das Recht der Freiheit*", *Zeitschrift für politische Theorie* 3, 247-270.
- CASTORIADIS, Cornelius (1981): "Wert, Gleichheit, Gerechtigkeit, Politik. Von Marx zu Aristoteles und von Aristoteles zu uns". En: Castoriadis: *Durchs Labyrinth. Seele, Vernunft, Gesellschaft*, Fráncfort, Europäische Verlagsgesellschaft, 221-276.
- DEMIROVIC, Alex (2003): "Kritische Gesellschaftstheorie und Gesellschaft". En: Demirovic A. (ed.): *Modelle kritischer Gesellschaftstheorie. Traditionen und Perspektiven Kritischer Theorie*, Stuttgart/Weiner, Verlag J. B. Metzler, 10-27.
- DURKHEIM, Emil (1992): *Über soziale Arbeitsteilung. Studien über die Organisation höherer Gesellschaften*, Fráncfort, Suhrkamp
- ELBE, Ingo (2008): *Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965*, Berlin, Akademie Verlag.
- ELLMERS, Sven (2007): *Die formanalytische Klassentheorie von Karl Marx. Ein Beitrag zur "neuen Marx-Lektüre"*, Duisburg, Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- GIDDENS, Anthony (1979): *Die Klassenstruktur fortgeschrittener Gesellschaften*, Fráncfort, Suhrkamp.
- HABERMAS, Jürgen (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns*, t. 2, Fráncfort, Suhrkamp.

- HABERMAS, Jürgen (1992): *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Fráncfort, Suhrkamp
- HARDIMON, Michael (1994): "Role-Obligations", *Journal of Philosophy* 91, 333-363.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1986): "Grundlinien der Philosophie des Rechts", en Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*, t. 7, E. Moldenhauer/ K.M. Michel (eds.), Fráncfort, Suhrkamp.
- HEIM, Tino (2013): *Metamorphosen des Kapitals. Kapitalistische Vergesellschaftung und Perspektiven einer kritischen Sozialwissenschaft nach Marx, Foucault und Bourdieu*, Bielefeld, transcript.
- HENNING, Christoph (2005): *Philosophie nach Marx. 100 Jahre Marxrezeption und die normative Sozialphilosophie der Gegenwart in der Kritik*, Bielefeld, transcript.
- HIRSCH, Joachim (1994): "Politische Form, politische Institutionen und Staat", en J. Esser, Ch. Görg, J. Hirsch (eds.): *Politik, Institutionen und Staat. Zur Kritik der Regulationstheorie*, Hamburg, VSA, 157-211.
- HONNETH, Axel (2000): "Die soziale Dynamik von Missachtung. Zur Ortbestimmung einer kritischen Gesellschaftstheorie", en A. Honneth: *Das Andere der Gerechtigkeit. Aufsätze zur praktischen Philosophie*, Fráncfort: Suhrkamp, 88-109.
- HONNETH, Axel (2000): "Rekonstruktive Gessellschaftskritik unter genealogischen Vorbehalt", *Deutschzeitschrift für Philosophie* 48, 729-737.
- HONNETH, Axel (2001): *Leiden an Unbestimmtheit*, Stuttgart, Reclam.
- HONNETH, Axel (2003): "Umverteilung als Anerkennung", en N. Fraser/A. Honneth: *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Fráncfort: Suhrkamp, 129-224.
- HONNETH, Axel (2008): "Arbeit und Annerkennung", en N. Fraser/A. Honneth: *Umverteilung oder Anerkennung? Eine politisch-philosophische Kontroverse*, Fráncfort: Suhrkamp, 129-224.
- HONNETH, Axel (2008): "Arbeit und Anerkennung", *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 56, 327-341.
- HONNETH, Axel (2011): *Das Recht der Freiheit*, Berlín, Suhrkamp [El derecho de la Libertad, trad. Graciela Calderón, Madrid, Katz, 2014].
- HONNETH, Axel (2013a): "Die Moral im `Kapital`, Versuch einer Korrektur der Marxschen Ökonomiekritik". En: Jaeggi, Rahel/ Loick, Daniel (eds.): *Nach Marx. Philosophie, Kritik, Praxis*, Fráncfort, Suhrkamp 350-363.
- HONNETH, Axel (2013b): "Idee und Realität der Zivilgesellschaft. J. Alexanders Versuch, die Gerechtigkeitstheorie vom Kopf auf die Füße zu stellen", *Leviathan* 41, 291-308.
- HONNETH, Axel (2013c): "Replies", *Krisis. Journal for contemporary philosophy*, N° 1, 37-48.
- HONNETH, Axel (2014): "Einleitung: Die Kritik des Marktes vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart", en L. Herzog, A. Honneth (eds.): *Der Wert des Marktes. Ein ökonomisches-philosophischer Diskurs vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlín, Suhrkamp, 155-173.

- ISER, Mattias (2008): *Empörung und Fortschritt. Grundlagen einer kritischen Theorie der Gesellschaft*, Fráncfort, Campus-Verlag.
- JAEGGI, Rahel (2014): *Kritik von Lebensformen*, Berlín, Suhrkamp.
- JOAS, Hans/ KNÖBL, Wolfgang (2004): *Sozialtheorie – Zwanzig einführende Vorlesungen*, Fráncfort: Suhrkamp
- LINDEMANN, Gesa (2009): *Das Soziale von seinen Grenzen her denken*, Weilerswist, Velbrück Wissenschaft.
- LUHMANN, Niklas (1992): “Arbeitsteilung und Moral. Durkheims Theorie”, en E. Durkheim: *Über soziale Arbeitsteilung. Studien über die Organisation höherer Gesellschaften*, Fráncfort, Suhrkamp.
- MAIHOFER, Andrea (1992): *Das Recht bei Marx. Zur dialektischen Struktur von Gerechtigkeit, Menschenrechten und Recht*, Baden-Baden, Nomos Verlagsgesellschaft.
- MAIHOFER, Andrea (2013), “Überlegungen zu einem materialistisch(de)konstruktivistischen Verständnis von Normativität”, en R. Jaeggi/D. Loick (eds.): *Nach Marx. Philosophie, Kritik, Praxis*, Fráncfort, Suhrkamp, 164-19.
- MARX, Karl (1970): *Resultate des unmittelbaren Produktionsprozesse*, Fráncfort, Verlag Neue Kritik.
- MENKE, Christoph (2013): “Zweite Natur. Kritik und Affirmation”, en M. Völk et. al. (eds.) “... wenn die Stunde es zulässt.” *Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 154-171.
- MEW: MARX, Karl/ENGELS, Friedrich (1953ss): *Werke*, Berlín, Dietz.
- MOHAN, Robin/KEIL, Daniel (2012): “Gesellschaftskritik ohne Gegenstand. Axel Honneths Anerkennungstheorie aus materilistischer Perspektive”, *Prokla* 167, 249-266.
- PARSONS, Talcott (1951): *The Social System*, New York, Free Press.
- PARSONS, Talcott (1964): *Beiträge zur soziologischen Theorie*, Neuwied, Luchterhand.
- POPITZ, Heinrich (1961): “Soziale Normen”, *European Journal of Sociology* 2, 185-198.
- RITSERT, Jürgen (1998): *Soziale Klassen*, Münster: Westfälisches Dampfboot.
- RITSERT, Jürgen (2004): *Sozialphilosophie und Gesellschaftstheorie*, Münster, Westfälisches Dampfboot.
- WALLAT, Hendrik (2009): “Der Begriff der Verkehrung im Denken von Marx”, *Marx-Engels-Jahrbuch* 2008, 68-102.
- WALLAT, Hendrik (2012): *Staat oder Revolution. Aspekte und Problema linker Bolschewismuskritik*, Münster, edition assemblage.

PRESENTE CONTINUO. LA DISTORSIÓN DE LA CONCIENCIA APOCALÍPTICA EN GIORGIO AGAMBEN

*Present Continuous. The Distortion of Apocalyptic Consciousness
in Giorgio Agamben*

DANIEL BARRETO*

danielbarreto2005@yahoo.es

En *El Reino y el Jardín* (2020) Giorgio Agamben identifica las figuras bíblicas del Paraíso y del Reino de Dios. Una identidad que la teología cristiana se habría empeñado en bloquear. Rastrear esa separación significaría asomarse a los presupuestos filosóficos de las formas modernas de violencia y denigración de la vida. Sin embargo, y esto es lo que buscamos señalar aquí, la estrategia del filósofo italiano desemboca en una desmundanización tan profunda como en la que incurrió la tradición teológica que pretende criticar.

El artífice señero de la condenación de la naturaleza habría sido San Agustín. Su doctrina del pecado original se basa en una interpretación errónea de la *I Epístola a los Corintios*. Las consecuencias del pecado no sólo serían la muerte y el sufrimiento, su corrupción se extiende al nacimiento del ser humano: “las razones gramaticales que legitimaban anteriormente la referencia a la muerte ahora sirven para excluir que ella pueda ser el pecado, y dejan sobrevivir una única interpretación posible, en la que el pecado de Adán contamina la naturaleza humana misma y se convierte en ‘pecado original’ de toda la humanidad” (26). Agamben concede que la interpretación de Agustín no fue la única. Orígenes y Teodoreto de Ciro, por ejemplo, no concibieron una transmisión natural del pecado a toda la humanidad. Frente a estas posibilidades interpretativas, ¿qué orientó la exégesis de Agustín? La respuesta es uno de los puntos más débiles del libro. El objetivo del Obispo de Hipona no habría sido otro que garantizar la extensión total del poder sacramental. Sin la corrupción íntegra de la naturaleza por el pecado, sin su apartamiento radical de la gracia, no sería posible sostener el poder de la Iglesia en la administración

* Instituto Superior de Teología de las Islas Canarias.

de la salvación. Esta proyección de un maquiavelismo *avant la lettre*, como mínimo, rebaja la complejidad teológico-política del pensamiento de Agustín. Para Agamben no hay ninguna duda: “Este y no otro es el sentido del pecado original” (36). Semejante contundencia invitaría al más distraído a sospechar. Lo que se oculta es la pregunta a la que trata de responder el relato del Génesis. Volveremos más adelante sobre ello.

Agamben toma el partido de Pelagio, quien, como se sabe, no opone naturaleza y gracia, y considera al hombre capaz de alcanzar la santidad por sus propias fuerzas. La marginación teológica del Edén coincidiría con la derrota del pelagianismo en la historia de la Iglesia. Habría entonces que corregir urgentemente esa deriva milenaria, pues su formulación teológica se inscribió en la estructura profunda de la política moderna. La oposición entre naturaleza y gracia remite a la dominación excluyente-incluyente del derecho sobre la vida (Agamben, 2004). La gracia, como el milagro, funcionaría de manera análoga a la violencia en el estado de excepción.

Agamben invoca a dos aliados: Escoto Erígena y Dante Alighieri. El primero, en una estrategia que sólo retóricamente cita la autoridad de Agustín, habría intentado refutar la doctrina del pecado original. Para explicarlo, Agamben da un rodeo por su ontología. La modificación de la distinción aristotélica entre alma vegetativa, sensible e intelectual conduciría a la visión de la vida como totalidad que ha superado la jerarquía entre humano y animal. Se trata de “afirmar la unidad de la vida más allá de sus divisiones” (55). La apología de la vida abstracta niega el significado a la muerte del individuo. Según Erígena: “Si todas las especies son una sola cosa en el género (*in genere unum*), ¿cómo podrá esa única cosa perecer en una parte y permanecer en la otra?” (cit. p. 55). La ecuación que Rosenzweig (1988) desveló como práctica común a todos los idealismos se confirma en la metafísica de Erígena: si el *todo* no puede morir, entonces la muerte se vuelve insustancial. Por eso puede observar Agamben que Erígena “pone en cuestión el estatuto privilegiado de los hombres respecto de los vivientes” (57). Estamos ante un idealismo de la “absoluta inmanencia” (56), es decir, de la negación de la alteridad y, por tanto, del tiempo.

Sin embargo, Agamben presenta la ontología de Erígena como una “absoluta novedad” (59) en el pensamiento occidental. Un momento, ¿se puede hablar de absoluta novedad para referirse a lo que funciona como punto de arranque de la filosofía desde Tales de Mileto? ¿La idea de que la verdad es el todo no ha determinado desde sus inicios la historia de la filosofía? (Rosenzweig, 1988) En cualquier caso, el tratamiento del pecado original en Erígena confirma su monismo. El pe-

cado transpone a sucesión temporal lo instantáneo desde el punto de vista divino. Las consecuencias del pecado habrían sido planeadas por Dios antes de que sucedieran, por eso el cuerpo corrupto es solo un vestido sobre el cuerpo paradisiaco. El Jardín del Edén es vida idéntica a sí misma.

Al menos en este punto Agamben no tiene más remedio que mencionar la cuestión que había barrido bajo la alfombra: la pregunta por el sufrimiento. Pero ha habido suerte: el idealismo de Erígena contiene recursos para esquivarla. El pecado sería un déficit de plenitud ontológica producida por la voluntad humana. La coherencia es visible. Si la muerte es un espejismo, cabe relegar a anécdota el sufrimiento. El idealismo logra que los crímenes parezcan un accidente. En la conclusión de Agamben puede rastrearse su destemporalización del cristianismo:

En el segundo modelo, el de Erígena, el paraíso –es decir, la naturaleza humana– es ajeno al pecado y la historia de la caída narrada por el Génesis debe entenderse como ocurrida fuera de él. No existe propiamente una historia de la salvación, porque la naturaleza humana ya está por siempre salvada. El paraíso –la vida en todas sus formas– nunca se ha perdido: siempre está su sitio y permanece como modelo intacto del bien, aun en el continuo abuso que el hombre hace de él, sin lograr en ningún caso corromperlo (68-69).

Frente al tiempo y la historia, la salvación pasa de largo. Nótese el énfasis en los adverbios “siempre” y “nunca”. A pesar del juego retórico con referencias bíblicas, Agamben se sitúa fuera de la experiencia de Israel y su rebelión contra la naturalización del sufrimiento. Pero antes de descifrar mejor este alejamiento, reparemos en Dante, el otro aliado que convoca Agamben contra Agustín. Si la tradición teológica que inaugura había vaciado el Edén al punto de reducirlo a escenario de una expulsión indefectible, la *Divina Comedia* recupera un Paraíso pagano, habitado por una enamorada que canta y baila. Agamben enfatiza la originalidad filosófica de Dante frente a la tantas veces supuesta influencia de Tomás de Aquino. El objetivo es paganizar el Paraíso. Más arduo resulta retratar a un Tomás enemigo de la naturaleza. Aunque sugiera incluso una cercanía a motivos de Pelagio, Agamben no se permitirá abordar pasajes del Aquinate como aquellos que versan, por ejemplo, sobre el cultivo de la sensibilidad y el perfeccionamiento del tacto. Es más fácil girar hacia un “y sin embargo” que focaliza la negativa de Tomás a aceptar la posibilidad de la felicidad humana en este mundo (92-93). Con ello borra de un plumazo la novedad del pensamiento del dominico en relación con Agustín y el neoplatonismo. Si para Agustín la encarnación del *Logos* ilumina y enseña suficiente e

interiormente en el alma (*intus docet*) (Peters, 2015: 44), para Tomás una idea verdadera de Dios no se da sin el conocimiento adecuado del mundo (Peters, 1998: 30-31). Es decir, no hay acceso a la verdad sin conversión a la experiencia mundana. La recuperación del mundo no sólo buscaba corregir la espiritualización agustiniana, sino también desmontar el averroísmo que se abría paso en la Universidad de París desde 1260 (Peters, 2015: 17). Pues, a la larga, la inmanentización absoluta significa también una pérdida de mundo. La inmanencia cancela el tiempo como *medium* de la verdad.

1 DESTEMPORALIZACIÓN DEL REINO

Hasta aquí hemos comprendido las razones que vaciaron el Paraíso. Toca ahora ocuparse de las causas que alejaron el Reino. Según Agamben, en el Apocalipsis de Juan y en apócrifos del mismo género como *El Libro de Enoc* y el *Libro de Esdrás*, despuntaría la superación de la diferencia entre naturaleza y gracia, entre Jardín y Reino. La superación se juega en una singular experiencia del tiempo. Enlazar Reino y Paraíso implica fusionar pasado y futuro en el presente.

[...] el paraíso terrenal y el Reino son las dos fracciones que resultan de la tentativa de los teólogos de pensar la naturaleza humana y su posible beatitud. Estas se escinden en un elemento prehistórico (el Jardín en el Edén) y un elemento post-histórico (el Reino) que permanecen separados e incomunicados y, en cuanto tales, inaccesibles [...] Contra esta separación forzada de los dos polos, debemos recordar, junto con los quiliastas y con Dante, que el Jardín y el Reino resultan de la escisión de una única experiencia del presente y que en el presente deben reunirse de nuevo. [...] Y la naturaleza humana no es una realidad preexistente e imperfecta, que debe ser inscrita a través de la gracia en una economía de la salvación, sino que es aquello que aparece siempre aquí y ahora en la coincidencia –es decir, el acontecer mismo– al mismo tiempo (2020: 132).

De ahí la insistencia en defender la traducción de “parusía” en Pablo no como “venida” de Cristo, sino como presencia (*ousia*). La fidelidad de Agamben al pensamiento de Marín Heidegger es notoria. Proximidad especialmente evidente si evocamos su conferencia “El concepto de tiempo”, impartida en 1924. Tras haber criticado la matematización del tiempo, Heidegger salmodia que “El ser-ahí es el tiempo, el tiempo es temporal” (*Das Dasein ist die Zeit, die Zeit ist zeitlich*) (123). La objetivación espacial disocia al *Dasein* de la auténtica vivencia del tiempo, su propia

condición finita. La posibilidad más propia del *Dasein* sólo se realiza en vista de la muerte. Hablar de un único tiempo externo “no tiene sentido” (124), hay tantos tiempos como existentes. El tiempo remite únicamente al “cómo” (*wie*) de cada existencia, auténtica o enredada en el tiempo impersonal (*Man-Zeit*). El contenido concreto e histórico, el “qué”, resulta indiferente. Lo único relevante es la decisión sobre el *modo* de ser. Pues bien, así concebido, el tiempo corresponde a la interiorización y deshistorización de la lectura agambeniana de Pablo. Su interpretación del motivo del “como si” (*hos me*) en I Corintios 7 indica que “A través de una interpretación el *hos me* paulino es como Heidegger parece elaborar por primera vez la idea de una apropiación de lo impropio como carácter decisivo de la existencia humana. En efecto, el modo de vida cristiano no se halla determinado de hecho por las relaciones mundanas y por su contenido, sino por el modo como éstas son vividas [...]” (2006: 42).

La existencia es iluminada por una decisión tomada de espaldas a las “relaciones mundanas”. Con ello, el tiempo es desalojado del mundo, o si queremos, el mundo es desalojado del tiempo. Este no es la intriga de la relación con los otros, sino la finitud de cada existente vista desde dentro. La cuestión del tiempo es redirigida a la propia existencia, vuelta sobre sí misma gracias al espejo de su muerte. La pregunta “¿qué es el tiempo?” es sustituida por “¿soy yo mi tiempo?” (*bin ich meine Zeit?*) (135). En correspondencia con ello, Agamben concibe el tiempo mesiánico como una apropiación interna del tiempo. Significa en toda regla el borrado del otro. No tiene un pelo de mesianismo. Pero sí resonancia nihilista. La decisión sin contenido, el decisionismo puro, expresó históricamente la irracionalidad del existencialismo, opuesto desde el XIX a la razón ilustrada. Una renuncia a la razón crítica que en el XX justificó filosóficamente la entrega heroica del individuo a la ilusión del colectivo propia de las ideologías autoritarias (Marcuse, 1999: 59-74). La simetría entre la decisión apropiadora del *Dasein* y la decisión política soberana sobre el enemigo apuntan al mismo horizonte de destrucción final.

2 ¿EL TIEMPO QUE RESTA?

Ciertamente, en *El tiempo que resta* Agamben ya había expuesto su concepción del mesianismo en términos similares a los de *El Reino y el jardín*. También había señalado la conveniencia exegética de traducir *ousia* como “presencia”. Así explica ahora la diferencia entre el tiempo mesiánico y el tiempo apocalíptico (67):

[...] el apocalipsis, que contempla en final de los tiempos, es la peor y más insidiosa interpretación del anuncio mesiánico. El apocalíptico se sitúa en el último día, en el día de la cólera: contempla cómo se cumple el fin y describe lo que ve. Por el contrario, el tiempo que vive el apóstol no es el *éschaton*, el final de los tiempos. Pero si quisiera reducir a una fórmula la diferencia entre mesianismo y apocalipsis, entre el apóstol y el visionario, creo que habría que decir [...] que el final del tiempo mesiánico no es final del tiempo, sino el tiempo que se contrae y comienza a acabarse. (68)

No queda huella aquí del sentido apocalíptico del final: la interrupción del sufrimiento. La mirada dirigida hacia el final aguarda *in extremis* la cancelación de la injusticia, el final desmiente que el sufrimiento diga la última palabra y que el presente contenga todo lo posible. Sin embargo, según Agamben, ese final no es lo que realmente interesa a Pablo. Para entender su diferencia con la apocalíptica sería preciso no confundir, como Blumenberg y Löwith, el tiempo escatológico y el tiempo mesiánico, el final del tiempo y el tiempo del final (68). ¿Por qué insiste Agamben en ello? Hemos visto que en Heidegger el final permite la apropiación del tiempo que cada uno es. En continuidad con ello, Agamben sustituye la esperanza apocalíptica en la novedad mundana por una apropiación interna del tiempo:

La presencia mesiánica está junto a sí misma porque, sin coincidir jamás con un instante cronológico y sin añadirse a éste, sin embargo, lo aprehende y lo lleva a cumplimiento desde el interior [...] El mesías ha llegado ya; el evento mesiánico se ha cumplido ya, pero su presencia contiene en su interior otro tiempo, que extiende la *parusía*, pero no para diferirla, sino, por el contrario, para hacerla aprehensible (75).

El tiempo mesiánico sería entonces la conquista del presente. Como la disociación del acontecimiento mesiánico respecto de sus signos visibles es completa, desaparece la tensión temporal que espera un mundo diferente, “otro mundo posible”. Así lo evidencia la contraposición explícita de su interpretación a la de Gershom Scholem: “Según Scholem –que representa un punto de vista bastante difundido en el judaísmo– la antinomia mesiánica se define como una “vida vivida en el aplazamiento” (*Leben im Aufschub*), en la cual no se puede llevar a cumplimiento nada: “La así llamada existencia judía”, escribe, “es una tensión que no halla jamás alivio” (74). Esa tensión sin “alivio”, a la expectativa de una novedad inminente, es también desactivada en su lectura de las cartas paulinas y los Evan-

gelios. Agamben se dirige contra “cierta teología cristiana” que “concibe el tiempo mesiánico como una especie de zona terminal, o más bien como un tiempo de transición entre dos periodos” (74). En su descripción del mesianismo el mundo no da más de sí, es pura plenitud sin añoranza. Por contra, lo propio de la conciencia apocalíptica es cuestionar a la realidad “su carácter de totalidad” (Ebach, 2014: 19). Resulta llamativo que, como argumento de autoridad, Agamben invoque precisamente a Walter Benjamin, el pensador que mejor expresó en el siglo XX la conciencia apocalíptica: “Por ello, cualquier instante puede ser, en palabras de Benjamin, “la puerta por la cual entra el mesías”. El mesías hace siempre su tiempo, es decir, hace suyo el tiempo y a la vez lo cumple” (75). La interpretación de este pasaje de las *Tesis sobre el concepto de historia* confirma su ceguera frente a la experiencia de peligro característica del género apocalíptico. La recuperación de categorías bíblicas en las *Tesis* no estaba al servicio de un discurso ontológico sobre el tiempo, sino de una experiencia y una praxis capaces de oponerse a la homologación entre progreso y fascismo (Mate, 2006). Causan estupor los malabarismos de Agamben para leer a Benjamin en una dirección no solo divergente, sino opuesta a sus formulaciones. Una muestra es el ensayo “Walter Benjamin y lo demoníaco. Felicidad y redención histórica en el pensamiento de Benjamin” (2008: 215-247). Tras indicar que la mirada al pasado no busca simplemente la equiparación entre tradiciones marginales y hegemónicas, explica: “La tradición no está aquí [en Benjamin] llamada a perpetuar y a repetir el pasado, sino conducirlo a su ocaso, en una perspectiva en la cual el pasado y el presente, la cosa a transmitir y el acto de la transmisión, lo que es único y lo que es repetible, se identifican integralmente” (239). Como en su lectura de Pablo o en su genealogía de la escisión entre naturaleza y gracia, la salvación del pasado consistiría lisa y llanamente en su disolución. Como en la reducción del Reino al Paraíso, la relación con el pasado es un olvido definitivo. Nada más lejos del proyecto de Benjamin, para quien la memoria es una débil fuerza salvadora que no focaliza *lo que fue*, sino *lo que no llegó a ser*. El recuerdo de la vida frustrada impugna el presente y, por ello, abre el futuro. El verdadero *ahora* es precisamente la interrupción del presente continuo. Agamben confunde contemporaneidad (*Gleichzeitigkeit*) y presente (*Gegenwart*) (Benjamin, 1977: 171-176). No son en absoluto lo mismo. Para que haya “ahora” necesitamos la tensión dialéctica entre pasado y futuro. Por eso se puede afirmar que su lectura de la Tesis IX es manifiestamente contraria al pensamiento de Benjamin:

Es probable, por lo tanto, que quienes ve en el ángel de la novena tesis una figura melancólica –a cuyos ojos toda la cadena de los acontecimientos históricos se presenta como una única catástrofe–, se estremecerían de horror si pudieran ser testigos de lo que ocurriría si el ángel, cuyas alas se han enredado en la tempestad del progreso, pudiera detenerse para cumplir su obra. La intención de Benjamin no es, aquí, muy diferente de la que Marx expresaba en una frase que tiene que haber ejercido sobre él una profunda influencia. En la introducción a la *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel*, a propósito del hecho de que, en el curso de la historia, todo acontecimiento tiende a representarse en forma de comedia, Marx se preguntaba: “¿Por qué la historia tiene este curso?” “Para que la humanidad –dice su respuesta– pueda separarse serenamente de su pasado” (239-240).

¿Así que la ideología del progreso, aliada del fascismo, sería en realidad el curso adecuado de la historia, que por fin nos libera del pasado? Como vemos, la audacia y el desafío del pensamiento benjaminiano generan una imperiosa necesidad de protección también entre quienes se presentan como sus mejores conocedores. *El tiempo que resta* arriesga también una hipótesis sobre el origen de la rima en poesía occidental. Sus fuentes se hallarían en la experiencia y la escritura de Pablo. El tiempo mesiánico se superpone o se diferencia del cronológico de manera análoga al tiempo interior que genera la rima de una forma poética como la sextina (86). En realidad, el tiempo mesiánico no sería la cancelación del cronológico, sino una diferencia interna que coincide con nuestra experiencia no espacial del tiempo, el “tiempo operativo”, el invertido en la representación lineal del tiempo y, a su vez, irrepresentable¹. Estamos ante una deshistorización del tiempo mesiánico en la forma de un tiempo existencial ajeno a la conciencia apocalíptica que recorre el pensamiento de Walter Benjamin.

3 EL PECADO Y LA TEODICEA

La desmundanización del pensamiento impide a Agamben percibir el contexto teológico de la doctrina agustiniana del pecado. Como en el relato del Génesis, se trata de una respuesta a la pregunta por el sufrimiento. Una respuesta que intenta

¹ Esta idea, aunque no su descripción como «tiempo operativo» también es de estricta observancia heideggeriana. En la conferencia citada dice Heidegger (2004: 119): «el tiempo no tiene en realidad tiempo para calcular» (*die Zeit zu berechnen hat die Zeit keine Zeit*).

refutar la solución gnóstica de Marción, “tentación” (Metz, 2007: 18-23) que acompaña al cristianismo desde sus inicios. La doctrina de Marción había separado al Dios creador del Dios redentor. Aquel es un dios menor cuya creación está condenada a perecer. Absolutamente diferente y escondido es el Dios salvador, a quien sólo acceden las almas liberadas del cuerpo. Escindir creación y redención conduce a considerar el Antiguo Testamento una rémora que debe ser separada de los Evangelios y de Pablo, a quien Marción considera su maestro. La opción gnóstica también permitía resolver el aplazamiento de la *parusía*. Esta llega para las almas elegidas, no para el mundo. Pues bien, Agustín elabora su doctrina del pecado contra la tentación gnóstica. La preocupación de Agustín es garantizar el hilo que une creación y redención, por tanto, la herencia del Primer Testamento. Su respuesta es exonerar a Dios del mal en el mundo. El sufrimiento y la injusticia serían exclusivamente responsabilidad del ser humano. La libertad permite resistir la seducción gnóstica y, a la vez, resolver la pregunta acuciante de la teodicea. La extensión del pecado a la raíz de la naturaleza humana remitiría a la radical exculpación de Dios en el sufrimiento. Esta interpretación tiene consecuencias históricas de peso en la autocomprensión de la Modernidad. Una fundamental (Metz, 2007) es proporcionar los presupuestos teológicos del ateísmo y, con ello, de la autonomía del sujeto ilustrado. Un Dios ajeno al mal acaba tornándose indiferente para el hombre. Pero lo que nos interesa subrayar aquí es que la doctrina del pecado en Agustín acaba significando una victoria pírrica frente a los gnósticos. Porque el Obispo de Hipona concebirá la salvación no como redención del mundo histórico, sino como redención del alma pecadora (Metz, 2007: 18). La salvación no atiende a las víctimas, sino al pecado.

En principio, se diría que Agamben circula por un carril antignóstico, pues reivindica la identidad entre Jardín y Reino, creación y redención. Pero la defensa de Pelagio y la crítica a Agustín no se hacen en nombre de la pregunta por la teodicea. La muerte es integrada como fuego fatuo al interior de la vida total. El sufrimiento provendría, para Agamben, precisamente de la división entre naturaleza y gracia, la división que distinguió la superioridad de lo humano en el *continuum* de la vida. Se confirma en este punto la crítica de Gerhard Scheit a la filosofía de Agamben: “El concepto de vida se puede convertir en coartada para la violencia por mor de la violencia” (2018: 105). Si siguiéramos la argumentación de Agamben llegaríamos así al absurdo de afirmar que el mal consiste en hacer más preguntas de la cuenta. Un absurdo con sus ampliamente extendidas motivaciones psicológicas y conse-

cuencias políticas: mejor enterrar la pregunta y a quien se atreva a hacerla. Aunque en lenguaje filosófico, regresamos al terreno del mito. El interés por Pablo no debe confundir. El apóstol de Agamben es Nietzsche. Su concepción del tiempo también es la propia del mito, el presente como contemporaneidad (*Gleichzeitigkeit*) (Benjamin, 1977: 171-176), pero trasladada a la escala individual del existente. Comparte con el mito la ausencia del otro y del tiempo como novedad. Lo mismo puede decirse de su defensa de la *parusia* en Pablo como presencia y no como “venida”. Pero justamente la venida, la llamada que grita “¡Ven!”, condensa el meollo del Apocalipsis (Derrida, 1983). La lectura de Agamben, a la larga, confluye con la gnosis. Mientras esta destemporaliza la redención porque se salva exclusivamente el alma, en Agamben la salvación ha llegado ya siempre, reduce el tiempo a la plenitud del presente. El Paraíso ha estado ahí siempre, solo faltaba sincronizar el invisible reloj interior. En ambos enfoques no hay nada que esperar ni nada que añorar.

La apología del presente continuo, en el fondo, transcribe la adaptación a los imperativos de la aceleración social contemporánea (Rosa, 2016). Del mismo modo que las técnicas de “atención plena” (*mindfulness*) son formas de reafirmar la aceleración, el presente continuo descrito por Agamben expresa la triunfante destemporalización social propia del capitalismo. A través de una expresión filosófica sofisticada, versada en un notable esfuerzo erudito por releer la Biblia y la tradición teológica, la vivencia social dominante se abre paso. Un tiempo de impotente decisión existencial sin objeto, “homogéneo y vacío”, como decía Walter Benjamin del progreso.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio (2020), *El Reino y el Jardín*, trad. E. Kavi, Madrid: Sexto Piso.
- AGAMBEN, Giorgio (2008), *La potencia del pensamiento*, trad. F. Costa, Barcelona: Anagrama.
- AGAMBEN, Giorgio (2006), *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*, trad. A. Piñero, Trotta: Madrid.
- AGAMBEN, Giorgio (2004), *Estado de excepción. Homo sacer II*, trad. A. Gimeno. Valencia: Pre-Textos.
- BENJAMIN, Walter (1977), “Schicksal und Charakter”, en *Gesammelte Schriften*, t. 2, 1., Fráncfort: Suhrkamp, 171-179.
- EBACH, Jürgen (2014), “No siempre será igual. Observaciones e intuiciones sobre la apocalíptica bíblica”, *Concilium* 356, 17-28.

- DERRIDA, Jacques (1983), *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, París: Galilée.
- HEIDEGGER, Martin (2004), "Der Begriff der Zeit", en *Gesamtausgabe*, t. 64, Fráncfort: Vittorio Klostermann, 107-125.
- MATE, Reyes, (2018), *El tiempo, tribunal de la historia*, Trotta: Madrid.
- MATE, Reyes, (2006), *Medianoche en la historia. Comentario a las Tesis "Sobre el concepto de historia" de Walter Benjamin*, Madrid: Trotta.
- MARCUSE, Herbert [1934] (1999), "Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung", en *Kultur und Gesellschaft I*, Fráncfort: Suhrkamp, 21-74.
- METZ, Johann-Baptist (2007), *Memoria Passionis*, Santander: Sal Terrae.
- PETERS, Tiemo Rainer y Walter SENNER (2015), *Bewahren und Bewähren. Historische und politische Theologie im Anschluss an Thomas von Aquin*, Stuttgart: Grünewald.
- PETERS, Tiemo Rainer (1998), *Johann Baptist Metz*, Mainz: Grünewald.
- ROSA, Hartmut (2016), *Alienación y aceleración*, Buenos Aires: Katz.
- ROSENZWEIG, Franz (1988), *Der Stern der Erlösung*, Fráncfort: Suhrkamp.
- SCHEIT, Gerhard (2018), "Philosophie der Selbstentwaffnung. Von Emmanuel Levinas zu Giorgio Agamben", en *sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, nº 12, 76-106.

[DEBUSSY]
NOTAS PARA LA CONFERENCIA DEL 28 DE
FEBRERO DE 1963 EN LA MUSIKHOCHSCHULE
DE FRANKFURT AM MAIN

[Debussy]. Notes for the Conference
at the Frankfurt's Musikhochschule on February 28th 1963

THEODOR W. ADORNO

Este texto presenta el guion para una conferencia de Adorno sobre Debussy. Eso explica su carácter fragmentario. Consta de seis páginas tipografiadas y con anotaciones manuscritas y se encuentra en el Adorno Archiv bajo la signatura VT 206. La recepción de la filosofía de la música de Adorno, aún pendiente en gran medida, ha estado polarizada por dos posiciones que la simplifican. Por un lado, su peso gravitatorio se ha concentrado en Filosofía de la nueva música o, en términos generales, en su atención a dos de las figuras principales de la Segunda Escuela de Viena, Alban Berg y –sobre todo– Arnold Schönberg. Por otro, su atención a la música se ha considerado, en gran medida, como un tema más de su filosofía que debe tratarse, debido a su especificidad, de manera separada. Es decir, no es frecuente encontrar una comprensión de los problemas epistemológicos o sociopolíticos a los que atiende a partir de sus reflexiones sobre la música. La publicación de este inédito es una contribución a la tan necesaria tarea de cuestionar, por un lado, la habitual caricatura de un filósofo anclado en los caminos de la Segunda Escuela de Viena y mostrar, por otro, cómo en su obra posterior Adorno corrigió buena parte de sus posicionamientos de Filosofía de la nueva música. Justamente, Debussy fue una de las figuras claves para su apertura y comprensión de las nuevas corrientes compositivas.

Las anotaciones manuscritas de Adorno van en cursiva y entre corchetes cuadrados []. Los añadidos y notas aclaratorias de la traductora van entre corchetes de llave { }. En la transcripción que presentamos se conservan los subrayados de Adorno. Se han corregido errores de puntuación, erratas y actualizaciones ortográficas en el original alemán. Agradecemos al Theodor W. Adorno Archiv, y en particular a Henri Lonitz, su autorización para publicar este manuscrito inédito, así como a Ursula Cramer, Wilhelm Cramer y Michael Schwarz por su ayuda en la transcripción de las anotaciones manuscritas. Reproducimos primero el original alemán y, a continuación, su traducción. (Nota de la edición).

This text consists of the draft for a lecture delivered by Adorno on Debussy. This explains its fragmentary character. It comprises six typed pages with handwritten annotations. It can be found in the Adorno Archiv under the catalogue number VT 206. The reception of Adorno's philosophy of music is still largely pending. It has also been polarized by two positions that simplify it. On the one hand, its gravitational weight has been co-centered on The Philosophy of New Music or, in general terms, on its attention to two of the main figures of the Second School of Vienna, Alban Berg and –mostly– Arnold Schönberg. On the other hand, his attention to music has been considered, to a great extent, as a theme among others of his philosophy that should be treated, due to its specificity, separately. That is to say that it is not frequent to find an understanding of the epistemological or sociopolitical problems that he paid attention considering them as related to his reflections on music. The publication of this unpublished work is a contribution to the much-needed task of questioning, on the one hand, the usual caricature of a philosopher anchored in the paths of the Second Viennese School and, on the other, to show how in his later work Adorno corrected a good part of his positions on the philosophy of new music. It is precisely Debussy who was one of the key figures in his opening up and understanding of the new trends in composition.

Adorno's handwritten annotations are italicized and enclosed in square brackets []. The translator's additions and clarifying notes are enclosed in brackets { }. In this transcription Adorno's underlining is preserved. Punctuation errors, typing mistakes and spelling updates have been corrected in the German original. We are grateful to the Theodor W. Adorno Archiv, and in particular to Henri Lonitz, for his permission to publish this unpublished manuscript, as well as to Ursula Cramer, Wilhelm Cramer and Michael Schwarz, for their help in the transcription of the handwritten annotations. We reproduce first the German original and then its translation into Spanish. (Note from the editors)].

*Debussy. Stichworte zum Vortrag am 28.2.1963
in der Musikhochschule Frankfurt am Mains*

Nicht würdigen, angebliche historische Notwendigkeit [Debussys Verdienste und Ähnliches], sondern Versuch, das Lebendige zu ergreifen. Der Unterschied von modern und gestrig, "Impressionism" fällt ab.

Werke nicht unveränderlich, ihr Wahrheitsgehalt entfaltet sich. Dabei paradoxes Verhältnis. Es bedarf des Moments der Avanciertheit, damit etwas dauert; [*was nicht einmal modern war, veraltet*]. Aber was bleibt, kann das Avancierte überleben. Das gilt [*zumal*] für Debussy.

Geschichtliche Mehrsträngigkeit. Verschiedene Schichten des Avancierten. Bei D. {Debussy} in gewissem Sinn aufgelöster [*als viele harmonisch fortgeschrittenere*], Kritik der Oberflächenzusammenhänge. Bei (oberflächlich) festgehaltener Tonalität

Struktur weiter als in vielem der Schönbergschule. –Aufgelöstheit = später Monet; Verhältnis zu Masson.

Dabei Schein der Suavität und des Unartikulierten, ergibt zusammen einen Widerstand gegen D, [als wäre er weichlich,] und mit diesem muss ein aktuelles Verhältnis zu D. fertig werden. – [Auch Missverständnis des Salonhaften. Hängt mit der in Frankreich länger bewahrten Sozialstruktur zusammen.]

Die Gegenkräfte bei D. – Differenz zu Strauss. Bei dieser Wahllosigkeit der handfest verknüpften Klänge. [Über Stock und über Stein^{*}; und dann findet sich wieder zusammen] – Bei D. das Prinzip, durch eine Auswahl des Materials Einheit von Material und Intention herzustellen. (Terzenaufbau, das None, die Ganztonskala). Ausgeschieden Kadenz und Stufenharmonik, an der die Wiener festhalten. Keine “Urlinie”. Wut Schenkers, der jene Elemente hypostasierte. –In der Differenz zu Strauss strenger als dieser, wie auch [der junge] Schönberg es ist.

Kategorie des Refus (Valéry). Das Konstitutionsprinzip: was alles er sich verbie-tet. Kunst durch Selbsteinschränkung. Das Triftige des Vergleichs mit Webern. Die Kurzformen.

D. sehr breit angelegt. Der Usher-Plan. Pelleas in gewisser Weise uncharakteristisch, wohl das einzige berühmte Hauptwerk eines Meisters, das gar nicht dessen Stil hat. –Schein des Antiwagnerianismus, ihr Zusammenrücken heute. [Proust Herzog und Bankier^{**}] – Affinität zu Parsifal. Dorther das statische Moment. Jugendstil-moment, hieratisch ohne Kultus. Zur Urgeschichte des Neoklassizismus.

Breite: *Proses lyriques, Chansons de Bilitis*.

Für D.s Breite ins Liedschaffen. Vor allem Verlaine. Widerlegung der deutschen Legende vom Unlyrischen der Franzosen. Chevaux de bois und Fantoches; Lieder teils aus Tanzartigem, teils aus Rezitativ, Refus des Liedmelos, Sublimierung. Kein unmittelbar lyrisches Ich, sondern objektivierte Lyrik, darin der des von D. recht eigentlich für die große Musik entdeckten Mussorgski [verwandt]. – Dies dann in der Spätzeit gebrochen: Colloque sentimentale. [Zitat von *En sourdine*] Ungeheure Ausdruckskraft durchs Durchbrechen des Lyrischen im Distanzierten. – Schwäche der Baudelaire-Lieder [außer *Le Jet d'eau*]. Das Unkomponierbare an

^{*} {Vgl. Adorno, 1964: 565}.

^{**} {Vgl. *Minima Moralia* § 6: “Die Beobachtung Prousts, daß die Photographien der Großväter eines Herzogs und eines Juden aus dem Mittelstand einander so ähnlich sehen, daß keiner mehr an die soziale Rangordnung denkt ...}.

B{audelaire}: das Antiatmosphärische, D. der atmosphärische Komponist par excellence. „Aura“.

[Schwäche von Duparc und Berg]

Führt auf die Frage nach dem Klang. Dies Wort genau zu Phrase wie etwa Melodie, oder der Rhythmus. -Was heißt bei D. Klang? - Das Moment der Aufgelöstheit im Kleinsten, das heißt die Vertikale ohne feste Grenzen. [Modell Klavierpedal: daher Vorrang des Klaviers.] Das Anti-Cartesianische, Anti-mechanische. Musikalischer Bergsonianismus. Schon der Einzelklang nicht in der Zeit definiert, sondern schwebend, über sich hinausweisend. Zugleich auch vertikal über sich hinausweisend, das heißt, nach oben immer klingend, als ob er aus mehr Tönen bestünde, als er besteht. Das Wagnersche Lauschen, Nachhören. Eben dies die Aura bei D. (Er hat, wie Monet, eine impressionistische und eine Jugendstilseite).

Danach erwartet man D. als einen absolut dynamischen Komponisten, wie durchs Infinitesimalprinzip. Aber gerade das ist er nicht, und dieser Widerspruch -ein dialektischer- ist wohl das eigentliche Problem seines Verständnisses. Die Auflösung, die nichts Festes duldet -das Melos wird zum quasi physikalischen Tonmodell, die Harmonik hat keine Stufen (funktionslos), [(Unterschied von Ravel-Verschiebung)] die Form ist verkürzt anti-sonatenhaft, die instrumentale Farbe irisiert mit der Harmonik. [Das Moment des künstlichen, nicht mit dem quasi natürlichen Stande der Tonalität Mitplätschernden. Wie bei Baudelaire. Keine Naturlyrik. Paradis artificiels. Das in Deutschland daran Schockierende: Kunst, die nicht Natur sein will. Gerade das ist Debussys Sachlichkeit.]. [All das nun] führt zur Statik. Dynamik nur an einem Festen ablesbar; wird sie absolut, so wird sie zum Stillstand. [Es ist Musik die nicht weiter geht, sondern in der Luft hängt.] Der [Stillstand] ist das Paradoxon an D., das Befremdende. Bei Wagner war es das: Wo stehen wir; bei ihm: Wo fängt es an. [Es scheint simultan] wie ein Bild. Pseudomorphose an die Malerei. Die Proustische Metaphysik: Verewigung der Vergängnis, und zwar nicht einfach wie in aller Musik durch deren Notierung, sondern in ihrer Struktur selber. Rettung nicht des Vergangenen, sondern gleichsam der Vergängnis selber. -Genau dieser Umschlag der Dynamik in Statik, der Übergang zu abschnittweisem Komponieren in Feldern, war der Weg der gesamten neuen Musik. Schönberg. Phantasie und der letzte Debussy [in gewisser Weise ähnlich]

Dadurch Frage der Objektivierung. Die traditionelle fällt weg; die dynamische, durchs Werden von einem aus dem Anderen, ebenfalls. Es gibt keine entwickelnde Variation; wer auf diese beim Hören wartet, verfehlte D. vom ersten Augen-

blick. Stattdessen Konstruktionsprinzip durch Aufteilung wie auch im malerischen Impressionismus (Pisarro). [N.B. Bei Debussy Neo-Impressionismus; Seurat, er ist viel später als der malerische Hochimpressionismus. Hier ein paar Werke über Verhältnis zum Imp. Nicht daß er Impressionen gibt (dies nur gelegentlich), sondern Relation zur Technik. Komma und Sekundkopplung]. Aufteilen in Felder, Komplexe. Ihre Proportion und Notation wird alles. Anstelle von Entwicklung Gleichgewicht. Dadurch die Beziehung zu den jüngsten Tendenzen, Boulez. -Höhepunkt *Jeux*, die Analyse durch Eimert.

Konstruktion hier nicht die dynamische von Motiv aus, sondern der verfügende Blick übers Ganze. Wie ein Maler einen Karton disponiert. Dadurch auch bei ihm -wie in aller großen Musik- der Vorrang der Totalität [*aber eben als Gleichzeitigkeit*].

In seiner Entwicklung setzt die Totalität, gegenüber jener Substantialität der Einzelmomente, immer [*mehr, reiner*] sich durch. Dadurch der Schein des Substanzverlustes, wo es um die Kristallisation des Prinzips, die sich entfaltende Logik des Verfahrens handelt. -Der Grundtyp festgelegt im Faun und in dem Quartett; dort noch handfest. Prozess einer Entsinnlichung des Sinnlichen, das doch sinnlich bleibt [*etwas übers Quartett sagen*]. Todfeindschaft gegen Musik *qua* Idee, die philosophische wie die Programmatische. Die poetischen Momente symbolistisch, nur aus der Sphäre der Phantasie: das Leben = mehr als Leben; nicht Programmmusik. Nichts geschildert und abgebildet.

Aber auch keine Stimmung, Artikulation [*wie es die Zeitungssprache D. unterstellte*]. Vom Ausdruck her D. sicherlich Entdecker von Nuancen und Schattierung, die so in der Musik noch nicht getroffen waren. Etwa im Stücken wie *Reflets dans l'eau*. Der Bereich des Vagen -musikalisch betreten bei Chopin -bei D. im Zentrum. Verhält darin sich zur traditionellen Roman. Aber, wie jener: nicht die Musik ist vag, sondern das Vage ist mit äußerster Präzision komponiert. Differenziertheit bei D. soviel wie: die Nuancen genau treffen, realisieren. Die Bestimmtheit des Unbestimmten ist seine Meisterschaft. [*Valery: Klassische Nachahmung des Unbestimmten. Die Disziplin darin.*]

Daher Ds. Ton: mit dem Refus und dieser Bestimmtheit Noblesse, Abgehobenheit vom Alltag. Das Unterschiedene als das Distinguierte. Auch darin Erbe Chopins, mit dem er, wie mit Schumann, viel teilt. Aber es ist bei ihm schon nicht mehr der Aristokratismus des sich Absonderns, des Pikfeinen, sondern wie bei den

* [Vgl. Adorno, 1950: 143]

Impressionisten wird das Erlese im Alltäglichen, vor allem in der Stadt-Landschaft gesucht. Dazu auch die Sympathie mit dem Variété (General Lavine) und den Vorformen des Jazz (Cake Walk; das Moment der Anglomanie; English ist modern). Beziehung zu Proust: Naturburschen spielen. [*Satie sein Freund, Cocteau*] Es geht bei ihm schon um die Rettung von Kultur, des Zaubers in der Prosa durch deren Form. Sein Titel *Proses lyriques* ist prototypisch. Alle Stücke von D. sind Gedichte in Prosa.

Die Spätphase scharf abgehoben. [*Werke nennen*] Bergs Wort über den Spätstil. In ihm entfällt, nach der unerhörten Kräftigung der Konstruktion, viel von der sinnlichen Fülle. [*Die Konstruktion bloßgelegt, nackt*]. Es ist eine Technik der Reduktion, asketisch, doch ohne dabei auf die Aura zu verzichten. Sie wird nur mit minimalen Mitteln erreicht. Refus gegen ihn selbst. Dadurch Nähe zum Neoklassizismus. Freundschaft mit Stravinsky. Neoklassizismus beginnt fast gleichzeitig mit seinem Tod.

Aber Unterschied von Neoklassizismus: keine Wiederholung des Vergangenen. Ds. [*Geschmack als*] geschichtlicher Takt: nur das schreiben, was zur historischen Stunde sich fühlen lässt, nicht Vergangenes als gegenwärtig beschwören. Dadurch das eigenartig Schwebende des Spätstils: er ist entromantisiert, aber keine Formen gesetzt, sondern die traditionellen umgedacht. Sie skelettieren, werden aber noch als gültig gesetzt. Alles Archaische bei D. hat den Charakter des Verlorenen, Unwiederbringlichen, und die Trauer darum: ebenso der [Vt 206/6] Einzelausdruck (das Epitaph für das Grab einer Unbekannten) wie die Formen.

Der späte D. hat den Charakter des Einstandes, des *tour de force*. Die *Etudes* die letzten, wo ein Zweck der pädagogische – mit Musik höchsten Ranges wie bei Bach, Schumann, Chopin zusammengeht. Die Schulversuche von Bártok und Hindemith demgegenüber schon gewalttätig [*d.h. bei D. noch Einheit der autonomen Gestalt und des Wirkungszusammenhanges*].

Frage was von D. jetzt und hier, Deutschland 1963, zu lernen sei:

- 1) Zivilcourage zum Artistischen. Das Gewählte nicht Eitelkeit [, *nicht positiv*] eine Schande, sondern Bedingung der Sache selbst. [*Neinsagenkönnen zu etwa*]. Der deutsche Aberglaube ans Ethos der Kunst als Außerästhetische. Demgegenüber die Scheu, sich die Hände zu beschmutzen, als Moment der ästhetischen Wahrheit. (Utopie gegen das Ethos der körperlichen Arbeit). D. ist die Radikalkur gegen die Volks- und Jugendmusik. Absage an “gesunde Ansichten”, darin durch und durch [*konstitutiv*] Avantgarde, [*an sich*].

- 2) Das Antidilettantische, zu dem er sich bekannt. Begriff des Metiers. Nur was realisiert ist, zählt in der Kunst. [*Von D. zu lernen was Formniveau heißt.*] Mit anderen Worten: die ästhetische Utopie nur durch die Arbeitsteilung hindurch, nicht unmittelbar. -Dabei besonders an die ungeheure Steigerung der koloristischen, instrumentalen Imagination denken. Einer der großen, originellen Instrumentatoren; wie jeder solche nicht absolut sicher. (Unterschied von Ravel). Sirènes die instrumentalen Singstimmen; noch Iberia.
- 3) Große und kleine Form. Bergs Unterschied von symphonischen und Charakterstücken. Deutscher Aberglaube an deren Inferiorität (Recht darin: das Genrestück; Kitsch als Grenzlage). Bei D. Refus des Symphonischen. Das Charakterstück (die Titel) so bis zu seiner Grenze durchkomponiert, dass es seine Gattung übersteigt. Die ganze Kritik der Sonate ist vorweggenommen. Ds. Sonaten sind Scheinsonaten (z. B. Durchführung in der Violinsonate ist keine). Absage an die Größe als Schein, den Größenwahn. Darin Beschränktheit (das Verhältnis zu Mahler), aber etwas davon muss absorbiert werden [*auch gelegentlich das Dünne, Matte, Verspielte*]. - D. ist rein kulturimmanent (antimetaphysisch und antinaturalistisch), aber zugleich anti-ideologisch, gegen das sich Aufspielen, das Absolute pachten, die Kunst mit der Religion verwechseln. Man versteht D. nur, wenn man ihn als kritisch versteht, und gerade das ist in Deutschland, wo man die Selbstbesinnung abwehrt, fällig.

Schluss: Wie ist es nun mit dem Antimetaphysischen. „Sinnliche hedonistische Kunst“. Vorsicht. Man darf, was den metaphysischen Gehalt einer Kunst zu nennen wäre, nicht mit ihrer Haltung verwechseln. Diese ist Refus als einer der Idee, des Absoluten, ihr ist das sinnliche Glück das oberste. Zugleich durch die Formen gebrochen, vergeistigt. Nicht ist die Musik Ds. selber wesentlich sinnlich kulinarisch (obwohl sie zuweilen auch das ist), sondern Bild, Utopie sinnlichen Glücks: der Faun, L'île joyeuse. Aber Les satyres sont morts, et les nymphes aussi - die Sehnsucht, nicht das Surrogat der Sache selbst. Gerade durch die Absage an die metaphysische Hoffnung, das Resignative des sinnlichen Glücks, tritt die Trauer der endlichen Schönheit hervor, und diese Trauer ist Ds. metaphysischer Gehalt.

TRADUCCIÓN

No homenajear, supuesta necesidad histórica [*méritos de Debussy y similares*], sino intentar captar lo vivo. Se desvanece la diferencia entre lo moderno y lo antiguo, "Impresionismo".

Las obras no son inmutables, su contenido de verdad se despliega. A este respecto situación paradójica. Se necesita el elemento de lo más avanzado para que algo dure [*lo que nunca fue moderno se vuelve anticuado*]. Pero lo que queda puede sobrevivir a lo más avanzado. Esto se aplica [*especialmente*] a Debussy.

La multiplicidad de líneas históricas. Diferentes estratos de lo más avanzado. En D. {Debussy} en cierto sentido cierto sentido más desenvuelto [*que muchos más avanzados desde el punto de vista de la armonía*], crítica a las conexiones superficiales. Pese a una tonalidad mantenida (superficialmente), {lleva la} estructura más lejos que gran parte de la escuela de Schönberg, -Soltura = el último Monet; relación con Masson¹.

Al respecto la apariencia de suavidad y de falta de articulación provoca en conjunto una resistencia frente a D. [*como si fuera afeminado*], y con ella tiene que lidiar toda relación actual con D. [*También el malentendido de estilo de salón. Tiene que ver con la estructura social que se ha conservado en Francia durante mucho más tiempo.*]

Las fuerzas opuestas en D. -Diferencia con Strauss. En este, aleatoriedad de los sonidos firmemente conectados. [*Campo a través²; y entonces se junta de nuevo*] -En D, el principio de producir la unidad de material e intención a través de una selección de material. (Construcción de terceras, las novenas, la escala pentatónica). Eliminadas la cadencia y la armonía funcional³, a las que se aferran los vieneses⁴. No hay *Urlinie*⁵. Ira de Schenker⁶, que hipotasió esos elementos. -En su diferencia con Strauss más riguroso que este último, como también lo es [*el joven*] Schönberg.

¹ {Adorno se refiere, presumiblemente, a André Masson}.

² {Cf. Adorno 1964: [576]}.

³ {Análisis armónico que se basa en la determinación de los grados y funciones con respecto a una tonalidad}.

⁴ {Esta frase resulta clave: Adorno se distancia de la justificación de lo armónico por su función - que termina justificando la jerarquización sonora, pese a los intentos del dodecafonismo- a favor de una noción más compleja de la armonía, la de la cadencia. Aunque las cadencias (armónicas) suelen construirse a partir de ciertas progresiones armónicas estables, justamente es a partir de Debussy, entre otros, cuando la cadencia se piensa más como un punto de reposo de un discurrir temporal. Es decir, la detención o distensión la marcaría la relación sonora con el tiempo, no la función}.

⁵ {La *Urlinie* o "línea fundamental", en el análisis schenkeriano, sería el dibujo que traza la melodía principal de una pieza, normalmente entendido como la línea descendente hacia la tónica de la voz principal. Schenker creía que en las piezas podría hablarse de "Ursatz" o estructura fundamental, que reflejaría los elementos nucleares con los que se construye la pieza. La *Urlinie* daría cuenta del movimiento melódico y la *Bassrechnung*, por su parte, de la construcción armónica}.

⁶ {Heinrich Schenker (1868-1935), compositor y musicólogo austriaco}.

Categoría del *refus* (Valéry). El principio constitutivo: todo lo que se prohíbe a sí mismo. El arte a través de la autolimitación. Lo acertado de la comparación con Webern. Las formas cortas.

En D. disposición muy amplia. El plan *Usher*⁷. *Pelleas*⁸ [es], en cierto modo, poco característico, probablemente la única gran obra de un maestro que no es en absoluto de su estilo. [Pese a su] Aparente anti-wagnerianismo hoy ambos se aproximan. [*Proust duque y banquero*⁹] Afinidad con Parsifal. Más allá del momento estático. Momento Art Nouveau, hierático sin culto. Aproximación a la protohistoria del neoclasicismo.

Amplitud: *Proses Lyriques*¹⁰, *Chansons de Bilitis*¹¹.

Amplitud, para D., en la creación de canciones. Especialmente Verlaine. Refutación de la leyenda alemana sobre la "falta de lírica de los franceses"¹². *Chevaux [de] bois*¹³ y *Fantoches*¹⁴; canciones en parte tipo danza, en parte recitativo, rechazo del melos de la canción, de la sublimación. No un yo inmediatamente lírico sino poesía lírica objetivada, aquí [semejante a] Mussorgski, al que D. descubrió para la gran música¹⁵. Eso se rompe en el período tardío: *Colloque sentimental*¹⁶. [Cita de *En sourdine*] Enorme expresividad a través de la reproducción de lo lírico en lo distanciado. – La debilidad de las canciones de Baudelaire [excepto *Le Jet d'eau*]. Lo incompatible en D.: lo antiatmosférico, D., el compositor atmosférico por excelencia. "Aura".

⁷ {Adorno se refiere a *La chute de la maison Usher* L. 112, una ópera inconclusa de Debussy, de la que se ocupó entre 1908 y 1917. Está basada en un cuento homónimo de Edgar Allan Poe}.

⁸ {Se refiere a *Pelleas et Melisande*}.

⁹ {Cf. *Minima Moralia* § 6: "La observación de Proust de que las fotografías de los abuelos de un duque y un judío de clase media se parecen tanto entre sí que nadie piensa en la jerarquía social ..."

¹⁰ {*Proses Lyriques*, L. 90a, escritas entre 1892 y 1893, editadas en 1895.}

¹¹ {*Les chansons de Bilitis* L. 97, compuesta en 1897, están basadas en los poemas homónimos de carácter erótico de Pierre Louÿs, escritos en 1894}.

¹² {La crítica a la lírica francesa aparece, en gran medida, en paralelo al nacionalismo alemán. Algunos autores alemanes, especialmente teóricos de la literatura, consideraban que no habían, por ejemplo, ni un Goethe ni un Shakespeare en la escritura francés y, por tanto, no habían cultivado una lírica verdaderamente relevante. Uno de los autores que lo expresó con más radicalidad, por ejemplo, fue Ernst Robert Curtius, en su "Fragmente über die französische Literatur", publicado en *Die Neue Rundschau* (agosto de 1927). Véase Müller 2008}.

¹³ {*Chevaux de bois*, compuesta en 1885, cuarta canción del ciclo *Ariettes oubliées* L. 60}.

¹⁴ {*Fantoches* pertenece al ciclo *Fêtes galantes* FL 86 y FL 114. Lo estrenó en 1904, aunque trabajó en él a lo largo de varios años. El ciclo lo componen canciones basadas en poemas de Paul Verlaine}.

¹⁵ {Una de las piezas más importantes para Debussy –y, en especial, para su *Pelleas et Melisande*– fue *Boris Godunov* de Mussorgski. Puede constatarse la importancia de la música rusa en Debussy, entre otros, en Myers 1938}.

¹⁶ {Pertenece al ciclo *Fêtes galantes* FL 86 y FL 114. Véase nota 13}.

[*Debilidad de Duparc y Berg*]

Lleva a la pregunta por el sonido. Esa palabra se ha convertido en un cliché, al igual que la melodía, o el ritmo. -¿Qué significa “sonido” en D.?- El momento de soltura en lo más pequeño, es decir, lo vertical sin límites fijos. [*Modelo de pedal de piano: por lo tanto, el piano tiene prioridad*]. Lo anti-cartesiano, lo anti-mecánico. Bergsonianismo musical. Incluso el sonido individual no está definido en el tiempo, sino suspendido, apuntando más allá de sí mismo. A su vez, también apunta más allá de sí mismo en lo vertical, esto es, suena siempre hacia arriba, como si constara en más sonidos de los que realmente consta. La escucha wagneriana, la escucha atenta, es precisamente el aura de D. (Como Monet, tiene un lado impresionista y un lado *art nouveau*).

Se espera, entonces, que D. sea un compositor absolutamente dinámico, como si lo atravesara el principio infinitesimal. Pero eso es precisamente lo que no es, y esta contradicción -que es dialéctica- es probablemente el verdadero problema de su comprensión. La disolución, que no tolera nada fijo, conduce a lo estático: el *melos* se convierte en modelo sonoro casi físico, la armonía no tiene grados (sin función), [*diferencia del desplazamiento en Ravel*] la forma se acorta de modo contrario a la sonata, el color instrumental resplandece con la armonía. [*El momento de lo artificial, que no resuena monótonamente junto con el estado cuasi natural de la tonalidad. Como con Baudelaire. Sin lírica natural. Paradis artificiels. Lo que resulta chocante en Alemania: el arte que no quiere ser naturaleza. Eso es precisamente lo que es la objetividad de Debussy.*]. [Todo esto entonces] conduce a la estática. La dinámica sólo resulta legible a partir de algo fijo; si se vuelve absoluta, llega a un estado detenido. [*Es la música que no avanza, sino que flota en el aire.*] El [estado detenido] constituye la paradoja de D., lo que produce extrañeza. En Wagner lo extraño era: ¿dónde nos encontramos?; en él: ¿dónde comienza? [*Parece simultáneo*] como una imagen. Pseudomorfosis a la pintura¹⁷. Metafísica proustiana: perpetuación de la caducidad, y no simplemente -

¹⁷ {Debussy, en *Filosofía de la nueva música*, era todavía comprendido por Adorno como un compositor “sin desarrollo” o, al menos, con un trabajo pobre del desarrollo. Aunque reconoce que en Debussy ya no opera la “congestión y la distensión”, es decir, el manejo de las tensiones, y que hay una “yuxtaposición de colores y superficies”, no encuentra en ello la fuerza de lo dinámico, sino que lo considera meramente estático, algo que posteriormente criticará, sobre todo en Stravinsky, como la conversión en mecánico y una “pseudomorfosis de la música en pintura”. Lo estático, para el Adorno de antes de los años 60, era idéntico a la “disociación del tiempo” y la ruptura con el “decurso musical en el tiempo”. Según él, la renuncia a lo temporal implicaba la eliminación de la trascendencia, la detención en el “mero-ahí”. Su trabajo incompleto de Debussy hubiese consistido, por tanto, en un giro del carácter peyorativo de su lectura en *Filosofía de la nueva música* y en la

como ocurre en toda música– a través de la notación, sino en su misma estructura. Rescate no del pasado, sino, en cierto modo, de la propia caducidad. Justamente tal vuelco de la dinámica en estática, la transición a una composición por secciones, a capas [Felder]¹⁸, fue el camino de toda la nueva música. Schönberg. Fantasía y el último Debussy [*en cierto modo parecido*].

Por esta vía la cuestión de la objetivación. La [objetivación] tradicional queda fuera; la dinámica, a través del devenir de uno a partir del otro, también. No hay ninguna variación en desarrollo¹⁹; quien espere escucharla no ha entendido a D. desde el primer momento. En lugar de [la variación en desarrollo], el principio de construcción a través de la fragmentación, como en la pintura del Impresionismo (Pisarro) [N.B.: *En el Neoimpresionismo de Debussy; Seurat, es mucho más tardío que el alto Impresionismo pictórico. Aquí algunos trabajos sobre la relación con el Imp. No es que dé impresiones (esto solo ocasionalmente), sino su relación con la técnica. Coma y acoplamiento de segundas*²⁰]. Se dividen en capas [Felder], en complejos. Su proporción y su notación lo es todo. Equilibrio en lugar de desarrollo²¹. De ahí la relación con las

recomprensión de tal pseudomorfosis. La atención al cruce con otras artes, y la incidencia de tal cruce en la noción de espacio/tiempo, son clave en la obra estética tardía de Adorno: las categorías de “dinámica” y estática” aparecen de manera central, por primera vez, en la década de 1960 tanto en el apartado artístico como estrictamente sociológico (Adorno, 1961). Adorno lleva a cabo un ejercicio de redialectización de ambas categorías en su propio pensamiento}.

¹⁸ {La definición de composición a la vez por capas y por secciones hace referencia a lo horizontal y a lo vertical, respectivamente. Esto nos permite intuir cómo Adorno llega desde Debussy a Ligeti, cuya composición, a colación de *Atmosphères* (1961), entiende como una trama, tejido [Gewebe]}.

¹⁹ {La duda sobre la variación en desarrollo, fundamental en la concepción adorniana de Schönberg, se debe a su adscripción a lo radicalmente dinámico. En este marco, la variación en desarrollo sería a-dialéctica, en la medida en que clausura la posibilidad de lo estático a favor de la promesa de la dinámica constante. En esta tensión se inscribe, por ejemplo, el problema de lo nuevo en *Teoría estética*, pues en su núcleo se encuentra la pregunta por lo que debe permanecer para que, por contraste, pueda surgir algo no contenido en lo ya existente}.

²⁰ {Cf. Adorno, 1950: [150]}

²¹ {Adorno plantea, de forma muy esquemática, cuál parece la distinción esencial entre las nuevas corrientes compositivas y la Segunda Escuela de Viena: mientras que Schönberg y sus seguidores parecían apegados a la “forma” –lo que les unía, por más que sea críticamente, a la tradición *sensu stricto*–, en Debussy y los caminos que él abre se piensa en términos de espacialización sonora. Por eso utiliza la palabra “Feld” (que he decidido traducir por “capa”, aunque tendríamos que hablar de “campo”, pero me parecía menos comprensible en el contexto compositivo). La “forma” no surge, por tanto, como relación preestablecida impuesta al material, sino por la “construcción” cada vez del espacio y del tiempo: de ahí la importancia de la posibilidad de su escritura (la notación, la “extensión” del sonido) y la proporcionalidad (es decir, la división temporal). El interés de Adorno en el timbre en su última conferencia de Darmstadt se inscribe en estas preocupaciones, en la medida en que el timbre no se puede escribir completamente, impide su completa dominación, pero tiene un peso específico en la comprensión espacial del sonido, comprendido tradicionalmente solo desde lo estrictamente temporal.}

tendencias más recientes, Boulez. –Punto álgido en el *Jeux*, su análisis por parte de Eimert²².

La construcción aquí no es la dinámica que parte de un motivo, sino la mirada capaz de disponer del conjunto. Al igual que un pintor dispone del boceto. Por lo tanto, también en él –como en toda gran música– prima la totalidad [*pero precisamente como simultaneidad*].

En su desarrollo se impone cada vez [*más y más claramente*] esta totalidad frente a la sustancialidad de los momentos individuales [ilegible]. De ahí la apariencia de pérdida de sustancia [antes, tachado: diferencia], ahí donde se trata de la cristalización del principio, de la lógica del procedimiento desplegándose. –El tipo fundamental establecido en el *Fauno*²³ y en el cuarteto²⁴; es aún palpable ahí [*decir algo sobre el cuarteto*]. Proceso de una desensorialización de lo sensorial, que con todo sigue siendo sensorial. Animadversión mortal contra música como idea, sea ésta filosófica o programática. Los momentos poéticos [son] simbolistas, sólo desde la esfera de la fantasía: la vida = más que la vida; no música programática. Nada se describe ni representa²⁵.

Pero tampoco afinación: articulación [*tal como le atribuía el lenguaje periodístico*]. Desde la perspectiva de la expresión, D. es sin duda un descubridor de matices y gradaciones hasta entonces desconocidas en la música. Por ejemplo en piezas como *Reflets dans l'eau*²⁶. El ámbito de lo vago –sondeado musicalmente por Chopin– está en el centro en D. En esto, se relaciona con la novela tradicional. Pero al igual que en ésta: lo vago no es la música, sino que lo vago se compone con la más extrema precisión. La sofisticación en D. significa dar exactamente con los matices, materia-

²² {El análisis de *Jeux* L. 126 (1912) publicado en *Die Reihe* en 1959 por Herbert Eimert, uno de los pioneros de la electrónica, fue el pistoletazo de salida para la reconsideración de Debussy como compositor para el legado de la vanguardia, así como para poner en duda la importancia del desarrollo. Eimert hace uso de numerosas metáforas botánicas para tratar de explicar cómo la forma emerge de numerosas relaciones internas que no se pueden subsumir bajo la noción tradicional de forma}.

²³ {Se refiere a *Prélude à l'après-midi d'un faune* L. 86 (1894)}.

²⁴ {Se refiere al único cuarteto de Debussy, el *Cuarteto de cuerdas en sol menor* L. 91 (1893)}.

²⁵ {Las líneas de este último párrafo resultan (aún más) enigmáticas. En una época en la que se planteaba enfáticamente la relación entre la vida y el arte y se postulaba, en un gesto que recuperaba los momentos más optimistas de la vanguardia, la posibilidad de vivir la vida como si fuera una obra de arte, parece que Adorno abría a través de Debussy aquello que desborda lo vivible, es decir, lo que hace posible la imaginación, pero no se da –quizá porque aún no puede darse– en la realidad. Podría rastrearse desde aquí su pensamiento utópico. No debemos olvidar que, un año después de esta conferencia, en 1964, se emitió la discutida conversación entre Adorno y Bloch sobre la utopía (Bloch/Adorno 1964)}.

²⁶ {*Reflets dans l'eau*, dentro de *Images* L. 110. (1905)}.

lizarlos. La determinación de lo indeterminado constituye su maestría. [Valery: *Imitación clásica de lo indeterminado. La disciplina en ello*].

De ahí el sonido de D.: el rechazo y esta determinación [significan] *noblesse*, desapego de lo cotidiano. Lo diferenciado como distinguido. También ahí heredero de Chopin, con quien –como con Schumann–, tiene mucho en común. Pero en él ya no se trata del aristocratismo de lo distinguido, de lo elegante, sino que, como en los impresionistas, lo exquisito se busca en lo cotidiano, especialmente en el paisaje urbano. A esto se añade la simpatía por el vodevil (*Général Lavine*²⁷) y las formas que anteceden al jazz (*Cakewalk*²⁸; un momento de la anglomanía; el inglés es moderno). Relación con Proust: jugar a ser jóvenes desenvueltos. [Satie su amigo, Cocteau] Para él se trata de salvar la cultura, la magia de la prosa a través de su forma. Su título *proses lyriques*²⁹ es prototípico. Todas las piezas de D. son poemas en prosa.

Destaca significativamente la fase tardía. [Nombrar obras] Las palabras de Berg sobre el estilo tardío³⁰. Después del inaudito fortalecimiento de la construcción, en él se desmorona gran parte de la plenitud sensorial [*La construcción puesta al descubierto, desnuda*]. Se trata de una técnica de reducción, ascética, pero sin renunciar al aura. Se logra con medios mínimos. Se rechaza (*refus*) a sí mismo. Eso le acerca, por tanto, al neoclasicismo. Amistad con Stravinsky. El neoclasicismo comienza de manera casi simultánea a su muerte³¹.

Pero diferencia del neoclasicismo: no hay repetición de lo pasado. [El gusto de] D. [como] pulso histórico: sólo escribir aquello que puede experimentar en el momento histórico, no conjurar lo pasado como actual. De ahí el carácter peculiarmente flotante del estilo tardío: se desromantiza, pero no se establece ninguna forma, sino que se repiense las tradicionales. Se vuelven esqueléticas, pero siguen postulándose como válidas. En D. todo lo arcaico tiene el carácter de lo perdido, de lo irrecuperable, y el duelo por ello: tanto la expresión individual (el epitafio para la tumba de un desconocido) como las formas.

²⁷ {Se refiere a uno de los preludios de su segundo libro de *Preludios* L. 123 (1911-1913)}.

²⁸ {*Colligows' Cakewalk* es la sexta pieza de su *Children's corner* L. 113 (1908)}.

²⁹ {Ver nota 9}.

³⁰ {No he podido identificar exactamente a qué se refiere, aunque Adorno declaró en alguna ocasión, por ejemplo, en su conversación radiofónica con Hans Mayer en 1966 titulada “*Avantgardismus der Greise*” que, según contaba Alban Berg –quien lo había tomado a su vez de Schönberg–, que en el estilo tardío de un artista se podía encontrar su dignidad}.

³¹ {Debussy murió el 25 de marzo de 1918 en París}.

El D. tardío posee el carácter de puesta en marcha, de *tour de force*. Los *Études*³² son los últimos en los que el propósito pedagógico va de la mano con la música del más alto nivel –como en Bach, Schumann, Chopin–. Frente a ellos los experimentos pedagógicos de Bártok y Hindemith [resultan] violentos [*es decir, en D. todavía existe una unidad de forma autónoma e interdependencia*].

Preguntas sobre qué se puede aprender de D. aquí y ahora, en Alemania en 1963:

1) Valentía para lo artístico. Lo elegido no es vanidad [*no es de modo positivo*] una vergüenza, sino condición de la cosa misma. [*Ser capaz de decir no a algo*]. La superstición alemana del *ethos* del arte como extrastético. Frente a esto, la aversión a ensuciarse las manos como elemento de la verdad estética. (Utopía frente al *ethos* del trabajo físico). D. es la cura radical contra la *volksmusik* y la música juvenil. Rechazo del “punto de vista sano”, algo plenamente [*constitutivo*] de la vanguardia [*en sí misma*].

2) El antidiletantismo que profesaba. El concepto del oficio. Sólo lo que se materializa cuenta en el arte. [*Aprender de D. lo que significa nivel de la forma.*] En otras palabras: utopía estética sólo a través de la división del trabajo, no de manera inmediata. –En este sentido, pensar particularmente en la tremenda intensificación de la imaginación colorista e instrumental. [Es] uno de los grandes y originales instrumentistas; como cualquiera de ellos no está absolutamente seguro. (Diferencia con Ravel). En *Sirènes*³³ las voces instrumentales de canto; aún en *Ibéria*³⁴.

3) Gran y pequeña forma. Distinción de Berg entre las piezas sinfónicas y las de carácter³⁵. La superstición alemana sobre su inferioridad (lo que hay de correcto en ello: la pieza de género; el *kitsch* como situación límite). En D. rechazo de lo sinfónico. La pieza de carácter (títulos) alcanza un grado tal de completa composición que va más allá de los límites de su género. Se anticipa toda la crítica de la sonata. Las sonatas de D- sólo lo son en apariencia (por ejemplo, el desarrollo de la sonata para violín no lo es realmente). Rechazo de la grandeza como apariencia, de la megalomanía. De ahí [su] estrechez de miras (relación con Mahler), pero algo de ello ha de absorberse [*también ocasionalmente lo delgado, opaco y jugueteón*]. – D. es totalmente inmanente a la cultura, pero al mismo tiempo antiideológico, se opone

³² {*Études L. 136* (1915), dedicados “A la memoria de Chopin”}.

³³ Pertenece a sus *Nocturnes L. 91* (1901) junto a *Nuages y Fêtes*.

³⁴ Pertenciente a *Image pour orchestre L. 122* (1905-1912).

³⁵ Es algo que Adorno desarrolla cuando se encarga de Mahler y de Berg en Adorno 2008.

a la presunción de lo que se toma por lo absoluto, que confunde el arte con la religión. Sólo se entiende a D. si se entiende su postura crítica, y precisamente eso urge en Alemania, donde se evita la autorreflexión.

Conclusión: ¿Qué ocurre con lo antimetafísico? "Arte sensual hedonista". Cuidado. No hay que confundir lo que se podría llamar el contenido metafísico de un arte con su actitud. Esta es de rechazo en tanto que rechazo de la idea, de lo metafísico, para ella lo más elevado es la felicidad sensible. Al mismo tiempo, truncada por las formas, espiritualizada. La música de D. no es en sí misma esencialmente sensual, deleitosa (aunque a veces también es eso), sino imagen, utopía de la felicidad sensual: el *Fauno*, *L'île joyeuse*³⁶. Pero *Les satyres sont morts, et les nymphes aussi*³⁷ – el anhelo, no el sucedáneo de la cosa misma. Precisamente en su negativa a la esperanza metafísica, en la claudicación resignada de la felicidad sensible, emerge el desconsuelo de la belleza infinita, y ese desconsuelo es el contenido metafísico de D.

Traducción, notas y comentarios de Marina Hervás

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1950): "Zum Verhältnis von Malerei und Musik heute", en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y otros, vol. 18, 140-148 [*Obra Completa*, vol. 18, ed. R. Tiedemann y otros, trad. A. González Ruiz y A. Brotons, Madrid: Akal, 2004, 146-154].
- ADORNO, Theodor W. (1961): "Sobre estática y dinámica como categorías sociológicas", en: *Escritos Sociológicos I*, *Obra Completa*, vol. 8, ed. R. Tiedemann y otros, trad. A. González Ruiz, Madrid: Akal, 2004, 202-220.
- ADORNO, Theodor W. (1961): "Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964", en *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y otros, vol. 16, Fráncfort: Suhrkamp, 565-606 [*Obra Completa*, vol. 16, trad. de A. Gómez y A. Brotons, Madrid: Akal, 2006, 575-616].
- ADORNO, Theodor W. (2008): *Monografías musicales*. *Obra Completa*, vol. 13, ed. R. Tiedemann y otros, trad. A. Broton, J. Chamorro y A. Gómez, Madrid: Akal.

³⁶ *L'île joyeuse* L. 106 (1904).

³⁷ Es un fragmento de uno de los poemas, "Le tombeau des naïades" de Pierre Louÿs que toma Debussy para su *Chanson de Bilitis*.

- BOCH, Ernst y ADORNO, Theodor W. (1964): "Etwas fehlt ... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht", en *Gespräche mit Ernst Bloch*, ed. T. Rainer y H. Wieser, Fráncfort: Suhkamp 1975, 58-77.
- MULLER, Stefanie (2008): *Ernst Robert Curtius als Journalistischer Autor (1918-1932). Auffassungen über Deutschland und Frankreich im Spiegel seiner publizistischen Tätigkeit*, Bern: Peter Lang.
- MYERS, Rollo H. (1938): "Claude Debussy and Russian Music", *Music and Letters*, Vol. XXXIX, 4, octubre, 336-342.

SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA EN RETROSPECTIVA*

Sociology of Literature in Retrospective

LEO LÖWENTHAL

Durante más de medio siglo me he ocupado sobre todo de la sociología de la literatura y del problema de la cultura de masas. Apoyado económicamente por el Instituto de Investigación Social en la Universidad de Frankfurt, en 1926 comencé a estudiar a los narradores alemanes del siglo XIX.¹ En mis trabajos habla el espíritu de crítica social que motivaba a aquel grupo de entonces jóvenes investigadores a rechazar los métodos convencionales y buscar, en los ámbitos de las humanidades y las ciencias sociales, un tratamiento nuevo y audaz del material –esto es, atreverse a abrir un boquete en los muros de la torre de marfil académica, en la que los especialistas trabajaban, por lo general sin conciencia social y moral, para sus intereses profesionales. Tuve la ventaja de ser uno de los primeros miembros de este grupo, al que me uní en 1926 por invitación de Max Horkheimer y Friedrich Pollock.

El estudio de la sociología y la literatura ocupó mis años de formación académica y después me dediqué a investigaciones en las que intenté aplicar a una nueva valoración de la literatura europea desde el Renacimiento lo que había aprendido de Marx, Freud y la gran tradición filosófica de Europa. Como mis compañeros intelectuales de aquel tiempo, también yo estaba convencido de la decadencia de la sociedad occidental. Todos presentimos la amenaza del avance de Hitler, considerábamos también que el resto del llamado “mundo civilizado” se encontraba dañado y nos esforzamos, cada uno según su conocimiento y aptitudes, en interpretar los problemas históricos y contemporáneos de tal manera que se hiciera visible su carácter regresivo o progresista. Rechazábamos el concepto de una ciencia libre de valores, en la que veíamos una renuncia imperdonable a la obligación moral de

* “Literatursoziologie im Rückblick” se publicó por primera vez en el libro homenaje a René König por su 75 cumpleaños, coordinado por Heine von Alemann y Hans Peter Thurn, *Soziologie in weltbürgerlicher Absicht* en la Westdeutscher Verlag (1981: 101-113). El texto recoge la conferencia que Leo Löwenthal impartió durante el verano de 1981 en la Universidad Libre de Berlín y en el Instituto Max Planck para las Ciencias Sociales. La conferencia se incluye en el tomo 4 de los escritos del autor (*Schriften 4, Judaica. Vorträge. Briefe*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. (1984: 88-105), edición al cuidado de Helmut Dubiel. (Nota del traductor).

¹Véase mis *Schriften 2*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. (1981: 301 ss.).

quienes tenían la suerte de llevar una vida intelectual en medio de la miseria general de la existencia cotidiana. En el caso de que algunas de las formulaciones que siguen den la impresión de ser partidistas e incluso iracundas, no tengo ninguna disculpa preparada, más bien me sentiría orgulloso de esos reproches. Había razón suficiente para la ira -tanto en el ámbito de la investigación científica como en la vida pública.

Ya desde la época escolar me sentí atraído por la literatura y no es casualidad que ejerciese algunos años como profesor de lengua en colegios alemanes antes de unirme al Instituto de Investigación Social. Supongo que fui evolucionando de modo inconsciente hacia la crítica literaria; pues, como alumno y como profesor, me había percatado de lo completamente banales que resultaban la mayor parte de las clases de literatura, al menos tal y como las practicaban la mayoría de los profesores y como se presentaba en los libros de texto oficiales. Sin embargo, me irritaba sobre todo la elección absurdamente convencional de los textos literarios. Puesto que viví los años posteriores a la Primera Guerra Mundial como un joven políticamente rebelde, si no revolucionario, fue para mí completamente natural sacar partido de la experiencia práctica de la escuela y la política en los ensayos teóricos que escribí dentro de los muros académicos.

Pronto descubrí que, en mis tentativas de hacer sociología de la literatura, me encontraba bastante aislado. Fuera como fuese, buscaba en vano referencias afines teniendo en cuenta que la propuesta era concebir la tarea desde la perspectiva de una teoría crítica de la sociedad. Sin duda, estaban los trabajos de Franz Mehring, que leí con interés y provecho; con todo, y a pesar de la honestidad, digna de admiración, y del radicalismo político incondicional del autor, en última instancia sus escritos no iban más allá de los límites de un reportero socialista, que escribía sobre literatura con el mismo estilo que sobre política y economía. Georg Lukács no había presentado aún su serie de contribuciones a la estética marxista y la interpretación de la literatura. Por supuesto, yo estaba profundamente impresionado e influido por su bello y pequeño libro *La teoría de la novela* (1920), que casi me sabía de memoria. Junto al tomito de Levin Schückling sobre la sociología del gusto literario, la única influencia importante que puedo recordar es la obra monumental de Georg Brandes sobre las corrientes literarias del siglo XIX.

No obstante, tuve el valor, si no el desparpajo, de planear un amplio estudio socio-crítico de las literaturas francesa, inglesa, española y alemana, cuyo comienzo debía ser las investigaciones que mencioné más arriba. Mi atención se centraba

entonces especialmente en los escritores y escuelas literarias que el *establishment* reaccionario alemán castigaba con el silencio (por ejemplo, la Joven Alemania y Spielhagen) o que elevaba a las nubes de la “palabrería” idealista (Goethe y los románticos) o aquellos relegados a los pastos de la antropología cuasifolclórica (C. F. Meyer y Keller).

En estos trabajos me limité a las formas narrativas de la literatura; debido a razones que sociológica y artísticamente considero válidas, creo que las novelas y las narraciones presentan el aspecto más significativo de la literatura alemana del siglo XIX. Aunque en ningún caso me avergüenzo de estos documentos de juventud, soy consciente de sus debilidades. Si tuviese que escribirlos de nuevo, seguro que estaría menos convencido de algunas de las relaciones directas que establecí entre la literatura y los escritores, por un lado, y la infraestructura social, por otro. En publicaciones posteriores he intentado analizar con mayor cautela la mediación entre base y superestructura, entre las tendencias sociales y las ideologías; pero mis concepciones del mundo social y de la necesidad de vincular teoría social y análisis literario no se han modificado en lo esencial. Durante la última década la sociología de la literatura se ha puesto cada vez más de moda. Los escritos de mis contemporáneos me han dejado perplejo no pocas veces, pues –a menudo en un lenguaje innecesariamente complicado y esotérico– se vuelcan de modo tan intenso en la “mediación”, que las relaciones entre el ser social y la conciencia social se ven casi por completo oscurecidas.

I

El primer número de la *Zeitschrift für Sozialforschung* –el único que apareció en Alemania antes de cayera sobre ella la noche hitleriana– da cuenta de lo que significa la teoría crítica, a saber, una perspectiva que, desde una común convicción crítica de fondo, se extiende a todos los fenómenos culturales sin pretensión de construir un sistema. Contiene programas críticos sobre filosofía, economía, psicología, música y literatura.

La teoría crítica no debería ser entendida como algo distinto a esa denominación colectiva, una expresión, por cierto, que por lo menos en los años veinte nosotros no usamos nunca de modo tan enfático como aparece hoy en su efecto posterior. En tanto único superviviente de la época fundadora de los años veinte, casi me siento avergonzado... ¿Por qué tuve yo que sobrevivir y no aquellos me invita-

ron en 1926 a una alianza intelectual en la forma institucionalizada que habían creado dos años antes? Entonces no hablábamos de “teoría crítica” y la idea de una “escuela”, ciertamente, nos resultaba completamente ajena. Éramos y seguimos siendo negadores en la tradición de la negación determinada de Hegel... Negadores, donde cada uno intentó expresar lo que estaba mal en su ámbito determinado y, por ello, en la sociedad. Nos situábamos conscientemente al margen del poder establecido. Todavía hoy, como ustedes verán, en mi propio trabajo y quizá en mi sentimiento vital, la posición en los márgenes, la marginalidad, es la categoría más importante. En lo que respecta a mi compromiso sostenido con el legado literario y a la vez con la crítica de la producción de mercancías y palabras para el mercado de masas manipulado y dispuesto para la manipulación, sólo puedo señalar lo que he intentado hacer a lo largo de cincuenta años, y quizá consiga exponer mi posición crítica en el marco de tiempo limitado y de mi cerebro algo envejecido y dañado.

II

Para ir directos al grano, hay que separar del modo más estricto posible el arte y la mercancía de consumo, y no puedo aceptar todas las tentativas contemporáneas de borrar esa línea de separación, como he encontrado en algunos círculos radicales, tanto aquí como en América. Sin duda, el consumo del arte verdadero puede convertirse en cultura de masas y formar parte de la sociedad manipulada. Basta recordar el papel de Wagner en los tiempos de Hitler, sobre lo cual Adorno ha hecho aportaciones clarificadoras. Encontramos más ejemplos llamativos en la historia de las representaciones teatrales, por ejemplo, cuando el *common sense* burgués minimiza la tragedia socialmente inherente al matrimonio y el amor. Pienso en una representación de *Otelo* en el siglo XVIII, en el momento en que el moro no mata a Desdémona en la última escena, sino que reconoce su error y le pide perdón, de tal modo que juntos serán felices para siempre en la tierra, o cuando, en el cambio de siglo, en una representación muniquesa de *Casa de muñecas* de Ibsen, Nora no cierra la puerta al final desde fuera, sino desde dentro, para regresar de nuevo a su aburrido marido, ya que, al fin y al cabo, el lugar de la mujer es el hogar. Sin duda, estos ejemplos reflejan el clima social. Por otro lado, también materiales producidos originariamente como artículos de consumo, aunque sea menos frecuente, pueden introducirse en el ámbito del arte popular o mejor, en la mitología folcló-

rica. Pero estos son casos límites. No debo omitir la indicación de ciertas diferencias entre el ambiente americano y el europeo. En los Estados Unidos, donde cabe encontrar menos sociología de la literatura próxima a nuestro sentido crítico, se entiende por ello esencialmente investigaciones del contenido y los efectos de la cultura de masas, especialmente de la propaganda comercial y política. El modelo de estas investigaciones es behaviorista, es decir, como la mayoría de lo que se hace en América, ahistórico. La sociología de la literatura en el sentido de un análisis del arte sigue siendo sospechosa. En Europa percibo hoy cierto peligro de que el arte acabe en el molino del concepto de ideología, que todo lo muele, y pierda su integridad específica, a saber, su papel a la vez racional y creativo, aunque históricamente condicionado. Para expresarlo de modo algo provocador: la crítica literaria marxista no es sólo completamente adecuada, sino absolutamente necesaria en el análisis de la cultura de masas. Pero con el arte hay que usarla guiados por una gran precaución y debe remitirse, en tanto crítica de la apariencia social, a los residuos, que son inequívocamente ideológicos.

Para formularlo con más precisión: el arte enseña y la cultura de masas es aprendida, y eso significa que el análisis sociológico del arte tiene que ser cuidadoso, complementario y selectivo, mientras que el análisis sociológico de la cultura de masas debe ser total; pues sus productos no son otra cosa que fenómenos y síntomas del proceso de abdicación del individuo en la sociedad administrada.

III

Permítanme hablar primero de la sociología de la literatura en tanto que sociología del arte. Adorno dijo una vez: “Las obras de arte... tienen su grandeza sólo en el hecho de que permiten decir lo que la ideología oculta. Su carácter logrado va, se quiera o no, más allá de la falsa conciencia”. La literatura no es ideología: no practicamos una investigación de la ideología, sino que debemos orientarnos hacia la verdad particular, hacia lo específicamente cognitivo que transmite la obra de arte literaria. Esto no significa “new criticism”, sino al contrario, remite a la historia auténtica de la recepción artística como aparece en las referencias de Marx a la tragedia griega y a las novelas de Balzac. Quiero ahora identificar los grandes temas de la literatura tal y como los concibo desde el punto de vista crítico-sociológico. Primero, lo más general. La literatura es la única fuente fiable de la conciencia y autoconciencia del ser humano, de su relación con el mundo como experiencia. El proceso

de socialización, es decir, el ambiente social de lo privado, íntimo e individual, es vuelto consciente por el artista para su tiempo y nuestro tiempo y, con ello, nuestra propia falsa autoconciencia se expone constantemente a la corrección. La penetración en esta aportación del arte llegó a ser un elemento constitutivo de la agenda intelectual por primera vez en la última mitad de siglo, en el momento en que la crisis social llegó a ser extrema y la crisis totalitaria se hizo palpable. La sociología del arte es, de hecho, una de las lechuzas de Minerva. La buena sociología de la literatura, así opino, interpreta lo que parece más alejado de la sociedad como la verdadera clave de la sociedad y especialmente de lo malo en ella. El psicoanálisis es, por lo demás, un buen modelo para lo que intento expresar, en tanto que en él lo aparentemente más íntimo del cuerpo y el alma se descubre como verdad social. Lo que me interesa especialmente es el papel de la sociología crítica de la literatura en el análisis del ambiente social de lo íntimo y privado, la manifestación de la determinación sociológica de fenómenos como el amor, la amistad, la relación con la naturaleza, la imagen de sí mismo y cosas parecidas. Esto no significa reduccionismo. La literatura no es una especie de cantera de piedras. Rechazo todos los intentos de considerar la literatura una herramienta para aprender datos y hechos sobre instituciones como la economía, el Estado y el sistema legal. Debería prohibirse a los científicos sociales y a los historiadores considerar la literatura un territorio de materia en bruto. Lo específico de la literatura consiste en enseñar a ver el éxito y la derrota de la socialización del individuo en determinados momentos y situaciones históricas. La literatura es el acceso más fiable al estudio del destino social como vivencia. Sólo quiero dejar sugerido que, para comprender la transición vivencial del hombre feudal al aristocrático y al burgués, casi no habrá mejor fuente que las novelas de Stendhal y especialmente *Lucien Leuwen*.

En el caso de que consideren demasiado formal lo que he dicho hasta aquí, la perspectiva crítica volverá a levantar la cabeza en seguida. Cuando hablo de la historia de la socialización del individuo, hablo a la vez de la historia de una pasión, de su sufrimiento, sin duda también de su pasión. La literatura con la que estoy familiarizado, desde el 1600 en Europa, es la historia de la pasión del ser humano en la crisis siempre actual, la noticia soportada de la tensión, la promesa, el engaño y la muerte. La literatura de la sociedad burguesa pone de manifiesto la crisis permanente del individuo. Si expresa la condición permanente de la crisis y en qué medida lo hace es un criterio del carácter artístico de la literatura. Con ello entramos en el precario ámbito del margen, de la marginalidad.

La forma extrema de la experiencia del margen, es decir, de la crítica consciente o inconsciente de la sociedad, se expresa en las frases enfáticas de aquellos que ya saben que se ha dictado condena a muerte al ser humano antes de haber entrado en la llamada plenitud de la vida social. Stendhal, en *La cartuja de Parma*, hace decir lo siguiente a uno de sus personajes, con quien se identifica:

Sólo soy capaz de ver la condena a muerte, que caracteriza a un hombre real...
Todo lo demás puede ser comprado.

Y aproximadamente medio siglo más tarde, nos asegura Walter Pater en *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*:

Ah, sí... como dice Victor Hugo: “Estamos todos condenados a muerte, si bien con una especie de aplazamiento incierto”. “Les hommes sont tous condamnés à mort avec des sursis indéfinis”: Tenemos una pausa y después la tierra ya no sabrá de nosotros. Algunos pasan la pausa en apatía, otros en pasiones, los más sabios con arte y canto.

Esto significa, en el lenguaje de un neorromántico, que el arte es la única noticia de lo que sería bueno en la vida y en las experiencias humanas, una promesa de felicidad que no se cumple.

Con ello me sitúo ya en medio del margen (si me permiten una imagen tan poco afortunada), a saber, en la sociología del propio artista. El artista mira el mundo de forma sesgada. (Quizá es eso lo que Brecht quiso decir con el concepto de *estrñamiento*). En tanto mira el mundo de forma torcida, lo ve correctamente, pues en realidad está distorsionado. El artista no es un cartesiano, sino un dialéctico orientado a lo idiosincrático, a aquello que sale fuera del sistema, dicho de otro modo, está preocupado por los enormes costes que este supone para el ser humano, y eso lo convierte en un aliado de la teoría crítica, es decir, de la perspectiva crítica, que es parte de la praxis crítica.

Lo marginal se expresa en la propia obra de arte en tres dimensiones: grupos, situaciones y protagonistas. A continuación, algunas observaciones sobre cada uno de estos aspectos.

I. Desde la perspectiva de la teoría crítica, el poeta se convierte en un aliado allí donde es la voz del *colectivo de los parias*, de los pobres, de los mendigos, de los criminales, de los locos, es decir, de todos aquellos que cargan con el peso de la sociedad. Aquí se muestra igualmente la auténtica dialéctica del arte, que, en el sentido de la cita de Adorno, vuelve absurda su interpretación como mera ideología. En la fantasía mediada del poeta, que llega más cerca de la realidad que la realidad no

mediada, el colectivo humano excluido de los beneficios y privilegios se hace visible como la verdadera y primera naturaleza de lo humano. La posibilidad de la humanidad verdadera se revela en el colectivo de la miseria no como desfiguración, sino como denuncia inmanente. Se trata de la ironía dialéctica del artista literario, a saber, que quienes menos satisfacen el concepto ideológico y, en un sentido banal, burgués de individuo son los que portan el signo de la humanidad autónoma liberada.

Me permito remitir como ejemplo para los grupos sociales marginales a mi análisis de las obras de Cervantes.

Hay dos posibilidades, no excluyentes entre sí, de considerar las figuras marginales en Cervantes; son la excrecencia de una sociedad que los ha arrojado al margen y son moralistas por derecho propio. Todos estos seres en los límites de lo humano, los mendigos, los canallas, los gitanos, los enfermos, representan la “carga” de la sociedad, a la que no quieren pertenecer o de la que han sido expulsados con violencia. Pero mientras son denunciados, acusados y encerrados, por su parte son también acusadores. Su mera existencia acusa a un mundo que ellos no hicieron y que no quiere saber nada de ellos. En tanto el artista da voz a estos hombres, puede intentar despertar un malestar en aquellos que han extraído beneficios del orden dominante. El artista da voz a los perdedores.

El otro aspecto bajo cuya perspectiva cabe considerar a las figuras marginales nos lleva al concepto de lo utópico. Las figuras marginales no sólo practican la función negativa de denunciar el orden social; a la vez, muestran la idea verdadera de lo humano. Sirven para manifestar las posibilidades de una sociedad utópica, donde cada uno tiene la libertad de ser su propio caso especial –con el resultado de que el propio fenómeno de la exclusión desaparece. La sociedad de los marginados, los ladrones y los delincuentes que actúan en las zonas marginales de Sevilla y la sociedad de los gitanos que acampan en la periferia de Madrid, son prototipos grotescos de una utopía: cada cual trabaja según sus capacidades y todo se comparte con todos.

El significado del idealismo utópico de Cervantes sale a la luz más claramente en *La gitanilla*. El jefe del clan dice: “Nosotros guardamos la ley de la amistad de modo inquebrantable: ninguno se apodera del bien del otro, libres y exentos vivimos de la amarga pestilencia de los celos...”

Así describe Cervantes, en el umbral de la nueva sociedad, las leyes con las que esta funciona y las confronta con la medida que ella misma ha proclamado: el

individuo autónomo y moralmente responsable. Sólo cabe encontrar a este ser humano independiente y consciente de su responsabilidad en los márgenes de la sociedad, la cual lo ha producido y expulsado a la vez².

El caso más extremo en el que la teoría crítica intenta descubrir el carácter cognitivo de los grupos marginales presentados literariamente, es el de la mujer. Desde el Renacimiento, el artista literario ha convertido siempre a la mujer en el abogado verdadero de la crítica revolucionaria a la mala sociedad. Ibsen dijo una vez:

La sociedad moderna no es una sociedad humana, es únicamente una sociedad del pueblo de los varones.

Pero esta desposesión de derechos que sufren las mujeres tiene, junto a las negativas, también consecuencias positivas.

En realidad, los hombres de Ibsen no dan la cara por aquello que proclaman y no admiten el único principio por el que de hecho viven: el materialismo del provecho personal. También las mujeres son materialistas, pero su materialismo es claramente diferente y se expresa ante todo de manera abierta. Es una consciente ironía dramática que la moral sea proclamada por los egoístas y el egoísmo por los moralistas.

2. *Las situaciones sociales marginales* están estrechamente emparentadas con las situaciones sociales. El ejemplo de los gitanos en Cervantes alude a lo que quiero decir. Los ejemplos más decisivos se encuentran en los dramas de Shakespeare, especialmente en *La tempestad*, *El Rey Lear* y *Timón de Atenas*, en los momentos en que el hombre de naturaleza no socializada, el salvaje, es abandonado. La rudeza de la naturaleza no se convierte en materia prima contra la que peca el afán de poder de la sociedad de clases y a la que explota instrumentalmente –junto a la explotación de los grupos sociales excluidos sobre los que acabo de hablar. Al contrario, la naturaleza no reconciliada, que en estos dramas aparece enfáticamente como perturbación de los elementos, expresa dialécticamente en su ferocidad, a la vez, su reconciliación. Esto está muy claro en *La tempestad*, donde la naturaleza salvaje hace regresar la segunda naturaleza del ser humano, su máscara cosificada y socializada, a su verdadera naturaleza. La situación marginal de pobreza absoluta (que no debe ser confundida con la de Robinson Crusoe), sufrida primero por Próspero, Lear y Timón, pero que luego en realidad es bendecida, se convierte en anticipación de la utopía verdadera, en presentimiento de la buena sociedad y en

²Cf. *Schriften*, tomo 2, (64 ss.).

condena de la mala. Implícita o explícitamente (pero esto sólo puedo afirmarlo aquí de modo un tanto atrevido sin poder desarrollarlo cumplidamente), la utopía sigue siendo el tema fundamental de la verdadera literatura, la naturaleza reconciliada del ser humano y de la naturaleza.

3. Donde el *protagonista* mismo aparece como figura marginal, se ha alcanzado, o al menos anticipado, la síntesis entre grupos sociales excluidos y situaciones existenciales marginales -desde *Rabelais* hasta *El tambor de hojalata* y así hasta hoy, si ustedes quieren- en los cuales la identidad del hombre medio de la sociedad de clases y la del protagonista se han vuelto enteramente incompatibles. En el marginal Don Quijote queda superado el límite entre el artista como voz narrativa y la figura de su imaginación. Don Quijote es el símbolo de la crítica a la sociedad burguesa, desde sus formas feudales tardías en torno al 1600 hasta el conformismo por completo manipulado del presente. Es el símbolo ahistórico de un verdadero materialismo histórico. En cada situación está loco, es decir, es normal; en cada encuentro es irracional, es decir, racional. Es el único realmente feliz, casi realizado, y lo es justamente porque ve la sociedad críticamente torcida y, en su forma fantástica, la pone derecha. Es realización del potencial del individuo en tanto convierte su idealismo crítico en praxis. Su destrucción y muerte son en verdad la construcción de la utopía y el presentimiento anticipador de lo que debería llamarse vida, una anticipación en la fantasía que permanece cerrada al mundo envilecido. Pido permiso para citar a Hegel:

En su Don Quijote es en un carácter noble en el que condición de caballero se convierte en locura donde encontramos la naturaleza aventurera del mismo inserta en medio de la situación fija determinada de una realidad exactamente descrita según sus circunstancias externas... En su locura, Don Quijote posee un ánimo completamente seguro de sí mismo y de su causa o, mejor dicho, solo esto es ya la locura de que esté y permanezca tan seguro de sí y de su asunto.

Dicho brevemente, en él, a través de él, se realiza la identidad de teoría y praxis.

Como todavía quiero ocuparme brevemente de la cultura de masas, como transición voy a permitirme recordar de nuevo a Stendhal, que me parece un maestro en el análisis de las experiencias de socialización y que, si bien en una forma en este momento históricamente palidecida, anticipa el clima social en que la experiencia verdadera es completamente arrollada por el conformismo. Y esto es de hecho lo que caracteriza esencialmente la cultura de masas. Cuando Lucien, en la novela antes citada *Lucien Leuwen*, no es capaz de soportar la degenerada sociedad

de la Restauración ni la mediocridad del nuevo mundo burgués, juega con la idea de viajar a América, como sucede también en *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. La cita habla por sí misma:

Lucien se sentía tan aburrido desde su llegada a Nancy, todas sus sensaciones eran tan oscuras, que malgastaba su tiempo con esta epístola republicana:

“¿No sería mejor dejarlo todo y embarcarse a América...? No, se dijo finalmente a sí mismo, ¿para qué engañarse? Sería estúpido... En América me aburriría, entre hombres por completo justos y a menudo también razonables, pero incultos y que sólo tienen dólares en la cabeza. Me horroriza el sano y aburrido sentido común de un americano. Tengo la más alta estima por Washington, pero me aburre...”

El aburrimiento es de hecho la consigna y la forma vivencial en la que el artista del siglo XIX, a su manera, dirige la perspectiva de la teoría crítica a las formas en construcción de la vida y la experiencia modernas.

IV

Cuando pienso en mis propias contribuciones al análisis de la cultura de masas, me resulta fácil asociarlas al concepto de aburrimiento, pues permite el acceso a lo decisivo, a saber, a la parálisis de la fantasía que bloquea la experiencia artística y deja espacio libre a la manipulación. Puedo expresar con varios ejemplos en qué medida la administración de la fantasía, es decir, su represión, forma parte del negocio de la cultura de masas. En América y seguramente también aquí, los *Books Clubs* son un gran negocio. La empresa estadounidense “Time Book” promete un “Time Reading Program”. ¿Los costes del programa? Por solo 3,95 dólares se suministran de tres a cuatro libros al mes y con ello la participación en un “método planificado” de lectura, que garantiza “se puedan leer muchos libros con provecho en el menor tiempo posible”, libros, “en estilo e importancia de carácter intemporal”. La confianza en la selección bibliográfica en relación con su “intemporalidad” está fuera de duda. “El plan obtiene su importancia del hecho de que los editores han pasado miles de horas encontrando respuestas a preguntas que también usted se ha formulado a menudo... Su tarea es seleccionar los escasos libros que superan a todos los demás en valor”. La calidad y relevancia de las publicaciones quedan aseguradas: “Los editores hacen preceder cada obra de una introducción exclusiva en la que resaltan lo que fundamenta la especial singularidad del libro, qué significa-

do tiene, tuvo y tendrá, y qué posición adopta en la literatura y el pensamiento contemporáneos”. A ello se suma la transmisión de una especie de énfasis religioso: “Los libros están encuadernados en cubiertas flexibles y resistentes, similares a las ediciones de Biblias y misales.”

Otro ejemplo: el *Literary Guild*, uno de los *Books Clubs* americanos de mayor éxito, lanzó hace poco una barata oferta especial de *Anna Karenina*, *Madame Bovary* y *La dama de las camelias*. El anuncio que la acompaña dice lo siguiente: “Estas tres novelas clásicas, editadas ahora en un solo volumen, cuentan la historia de un trío de señoras trágicas e inolvidables que lo arriesgan todo por amor y todo lo pierden. La *Anna Karenina* de Tolstoi, una mujer que rechaza su sociedad aristocrática por una pasión indomeñable; la *dama de las camelias* de Dumas, que realiza el mayor sacrificio por el hombre que ama, y la *Madame Bovary* de Flaubert, una tierna soñadora cuyo anhelo romántico la conduce a un acto violento”. Estas son ilustraciones del modo en que el arte es degradado a manipulación de masas. En última instancia las tragedias y los triunfos amorosos de la Gretchen de Fausto o *Anna Karenina* no son afirmaciones eternas sobre la naturaleza de la mujer, sino conocimientos determinados sobre mujeres en circunstancias concretas. ¡La cultura de masas conllevaría menos manipulación si en lugar de arrojar estos libros al mercado, los entendidos difundieran que todas estas señoras eran neuróticas y que hoy se sentirían mejor si se prestaran a una cura psicoanalítica! Dicho brevemente, la organización y administración de la fantasía es una exigencia del control social y, para ello, de hecho, el reduccionismo es aplicado como método, único método adecuado, que continúa el modelo de comportamiento de las ciencias behavioristas.

La cultura de masas señala y repite las tendencias que en el mundo capitalista empujan inequívocamente hacia el colectivo envilecido. En ese sentido siempre he concebido mis estudios como estudios políticos. Me permito remitir a la anticipación crítica del fascismo en el Instituto antes de 1933; entonces se me impusieron especialmente dos fenómenos que me parecían signos de la descomposición de la autoconciencia burguesa y de la impotencia insuperable en el sentimiento vital, especialmente de las clases medias burguesas. El primer fenómeno remite a un género literario, el otro, a la recepción y los efectos literarios. Ambos fenómenos están estrechamente vinculados.

Uno de mis trabajos se refería a la recepción de Dostoyevski en Alemania desde el cambio de siglo y me resultó evidente que esta recepción, no estando necesariamente vinculada a su calidad literaria, tenía raíces psico-sociales más profundas que

las estéticas. Sobre nadie se escribía más que sobre él (si dejamos aparte a Goethe). El análisis del material mostró que la recepción de Dostoyevski manifestaba las raíces más sensibles de la sociedad alemana en el tiempo de la crisis total. A ello pertenecía sobre todo el énfasis del llamado irracionalismo del artista, la insistencia en el misterio de la vida del individuo, la acentuación exaltada de las regiones oscuras del alma, la celebración del comportamiento criminal, dicho brevemente, elementos decisivos inherentes al motor psicológico de la glorificación de la violencia en el nacionalsocialismo.

El análisis de la recepción de Dostoyevski mostró en qué medida los estudios de recepción podían tener significado socio-político. Esto me fue confirmado varios años después, cuando analicé con más detalle las reseñas sobre el escritor provenientes de quien que yo había descrito premonitoriamente, años antes de los acontecimientos, como un precursor de los nazis: Knut Hamsun. Una historia de la recepción de Hamsun puede mostrar en qué medida se hace visible en la crítica literaria el significado de la cosmovisión de Hamsun como una etapa importante en el camino que recorre la conciencia burguesa desde el liberalismo a las consignas del Estado autoritario.

Lo más sorprendente ahí no es tanto la crítica literaria burguesa como la socialdemócrata. Si se leen las observaciones sobre Hamsun difundidas en la revista teórica de referencia de la socialdemocracia alemana, la *Neue Zeit*, en los años noventa, encontramos una clara toma de posición política: hay que rechazar las novelas de Hamsun, en ellas no se da forma a seres humanos vivos, sino a ambientes que no tienen nada que ver con las tendencias orientadas realmente a la transformación lograda de la sociedad.

Si se echa mano de los tomos de la *Neue Zeit* de los primeros años de guerra y de los que siguieron, entonces encontramos descripciones himnicas sobre el mismo escritor, que había sido rechazado de la forma más inequívoca veinte años antes. Lo que entonces había sido enjuiciado como “ambiente vacío” y “mero impulso nervioso” son ahora “retratos fascinantes de la vida y el alma, en los que la realidad más plena es poetizada con todas sus luces y sombras como imagen clave de la vida interior”. El autor, que aparecía a los críticos anteriores como “un signo de exclamación enamorado” “en un sofá melancólico”, ha crecido hoy “hasta esa altura solitaria” que no cabe comparar con ningún otro sin ser injusto con él. Lo que anteriormente se presentaba en sus novelas “tan transitorio como su ambiente”, se convierte ahora “en una parábola de lo eterno”.

En este himno a Hamsun se unen, después de la Primera Guerra Mundial, los portavoces liberales de la burguesía y los del proletariado, tan odiado por el autor noruego. Los casos de la crítica burguesa convencional y de *Neue Zeit* pertenecen a la misma constelación social: la resignación política y la seducción ideológica de amplias capas sociales de Europa central en aquel momento histórico.

Mis estudios sobre el género literario se dirigieron a la moda biográfica. Intenté analizar la biografía popular en dos situaciones sociales distintas como criterio clave para comprender la estructura del cambio social y político. La primera vez todavía en Alemania, antes de la época nazi. Hoy es casi imposible imaginar el aluvión de biografías populares que inundó entonces Europa y especialmente Alemania. Ya desde 1918 la biografía popular se convirtió en la literatura de emigración clásica de la burguesía alemana. La biografía es la continuación y, a la vez, la inversión de la novela. En la novela burguesa la documentación tenía la función de materia prima. En la biografía popular sucede de modo completamente distinto: la documentación, esa pompa enorme de fechas fijas, sucesos, nombres, cartas etc., ocupa el lugar de las relaciones sociales que se han convertido en las cadenas del individuo; el individuo es únicamente un elemento tipográfico, un encabezado de página que serpentea a través de la narración, un simple motivo que sirve para componer agradablemente un material. Sus héroes no tienen destino, son meras funciones de lo narrado. Aunque sólo en raras ocasiones el relativismo sea la confesión de fe explícita de esta literatura, siempre está presente de forma latente; no tiene nada del cinismo consciente de los señores, sino que vive de la necesidad de encubrir la desorientación de los vencidos. El esteticismo de los años noventa, el *fin de siècle*, era todavía una síntesis de actividad, si lo medimos con el cansancio y la debilidad que venía de estos epígonos tardíos. En la colección de intemporalidades de lo efímero, en su laberinto de lo superlativo y singular, donde no hay pensamiento que indique el camino, escritores y lectores están igualmente perdidos.

En América mi análisis de la biografía popular tuvo otro significado. Lo que intenté mostrar en mi trabajo sobre el triunfo de los ídolos de masas en algunas revistas americanas es el cambio estructural en el tratamiento de la biografía popular durante el tránsito del capitalismo liberal al colectivismo manipulado. Lo llamé el tránsito de los ídolos de la producción a los ídolos del consumo. Mientras que, en torno al cambio de siglo, los llamados “héroes” eran los portadores de la producción, progresivamente fueron convirtiéndose al final de los años treinta y al comienzo de los cuarenta en deportistas, *entertainer*, especialmente del cine, y lo

que aparecía en ellos como importante eran los asuntos privados en lugar de las funciones productivas. La identificación que la cultura de masas ofrecía a sus lectores ya no era con el ascenso del empresario al éxito, sino con la imitación del consumo. En última instancia, en el fenómeno americano se reflejan ciertos rasgos idénticos al fenómeno alemán, si bien en otro contexto político. Así lo expresé entonces:

Pero el abismo entre lo que puede hacer un hombre común y las fuerzas y poderes que de hecho deciden sobre su vida se ha vuelto tan infranqueable que este hombre se desliza de buena gana hacia la identificación con la mediocridad, incluso con el aburrimiento filisteo. Para el hombre sencillo de la calle, a quien le han arrancado el sueño de Horatio Alger, quien desespera por no poder comprender la complejidad de las elevadas estrategias de la política y los negocios, significa un consuelo que sus héroes sean una pandilla de tipos simpáticos a quienes les gusta o no les gusta los *Highballs*, los cigarrillos, el zumo de tomate, el golf o las fiestas –como él mismo. Sabe cómo debe comportarse en el ámbito del consumo y aquí tampoco puede cometer ningún error. Su horizonte se ha estrechado. Pero justo por eso experimenta la satisfacción de participar en las preocupaciones y dichas de los grandes y es confirmado en sus propias preocupaciones y alegrías. Los grandes y desconcertantes problemas de la política y la economía, las contradicciones y conflictos sociales, se retiran para él detrás de su vivencia de saberse uno con los grandes y superiores en el mundo del consumo.

V

Puesto que siempre he intentado pensar históricamente y también he tratado de simbolizar la separación decisiva entre arte y cultura de masas en el diálogo entre Pascal y Montaigne, cuya validez se mantiene desde 1550 hasta hoy, y para ir terminando, quiero transmitirles unas palabras del 1600 y también otras pronunciadas 350 años más tarde, como clave del conflicto y del peligro.

Con la fuerza de una clarividencia que casi parece saltarse la historia, Shakespeare aludió a la amenaza que la manipulación social supone para la autonomía del individuo en la segunda escena del tercer acto de *Hamlet*, si bien no podía intuir que finalmente 400 años después, los Guildensterns someten a los Hamlets:

Hamlet: [...] ¿No querriais tocar la flauta?

- Guildenstern: No sabría tocarla, mi señor.
- Hamlet: Os lo ruego.
- Guildenstern: En verdad, no sabría.
- Hamlet: Ea, os lo suplico.
- Guildenstern: No podría siquiera manejarla.
- Hamlet: ¡Es fácil! Como mentir... Poned los dedos, y el pulgar también, en estos orificios; soplad y veréis cuán elocuente es la música. Fijaos bien: estos son los registros.
- Guildenstern: Sería yo incapaz de extraer de ella ni una sola nota melódica. Me falta la destreza necesaria.
- Hamlet: Muy indigno debo pareceros, puesto que sí queréis que yo suene; y además conocéis mis registros y hasta me arrancaríais mis secretos más íntimos. Haríais vibrar todas mis notas desde la más baja de mi registro hasta la más alta. Y, sin embargo, habiendo más música y tan excelente en este pequeño instrumento, no podéis hacer que hable. ¡Voto al cielo! ¿Soy yo más fácil de tocar que una flauta? Tomadme por el instrumento que mejor os plazca, manoseadme cuanto queráis, pero no lograréis tañerme.³

Hamlet representa, si ustedes quieren, la cultura de masas que transmite la dominación social, que obliga al individuo a la obediencia y que juega con él como un instrumento sin voluntad, pero adecuadamente preparado.

Lo que ha pasado después queda bien expresado en las palabras del poeta americano, fallecido prematuramente, Randall Jarrell, quien en su libro sobre la poesía y su época dice lo siguiente:

El poeta vive en un mundo en el que los periódicos, las revistas, los libros, el cine, la radio y la televisión han destruido por completo en la mayoría de los hombres la capacidad de vivir el arte real... El artículo tipo medio de las revistas da a cada tema barato el mismo tono automático de lo que llaman interés humano.

Jarrell compara la observación de Goethe, “un escritor a quien basta un diccionario no tiene valor”, con Somerset Maugham, quien dijo una vez: “El cumplido más hermoso que he recibido fue una carta en la que uno de mis lectores escribió:

³ Traducción de Manuel Ángel Conejero y Jenaro Talens (1992: 425-427), Cátedra: Madrid. (*Nota del traductor*).

He leído su novela sin tener que buscar una sola palabra en el diccionario”. Y Jarrell termina con la observación de que, “desde hace tiempo, el kitsch no ha dejado nada que hacer a la fantasía, hasta el punto de que la fantasía empieza a deteriorarse”. Dicho brevemente, el deterioro, el final de la fantasía, es el final de la libertad.

No soy capaz de decir nada clarificador sobre la posibilidad de auténtica experiencia artística en el presente. Sin duda, aumenta la familiaridad con el gran arte, pero el conocimiento sin experiencia auténtica, enraizada en la predisposición crítica, sólo sirve para apoyar el sistema. Familiaridad y experiencia se excluyen. Estoy más que preocupado por la posibilidad de la experiencia estética de la auténtica libertad en el presente. No puedo decir más al respecto. Y sé que, con ello, tengo que decepcionarles, además también porque no podría entrar, a propósito de este punto, en el debate casi inabarcable sobre esta o aquella interpretación de la crítica marxista. Eso abriría otro campo de diálogo, para el que no me siento maduro. Lo que he intentado transmitir aquí no ha sido tal vez una mirada retrospectiva, sino el capítulo de una autobiografía intelectual a decir verdad demasiado ambiciosa, una autobiografía que ciertamente sigue siendo consciente de modo no demasiado modesto de que hablo como representante de una región marginal. Como intelectual se puede y se debería vivir siempre en los márgenes. Para ello me sirve la sociología de la literatura, tal como yo la veo, como un truco muy ingenioso.

Traducción del alemán: Daniel Barreto

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

“NO HAY LÍMITES PARA LAS UTOPIÁS”. ENTREVISTA A MATHIAS SPAHLINGER

“*There Are No Limits for Utopias*”. Interview With Mathias Spahlinger

MARINA HERVÁS*

mhervasm@ugr.es

Mathias Spahlinger (1944-) es un compositor alemán. Formado como multiinstrumentista, gran parte de su juventud la dedicó al jazz y poco a poco fue explorando la música experimental. Ha sido profesor de composición en Berlín, Karlsruhe y Freiburg. Su investigación, tanto teórico como artística, se centrado significativamente en las implicaciones políticas del arte, la relación entre esfera pública y cultura y la reflexión de la ideología desde la composición. Buena parte de sus referencias siguen el trabajo de la teoría crítica y muy significativamente las aportaciones de Th. W. Adorno. Ejemplo de ello, por ejemplo, es el texto “vorläufiges zu theodor w. adornos musik. der widersinn von gesang” en el especial *Adorno. Der Komponist* de la revista *Musik-Konzepte* 63/64 en 1989. En tanto compositor que, explícitamente, ha tratado de llevar algunas de las ideas del pensamiento surgido en torno a la escuela de Frankfurt a la composición y la cercanía que ello implica con el propio proyecto adorniano, nos parecía oportuno entrevistarle en este número dedicado al 50 aniversario de la *Teoría estética* de Adorno. La entrevista se realizó por correo electrónico en el verano de 2020.

M.H. Un elemento básico, por así decir, de su música es la “negación determinada” –tal y como expresó en una entrevista con Dorothea Schüle–. ¿Qué significa para usted tal “negación determinada”? ¿Cuáles son sus influencias?

M.S. este¹ par de conceptos hegelianos se remonta a spinoza: “*determinatio negatio est*” (Spinoza 1986: 210) que hegel eleva a “*omnis determinatio est negatio*” y, además, lo condiera explícitamente como “de importancia infinita” (Hegel, 1967: 100 [259]).

* Universidad de Granada.

bruno liebrucks dice, en la misma línea, que “la verdad nunca aparece como tal, sino sólo como una negación determinada de una falsedad determinada de su tiempo” (Liebrucks, 1966: 15).

a través de adorno, la negación determinada adquirió popularidad, en torno al 68, en los círculos intelectuales de izquierda. es bastante curioso que no aparezca en marx (en la medida en que se puede confiar en la búsqueda de texto en la edición digital de la obra completa de marx). [la negación determinada], en tanto una característica de la “teoría crítica” con relevancia práctica implícita o incluso intencionada también se dirigía contra:

a) la reivindicación de la libertad de contradicción [*widerspruchsfreiheit*] (como exige la lógica formal: verdadero o falso, *tertium non datur*), haciéndose cargo de la naturaleza incompleta y en última instancia no demostrable de todas las premisas, (leibniz, goedel); y contra el hecho de que tales pruebas sólo pueden ser formales, no sustantivas, no concretas.

b) una forma de pensar que porta constantemente la reserva de que, en algún momento, llegará a su fin el movimiento y la contradicción. no obstante, “que la negación de la negación es positividad sólo puede ser defendida por aquellos que presuponen, al final, la positividad como totalidad” (Adorno, 1973: 160).

bruno liebrucks, que dio clase en frankfurt casi al mismo tiempo que adorno, llevó esto al modelo aparentemente formal:

lo positivo es lo opuesto de su opuesto

lo negativo es lo opuesto a lo positivo.

así que el negativo no es lo contrario de su opuesto,

sino lo opuesto a él mismo (Liebrucks, 1966: 298).

el modelo formal es aparente porque esta “prueba” [*beweis*] viola flagrantemente el requisito formal-lógico de que los términos en las premisas y en la conclusión deben ser, por definición, idénticos.

quien no percibe lo negativo en sí mismo como positivo (en el sentido de que 100 euros de deuda es lo mismo que 100 euros de crédito, sólo que en una cuenta diferente), sino como pensamiento de una contradicción, el pensamiento en contradicciones, considera esta prueba el movimiento del pensamiento mismo, es decir, el cambio.

¹ Todo está escrito en minúscula porque es la forma en la que Spahlinger escribe *siempre* todas las palabras, incluyendo nombres propios. Con el objetivo de facilitar la comprensión del texto, que a veces está redactado como ideas sueltas más que frases completas, he añadido algún conector entre corchetes. [nota de la traductora].

según hegel:

“el círculo que reposa cerrado dentro de sí y mantiene sus momentos como substancia es la relación inmediata y no es, por eso, nada portentoso. pero que lo accidental en cuanto tal, separado de su entorno, lo que está atado y es efectivamente real sólo en su conexión con otro, alcance una existencia propia y una libertad particularizada: esa es la fuerza descomunal de lo negativo; es la energía del pensar, del yo puro” (Hegel, 2010: 90-91).

si no gusta el término “negación determinada”: es cierto que ha sido un rasgo distintivo que puede haber señalado una unidad inapropiada e injustificada (y parcializadora: unidad interna, delimitación externa) en ciertas cuestiones críticas. tiene algo de amenaza: se debe primero conocer muy bien antes de que se pueda pensarla.

con el uso actual del lenguaje en el oído, y para evitar el sabor de la modernidad anticuada, preferiría, para la negación determinada en el contexto musical, la crítica a la forma [*gestaltkritik*]:

la forma [*gestalt*] se reconoce antes de que se conozcan todos sus detalles. por lo tanto, expresa unilateral y directamente la unidad y pasa por alto lo que serían las formas parciales [*teigestalten*] de manera independiente al contexto que las forma [*gestaltzusammenhang*], lo que eran antes y lo que serán después (tras la desintegración del contexto que da la forma) de convertirse en parte, o lo que serían fuera o tras un cambio de sus determinaciones categóricas.

el término “forma” [*gestalt*], que la mayoría de los textos no alemanes no traducen, trata de un contexto más importante y superior, de una percepción orientada y dirigida y deja sin determinar cómo interactúan y pueden diferenciarse la percepción y lo percibido. despierta ideas que coinciden en gran medida con el “todo” que adorno consideraba “lo falso” (Adorno, 1951: 80).

las personas sólo pueden ser libres si saben que están determinadas, cultural o biológicamente. la crítica de la forma tiene en sí misma, por lo tanto, un valor iluminador.

M.H. En los años 80 describió la composición como una “descomposición del orden” [*deskomposition von Ordnung*]. ¿Qué significa esta frase hoy en día, y sobre todo, qué considera que es el “orden”? ¿Podemos seguir hablando de “orden” tal y como se bosquejó en esta hace cuarenta años?

M.S. ¿de verdad? ¿1980? era una época en que la gente podía asustarse con la música europea desconocida previa a 1600; entretanto, ya se ha incluido en el repertorio hasta tal punto que las diferencias dentro de la cultura de la interpretación de bach-beethoven-wagner se han reducido hasta la pérdida de lo histórico [*geschichtslosigkeit*].

era una época en la que la unesco intentó documentar las culturas musicales de nuestro globo poco antes de su desaparición. lo que queda es una música pop mundial básica y comercial, compatible con un teclado, se acompaña bien con dos o tres acordes y casi siempre es en compás de 4/4.

siguen siendo sistemas de referencia decisivos, sin embargo (y quizá porque), son anticuados y muy simplificados (aunque han calado tanto en el inconsciente que apenas son reconocibles como derivados desprovistos de sentido): lo hacen todo bien, "tienen" "sentido" sin necesidad de constatación. es "evidente de manera inmediata", "se oye" que las disonancias se deban resolver según ciertas reglas, dónde está el principio, el medio y el final, o lo que desencadena qué emociones.

la negación determinada se opone a todo esto. si desmantelamos esta expresión, significa algo muy simple: dos personas discuten sobre las palabras. buscan consejo o ayuda en la argumentación y sacan un diccionario de la estantería. objeto y concepto, definiciones, visiones del mundo se sopesan entre sí. entonces el libro desaparece de nuevo en la estantería. entonces la palabra ha cambiado su significado, incluso su articulación y contexto.

en la nueva música esto significa la emancipación de la disonancia, el rechazo de su atenuación y la resolución concluyente, no está preestablecido y asegurado el regreso al lugar de origen.

la tonalidad, su negación determinada, fue (históricamente) la primera de las características musicales que pudo ser entendida como lo opuesto a ella misma. la tonalidad, en el momento en que comenzó a criticarse (en torno a 1910), puede entenderse como modelo para la "descomposición en el pensamiento", que gradualmente se extendió al resto de características musicales de la nueva música.

así es como se cuenta la historia de nueva música, especialmente en alemania. también se podría empezar con *vexations*, de satie o con el colonialismo y la consideración gradual de las culturas musicales no europeas.

toda la música tradicional que conocemos tiene un material definido como específicamente musical. incluso lo que se considera música fuera de europa es definida por la etnomusicología dominada por europa como análoga al concepto europeo

de música; en otras palabras, resulta tautológico. sin embargo, todo material definido como específicamente musical está limitado. donde termina el material en juego, termina la definición de música.

solo se aplica para la nueva música que todo lo que suena puede ser música. Incluso lo que no suena puede ser música.

con el comienzo de la nueva música, con la atonalidad, el material (tonal determinadamente negado) se expande infinitamente. tal inicio de toda expansión del concepto de material significa, entonces, al menos: todas las notas pueden ser música.

los acordes tonales se forman según y se corresponden con todas las definiciones habituales conocidas de las teorías de la forma. tales acordes tienen antecedentes que dan, en sí mismos, forma. las escalas, en relación con las melodías o acordes, son en las que las notas se determinan como cualidades.

los acordes tonales corresponden a tipos (funciones en la sintaxis armónica). tienen un número limitado de notas; generalmente entre tres y seis o siete. se pueden invertir, son modificables, variables, ampliables hasta un límite definible con precisión, que modifica pero no anula su función y otros elementos.

(muy importante en este contexto: los acordes tonales, sin sobrepasar las características mencionadas, es decir, sin negar sus fundamentos comunes, pueden "contradecirse" o ser polos opuestos –por ejemplo, dominante y tónica–).

en el sentido descrito, los acordes tonales están en algún punto completos y no pueden ya modificarse.

nada de esto se aplica a los acordes atonales. las dos diferencias más importantes [son]:

- no son sintácticamente funcionales, por lo que sus inversiones no se perciben como una modificación, esto es, por ejemplo, como si fuera "la misma figura que está dada la vuelta".
- cada acorde atonal puede expandirse infinitamente (sin estar nunca completo), por prácticamente todas las notas, incluso las que se encuentran entre las teclas del piano, por así decirlo.

en todos los acordes atonales, todas las notas son "acordeables"² y al mismo tiempo no, porque, aunque suenen a la vez, no son tipos formales reconocibles aunque estuvieran incompletos o, incluso, meramente insinuados. por lo tanto, pueden

² Es una licencia que se toma Spahlinger, pues utiliza el neologismo "akkordige". Se refiere a que todas las notas son susceptibles de ser acordes [Nota de la traductora].

simulares, bajo ciertas circunstancias, las notas fundamentales o de paso, pero no existen en realidad.

la simultaneidad es la única propiedad que queda que define el término acorde.

que la a-tonalidad, este "opuesto a sí mismo", no es un constructo teórico, se puede entender, "experimentar", primero en el problema del final (poco después en el problema del comienzo o en la problematización del contexto en general): los acordes atonales son, como se ha dicho, no sintácticos, no tienen cadencia, es decir, no son capaces de cierre.

la conclusión abierta no es una *contradictio in adiecto* sino, hacia 1910, era el estado histórico del material.

en la música, la negación determinada de la tonalidad opera como las placas de hielo en la carretera: si no hay adherencia al suelo en una dirección, no la hay en ninguna.

todas las características de la música (en el tiempo y el espacio cultural de las primeras composiciones atonales) se adscriben más o menos directamente a la tonalidad; y estructuralmente todo lo que concierne al ritmo y al compás. esto se debe a la dicotomía (que hace posible un análisis armónico) de las notas acentuados/no acentuados o extraños o propios de la armonía, propios o extraños a la fundamental³, respectivamente.

la música atonal es a-métrica y a-rítmica en el sentido de que no hay preordenación rítmica o métrica en la comprensión holística de una pieza musical o partes de ella.

sin embargo, la música atonal también discurre, sin problema, en varios *tempi* diferentes; o completamente sin orden rítmico/métrico, en enjambres de notas más o menos densos; o, en el orden rítmico más simple imaginable, que es el amétrico: en el pulso regular 1:1, el cual tiene un *tempo* claro (metronómico), pero no distinción métrica.

este pulso, que es dado por los metrónomos eléctricos (los tradicionales, los mecánicos, cojean por lo general) es tan común como desconocido en todos los libros de texto de ritmo y metro. tal vez por eso es tan difícil de entender que el ritmo, el metro, el ritmo y el *tempo* en la música tradicional se constituyen unos a otros, pero

³ La fundamental se refiere a aquella nota que marca, en su despliegue armónico, las relaciones principales y subordinadas en un acorde tonal. Por ejemplo, en Do Mayor, en un acorde de primer grado, construido por Do, Mi y Sol, el Do sería la fundamental, el Mi el tercer grado y el Sol el quinto y la dominante [Nota de la traductora].

fuera de la tonalidad pueden aparecer todos por separado o en negarse mutuamente.

esto tiene consecuencias para la formación de la melodía: la melodía es la unidad creativa de notas y ritmo (que está estructurada métricamente).

el ritmo de una melodía en sí mismo es raro, [así como] la secuencia de notas casi nunca se reconoce como perteneciente a una determinada melodía. la melodía (= unidad creativa de notas y ritmo) es, sin embargo, una característica "única".

la nueva música es, por tanto, a-melódica; y no sólo porque no pertenece a una escala cultural (tonal).

en consecuencia, la música atonal puede ser fácilmente a-temática y a-motívica. las formas abiertas son las que más se adaptan a ella, al igual que el material abierto. el número de sus características susceptibles de composición crece constantemente y es ilimitado. se multiplica constantemente por características que no son específicamente musicales.

la nueva música tiende a ser (si se me permite esta analogía) anárquica, libre de dominación. en la permanente transición que es ahora posible, las categorías no se aplican a contextos superiores desde el principio, sino que surgen y transitan de abajo a arriba. o, dicho de otro modo, las fuerzas que operan en ella, análogas al pensamiento de Hölderlin (1983: 343), no son jerárquicas, sino sólo temporales y dominan gradualmente.

por eso la nueva música no es un estilo (que, como es bien sabido, es una categoría social; los estilos tienden a ser cerrados y patrones de identificación). la música nueva es más bien un método crítico que puede aplicarse a todos los estilos. hace que las cuestiones de estilo, -ya obsoletas- cuestionen más bien el estilo personal.

en el plano estructural, la nueva música tiende hacia el atomismo: lo que una vez fue un trabajo motívico, [es ahora] fragmentación de (según la terminología de los libros de texto) la "unidad musical más pequeña", el motivo, en unidades aún más pequeñas, a saber, motivos parciales. no niegan, sin embargo, su origen, son siempre reconocibles como partes portadoras de significado. [una] excepción temprana y significativa: beethoven.

la mayoría es víctima de esa libertad.

el dodecafonismo, el primero de una serie de ordenaciones rigurosas, fue desarrollado por Schönberg, entre otros, en oposición o como parte de las tendencias restaurativas de los años 20. la mayoría de los compositores que adoptaron este

método fueron considerados como creadores de orden. webern ya dijo, con respecto a una de sus series simétricas (4 grupos de 3 notas, que interactúan entre sí como original, retrógrada, inversa y retrógrada inversa⁴), "este es el único contexto".

la cuestión es si procedimientos como el dodecafonismo y el serialismo, en general, a través de la identidad, sentido y el contexto estructural, resultan determinantes.

con cinco notas una serie dodecafónica (si se construye intencionadamente de esa manera) puede contener todos los intervalos. con siete notas cada serie dodecafónica ya contiene todos los intervalos. eso hace que su propósito, lograr la identidad estructural, sea cuestionable. por eso, no todas las piezas dodecafónicas son iguales, ni siquiera si utilizan la misma serie: la linealidad (siempre y cuando la música vincule sus voces individuales a "personas" instrumentales) y las sumas de acordes, en las que aparecen a la vez varias series o varias notas de una serie, pueden oscurecer la identidad estructural.

de ahí la pregunta de schönberg cuando supo que muchos compositores componían según "su" técnica: "pero, entonces, ¿también componen con ella?"

M.H. El color es quizás uno de los parámetros musicales más explorados en la composición, pero que apenas se ha trabajado en la teoría, especialmente en lo que se refiere a su conexión con otras artes –como Adorno ya sugiere en su obra tardía y en sus clases–. Es particularmente interesante en su obra el contraste entre la idea de "los colores de la mañana", en referencia a *farben der frühe* (2005) y el tratamiento del timbre de los pianos, que finalmente abandonan el color a favor de la fragmentación. ¿Qué consideraciones tiene sobre el color en su música en particular y en la música en general? ¿Se puede seguir escribiendo para piano (estoy pensando, en esta línea, en otra pieza reciente que prescinde del piano preparado y del papel tradicional del piano, como *Mirror, Mirror on the wall*, escrita por Rebecca Saunders en 1994)?

M.S. a. el pensamiento paramétrico se originó en las técnicas de medición. se ha extendido entre los compositores de los estudios de grabación, radiodifusión y electrónica con la intención y la expectativa de asegurar una base racional para la música. lo que muestra el osciloscopio y lo que registra, de forma analógica, el surco de grabación es la frecuencia (altura), la amplitud (volumen) y la duración de una señal –a modo de suma–. no conozco a ningún/a compositor o compositora que

⁴ Son las cuatro disposiciones de una serie dodecafónica.

haya llegado a pensar que un día se podría esperar dibujar una onda altamente compleja en papel, que, hecha sonar por un aparato de reproducción, resultaría ser un cuarteto de cuerdas serial; o incluso mejor: una pieza orquestal diferente en la que, para asombro de la humanidad, la instrumentación cambia constantemente y no está sujeta a ninguna limitación física.

no hay límites para las utopías.

en la composición serial, por su parte, las características de los parámetros resultaron ser difíciles de comparar y resistentes a la cuantificación y al tratamiento por igual.

hay 88 notas en el piano (de hecho, habría infinitas) o 12 por octava.

el volumen no tiene compases. ¿qué sería el doble de alto que el *mezzoforte*? ¿qué es una octava de volumen? se podrían distinguir muchos más de 12 (el número mágico que se refiere a las notas) volúmenes diferentes. en ámbitos con un volumen fundamental que se va dividiendo poco a poco, son posibles distinciones mucho más precisas.

hay una duración mínima que no se puede reducir para que una nota pueda ser reconocible. ya existen piezas cuya duración más larga no experimentará ninguna persona viva⁵. es una idea muy bonita.

todo eso solo para caracterizar las diferencias incompatibles de los parámetros "clásicos", que impiden que se fundan en una teoría común.

y aun así hay maravillosas composiciones seriales. pero me parece imposible partir de una teoría fundamental que aspire a la universalidad, [así como] llegar a resultados útiles

¡y eso que todos estos parámetros son unidimensionales!

para pasar de la nota audible más grave a la más aguda, solo se necesita un botón de ajuste en un generado construido para tal fin. lo mismo se aplica al volumen, de inaudible o meramente audible al umbral de dolor. y lo mismo se aplica a la duración.

resulta inmediatamente evidente: el timbre no es una medida. es una propiedad de las notas, pero no un parámetro. si se quisiera controlar el timbre de una sola nota con controles individuales, se necesitarían tantos controles como se encuentren en el rango perceptible por encima del sonido fundamental de la serie armó-

⁵ Un ejemplo es *Organ²/ASLSP*, de John Cage, que comenzó en 1985 y se prevé que acabe en 2640, con una duración total de 639 años. [Nota de la traductora].

nica. estarían, además, los parciales inarmónicos⁶ (que son característicos de las campanas, por ejemplo); así como los componentes de ruido, los ruidos del aire o del arco (de los instrumentos de viento y de cuerda) y, por último, pero no menos importante, los procesos transitorios altamente complejos, las transiciones del caótico impulso inicial a la onda estacionaria.

todo esto por no mencionar el ruido. no es de extrañar que pierre schaeffer, uno de los protagonistas de la *musique concrète*, como primer teórico, diera cuenta de factores anecdóticos que atraen la percepción musical específica hacia la dirección equivocada en la escucha causal radiofónica. y tampoco es de extrañar que los epígonos (no el inventor) de la *musique concrète instrumentale* lleguen a menudo a una neo-causalidad en el interior de la música que no es tan diferente de las antiguas tonalidades, que relacionan la tensión y la distensión como causa y efecto.

b. colores de la mañana/*farben der frühe*: el negro/blanco/gris del amanecer, del comienzo. o de un nuevo comienzo. en este caso concreto: seguí la necesidad de pulsar el botón de reiniciar. el timbre, por su nueva dimensionalidad y porque nunca ha sido funcional o incluso sintácticamente codificado, y aún más la música de ruidos [*geräusch-musik*], son, por así decir, música inmediatamente nueva, que no hace el esfuerzo de negar la mediación [devenida] inmediata de los contextos que se han convertido en históricos, según la cual todo material convencional dirige a la escucha, que lo complementa, en la dirección habitual.

a la vez, hay que probar (la música no prueba nada), justificar en la práctica –un desafío deseable–, reconocer que la nueva música no es un estilo; sino más bien un método para comprender mejor –y abandonarlas– todas las convenciones a través de su relativización. así como todas las intuiciones certeras, que distan tanto de la ilustración como de la interculturalidad. la aparente restricción a exclusivamente determinadas notas es, aunque en sentido distendido, más agotadora y difícil que el salto inmediato al mar de sonidos y colores.

en especial, la praxis de la música de ruidos [*geräuschmusik*] suele ir en paralelo a los criterios convencionales de expresividad; y por la puerta trasera se cuele la

⁶ Cualquier nota no produce el sonido asociado a ella exclusivamente (es decir, cuando suena un “la” -cuya frecuencia es 440 Hz- no suena solo un “la”) sino que resuenan “sobretonos” o “parciales”. El sonido más bajo se considera fundamental y cualquier frecuencia por encima de esta fundamental son los sobretonos. Los parciales que son múltiplos enteros o casi enteros de la fundamental (por ejemplo, la octava superior con respecto al la anteriormente citado equivaldría a 880 Hz), se consideran armónicos. Sin embargo, los inarmónicos serían múltiplos decimales, no enteros, con respecto a la fundamental. [Nota de la traductora].

analogía a los sonidos de banda sonora de una acción o de un evento. se reintroduce [, así,] la causalidad (causa/efecto, tensión/resolución).

M.H. ¿Supone su atención al timbre, tal y como lo oímos, por ejemplo, en el *payssage/paysage*, un cierto posicionamiento en relación con la idea del fragmento? ¿Es posible reconocer en lo fragmentario en lo que se ha convertido la música?

M.S. sobre el concepto de lo fragmentario: el uso lingüístico de lo fragmentario en alemán es posiblemente diferente a otros idiomas europeos, incluso en traducciones similares o desde la misma etimología.

en alemán, el fragmento despierta asociaciones románticas: paisajes de caspar david friedrich, por ejemplo, en los que a menudo encontramos ruinas. incluso las ruinas artificiales estuvieron, alguna vez, muy de moda. son fragmentos de algo que se presenta como lo que alguna vez fue significativo, un todo completo. el trabajo de completarlo está dirigido hacia el pasado.

en la nueva música, la relación de las partes con el todo se modifica por principio. es decir, la simple identificación, la diferenciación sin esfuerzo en igual/similar/diferente, que una vez constituyó la base de toda comprensión de la forma en la música, se ha puesto literalmente en movimiento.

si recordamos la transición, en la *5ª sinfonía* de beethoven, del tercer al cuarto movimiento, creemos escuchar la puesta en música de un pensamiento hegeliano, una definición de lo que sería un salto cualitativo –o una revolución–: “se disuelve trozo a trozo la arquitectura de su *mundo* precedente, cuyo tambalearse viene indicado sólo por unos pocos síntomas sueltos.; la frivolidad y el tedio que irrumpen en lo existente, el barrunto indeterminado de algo desconocido, son los emisarios de que algo otro está en marcha. este paulatino desmoronarse que no cambiaba la fisonomía del todo se ve interrumpido por el amanecer, un rayo que planta de golpe la conformación del nuevo mundo” (Hegel, 2010: 65-67)

hay lugares en la obra de beethoven (por ejemplo, en el primer movimiento de la misma sinfonía) que tocan elementos fundamentales que sólo fueron puestos en duda o en suspensos después de 1910; lamentablemente, la mencionada transición no es uno de ellos. el desmoronamiento gradual no se produce en lo temático/motívico. se trata de pura psicología, dramaturgia, creación de estados de ánimo. Además, no contiene ni un gramo de material motivador que anuncie lo que vendrá. lo más sorprendente e injustificado según el contenido de la sinfonía es el destello

del tema del movimiento final, que podría ser cualquier otro igualmente triunfante.

es un cambio cuantitativo con un salto cualitativo de un material que, aunque empieza a cambiar en lo fundamental, puede seguir percibiéndose como perteneciente a una categoría anterior durante mucho tiempo. sin embargo, después de algunos pequeños cambios cuantitativos en la misma dirección [a la que ya apuntaba], se convierte en algo cualitativamente diferente: es algo que sólo existe a partir de 1910.

por cierto, este es el principio sin principios [*prinzipienloses prinzip*] según el cual se compone *passage/paysage*. las formas previas como, por ejemplo, la variación, se basaban en el hecho de que las características esenciales seguían siendo las mismas (número de compases, armonía, línea de bajo, notas agudas melódicas, etc.), pero se cambiaba lo inesencial.

el cambio del principio sin principios consiste en que las características esenciales se transforman continuamente en no esenciales y viceversa.

esto tiene consecuencias para los detalles en transición, que no son fragmentos algo entero, sino, por así decir, partículas elementales, que, a través del cambio cuantitativo, crean por sí mismas categorías temporales, de abajo a arriba.

M.H. ... y ¿qué papel juega para usted la idea de proceso (en la composición y en la música en general), especialmente en relación con lo que usted llamó un "movimiento vivo" [*lebendige Bewegung*] (con motivo de *akt, eine treppe herabsteigend* (1998)) - que, para usted, "es inatrapable"?

M.S. la descomposición del movimiento fluido en una serie de instantáneas no es el movimiento en sí mismo sino, bajo los dictados de la contradicción que habría que evitar (comparable al cálculo infinitesimal), la ilusión de control y posesión. esta es la base técnico-científica de las imágenes en movimiento, en primera instancia del cine.

siempre me ha gustado el cuadro *akt, eine treppe herabsteigend* de marcel duchamp. elegí este título para un doble concierto para clarinete bajo, trombón y orquesta. es la reelaboración del final de una pieza para clarinete bajo, trombón, violonchelo y piano con el título *gegen unendlich*. lo que tienen ambos en común es que todas las notas que se producen no se deben a las cinco líneas estables del pentagrama, sino a las que se trazan en *glissandi*. el resultado: el punto nunca se en-

cuentra con el movimiento. es decir, cada nota en particular, por más corta que sea, comienza o termina por encima o por debajo de la línea de *glissando*.

“algo se mueve, no solamente en cuanto que está aquí en este ahora, y allí en otro ahora, sino en cuanto que es aquí y no aquí en uno y el mismo ahora, en cuanto que está y no está al mismo tiempo en este aquí. Hay que conceder a los antiguos dialécticos las contradicciones que ellos señalan en el movimiento, pero de ahí no se sigue que, por eso, no haya movimiento. sino más bien que el movimiento es la contradicción misma que está ahí [*daseiende widerspruch*]” (Hegel, 1966, 49/211, 492).

M.H. El tratamiento de la voz en su obra tiende a distanciarse de lo semántico, pero no de lo significativo. Este es, por ejemplo, el caso de *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* (1985), en el que el uso de “Jetzt... jetzt” [“ahora... ahora”] se refiere a la medición del tiempo de los segundos que transcurren entre una muerte por hambruna y la siguiente. Sin embargo, el resto del trabajo vocal de la pieza es más expresivo que comunicativo. La cuestión del lenguaje emerge también como “búsqueda de un lenguaje” en piezas como *kuboã* (2015). ¿Cómo considera la relación entre música y el lenguaje? ¿Es la comunicación, en sentido enfático, posible todavía hoy en día?

M.S. no tengo nada en contra de hacer visibles las fronteras y atravesarlas, del arte híbrido. la ideología de la expresión más adecuada ha perseguido, durante siglos, lo opuesto. la música con texto intenta una fusión recíproca equivalente, de 1 a 1, [aunque] también habla sobre lo indecible. en épocas dichas la cultura de la contradicción atrapada entre lo adecuado y lo inadecuado estaba tan marcada (como creo que sucedía en mozart) que sólo es posible transgredir o anular el repertorio expresivo desarrollado. el acceso específico de la nueva música a través de schönberg puede caracterizarse como el nacimiento de la nueva música del espíritu de romper tabúes expresivos: ningún acorde que realmente rompa la prohibición de expresar lo indecible puede disolverse ni encajar en el sistema de referencia de la armonía tonal de tensión y distensión.

la consecuencia es obvia. las cuestiones de gusto se vuelven incontestables. la frontera entre lo trágico y lo cómico (beckett) se vuelve permeable.

la base para poner música al lenguaje fue, al principio, la melodía del habla, que interpreta la palabra hablada de manera expresiva, así como su modulación artística, paralelamente, en la música instrumental pura.

después de superar tal peripecia, la música está obligada de poder portar significado y representar y desencadenar sentimientos con bravura; la música está sobrepasada por el ideal de la expresión adecuada. cantar permanentemente sobre lo indecible es su absurdo desenlace, así como fácil de caricaturizar.

el "lenguaje de los sentimientos" se mantiene y cae por la propia vida de la música frente al texto, no como ecuación de los dos.

en la obra que mencionas, en todo el océano de sensaciones emerge una ola, se detiene. no se puede hablar de una adecuación de la música desde el principio. tampoco es ese su tema principal, sino el tratamiento de la información sobre lo indecible y lo inadecuado en los medios de comunicación.

cuanto más perfectamente consigue la tecnología de las noticias reproducir la realidad (aunque el realismo es sólo un método de representación entre otros -además de, posiblemente, el más cuestionable), más fracasan nuestras emociones y su expresión.

por lo tanto, el coro (a menudo sin texto) está, en vivo, en el espacio, presente en movimiento, y se reproduce, al mismo tiempo, a través de 8 altavoces, con modificaciones que, a pesar de toda la perfección de la reproducción técnica, se identifican siempre como tales. así hasta la duplicación de un solo cantante (que está de pie junto al altavoz) con un sonido continuo, simultáneamente en vivo y como reproducción: lo más "realista" posible: es una diferencia insignificante, que se convierte en la diferencia del todo.

M. H. Adorno, en su *Filosofía de la nueva música*, habla de la tendencia "aislamiento" de los compositores de nueva música. Según él, no hay ningún tipo de integración que al mismo tiempo no bloquee la crítica de la sociedad. Recientemente, hemos vivido el aislamiento urbano con motivo de la pandemia y, cada día, experimentamos nuevas formas de desarrollar una falsa capacidad de socialización. ¿Cree que el diagnóstico de Adorno tiene vigencia? ¿Qué podríamos entender por "aislamiento" hoy en día en el arte y en el debate político? ¿Existe una relación entre ese posible aislamiento y lo que dijo en relación con *lamento, protokoll* (2011), a saber, "el individuo es social solo en tanto individuo y sólo individual en tanto ser social"?

M.S. ¿por qué estudia la gente joven composición? algunos de mis profesores fueron la generación de estudiantes de los inventores de la nueva música. escuché a webern cuando era niño. la distancia con la nueva música es cada vez mayor. el

acceso a ella es cada vez más a menudo artificialmente pedagógico. la nueva música se enseña, si es que se enseña, como historia y se aprende como una lengua extranjera. la nueva música, como la guinda del pastel de la música seria (a menudo detestada por sus representantes), se conoce casi sólo por su "*special interest*"⁷, sólo, de nuevo, [como] un segmento del segmento de la música seria. el estallido del jazz en el *free jazz* (en el que había puesto la gran esperanza de que todo lo que se llama nueva música pudiera romper su aislamiento por sí mismo) está, si no me equivoco, en gran parte olvidado también en la escena del jazz. en mi opinión, los logros de la nueva música son una cuestión política; la nueva música no merece degenerar en bien cultural, lo cual sólo es posible si se trivializara a sí misma.

a mi entender, una estética crítica está hermanada con la crítica política. es algo imposible sin contradicciones. el público de la nueva música es, por consiguiente, contradictorio. "la existencia del pensamiento revolucionario [...] presupone la existencia de una clase revolucionaria" (Marx y Engels, 1983: 47) a menos que se piense que ambos son "igualmente originarios" (Simon, 1999: 49).

M.H. Su obra *intermezzo* (1986) porta el siguiente subtítulo: "concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra". Desde entonces, parece que ha abordado la imposibilidad del concierto como "comunidad de voces". ¿Es aún posible el concierto hoy en día, como obra musical y como evento? ¿Qué papel social desempeña el concierto?

M.S. en el momento en que se creó *intermezzo*, se daba por hecho que los conciertos solistas debían ponerse en cuestión dado su carácter autoritario. tal consideración fue, ciertamente, un paso importante, pero por desgracia da testimonio de una gran ignorancia con respecto, por ejemplo, al coro en el drama antiguo, o el hecho de que el canto de varios coros permite una disposición espacial en la que los individuos escuchan desde múltiples perspectivas.

aparte de esto: en la música romántica clásica el número de voces sustanciales en las frases musicales está limitado (a diferencia, por ejemplo, de la música veneciana para varios coros). una vez establecido el principio de la melodía con acompañamiento y la sintaxis armónica (a grandes rasgos: al mismo tiempo que la revolución francesa), ya no hay melodía que no implique, a la vez, una construcción armónica (en acordes "completos" con un número finito de notas). de la misma manera que cualquier dibujo representativo en blanco y negro puede ser coloreado

⁷ En inglés en el original

o un boceto puede ser convertido en cuadro, también puede ser orquestrado cualquier movimiento de piano (hasta 1910) y, viceversa, se puede crear una partitura de piano a partir de cualquier pieza orquestal.

con la atonalidad, y más aún con la música de ruidos [*geräuschmusik*] y la expansión de la variedad de instrumentos, es cada vez más cuestionable querer producir musicalmente cosas sustancialmente iguales o incluso análogas en diferentes instrumentos. por ello, el principio básico de concertación, la imitación, ha quedado obsoleto, así como, en general, las categorías igualdad/similitud/diferencia.

en *inter-mezzo* hay dos tipos de concierto: por una parte, toda la orquesta se divide en dos mitades de igual tamaño; y, por otra, se diferencia entre solista y orquesta. esta disposición tiene por objeto tematizar que dos pueden decir lo mismo que puede, sin embargo, significar cosas diferentes. y, si algo análogo se dice con medios diferentes, reflexionando sobre la diferencia de condiciones previas, se hacen audibles los límites categóricos que permiten a la percepción hacer un sinfín de distinciones que, de otro modo, desaparecerían detrás de la comunidad sustancial más tosca.

Traducción de Marina Hervás

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W. (1966), *Negative Dialektik*, Fráncfort: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1951), *Minima Moralia*, Fráncfort: Suhrkamp.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2010), *Phänomenologie des Geistes/Fenomenología del espíritu* (edición bilingüe, traducción de Antonio Gómez Ramos), Madrid: Abada.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1967), *Wissenschaft der Logik*, Hamburgo: Felix Meiner [traducción al español de Feliz Duque en *Ciencia de la Lógica*, Madrid: Abada, 2011].
- SPINOZA, Baruch de (1986), *Sämtliche Werke*, Bd. 7. Hamburgo: Felix Meiner.
- LIEBRUCKS, Bruno (1966), *Sprache und Bewusstsein. Bd 3*, Fráncfort: Akademische Verlagsgesellschaft.
- HÖLDERLINi, Friedrich (1977), *Sämtliche Werke*, Fráncfort/Basilea: Striemfeld /roter Stern.

MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (1983), *Werke* Bd. 3, Berlin: Dietz.

SIMON, Josef (1999), *Handbuch Philosophie: Sprachphilosophie*, Freiburg-München:
Karl Alber.

Theodor W. ADORNO, *Kranichsteiner Vorlesungen*, ed. por K. Reichert y M. Schwarz, con DVD, *Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen*. Berlín: Suhrkamp 2014, 600 págs.

Los Cursos de Verano de Darmstadt o Cursos Internacionales de Verano para la nueva música (*Ferienkurse für Internationale neue Musik*) comenzaron en el primer año de posguerra mundial. Su primera edición tuvo lugar entre el 25 de agosto y el 29 de septiembre de 1946 bajo la dirección de Wolfgang Steinecke, que permaneció en el puesto hasta 1961, cuando tuvo un desgraciado accidente de coche. La constitución y mantenimiento de estos cursos en sus inicios ha sido tema para una polémica que aún sigue abierta. Sus detractores denuncian su financiación por parte de la CIA, canalizada a través del compositor Everett Helm, jefe de música en la Sección de Teatro y Música del Gobierno Militar estadounidense. Eran dos las motivaciones de la CIA para financiar este tipo de eventos: por un lado, posicionarse como mecenas de la modernidad y, por otro, abanderar la recuperación de las corrientes vanguardistas cuyo desarrollo quedó, por así decir, congelado por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. A nivel discursivo, tal y como señala Amy C Beal (2000), el interés estadounidense consistía en reapropiarse del mito del renacimiento de la cultura alemana desde las cenizas, como un ave fénix.

De este modo, los Cursos de Verano de Darmstadt no estaban solo destinados a la composición, sino a la construcción de la idea de “nueva” música –e, incluso, también la de música propiamente–. La programación e invitación de ciertos compositores y teóricos marcaba, de alguna forma, ese objetivo. En este caso, se estableció a partir de la recuperación para el mundo alemana de la Segunda Escuela de Viena, especialmente dañada por el infortunio de la muerte de Anton Webern, asesinado por un soldado estadounidense, Raymond Norwood Bell. El primer año que se programó música de Schönberg fue en 1947, aunque no tuvo un peso protagonista hasta que, en 1948, se incorporó como profesor de composición uno de los especialistas más importantes en la Segunda Escuela de Viena, René Leibowitz, que acababa de publicar su libro *Schönberg et son école*. Es justamente Leibowitz el que avisa a Steinecke, en 1949, de que Adorno está de vuelta en Europa, incitándole a que le invite a Darmstadt. Adorno se encontraba entre dos mundos. En 1949, con 46 años, volvía al país que había dejado en 1938 y publicaba *Filosofía de la nueva música*, un texto que fue central para las nuevas generaciones y para potenciar esa revalorización de Schönberg –en este caso, frente a Stravinsky, algo que Adorno, unos años más tarde, reconsiderará profundamente–.

Su primera participación en los cursos fue en 1950, aunque no se conserva la grabación ni transcripción de sus clases, englobadas bajo la noción de “crítica musical” [*Musikkritik*]. En la edición de 1951, que tuvo lugar entre el 22 de junio y el 10 de julio, Adorno tomó el relevo de un curso que tendría que haber dado Schönberg –que canceló apenas unas semanas antes de morir, el 13 de julio de 1951–. Adoptó la forma de seminario con el título “Grupo de trabajo para la composición libre” [*Arbeitsgemeinschaft für freie Komposition*]. Algunos de los temas que trabajó en él los retomó en 1954 para su conferencia, posteriormente publicada, “El envejecimiento de la nueva música”. Volveré más adelante sobre este texto.

La Segunda Escuela de Viena era el punto de partida que parecía acorde con el empeño reconstructivo inicial, pero, poco a poco, fue estableciéndose una distancia mayor entre el legado de Schönberg y sus seguidores y las nuevas generaciones de compositores. La muerte de Schönberg, en 1951, tuvo por respuesta una carta de Boulez, que apenas tenía 26 años, en la que clamaba “¡Schönberg está muerto!” como una liberación, más que como el homenaje esperado. El texto comienza diciendo “¿Tomar posición respecto a Schönberg? Indudablemente, es una de las necesidades más urgentes; es, sin embargo, un problema falso” (Boulez 1992: 255). La falsedad del problema se debe, y a eso se dedica en todo el texto, a que Schönberg, para Boulez, no es “una especie de Moisés que muere frente a la Tierra prometida después de haber aportado las Tablas de la Ley de un Sinaí que algunos quisieran, obstinadamente, confundir con el Wahlhala” (Ibidem, 261). Es decir: no le deben nada a Schönberg fuera del dodecafonismo y cierta forma de comprender el serialismo que deriva de él, a saber, un serialismo que no termina de romper con ciertas estructuras formales que quedan supeditadas a la construcción del entramado armónico. La arbitrariedad de la primacía de lo melódico y armónico frente a otros parámetros musicales, como la dinámica, es algo que ya puso Olivier Messiaen en cuestión con su *Mode de valeurs et d'intensités*, dando así el pistoletazo de salida al serialismo integral. Boulez reclama una genealogía para las nuevas generaciones a partir de Webern, del que reconoce que “apenas se ha escuchado hablar” ya que “son tan espesas las capas de mediocridad” (ibidem: 260). Adorno tenía ciertas dudas, que por ejemplo expresó a Leibowitz en una carta del 15 de febrero de 1953, de que se desarrollara un fetichismo de la serie.

En 1954, los Cursos tuvieron lugar entre el 12 y el 27 de agosto. Adorno, junto a Rudolf Kolisch y Eduard Steuermann, llevaron a cabo un seminario sobre interpretación, donde Adorno llevó presumiblemente a la práctica algunas de las ideas

en las que había trabajado durante décadas (en concreto, desde 1927 hasta 1959) y que hoy se recogen en *Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Adorno, 2005). Este texto nos ayuda a descifrar lo que pudo haber sido ese curso, cuyo registro también se ha perdido. En pocas palabras, en este texto Adorno se encarga de recoger los problemas de la notación musical, que distingue entre “signo” e “imagen”, así como trazar la idea de la interpretación como “re-producción”, por tanto, un volver a producir.

El primer texto que recoge *Kranichsteiner Vorlesungen* (2014) es la primera conferencia de la que se tiene un registro suficiente, “El joven Schönberg” [*Der junge Schönberg*] (Adorno 2014: 9-122). Podemos trazar una estela temática que comienza con esta conferencia, sigue con su texto de 1959 sobre Anton Webern (Adorno 2003a), que revisita algunas intuiciones en su texto sobre el compositor de 1932 (Adorno 2003b) llega hasta *Vers une musique informelle* (2003a), pues en todos ellos revisa las implicaciones de la atonalidad y su capacidad de expresión de “los extremos, la irrupción indómita y lo apenas ligeramente perceptible”, así como “a un enigmático estrato de la sumersión abismal que cuestionaba la música en la que se asentó la de Webern” (2003a: 112/2006: 115). Su tesis principal en estas lecciones es que todo el proyecto de Schönberg ya estaba condensado en sus primeras composiciones. Establece tres periodos para diferenciar cada una de las aportaciones. En el primero, incluye los tres cuadernos de canciones que componen *Zwei Gesänge* Op. 1, *Vier Lieder* Op. 2 y el *Sechs Lieder*, Op. 3 así como *Verklärte Nacht*. El segundo periodo engloba, como obras principales, los *Gurrelieder* y *Pelléas et Mélisande*. Y, por último, el tercer periodo abarca desde su *Cuarteto de cuerda n. 1* y sus *Acht Lieder* Op. 6. Estos primeros años condensan una de las contradicciones que definen la relación del arte con la modernidad: el deseo de romper con las formas convencionalmente burguesas pero, al mismo tiempo, tener que mantenerlas para poder seguir operando dentro de las divisiones establecidas por ellas (Adorno 2014: 25). Para él, ambos elementos se condensan en la idea de variación, pues une la noción de lo nuevo, “no se repetirá nunca lo irrepitible” (Ibidem: 31), y la modificación de lo idéntico; sin que formalmente caiga en el marco del tema con variaciones. Por otra parte, retoma los elementos compositivos que Schönberg extrae de compositores anteriores. De Wagner, por ejemplo, propone rescatar –como más adelante, con detenimiento, hará en *Teoría estética*– la noción de obra de arte como campo de fuerzas (Ibidem: 30) o de Strauss – que se dedicó con más atención de la que parece, dado el carácter fragmentario de sus escritos al respecto–, del que

considera que no tomó la tonalidad “como algo dado en el que uno se explaya, sino [...] desde el principio es algo, en realidad, ya problemático” (Ibidem: 39). En este sentido, Adorno destaca que, en Schönberg, la relación con la tradición se da con una consideración de que “todo lo que sucede a la vez en el tiempo deja su huella”. Es, así, “una música en la que no se olvida nada” (Ibidem: 101). Este “no olvidarse nada” rompe, así, con la idea de Schönberg “el progresista”, como quizá de manera un tanto banal se le retrató en *Filosofía de la nueva música*, pues no habría progreso o avance, sino una revisión inmanente de los materiales históricos de la tradición musical. En Schönberg a su juicio, por tanto, el principio de construcción no está prefigurado, sino que se establece en relación a lo construido. El ideal de claridad, normalmente definitivo para la definición de construcción, se confrontaba también con “lo caótico”, “lo in-formado” [*Ungeformten*], “lo que queda detrás” (Ibidem: 116).

Al año siguiente, en 1956, centró sus lecciones al “Contrapunto de Schönberg”, lo que coincide cronológicamente con su texto “La función del contrapunto en la nueva música” (2003a). Le interesa, específicamente, repensar la idea de “integral” a la que se dirigía el serialismo, es decir, si hay, por mor de esa “integridad” un desdibujamiento de los parámetros musicales. Por un lado, Adorno destaca cómo, “la articulación de lo simultáneo” implica una revisión del espacio sonoro. Normalmente, la música se había entendido desde dos coordenadas: lo vertical (armonía) y lo horizontal (melodía). Por otro, le interesa reflexionar sobre un tema que está presente, implícita o explícitamente, en gran parte de su trabajo –no solo musical–: el tiempo. Para él, la “integración” del tiempo solo “sólo se lleva a cabo cuando se tiene presente, en cada momento, la conciencia del todo” (Ibidem: 221). El contrapunto no es “*punctum contra punctum*”, sino “*lucus a nun lucendo*”, es decir, que la construcción de las voces no se trabaja desde su coincidencia, sino desde la divergencia.

La autoconciencia de “escuela” en el entorno de Darmstadt fue expuesta explícitamente por Luigi Nono el 23 de julio de 1957, con motivo de su conferencia “El desarrollo de la técnica serial”. Stockhausen, Boulez, Maderna y él mismo formaban el núcleo duro de la recién bautizada Escuela de Darmstadt (Nono 1958: 34). En gran medida, su determinación venía por considerarse “post-seriales” o, con menos optimismo, “serialismo tardío”. No obstante, pese a la preponderancia de estos compositores, lo que movilizó Darmstadt no se agotaba en ellos y sus seguidores, ni siquiera en su espacio geográfico. Dos elementos, al menos, ampliaron lo

que –pese a las resistencias de Boulez– había abierto, contra la tradición, la Segunda Escuela de Viena entre otras. Se trata de la electrónica y las líneas de oposición al serialismo integral, especialmente las abanderadas por artistas como John Cage o György Ligeti.

Trazar un mapa que no traicione la complejidad de estas dos corrientes paralelas al serialismo es, en este contexto, imposible. Sin embargo, sí que es importante remarcar aquellos aspectos que influyeron en el pensamiento de Adorno. Se cifra como uno de los inicios de la electrónica en 1948, cuando se pueden rastrear los primeros ejemplos de la música concreta defendida por Pierre Schaeffer, que trabajaba como ingeniero de sonido en Radiodiffusion Française, como *Études aux chemins de fer* o, dos años más tarde, *Symphonie pour un homme seul*, cuya autoría comparte con su alumno Pierre Henry. A partir de estos primeros ejemplos, se formó un laboratorio, en el seno de la radio parisina, que acogió a compositores como Luc Ferrari, Edgar Varèse, Iannis Xenakis. La “música concreta” pretendía alejarse de la notación “sin modelo exterior”, basada en “valores’ musicales abstractos” a favor del uso de “objetos sonoros’ extraídos directamente del ‘mundo exterior” (Schaeffer 2003:23). La exigencia de concreción, por tanto, exigía la grabación de campo, el trabajo desde el material obtenido de la “realidad”. El proceso de manipulación sonora se hacía directamente sobre la cinta magnetofónica y aprovechando las limitaciones –tomadas, aquí, como virtudes– de los aparatos de reproducción, como la desincronización. A diferencia de en París, el Estudio de la Radio de Colonia, que comenzó sus andanzas a partir de 1953, centró sus esfuerzos en sonidos estrictamente generados de manera electrónica, en este caso, ondas senoidales, aunque recurrían a técnicas similares de manipulación y modificación de la cinta magnetofónica. Stockhausen considera que la atención a la onda senoidal, que obligaba a claudicar ante los numerosos intentos infructuosos de notación de la música electrónica dada la dificultad de registrar los diferentes parámetros musicales a los que atendían, lleva a una redefinición de la música. Tradicionalmente, la música se había entendido como “un cierto orden de sonidos, cuyo único significado consiste en que tal orden sea percibido con interés” (Stockhausen 1963: 45). Por contra, plantea pensar la composición desde “las relaciones entre la composición ‘puntual’ y ‘grupala’ (Ibidem: 59)”, es decir, desde el timbre en un sentido micro y macroscópico. Otros centros de creación surgieron en los siguientes años, como el Studio di Fonologia Musicale de la Radio Milán, con Bruno Maderna y Luciano Berio entre sus compositores más relevantes, y distintas institu-

ciones abrieron espacios de creación, como la BBC y su BBC Radiophonic Workshop, en el que destaca el trabajo de Daphne Oram y su *Still Point* (1949), donde combina, de manera pionera, música acústica orquestal y manipulación electrónica en vivo. La electrónica, en definitiva, lo que planteaba era el agotamiento de la noción de instrumento tal y como había sido entendido por la tradición musical hasta el momento.

Las otras líneas que surgieron en Darmstadt, que trataré de resumir muy brevemente, tienen que ver con la estela de John Cage, que asiste por primera vez a los cursos en 1958. Ya desde un año antes, al menos, había comenzado a trabajarse en los cursos el problema de la fecundidad de la aleatoriedad. La conferencia *Alea*, de Boulez –que tuvo que leer Heinz-Klaus Metzger en su lugar– de 1957 mostraba algunas dudas, como la “debilidad básica en la técnica compositiva” (Boulez 1964: 42) o entendía la adopción de ciertos modelos de la filosofía oriental, como el I Ching, como una “protección contra la asfixia de la invención” (Ibidem). Algunos de estos aspectos los retomará Adorno en su texto “Dificultades” (Adorno 2003b) y en “*Vers une musique informelle*” (2003a) centrándose, en concreto, el problema de la libertad en la composición. Por un lado, plantea hasta qué punto, desde la crítica a la tonalidad, todas las alternativas no han sido una forma de “exoneración” con respecto a la posibilidad de la libertad creativa absoluta, que desmantelaría, a su vez, la relación entre forma y contenido.

En una carta del 23 de junio de 1955 dirigida a Frederick Goldberg (T. W. Adorno Archiv, Sig Br 483/21), Adorno reconocía el impacto que habían tenido sobre él las obras de Boulez y de Stockhausen. Entre 1955 y 1956 se presentaron, justamente, tres de las obras clave del cambio con respecto a sus predecesores, *Le Marteau sans maître* (1955) de Pierre Boulez y *Gesang der Jünglinge* (1955/56) y *Zeitmaße* (1955/56) de Karlheinz Stockhausen. La siguiente lección, “Criterios de la nueva música” [*Kriterien der neuen Musik*] (2014: 233-380), se publicó en una versión revisada posteriormente (2003a). Con estos “criterios”, Adorno trataba de responder a las duras críticas de Heinz-Klaus Metzger en su artículo “Das Altern der Philosophie der Neuen Musik” (Metzger 1980), que ponía en duda –ya desde su título– tanto el texto “El envejecimiento de la nueva música”, como la *Filosofía de la nueva música*. En pocas palabras, Metzger acusaba a Adorno de seguir anquilosado en formas compositivas del pasado, condenando en especial su atención por Schönberg. Las críticas de Metzger, así como su intercambio epistolar (aún sin publicar), dejaron una profunda huella en Adorno. De ahí que, en la siguiente

conferencia de Darmstadt, impartida en 1961, “Vers une musique informelle” (2014: 281-446), al igual que en su versión impresa (2003a), Adorno reconozca que se encontraba en una encrucijada: o negar el presente, negando así su propia máxima de pensar desde las cosas o bien revisar, profundamente, sus posicionamientos anteriores. Tomó la segunda opción, apenas una década antes de fallecer repentinamente. No hay que perder de vista la importancia de la cuestión de la libertad que se abre en “Vers une musique informelle” en una curiosa relación con la noción de paz perpetua kantiana.

Las últimas lecciones impartidas en 1966 son a mi juicio las más importante de todas las que reúne este volumen. En ellas, se encarga de la “Función del color en la música” (2014: 447-540). Al menos en tres ocasiones analizó el uso y la función del color en la música. El primero es “Construcción y color” [“Konstruktion und Farbe”] dos conferencias que dictó en enero de 1959 para la NDR. Permanece inédita y se encuentra en el Adorno-Archiv de Berlín bajo la firma VT 140 y VT 141. Otro inédito son dos conferencias que dio en el Conservatorio de Frankfurt (Frakfurter Musikhochschule) en 1961. Se llama “Función del sonido en la nueva música” [“Funktion des Klanges in der neuen Musik”] y también se encuentra en el Adorno-Archiv bajo la firma VT 168 y VT 169. Su importancia radica en que Adornose adscribe a una corriente que había comenzado a tomar fuerza a final de la década de 1950: una reivindicación de la *Klangfarbenmelodie*, un concepto schönbergiano, desde la reivindicación de Debussy a partir de un influyente análisis de Herbert Eimert de *Jeux* en 1959 para *Die Reihe*, que derivó en otros análisis de esta pieza, incluyendo la del propio Adorno (2014: 497). Otro ejemplo de ello es “De Webern a Debussy (Observaciones sobre la música estática)” [“Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statische Musik)”], de Stockhausen (1963: 75-85). En 1964, Adorno ya dio una conferencia sobre Debussy (Vt 206) donde expresaba, explícitamente, que había dejar de mirar a Alemania y fijarse en Francia. En estas sesiones, hace un recorrido *sui generis* sobre la evolución de la importancia del timbre para la composición. Berlioz tiene un papel clave pues, en él, “el color accidental se convierte en sustancial” (2014: 482). Complejiza, a partir del timbre, la idea de “espacio sonoro” abierta a colación del contrapunto hacia la idea de la “movilidad del color” como elemento constructivo, no solo cosmético. Adorno da un paso hacia delante con respecto a sus opiniones elaboradas en torno a los años 50, donde criticaba el serialismo, por un lado; y por otro, al fetichismo del “puro sonido” por ser, para él, antidualécticos en la medida en que el primero se concentra en lo

total y lo segundo en lo particular. Aquí vemos cómo Adorno, en el trazado del tejido histórico del sonido, ve cómo la emancipación del sonido ha devenido de su conversión de material disponible, y no un mero elemento o un parámetro que debe estar supeditado a la organización, a lo dado desde arriba. Adorno abre así la puerta a las preguntas que entroncan hoy la reflexión sobre lo sonoro, pues muchas de las posturas precisamente tratan de pensarlo no como “medio de provocación o encanto” [*Reizmittel*], esto es, un ser-para-otro que *se da* o *está dado*; sino como *suceso*, como un ser-para-sí que *ocurre*. Otro de los aspectos fundamentales de la nueva consideración de Debussy por parte de Adorno -que lo hace compararlo con Berg- es que supo explorar o darle prioridad a “el sonido imaginado” [*der imaginierte Klang*] por encima de la realidad sonora [*die Klangrealität*], es decir, Debussy hizo posible, dentro de los límites de su época, lo impensable hasta entonces. Hizo sonar lo que imaginaba y no se encasilló en lo que la realidad sonora le ofrecía. Eso ayudó, para Adorno, a romper con lo “liso” [*das Glättende*] y “afirmativo” [*das Affirmative*] de la tonalidad, que es el elemento que también había marcado los derroteros de lo sonoro como color y, sobre todo, lo había reprimido bajo los criterios de lo constructivo (Ibidem: 497). Este texto es, asimismo, también clave para entender la importancia de György Ligeti, que ya se mostraba crítico con las tendencias totalizadoras de Boulez, en la composición como construcción textural, como “entramado”.

Es sorprendente cómo, aún, los textos de Adorno sobre la música son en gran medida tratados o como una extravagancia o como algo destinado exclusivamente a aquellos que se especializan en pensamiento musical o musicología. No es habitual su consideración como materia estrictamente filosófica, algo llamativo cuando la música ocupa un lugar central en su pensamiento. La publicación de estas conferencias son buena muestra de ello y permiten resituar cómo los intensos debates de Darmstadt tuvieron un efecto clave en sus reflexiones sobre la música. Hasta la publicación de estas clases, casi sesenta años después de que tuvieran lugar, había un vacío de las aportaciones de Adorno en este contexto, dormidas bajo una signatura de su Archivo o en compilaciones fragmentadas. Esta edición tiene una virtud nada desdeñable para alguien como Adorno, que pensaba el arte desde las propias obras: se acompañada de un DVD con las grabaciones que da lugar a las transcripciones en las que consiste el libro. De este modo, no solo se le oye a él hablando dando sus clases, sino también *ejemplificando* lo que plantea al piano. En la cuidada edición de Michael Schwarz y Klaus Reichert, se indica en el propio texto, además,

en qué minuto y segundo exactamente aparecen los ejemplos que nombra. Como tantas otras veces, cabe reclamar la urgencia de la traducción de estos textos. En su obra tardía, que coincidió con los años acaso más turbulentos de la creación artística, muestran sus dudas y, sobre todo, nuevas preguntas con respecto al arte, en general, y a la música, en particular. Estas conferencias permiten articular un mapa coherente de su viaje intelectual desde las certezas –siempre frágiles y provisionales– de sus primeras décadas a las cuestiones que vio cómo se abrían, en el seno de los Cursos de Darmstadt, y le confrontaban con asuntos que habían dejado de estar claros en su propuesta teórica. Ampliar su recepción más allá de los hablantes del alemán posibilitaría resituar su legado, en muchas ocasiones caricaturizado como un fanático acrítico de la Segunda Escuela de Viena y, en especial, de la figura de Schönberg. Las últimas clases, destinadas a pensar el color, junto a otros textos de su obra tardía como “El arte y las artes” (Adorno 1967), acercan el pensamiento adorniano a algunas de las preocupaciones que, aún hoy, siguen vigentes en la reflexión artística y estética; muy especialmente, en lo que respecta a la música, en la definición y alcance del arte sonoro. Queda aún mucho por entender y reconstruir de lo sucedido en aquellos años (salvo excepciones fundamentales, como Dannuser y Borio 1997). Las lecciones de Adorno ahondan en la historia de los cursos, pero también otra posible de las derivas del pensamiento tardío del frankfurtiano.

REFERENCIAS:

- ADORNO, Theodor W. (1967), *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (1967), *Musikalische Schriften I-III*, en *Gesammelte Werke Bd. 16*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. [edición en español: ADORNO, Theodor W. (2006), *Escritos musicales I- II*, Madrid: Akal]
- ADORNO, Theodor W. (2003b), *Musikalische Schriften IV*, en *Gesammelte Werke Bd. 17*, Frankfurt am Main: Suhrkamp. [edición en español: ADORNO, Theodor W. (2006), *Escritos musicales IvI*, Madrid: Akal]
- ADORNO, Theodor W. (2005), *Zur einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- ADORNO, Theodor W. (2014), *Kranichsteiner Vorlesungen*, Berlín: Suhrkamp.
- BEAL, Amy C. (2000) “Negotiating Cultural Allies: American Music in Darmstadt, 1946-1956”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 1, pp. 105-139.

- BOULEZ, Pierre (1992), *Hacia una estética musical*, Caracas: Monte Ávila.
- BOULEZ, Pierre (1964), "Alea", *Perspectives of New Music*, Vol. 3, N. 1, pp. 42-53.
- DANUSER, Hermann y BORIO, Gianmario (1997), *Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966 : Geschichte und Dokumentation in vier Bänden*, Freiburg: Rombach.
- METZGER, Heinz-Klaus (1980), *Musik wozu. Literatur zur Noten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- SCHAEFFER, Pierre (2003), *Tratado de los objetos musicales*, Madrid: Alianza (Música).
- STOCKHAUSEN; Karlheinz (1963), *Texte zur elektronischen und instrumentale Musik*, Köln: DuMont.

Marina Hervás
mhervasm@ugr.es

Theodor W. ADORNO, *Sobre la teoría de la historia y de la libertad*, trad. de M. Vedda y pról. de M. Dimópulos Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019, 495 págs.

La transcripción de las lecciones que Adorno imparte entre noviembre de 1964 y febrero del 65, y que el presente volumen recoge, se corresponden, tal y como el autor indica, con el trabajo en torno a dos complejos teóricos extraídos de cierto *work in progress*, a saber, *Dialéctica negativa*, cuya redacción habría de prolongarse a lo largo de siete años. En este caso, bajo un título protagonizado por los motivos de historia y libertad, Adorno discute con sus alumnos ambos motivos trenzados bajo la afirmación de un progreso histórico. Lo que, desde el punto de vista de la producción adorniana, se corresponde con la construcción de los excursos sobre Hegel y Kant presentes en su archiconocida obra del 66. No obstante, por ello no se ha de pensar que el curso de las lecciones se limita a reproducir los argumentos allí tratados. Más bien, estas dan la imagen de un pensamiento en construcción al explicitar los desarrollos e interacciones que Adorno atraviesa. A lo largo de las lecciones, va a ser posible ver cómo la reflexión se liga al resto de la producción del autor, con la que este mantiene una relación extremadamente viva, así como con las producciones teóricas con las que dialoga, de entre las cuales, al margen de las dos figuras centrales, cabría mencionar a Marx, Benjamin, Lukács, Heidegger o el psicoanálisis. Además, aquel que decida sumergirse en las exposiciones adornianas, habrá de toparse con un desarrollo pormenorizado de las cuestiones tratadas que, si es cierto que se despliega bajo la forma de una interacción dialéctica de elementos que no puede caracterizarse más que como compleja, presenta una claridad que contradice la acusación de oscurantismo que en ocasiones se dirige contra su escritura.

La primera parte de las lecciones, tal y como Adorno señala, hace referencia a la relación entre el espíritu del mundo y la historia natural. Se trata, como ya indicamos, de la expresión en términos docentes del trabajo que se corresponde con el excurso sobre Hegel presente en *Dialéctica negativa*. En este punto, la reflexión estalla a través de la pregunta por la posibilidad de una filosofía de la historia. Esto es, a través de la pregunta por la posibilidad de concebir la historia ateniéndose a una doble dimensión que, al mismo tiempo, y no de forma desvinculada, expresa dos motivos de su rendimiento teórico. Por un lado, en contra de la experiencia positivista que anula la especulación, se trata de no reducir la historia a un mero registro de hechos. Aquí residiría el problema de la construcción histórica. Y, por

otro lado, estaría la problematización de la posibilidad de, a la manera idealista, afirmar un sentido positivo en la historia a la vista de las recientes catástrofes históricas. Si en Hegel la construcción histórica se vincula al motivo libertad, y la historia se presenta como progreso en la conciencia de la libertad, Adorno, apelando a la experiencia histórica vivida y transitando cierto reajuste de la dialéctica hegeliana concentrado en el carácter inconcluso de su movimiento, va a tematizar la unidad de la corriente histórica, el curso de la historia como totalidad, en términos de la negatividad del curso del mundo. A la vista de la posibilidad de Auschwitz, la expresión inmediata de un sentido afirmativo en historia no sería sino sintomática de una conciencia incapaz de afrontar el horror. Una conciencia negligente que de ese modo perpetúa la situación. Atendiendo a esto, Adorno no pretende sino corregir este estado de la reflexión, de forma que las catástrofes históricas se vinculen con la dinámica histórica, y no como situación de excepción. En este sentido, la pregunta, tal y como queda formulada en las primeras sesiones, es la de si es posible una filosofía de la historia que no sea culpable de “infiltrar un sentido que no existe” (pág. 60).

El proceder de Adorno no va a consistir en una introducción sistemática a la filosofía de la historia, sino que sus esfuerzos se concentran en el punto de vista específico de la relación entre individuo y libertad, entre lo universal, la gran tendencia objetiva, y lo particular como estructura histórica. Desde esta perspectiva, la aplicación de la categoría de racionalidad a la historia dependerá de que su realización satisfaga de forma creciente los intereses de los individuos que ingresan en ella. Ahora bien, a la hora de tematizar el momento de lo universal, de la racionalidad progresiva que se realiza, Adorno va a recuperar parte del diagnóstico que ya ofreció junto con Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*. La racionalidad que se realiza es la del dominio de la naturaleza extra e intrahumana, cuya posibilidad reside en la clasificación, subordinación y sometimiento de lo diferente a ella, y en cuyo gesto reproduce el antagonismo. De este modo, al afirmar el motivo de la historia universal como la perpetuación del antagonismo en base a tal principio, su afirmación es invertida, y se dialectiza. No es posible ni afirmar ni negar una historia universal. “Existe exactamente una historia universal solo en la medida en que el principio de particularidad o, como preferiría llamarlo ahora, el principio de antagonismo se continúa y perpetúa a sí mismo” (pág. 67).

No obstante, es preciso no atribuir *in abstracto* una tendencia tal al espíritu en cuanto agente de la racionalidad. En ello se cifra una crítica a la filosofía idealista

que, frente a la hipóstasis del espíritu, pretende remitirlo a sus condicionantes materiales. Pues, aunque la tematización del espíritu se autonomiza con respecto a sus condiciones de producción, su evolución como racionalidad, como razón que domina la naturaleza, como razón técnica, ha sido engendrada por las necesidades materiales de los seres humanos, por sus necesidades de autoconservación. Y a pesar de que, de acuerdo con esta exposición de la cuestión, la presentación del espíritu como algo primero es apariencia, esta encierra cierta necesidad en la medida en que expresa una verdad histórico-social. Este momento es el que Adorno va a tratar de tematizar en términos críticos como el paso de la razón a la no razón en la historia, y precisamente en el sentido de que esta pierde su *términus ad quem*. El concepto de razón que se realiza históricamente en base a la autoconservación del individuo, y que encierra en sí el germen del antagonismo, cristaliza en la autoconservación del género humano que se afirma como totalidad frente a los individuos singulares. “A raíz de que la razón que se conserva a sí misma es convertida en autoconservación del género humano, existe una tendencia Inmanente a que esta universalidad se emancipe de los individuos comprendidos por ella” (pág. 119). Se trata de una corriente histórica objetiva que se realiza tanto por encima de las cabezas de los seres humanos, como a través de ellos. Al autonomizarse con respecto a los sujetos vivos que la componen, la historia adquiere su identidad como totalidad antagónica que reproduce la dominación de la naturaleza y de los individuos en tanto que cuerpos vivientes. Y de cara a concretar el diagnóstico, va a resultar de suma importancia la recepción de la crítica de la economía política de Marx en Adorno. Pues el vínculo socializador en las sociedades capitalistas, representado por la relación de intercambio, mostraba cómo los individuos, constreñidos a perseguir sus propios intereses, se convierten en exponentes y ejecutores de una dinámica histórica objetiva que es susceptible de volverse en todo momento en contra de tales intereses. Los distintos movimientos del momento social en su conjunto proceden de los fines concretos de los individuos y de su voluntad consciente, pero la totalidad del proceso se presenta como un nexo objetivo que, aunque nace de la reciprocidad operatoria humana, no está presente en su conciencia, y reduce a los individuos a objetos del proceso. Por lo tanto, la contradicción que queda expresada en la construcción del curso del mundo no es, tal y como Adorno señala, fruto de una construcción conceptual insuficiente, sino que se deriva de la cosa misma, ya que la propia sociedad en la que vivimos es antagónica. Además, según esto, el concepto de ratio, que resulta del todo determinante con respecto a

la construcción histórica, y que encierra en sí el momento del dominio y del antagonismo, queda remitido a procesos reales sociales. De forma que el hecho de que en la propia ratio se encuentre ese momento del material a dominar y del pensamiento abstracto es él mismo reflejo de una posición del pensamiento con respecto a la realidad. Y esta no permanece exterior a la razón, sino que “se sedimenta, bajo la figura de las formas de la conciencia, hasta lo más abstracto” (pág. 147). Cuestión que, quizás a otro nivel, es sintomática de la exigencia de una crítica de conocimiento y de la sociedad mediadas.

En la exposición de Adorno, la crítica de la razón universal en progreso viene así a converger con la configuración de un entramado de dominación, expresado en la sociedad burguesa como totalidad cada vez más compacta, y constituido a través de la realización del vínculo entre la razón dominadora de la naturaleza (interna y externa) y la razón del intercambio capitalista. Así, a lo largo de toda la primera sección de lecciones, Adorno pretende recuperar la experiencia de una objetividad real histórica y social a la que los individuos, incluso en sí mismos, se encuentran sometidos. Lo que implica una crítica de la objetividad, y consiguientemente de la subjetividad, en la medida en que pretende trabajar sobre la relación de dicha objetividad con el destino del individuo, así como sobre la forma en la que la conciencia de tal hegemonía objetiva se realiza. Esto, en el plano de la construcción histórica, implica, desde un esfuerzo dialéctico, evitar aquella perspectiva del positivismo historiográfico que, en el culto a los hechos, a la facticidad, pierde la posibilidad de experimentar la tendencia histórica objetiva. Tal esfuerzo dialéctico ha de insistir en la mediación de hecho y contexto, de forma que no se renuncie a ninguno de los momentos al hipostasiar alguno de los polos. A través de ello la filosofía de la historia es forzada a la historiografía, y viceversa. En consonancia con la *Lógica* de Hegel, se trata de reconocer que lo particular se encuentra en sí mediado por lo universal que no existiría sin este. Lo que implica retener tanto el momento de lo fáctico, como el del impulso especulativo, de forma que la referencia mutua entre las categorías filosófico-históricas y la historia real apunta a la ruptura con la dicotomía abstracta entre historia e interpretación filosófica.

Respecto a la dimensión de la relación entre la objetividad que se realiza y el destino del individuo, Adorno no se limita a presentar la coacción de los procesos sociales. Junto a ello, es preciso comprender que el proceso de socialización al que están sometidos los individuos por parte de la historia como un todo, a través del cual lo universal se realiza históricamente, implica, al mismo tiempo, un proceso

de individuación que no depende plenamente de la acción consciente de los individuos, y que influye en su configuración subjetiva. Solo en la totalidad y a través de ella, a través de la construcción de la humanidad como sociedad, se reproduce la vida. De ello se deduce que la humanidad no se conserva solo a pesar del antagonismo, sino a través de este. Algo que, como señala Adorno, también habría quedado expresado en la ley del valor de Marx. Por lo tanto, los seres humanos al socializarse, a fin de sobrevivir, se identifican patológicamente con lo universal al interiorizar la ley que rige objetivamente. Sin esto, un sujeto afirmado en su existencia inmediata no podría sino sucumbir. Entonces, la construcción de aquella objetividad que pareciera mero capricho subjetivo queda presentada más bien como algo objetivamente constitutivo.

Al mismo tiempo, a través de la crítica de la totalidad antagónica, Adorno va a aproximarse al motivo hegeliano de espíritu del mundo, sobre el que va a colocar un signo de interrogación. Aquella identificación que los individuos operan en términos adaptativos de forma ciega e indefensa con lo universal es la que crea la falsa imagen de la reconciliación. Y el hecho de que, en la totalidad, y a través de ella, se reproduzca la vida, da rienda suelta a la apología del espíritu. A partir de esto, Adorno va a señalar que Hegel glorifica el espíritu del mundo identificándolo con los seres humanos. De forma que aquello que presenta como positividad es realmente lo negativo. Esto permite reconocer cómo la recepción de la filosofía hegeliana en Adorno se cifra en términos de un elogio y una crítica. Pues, a pesar de que la filosofía hegeliana reconoce la mediación de sujeto y objeto, y a pesar de que comprende el momento sistemático como totalidad dinámica y determinada negativamente por todos sus elementos, al afirmar la verdad del todo perpetúa la prioridad del espíritu. Bajo la célebre afirmación “lo real es lo racional”, Adorno no descubre sino la metamorfosis de la realización de la universalidad social antagonista como totalidad cada vez más compacta en todo reconciliado. Se trata de una postura que, desde una perspectiva histórico-social, se alza contra la pretensión de interpretar la actualidad antagonista bajo el signo de una unidad reconciliada. Pues, aunque la filosofía hegeliana reconoce que la razón de lo universal está vinculada a la dialéctica entre lo universal y lo particular, al decantarse del lado de lo universal, reproduce una contradicción no dialéctica en contra de sus propios términos. Así, Adorno pretende hacer valer en contra de Hegel su propia exigencia, por eso se trata de una crítica inmanente. Una apreciación crítica que Adorno va a tratar a lo largo de sus lecciones en distintos pasajes de la obra hegeliana. Además,

si en la filosofía hegeliana el espíritu es remitido en virtud de la dialéctica sujeto-objeto al ámbito de la vida histórico-política y económica de los seres humanos, y si es verdad que la vida no solo se reproduce a pesar del antagonismo, sino en virtud de este, la intervención crítica es remitida a su posibilidad objetiva. De forma que habría que conceder a Hegel que un ideal abstracto desvinculado de las condiciones del curso del mundo no puede ser sino nulo. No obstante, tal y como señala Adorno, la identificación idealista de espíritu y realidad es al mismo tiempo la de realidad y posibilidad. De modo que en tal gesto se pierde la tensión crítica. “No solo es equiparado lo real con el espíritu, sino también el espíritu con la realidad; aquel pierde, finalmente, la tensión con esta y es de esa manera apropiado en cuanto instancia crítica” (pág. 158).

Frente a esto, para la postura adorniana la identidad consumada supondría reconciliación de los intereses antagónicos, y no asumir que la quintaesencia de todos los antagonismos permita la supervivencia. Lejos de apelar a la identificación de todo bajo la totalidad, bajo un concepto o la sociedad, la identidad consumada sería la conciencia de la no identidad, de una no identidad reconciliada. Ahora bien, esto no debe ser interpretado en términos de que el derecho resida en lo particular y la injusticia en lo universal. Pues el todo se perpetúa a través del antagonismo, a través de la particularidad persistente. “Las particularidades son las víctimas del proceso histórico global; pero, por otro lado, se llega a este proceso global solo por el hecho de que las particularidades, y, por cierto, quieran ellas o no, a partir de su propio concepto se cierran obcecadamente en sí mismas y se fijan en sí mismas de forma necesaria” (págs. 205-06).

En el plano de la crítica del conocimiento, el motivo de la no identidad apuntaba a la tensión entre concepto y cosa que el pensamiento identificador anulaba reteniendo el movimiento inherente al propio concepto. Este modelo de pensamiento aspiraba a la determinación conceptual cerrada de objetos y relaciones sociales. Contra él, el gesto crítico dialéctico de Adorno pretendía problematizar tanto la dimensión de la subsunción lógica del pensamiento, como el apresamiento de la singularidad bajo la universalidad social e histórica. Pues bien, ahora, en el plano de la construcción histórica y social al que se refieren las lecciones, se trata de recuperar tal tensión, tal irreductibilidad, en la medida en que la totalidad ha de ser pensada, pero al mismo tiempo incluyendo en su concepto sus rupturas y fracasos. Así, haciendo converger en cierta medida su propuesta con la historiografía materialista de Benjamin (aquí sobre todo se hace referencia a las *Tesis sobre*

filosofía de la historia), Adorno va a interpretar el momento unificador de la historia universal como lo negativo, es decir, como opresión ininterrumpida. En la discontinuidad, en la permanencia de la catástrofe, la historia es continua. La conciencia de la discontinuidad, que no es sino la expresión de la vida continuamente destruida en la historia, es la conciencia de la no identidad predominante, es decir, de la antítesis entre el principio dominador y lo dominado. A través de esta lectura Adorno configura una construcción de la historia universal que, al mismo tiempo, impugna al todo al percibir en lo fragmentario, en lo que sucumbió frente a la marcha del progreso histórico, algo en estricta antítesis con el motivo de totalidad. En el motivo de la no identidad se presenta tanto el momento de la unidad, como el de la no reconciliación. No obstante, Adorno se desmarca del pensamiento benjaminiano al señalar que no se trata de eliminar el motivo de historia universal del pensamiento histórico. Esto supondría cegarse ante el momento de la corriente histórica.

Así pues, habría que construir y negar igualmente la historia universal [...]. El dominio de la naturaleza fusiona los momentos y las fases de la historia discontinuos, desesperadamente atomizados como la unidad de la historia; unidad que, al mismo tiempo, su propia presión vuelve justamente a desgarrar y a atomizar de manera absurda. (pág. 200).

Las consideraciones presentadas hasta ahora vienen a condensarse en el examen del motivo de historia natural en el contexto de la crítica al espíritu objetivo, donde este quedaba caracterizado como historia alienada. Este motivo hace aparición como modelo interpretativo para la filosofía de la historia, y para la filosofía en general, al pretender, a través de la dialectización de los momentos de naturaleza e historia, mostrar, atendiendo a la realidad social e histórica, el sentido ideológico que su oposición expresa. El programa es el de “intentar ver toda naturaleza, y cualquier cosa que se instale en cuanto tal, como historia; Hegel diría: como algo devenido o como algo mediado; pero, a la inversa, habría que ver todo lo histórico como naturaleza” (pág. 259). Además, en este punto se concentra la posibilidad de valorar el rendimiento filosófico que Adorno extrae de Lukács, Benjamin y Marx a la hora de construir su diagnóstico. Así, con respecto al primero, a modo de antecedente, Adorno va a encontrar en el concepto de segunda naturaleza recogido en su *Teoría de la novela* el impulso para disolver la forma cosificada de lo histórico al presentarse como naturaleza. Desde aquí, Adorno apunta al hecho de que, en el espacio de la producción espiritual, aquellos elementos abarcados por lo devenido

históricamente (modos de socialización, instituciones, etc.) tienden inherentemente a ocultar su proceso constitutivo haciéndose valer como aquello que existe desde siempre. Se presenta cierta apariencia de naturalidad vinculada al mismo tiempo al carácter coactivo que la historia muestra al sustraerse al poder de decisión de los individuos. “Cuanto más inexorablemente tiende la socialización su tela sobre todos los momentos de la inmediatez humana e interhumana, tanto más imposible se torna recordar que ese tejido es algo devenido históricamente, tanto más irresistible se torna la apariencia de naturaleza” (pág. 253). En el mismo sentido, Marx, por un lado, al referirse a las leyes económicas como leyes de socialización, apelaba a la legalidad natural de estas, pero, por otro lado, esa legalidad aparecía como misticación, como apariencia socialmente necesaria. De forma que, si el punto crítico en Marx consiste en desmitificar las relaciones sociales cosificadas de modo que bajo su conjuro se reconozca su constitución social mostrando su especificidad histórica, entonces, la metamorfosis de lo histórico en lo natural muestra su primer aspecto al coincidir con tal punto crítico. Además, el carácter mítico de repetición cíclica achacado a la naturaleza según la oposición tradicional queda en el mismo gesto transferido a lo histórico al reconocer la ley del valor como relación social por antonomasia. Esta, al presentar un carácter tautológico e infinito, mostraba los rasgos del mito de Sísifo. Entonces, la historia natural como modelo interpretativo para una filosofía materialista de la historia pretende tanto explicitar los motivos por los que lo histórico adopta dicha pseudonaturalidad, como disolver la constitución de su vigencia basada en un proceso al que le es inherente el ocultamiento de la génesis en su resultado.

Cabe señalar que, si se profundiza en esta constelación de problemas, se hace posible resaltar la importancia de la confluencia en Adorno de su lectura de Marx con la recepción de Hegel, pues el impuso por desvelar la constitución social de las relaciones sociales cosificadas, en virtud de la exigencia de una crítica del conocimiento y de la sociedad mediadas, se vincula a la crítica de la absolutización del concepto que desarrollará en *Dialéctica negativa*. Ya que, al leer la hipóstasis del capital a la luz de la absolutización hegeliana del concepto, la inversión de una realidad derivada como primera en tanto que secreto del momento social burgués quedaba expresada en el ámbito filosófico. De forma que, frente a la crítica marxiana, la absolutización del concepto es el reflejo de una transfiguración operada realmente en términos sociales e históricos.

Ahora bien, volviendo a la realización del motivo de historia natural, Adorno va

a referirse al *Origen del "Trauerspiel" alemán* de Benjamin para recoger su categoría de "alegoría", así como su insistencia en lo particular y fragmentario, y así dinamizar la oposición naturaleza-historia desde el motivo de la transitoriedad y determinar su concepción de la interpretación filosófica frente al modelo tradicional. Al identificar la naturaleza como totalidad de lo finito, como transitoriedad, en ella aparece el elemento histórico. Y, en el mismo gesto, en tanto que el drama barroco expresa la caducidad en el motivo de la ruina, y la mirada alegórica apuntaba a dichas ruinas como escritura en la que descifrar aquello que la historia tiene de doloroso, de fallido, el elemento natural irrumpe en lo histórico como lo transitorio. Por lo tanto, apelando al fragmento, a las rupturas históricas, y no a la unidad victoriosa histórica, es posible reconocer aquello que cayó bajo la marcha histórica en "progreso". Por eso Adorno señala que "allí donde la metafísica hegeliana equipara la vida de lo absoluto con la totalidad de la transitoriedad de todo lo finito, allí se sustrae ella al hechizo mítico que ella incorpora y refuerza" (págs.262-263). Esto permite problematizar contra la oposición de naturaleza e historia en términos de dominio de la primera al concentrar la mirada en aquello que el progreso oculta, a saber, la dominación de la naturaleza y su prolongación sobre los hombres. No obstante, al impugnar la unidad de la historia y su progreso como esencia del sufrimiento no se pretende ontologizar la dimensión catastrófica de la historia. Si la idea de historia natural rechaza al mismo tiempo la ontologización de la catástrofe y el postulado de la astucia de la razón que se dirige de forma progresiva a lo mejor, lo que se pretende es un cambio de perspectiva hacia aquella que concierne a las víctimas, y que modula la conciencia histórica desde el recuerdo doloroso de lo que no alcanzó justicia.

En contra del quehacer filosófico tradicional, Adorno va a asumir de Benjamin ese procedimiento micrológico que anuncia para la filosofía un tránsito a la concreción donde la interpretación de la escritura cifrada en lo más pequeño no pretende proceder según el esquema del concepto universal y sus ejemplos, es decir, según la inserción de los fenómenos en la universalidad del concepto, sino que en lo fragmentario va a descubrir significados objetivos. Postura que reacciona a la problematización de la forma sistema, que pretendía deducir todos los fenómenos de un principio único. En este sentido, Adorno sentencia que la apelación a lo trascendente solo puede ser realizada en función de la transitoriedad, y ello en un gesto dialéctico para con lo absoluto que ha de recuperar el momento de la finitud. En contra de la pretensión de eternidad de las formas de la realidad, la dinámica

histórico natural apunta a una interpretación materialista que descubra en lo dado la huella de aquello que remite más allá de lo meramente existente (el conocimiento del devenir en lo devenido), así como su posibilidad de transformación inmanente. De forma que, al leer “los fenómenos de la historia como cifras de su propia transitoriedad o de su propia caída en el estado de naturaleza, entonces también los leerán en su propia negatividad. Y este momento de la negatividad es el crítico de la filosofía” (pág. 271). Entonces, la transición de la filosofía a la crítica queda expresada como secularización de la melancolía.

Por último, con respecto al motivo de historia natural, aún cabría señalar que de él se desprende una crítica a la ontología heideggeriana. Esta, desde el compromiso con la diferencia entre lo óntico y lo ontológico, liquida la historia en tanto que la determina como estructura ontológica fundamental del ser en virtud de su horizonte temporal. En el motivo de historicidad, que queda caracterizado como elemento constitutivo del *Dasein*, la propia historia es trascendida. “Esta ontologización de la historia permite, entonces, convertir a voluntad lo históricamente determinado en invariante” (pág. 256). En el concepto de historicidad, el ámbito de lo histórico es disuelto. Por eso Adorno va a señalar que tal ontología es criptoidealista al relacionar, según su modulación del momento histórico, lo no idéntico con la identidad.

Llegados a este punto, la aproximación de Adorno al motivo de progreso, que ya ha sido en parte criticado en toda la primera sección de lecciones, ha de hacer las veces de elemento mediador entre el motivo de historia y el de libertad. A lo largo de las lecciones que se dedican a este motivo, Adorno va a reproducir los argumentos que ya expuso en la conferencia titulada *Progreso* impartida el 22 de octubre del 62 en el Congreso de Filosofía de Münster y que, en castellano, se encuentra recogida en *Consignas*. Ahora bien, es preciso señalar que en las argumentaciones que se presentan en estos pasajes, los motivos allí desarrollados se encuentran expuestos de forma más pormenorizada.

Así pues, en un primer momento, el progreso queda caracterizado como la prevención de la catástrofe. Una posibilidad que queda remitida a la organización racional de la sociedad como humanidad. Esta remisión del progreso a la humanidad, a la totalidad, va a permitir a Adorno expresar dos motivos. En un primer sentido, se trata de relacionar el motivo de progreso con el todo, de forma que se prevenga contra su particularidad inherente. En un segundo sentido, de nuevo en diálogo con las *Tesis sobre el concepto de historia* de Benjamin, se va a problematizar el

acoplamiento entre progreso y humanidad. En ello se trenza la crítica de la identificación del progreso de la humanidad con el progreso en el dominio de la naturaleza, con la contraposición entre la perspectiva de una humanidad reconciliada y el concepto burgués de humanidad como totalidad antagónica. Totalidad que, al mismo tiempo, en el horizonte adorniano, permite pensar los dos sentidos del progreso, tanto el positivo como el negativo. Con respecto al momento negativo, de nuevo, se trata de tematizar en términos de dominio el progreso para no ontologizarlo al atribuirlo irreflexivamente al ser como si la humanidad realmente existente se encontrase reconciliada y en un movimiento unificado y progresivo. Pero, como ya se indicó, tampoco es preciso ontologizar la catástrofe. Pues “el dominio absoluto de la naturaleza es una absoluta recaída en la naturaleza y, con todo, se sustrae de esta en la autorreflexión” (pág. 310). Aquí reside el momento positivo. Tal y como señala Adorno, el concepto de progreso es dialéctico en la medida en que, en su órgano, la razón, tanto el momento del dominio como el de la reconciliación comparten sus determinaciones, y el tránsito de un momento a otro depende de la autorreflexión de la razón. Este recurrir a la autorreflexión exige que, en contra de la absolutización de la conciencia o la razón, esta se descubra como modelo de praxis intelectual trenzado al entramado de dominación. Entonces, si el progreso ha de ser verdaderamente tal, queda determinado como un “salir del hechizo; también del hechizo del propio progreso, que es él mismo naturaleza; y que la humanidad tome conciencia de su propia naturalidad y ponga coto al dominio que ejerce sobre la naturaleza y a través del cual se perpetúa el dominio de la naturaleza” (pág. 303). Ahora bien, la exposición de la cuestión que mostramos de forma algo abstracta, a lo largo de las lecciones es presentada como un trabajar en torno a la imposibilidad y la posibilidad del progreso, que queda localizada en el ámbito objetivo mismo, en distintos niveles que, desde la interpretación adorniana, son configurados como modelos dialécticos. Entre ellos cabe señalar la filosofía agustiniana, la kantiana, la tematización del antagonismo de la sociedad burguesa según su propio principio o una aproximación al motivo de decadencia tal y como es tratado por los artistas del *Jugendstil*.

Desde esta configuración de problemas, donde la historia queda caracterizada como hechizo, el tránsito a la libertad es operado en la medida en que esta, en contra de su determinación positiva, es considerada como “quintaesencia de la resistencia frente a aquel hechizo” (pág. 341). Y de igual modo a como procedió con respecto al motivo de historia, la exposición no consiste en una construcción

sistemática del concepto de libertad en toda su amplitud, sino que se concentra en cierto modelo que expresa un punto antinómico. Este modelo es el del *libre albedrío*, esto es, un problema que apunta a la pregunta por si los seres humanos son libres, y ello desde su propia interioridad, despejando la dimensión de la determinación externa tal y como viene haciendo la teoría filosófica tradicional. Lo que implica una crítica inmanente de la libertad vinculada a cierta estructura monadológica deudora tanto de una separación precrítica entre interior y exterior, como de una teoría sobre lo subjetivo inmanente.

Atendiendo a esta crítica, la libertad es presentada por Adorno como una categoría histórico-social en contra de su determinación positiva e invariante como facultad del sujeto enfrentado a la mutabilidad histórica y la realidad social. Además, con respecto a la dialéctica entre universal y particular que atraviesa la construcción de las lecciones, su realización habrá de ser expresada tanto en el plano de la vida de los individuos particulares, como en relación con el todo. Por lo tanto, la pregunta de la libertad ha de ser vinculada con su posibilidad concreta, es decir, con la evaluación de los modos de socialización, de las relaciones productivas, de la prolongación de las capacidades humanas en función de la producción material, etc., de forma que, atendiendo a las mediaciones concretas expresadas por el modelo en cuestión, la separación interior/exterior sea invalidada, y junto a ella la estructura monadológica que adopta el problema de la autonomía. Crítica que en las últimas secciones va a realizarse atravesando el tratamiento kantiano de la libertad.

Según la epistemología tradicional, la voluntad, en analogía con el objeto kantiano, queda determinada como “la unidad sujeta a leyes de todos los impulsos que se revelan, al mismo tiempo, como espontáneos y determinados por la razón” (pág. 365), y la libertad supondría la posibilidad de tales impulsos. Sin embargo, Adorno pretende hacer notar que tal determinación se encuentra ya mediada por aquello de lo que se separa según su propia formulación vinculada a la estructura monadológica del sujeto. Pues tanto “a través de la experiencia que procede de fuera, como de los impulsos que son dirigidos hacia fuera, esta esencia presuntamente monadológica está entretejida con aquello de lo cual se separa” (pág. 368). Y ello en el sentido de que la voluntad y la separación que la constituye tienen su referente en el mundo externo y en la relación que se adopta con respecto a este. Precisamente la instancia del dominio de la naturaleza interna y externa como la cual, según el diagnóstico de *Dialéctica de la ilustración*, se constituye el yo al separarse de la natu-

raleza, es la que aparece como libertad al reflejarse inconscientemente en tanto que cualidad subjetiva. De forma que, si se recuerda que en ese gesto el sujeto, al no reconocerse constituido en relación dialéctica con el objeto y al socavar el sentido de este, se autoinfligía el mismo daño y reproducía la coacción natural, entonces se comprende cómo aquella estructura monadológica vinculada a un yo y a una voluntad impenetrables habría sido adquirida a partir de la experiencia primitiva de aquello que se contrapone a nuestra subjetividad. “El sujeto sería, pues, objeto en el sentido muy exacto de que la firmeza y la constancia del sujeto sería una mimesis justamente de lo que no es propio del sujeto” (pág. 369). Entra en este momento el motivo adorniano de la *prioridad del objeto*, que, en una de sus facetas, apunta a recuperar aquello que el pensamiento “no es”, pero lo determina.

Por otro lado, atendiendo a la dimensión social e histórica de la cuestión, Adorno vincula el surgimiento de la pregunta por la libertad interior con el proceso de emancipación de la burguesía, y en ello va a contemplar la asimilación de una dimensión antinómica histórico-social por parte de la tematización filosófica del problema de la autonomía. Adorno remite el surgimiento de la pregunta a la necesidad de la burguesía de afirmar una libertad fundada en la esencia del ser humano, en su constitución como sujeto, frente a las determinaciones y limitaciones del feudo. No obstante, en tanto que sociedad individualista, la sociedad burguesa produce una libertad formal que no se relaciona con la representación de una sociedad liberada en el plano de los contenidos, en el de la coacción. Pues la radicalización del motivo de la libertad supondría una limitación de las categorías fundamentales determinantes del orden burgués, como la de intercambio o la libre competencia. Por eso el interés de la sociedad burguesa en la libertad es antinómico. Tiende “por un lado, a postular la libertad [...], y, por el otro lado, a limitar la libertad, en verdad, en relación con las demandas que señalaban más allá de lo burgués” (págs. 374-375). Así, los límites que se colocan en el pensamiento Ilustrado burgués a la cuestión de la libertad quedan expresados en que se hiciera de ella monopolio de la filosofía desatendiendo un posible tratamiento en relación con las ciencias empíricas individuales como la psicología. Esta sería para Adorno la verdad social encerrada en la archiconocida tercera antinomia kantiana, donde la justificación de la libertad, que caería del lado de la filosofía, se realiza en estricta contraposición con la ciencia representada por la psicología. Se trata de una localización disciplinar del problema que es sintomática de una consideración de la libertad perversa en la medida en que insiste en la autodeterminación, en el libre

albedrío del ser humano, en el sentido de que los sujetos ya son libres, desmarcándose, en función de la separación interior/externo, de los contextos histórico-sociales determinantes, y prestándose así al servicio de la represión. Por lo tanto, no se trata de insistir en la libertad interna como fundamento para la generación de la libertad externa. “La posición respecto de los conceptos de libertad y no libertad *in abstracto* aún no dice nada en absoluto acerca de cómo una teoría o incluso un sistema político se posicionan realmente respecto de la cuestión de la realización de la libertad” (pág. 379).

Lo central es que la libertad, que se nos presenta como cualidad subjetiva, depende de lo objetivo. Con ello Adorno enfrenta unos individuos libres en términos subjetivamente formales con una realidad institucional estructurada, según lo ya expuesto, de tal modo que escapa al control de aquellos. La ley que rige objetivamente impide a los individuos realizar aquello que, según tal postulación de la libertad, deberían ser capaces de hacer. De lo que se desprende una crítica del mal radical kantiano, pues, para pensar la responsabilidad, es preciso pensar al mismo tiempo la posibilidad de influencia real. Además, el momento objetivo es igualmente determinante a la hora de pensar la constitución histórica y social de la esfera moral, que se realiza de forma pareja a la de la subjetividad, ya que, a través del *principium individuationis* desarrollado social e históricamente, la posibilidad de pensar la libertad individual surge “como la antítesis positiva de la experiencia frente a la coacción social” (pág. 417). Entonces, el movimiento que Adorno critica es el de la afirmación por parte de los sujetos de una apariencia de libertad que no solo basada en un mecanismo psicológico de compensación, sino que se sigue de su constitución histórico-social, en la medida en que, al yo, a fin de mantener su identidad contra lo que le asedia, le resulta eminentemente difícil reconocer sus momentos de dependencia tanto sociales como naturales. “Podría decirse que el sujeto está hechizado por su propia libertad como por una fórmula mágica” (pág. 417). Así, la dificultad teórica vinculada al problema de la libertad, atravesando una recuperación de la dialéctica sujeto-objeto, apunta a criticar la subjetividad como esfera originaria, para descubrir bajo ella la hipóstasis metafísica del principio de identidad.

En este punto, resulta del todo relevante el despliegue del motivo adorniano de *mimesis*. Este concepto, en el dispositivo textual adorniano hacía referencia al momento arcaico de una protoforma de comportamiento pre-racional que no se orienta causalmente de acuerdo con momentos objetivos reconocidos, sino que implica

una adaptación no arbitraria a algo extramental. Esto, aplicado a la problemática de la libertad, va a habilitar dos dimensiones críticas. La primera, en términos negativos, haría referencia a la absorción de la libertad por los motivos de la adaptación en el proceso de socialización a raíz del cruce de unos individuos formalmente libres y un todo heterónomo. Una adaptación marcada por el signo de la alienación en función de la cual “la propia libertad y lo que denominamos impulsos de libertad, en cuanto acciones espontáneas, asumen un carácter arcaico” (pág. 404). En otro sentido, la segunda dimensión, como adaptación simpática, pretende recuperar el derecho de lo extramental y lo somático en el pensamiento para, en este caso, romper con la determinación de la libertad que se critica. La perspectiva materialista de Adorno, haciendo referencia a lo largo de las lecciones a aquello que denomina “*lo que se añade*”, pretendería rememorar un momento en que la separación interior-exterior no se encuentra del todo consolidada para, a través de ello, quebrar la identificación de praxis y voluntad con la conciencia, con el pensamiento puro, propia del pensamiento racionalista. La intención de retener lo corporal, lo somático, haría referencia a un momento impulsivo en la acción voluntaria que, aunque no se agota en la racionalidad, sí estaría mediado por ella, y sin el cual no sería posible el tránsito a la acción. Así, “cada uno de los momentos, es decir, el momento de la razón y el momento del impulso, si es que ha de aparecer algo así como libertad, está referido al otro” (pág. 445). De forma que, la dialéctica de ambos momentos prevendría contra la abstracción total para ser capaces de salir del cerco espiritual de la mera conciencia, y así facilitar un ingreso en la dimensión objetiva que habilita la transición a la praxis.

El esquema crítico que hasta aquí hemos presentado, es el que Adorno va a operar en su lectura del problema de la libertad en Kant a lo largo de las últimas sesiones. Así, desde la dimensión de la mediación objetiva, su crítica de la filosofía kantiana va a pretender extraer de Kant sus rendimientos histórico-sociales, criticar su identificación de voluntad y pensamiento puro en tanto que racionalista, y resaltar su insuficiente tematización del tránsito a la praxis, al mismo tiempo que rastrea en sus formulaciones la posibilidad de un pensamiento dialéctico.

Con respecto al diagnóstico referente a la posibilidad de la libertad, si se asume su dimensión histórico-social, incluso en términos constitutivos, entonces la libertad y su idea dependen igualmente del estado del mundo del que, al mismo tiempo, según su concepto, han de ser independientes. De este modo Adorno señala que, en un sentido real, la libertad ingresa al contexto de la determinación, y tanto

su idea como su realización se relacionan con las categorías fundamentales de la sociedad burguesa donde las dependencias naturales desaparecen en beneficio del principio de igualdad racional y de la equivalencia requerida por el intercambio. Pues bien, así las cosas, “solo en el desarrollo de esta contradicción puede en realidad ser comprendida la libertad, a saber: como negación determinada de cada forma concreta de no libertad, pero no como aquella invariante como la cual aparece en Kant” (pág. 454). De forma que aquello que la reflexión exige es socavar la certeza de la conciencia moral. Algo que se conecta con lo que se pretendía al comienzo del pasaje al presentar la libertad como resistencia frente al hechizo. Pues la conciencia moral comienza cuando no se la da por sentado.

En definitiva, los argumentos desarrollados en las presentes lecciones, y que aquí solo hemos presentado de forma sucinta, no agotan su valor en tanto que configuran un texto de apoyo para la lectura de *Dialéctica negativa*. Tampoco se limitan a presentar cómo Adorno les toma el pulso a las aportaciones de Hegel y Kant, o su postura ante los problemas de la historia y la libertad. Cuestiones de un valor incalculable y que ya de por sí hacen del presente volumen una lectura sino obligatoria, al menos riquísima en tanto que aproximación al pensamiento adorniano. Antes bien, su valor añadido reside en que su exposición conjunta expresa la crítica dialéctica de Adorno al problema de la identidad, en este caso centrado en dos modelos dialécticos concretos, bajo la forma de un pensamiento en construcción que no oculta sus interacciones, avances y retrocesos, y ello, según la exigencia conceptual de su propio pensamiento, en estrecha conexión con la experiencia histórica a la que responde y la perspectiva emancipatoria.

Pablo Valderas Fernández

Pablovalderas22@gmail.com

Theodor W. ADORNO, *Ontología y dialéctica. Lecciones sobre la filosofía de Heidegger*, trad. de L. S. Carugati y pról. de M. Dimópulos. Buenos Aires: Eterna Cadencia 2017, 480 págs.

Bajo el título de *Ontología y dialéctica* se recogen las transcripciones de las clases que Theodor W. Adorno dictara en la universidad de Frankfurt durante el curso 1960 /1961. Durante aquel semestre, Adorno trató de presentar una exposición polémica de las posiciones filosóficas de otro de los intelectuales alemanes contemporáneos más afamados, -tanto en aquella época como en la actual- Martin Heidegger. Sin embargo, como se indica en la propia contraportada de la presente edición, sería un error afrontar el curso como una disputa personalista contra las posiciones heideggerianas. Son los contenidos de la filosofía y las condiciones y límites del ejercicio del pensamiento las que están puestas en juego. Si la opción del pensamiento dialéctico fue renovada durante el primer tercio del siglo veinte por contraposición crítica a los dos polos de la ontología y el positivismo, estas lecciones de un Adorno en plena madurez son una buena puerta de acceso para la confrontación con el primero de estos polos. Constituyen, por lo demás, una buena puerta de entrada a la *Dialéctica negativa*, el texto fundamental de la última etapa del pensamiento de Adorno, publicado cinco años más tarde. La idea de la obra, comentaría el propio Adorno, surgió como un desarrollo de las cuestiones tratadas a lo largo de este curso; no es extraño que, sobre todo a partir de la mitad del semestre, encontremos en estas lecciones cada vez más referencias a temáticas plenamente desarrolladas luego en la obra de 1966, así como lecturas y apoyos de Adorno en algunas de las conferencias de esa época que contribuyeron igualmente al desarrollo conceptual de la obra posterior.

La presente traducción, que ofrece por primera vez en castellano estos materiales de indudable importancia para comprender el desarrollo del pensamiento maduro de Adorno, viene acompañada de un clarificador apartado de notas que indica las remisiones a textos anteriores o posteriores del propio Adorno, localiza las citas de obras externas que este no indica, y ayuda a aclarar muchas referencias que pueden resultar lejanas para lectores actuales.

El primer punto que debe recibir atención lo supone el enfoque de Adorno sobre las propias lecciones. En línea con gran parte de su obra, no solo del periodo de madurez, el análisis de las nuevas ontologías se fija bajo el proyecto de la crítica inmanente propia del autor. Con respecto a una confrontación sujeta a la estructura académica, como la que aquí se desarrolla, el motivo inmanente de la crítica

persigue “no evitar aquí las dificultades dentro de las filosofías, ni criticarlas por criticarlas sino desarrollarlas a partir de la necesidad del pensamiento, a partir de la aporía del pensamiento, a partir de las dificultades en que el pensamiento incurre en sí mismo” (pág. 132). La exposición crítica de la doctrina del ser no toma lo externo como el punto de partida de la crítica; retomando el esfuerzo que, años atrás, llevara a Adorno a confrontarse con el maestro de Heidegger, el intento crítico se introduce en la red conceptual del pensamiento objeto de su crítica y trata de desarrollar hasta su último término las implicaciones contenidas en él, buscando exponer el desorden de sentido cobijado en su fondo. El paso de la ontología a la dialéctica –no completo en estas lecciones, de las cuales solo las dos últimas abordan de manera central la propuesta filosófica de Adorno– no es un axioma separado; surge de la descomposición analítica y reestructuración dialéctica del sentido de las posiciones de la ontología.

La intención de las lecciones debe, pues, ser distinguida de dos polos; en primer lugar, de una confrontación personalista entre dos grandes figuras de la academia alemana –frente a ello, Adorno recuerda en varias ocasiones su indiferencia hacia “la naturaleza de las personas particulares” (pág. 196) –. En segundo lugar, de una comprensión puramente teórica de las problemáticas implicadas, estéril con respecto al estado de la realidad. El intento de la crítica por no hablar desde el exterior a su objeto no depura a esta; la intención por la comprensión de la realidad fáctica no es solo una característica prototípica de la filosofía adorniana, ni uno de sus reproches materialistas al pensamiento de Heidegger, que sublima la historia en la historicidad (pág. 358, 359.) La inmanencia de la crítica implica también el desarrollo de los motivos internos que ligan el contenido filosófico de la doctrina de Heidegger con el estado de lo real (pág. 357), y que desvelan la misma necesidad que guía el discurrir de las categorías de dicho pensamiento- ser, ente, sentido, originariedad, primacía- con la toma de postura política (pág. 341, 357, 398).

La crítica inmanente permite, entonces, desvelar la fundamental necesidad que guía el desarrollo de las posiciones de Heidegger, conduciéndolas no por casualidad a resultados aporéticos y tomas de postura obligadas. El concepto de necesidad ontológica, –esta “suerte de coerción” (pág. 157)– presente a lo largo del texto, responde a justificación de este estado de cosas. Acompaña como corolario la mayoría de los resultados de las consideraciones preliminares de Adorno, desarrolladas a lo largo de las primeras diez lecciones. Allí, enlaza la producción de Heidegger con la fenomenología defendida por sus inmediatos antecesores (pág. 153, 154) así como

con el propio desarrollo de la historia de la filosofía, bajo el conocido análisis del desfase entre la promesa teórica de respuesta filosófica verdadera, libertad y autonomía y la clausura material de dichos contenidos (pág. 245).

Durante las primeras semanas del semestre, Adorno dedica su atención a algunas de las interrelaciones más básicas de la doctrina del ser, como son la relación entre el ser y el ente, así como la establecida entre el ser y su concepto. En ambos casos Adorno se esfuerza por demostrar la imposibilidad del ejercicio esbozado por la doctrina del ser; la imposibilidad para el pensamiento de realizar con éxito la decantación del ser puro depurado de lo empírico¹, de evitar con el pensar la contaminación óptica del ser, aquello a lo que “le teme toda la filosofía desde Husserl hasta Heidegger más que a cualquier otra cosa en el mundo” (pág. 165). El intento de esta separación abstracta obrada en el pensar se entrelaza inmediatamente con la segunda preocupación principal de Heidegger con respecto a este problema: el rechazo radical del subjetivismo prototípico de la filosofía moderna a través de la negación del carácter conceptual de aquello que sea el “ser” que se busca. La idea de que “en los conceptos se mata lo vivo” (pág. 114)² aboca a Heidegger a establecer una fuerte frontera entre los rasgos del ser y los rasgos del concepto, y a establecer a este como un tercero, situado en “un orden del pensar que se encuentre alojado más allá” (de ente y de concepto) (pág. 144). De esta manera, el pensar ontológico se atrinchera en la seguridad de un espacio propio ajeno a los dominios del pensamiento racional, especialmente con respecto al auge de las ciencias sociales de carácter empírico que acompañaron en Weimar los años de redacción de *Ser y Tiempo*. Debe señalarse, con respecto a este punto, que para Adorno –y con toda probabilidad, para horror de la escuela de Heidegger– este intento pone la doctrina del ser en relación precisamente con la tradición de pensamiento de la que a toda costa desearía separarse³. No será el único momento en que esta paradoja tenga lugar.

¹ “Lo que Heidegger denomina ‘ser’ [...] no es en realidad otra cosa que aquel estado de cosas puro, independiente de toda facticidad, y también de la facticidad del pensamiento y de la persona, previo a ella por completo” (pág. 165). Nadie familiarizado con las ideas nucleares de la teoría crítica podrá pasar por alto la oposición radical que estas ideas tienen con el ejercicio de la filosofía tal y como fue entendido por estos pensadores.

² Idea que, por lo demás, pone a Heidegger en relación con la corriente de la *Lebensphilosophie*, criticada por los teóricos críticos desde los años 30, precisamente por las consecuencias de esta absolutización de lo vital no mediado frente a la esterilidad del concepto.

³ Al final de la segunda lección, Adorno pone en relación la pregunta por el ser con la búsqueda platónica de esencias, de aquello subsistente por sí. Posteriormente, llegará a considerar la ontología una versión empobrecida de las grandes líneas de la filosofía griega, en la medida en que la desa-

El análisis crítico de Adorno acerca de ambas pretensiones deja ya como resultado elementos centrales de todo el despliegue subsiguiente de sus lecciones. Desgranar los elementos de la argumentación y las líneas de crítica no debería enturbiar la imagen de conjunto de las lecciones, en las que muchas de las temáticas que mencionamos se interrelacionan durante las clases. Pocas de las lecciones tienen un contenido diferenciado y separado; aunque hay un avance temático a lo largo del curso sobre la doctrina del ser, las remisiones a las aporías iniciales y el desarrollo posterior de contradicciones detectadas en los inicios son constantes. Los elementos de la crítica de Adorno deberían ser entendidos en conjunto, formando una constelación que trata de iluminar el conjunto del análisis.

Respecto de la conexión de ser y ente, Adorno no duda en recuperar una vieja crítica ya esgrimida contra Husserl: la acusación de *petitio principii* al dictamen que separa esencialmente a este ser del ente (pág.77). En efecto, “aquello que [la filosofía de Heidegger] debería demostrar, es decir, la anterioridad del ser con respecto a las regiones particulares del ser [...] del ser con respecto al ente particular, se presupone como algo ya existente” (pág. 77). La acusación no permanece, insistimos, externa: la falacia lógica cometida no es solo señalada, sino contrastada con un desarrollo de las formulaciones heideggerianas del problema, bajo apoyo textual, a lo largo de las lecciones. La conclusión de que “se pre-decide que el ser es completamente diferente del ente, de que todos estos problemas, que por cierto tendrían que constituir en realidad el verdadero sentido de una filosofía del ser, son resueltos como por decreto ya antes de que se acometa el análisis” (pág.148) prefigura el sentido de una de las acusaciones más constantes de Adorno, a saber, la renuncia al esfuerzo del pensar, la idea de que “la anterioridad del ser con respecto al ente solo es repetida [...] sin que sea indagada en un contexto propiamente argumentativo” (pág. 87).

Con respecto al segundo intento, a la pretensión de desgajar la noción del ser de su carácter conceptual, Adorno es igualmente tajante; sin reducir a Heidegger al estadio de un pensar ingenuo, sino aceptando el camino de rechazo a la herencia de la filosofía occidental –cifrada por él, como es sabido, en la obra de Aristóteles, Descartes y Kant, a quienes se iba a dedicar la inconclusa tercera parte de *Ser y Tiempo*–, un enfrentamiento con la cuestión no deja lugar a dudas acerca de que

tención de la realidad política y social que la filosofía del ser se arroga para sí habría aparecido como un sinsentido para los pensadores de Atenas (pág. 233). Este es solo un ejemplo de la dureza de algunas de las conexiones que Adorno imputa a la filosofía que trató de superar, o al menos rechazar, la herencia del pensamiento occidental (pág. 84).

“es imposible hablar del ser sin mediación, sin tomar el concepto del ser” (pág. 110). La elección del concepto de ser como brecha con una filosofía de la conciencia no es casual; Adorno, que no rechaza admitir en diversos momentos su coincidencia con las opiniones de la ontología, admite con Heidegger el peculiar carácter de concepto límite del ser (pág. 126). No obstante, el salto que decreta en el ser el paso a un orden no conceptual elimina arbitrariamente el carácter conceptual que, aun como límite, pertenece al ser, y que se muestra en el hecho de que “Heidegger [...] no se apropia de aquel absurdo [...] que uno podría tener el ser mismo en la boca. Es decir [...] percibió que estamos completamente obligados a denominar al ser un concepto” (pág. 131). Las piruetas de la reflexión ontológica a la que esta se ve obligada por este reconocimiento condicionarán la estructura completa del edificio. Por lo demás, el fracaso de una pretensión conlleva la ruina de la anterior; la reflexión aboca el resultado inevitable de la contaminación óntica de lo ontológico, la evidencia de que “el concepto del ser contiene en sí momentos óntico” (pág. 191), de una parte, y de otra, el hecho de que, en realidad, “toda alteridad que tiene el ser con respecto a todo ente no es, por cierto, otra cosa que justamente la conceptualidad” (pág. 128).

La “constelación” (pág. 128) de los elementos conceptual/no conceptual, ser/ente, presenta fracturas. Al igual que ocurría en el intento fenomenológico de Husserl, por ejemplo con respecto a su defensa del absolutismo lógico⁴, la pretensión postulada es incapaz de realizarse. No obstante, la dignidad del discurso del ser se construye a partir de sus momentos aporéticos; extrae su potencia de ellos, en un ejercicio de positivación de la carencia (pág. 189) que ocupa un lugar central entre las críticas de Adorno⁵. Este mecanismo, junto al de la absolutización y la hipótesis arbitraria de elementos concretos, refuerzan el cuerpo de la doctrina del ser evitando su fractura interna. El intento de la crítica inmanente es, ya se ha dicho, medirse con estos momentos y revelar las fracturas de su coherencia. “El pensamiento dialéctico acepta el desafío a la idea subyacente en tales contradicciones e intenta desplegar estas contradicciones mismas” (pág. 117).

⁴ Cfr. Adorno, Theodor W. *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento*. Monte Ávila, Venezuela, 1970, cap. 1, “Crítica del absolutismo lógico”. A lo largo de las lecciones encontramos referencias, explícitas e implícitas, a los contenidos de esta obra, por ejemplo, en relación con la problemática de génesis y validez (pág. 142), la dialéctica aporética de la escisión de sujeto y objeto (pág. 164) o el concepto de la verdad como residuo (pág. 345).

⁵ “Que la filosofía del ser convierta la imposibilidad de consumación en la inmunidad [...] es un acto de violencia tan astuto como desesperado” (pág. 397).

En este sentido, la primera instancia a través de la cual puede producirse el cumplimiento de las exigencias que la ontología se impone a sí misma es el lenguaje. El peso de esta dimensión en la obra de Heidegger es sobradamente conocido; incluye a este pensamiento, por lo demás, en una tendencia compartida por algunos de los pensadores más antagónicos al proyecto de las nuevas ontologías, como Adorno señala (pág. 111). Pocas de las corrientes filosóficas del primer tercio del siglo veinte no dedicaron alguna atención al fenómeno del lenguaje, que se volvió tan problemático como la categoría del sujeto lo hiciera a comienzos de la Modernidad. En la hipóstasis del lenguaje, en la idea de que “el lenguaje debe ser inmediatamente uno con lo que el lenguaje expresa” (pág. 131) se resuelve la aporía del carácter conceptual inextirpable al ser. La dignidad ontológica del ser puede ser preservada en la medida en que “se le otorga al lenguaje mismo una dignidad ontológica” (pág. 132). En el postulado de un lenguaje esencial en el que se mostraría, no el ser encarcelado bajo su concepto, sino el ser mismo que se busca, Heidegger consigue despachar el contenido de toda una tradición de pensamiento dedicada a la inadecuación entre las cosas y sus conceptos, que tiene representantes en Hegel o el propio Nietzsche (pág. 113).

Así, el acceso a la problemática del ser a través del lenguaje permite a Heidegger el rechazo de la teoría del conocimiento, así como de la metafísica, de las que quisiera separarse a toda costa; el hecho de que este acceso sea, por lo demás, postulado como inmediato, evita la reducción de la ontología heideggeriana a una filosofía del lenguaje (pág. 134). Este paso, sin embargo, es injustificado, no solo porque “no es concluyente debido a que no tenemos acceso al ser de un modo inmediato” (pág. 133)⁶, sino porque el propio intento de pasar por encima el desarrollo histórico de las problemáticas filosóficas, condicionadas en todo momento por situaciones históricas determinadas, hace vano el intento de salvar el pensamiento retrotrayéndolo a un estado de conciencia superado (pág. 181). “Las configuraciones espirituales tienen en sí forzosamente un lugar histórico” (pág. 333).

En el mismo proceso histórico se inserta, por lo demás, el hecho que motiva el surgimiento de las nuevas ontologías, la idea de la progresiva pérdida de la filosofía de su ámbito autónomo⁷, hecho que para Adorno trae como consecuencia la clau-

⁶ Estas ideas tienen evidente relación con el trabajo de Adorno, publicado como libro al año siguiente de estas lecciones, de *La jerga de la autenticidad*, concepto al que el propio Adorno remite en este momento (pág. 135)

⁷ Esta línea argumental se retoma en varios momentos. Puede consultarse, por ejemplo, págs. 236 y ss.

sura de la reflexión en torno a ámbitos de realidad cada vez más abstractos que culminan en el núcleo ontológico del concepto de ser, de quien el propio Heidegger reconoce su cercanía con la vaciedad absoluta (pág. 287), ser que se presenta, al final de análisis, como nada más que su propia identidad consigo (pág. 208, 438). Así, con respecto a su uso del lenguaje, en la hipóstasis de la pregunta por el ser (pág. 302) queda sancionada la situación que la ontología necesita para justificarse a sí misma: un ámbito de realidad propio para la reflexión ontológica queda asegurado, y los mutilados conceptos que allí operan no desentonan con el conjunto del pensamiento que ha prefigurado su terreno de juego.

Esta búsqueda por parte de la ontología de una región fuera del alcance de la crítica que la historia del pensamiento ha fraguado tiene que ver con la ya mencionada operación de establecimiento del concepto del ser como un tercero. Por lo demás, nos remite a la problemática del culto a lo originario (pág. 144), otra de las líneas de fuerza de las lecciones. Es conocida la importancia en la doctrina del ser de una categoría como la de originariedad, que pone las bases para algunos impulsos básicos de este pensamiento, resumidos en la persecución de un pensar esencial, de un pensar que ha determinado previamente las condiciones de su propio preguntar, allanando el terreno para la intelección genuina de la esencia de lo real. Este intento inscribe a las nuevas ontologías en el rótulo de los movimientos contrailustrados (pág. 103, 224), y tiene a su base el apoyo en la región de lo originario, de una experiencia originaria del ser, supuestamente contaminada por la osificante reflexión posterior de Occidente. La elección de la pregunta por el ser como punto central de la reflexión está justificada para Heidegger en el hecho de que “el comienzo de la historia de la filosofía, sería la pregunta por el ser y, por consiguiente, todo lo posterior sería [...] decadencia” (pág. 92).

Adorno dedica cierto tiempo en las primeras lecciones a disputar a nivel interno esta interpretación: no solo a criticar la relevancia arbitrariamente concedida a la experiencia originaria –esta crítica es posterior– sino a disputar el relato según el cual la pregunta abstracta por el ser habría sido un punto de partida y no el resultado de un proceso histórico de desarrollo (pág. 90 y ss.). La idea según la cual la filosofía presocrática habría tenido un acceso inmediato y esencial a la cuestión del ser depurado de ente es falsa desde el punto de vista histórico; muy al contrario, la reflexión a lo largo de siglos con respecto a las entidades ónticas habría posibilitado la depuración final de estas, dando como resultado “la aparición bastante tardía

de la llamada pregunta por el ser en una fase que puede ser caracterizada como una fase de la desmitificación, de la ilustración griega avanzada” (pág. 94).

Más allá de la crítica histórica, la propia situación de lo originario en un lugar preeminente de este pensamiento constituye para Adorno un elemento problemático (pág. 79). La posición que intenta “sustraerse a la objeción de lo anacrónico diciendo que los orígenes que enseña no tendrían nada que ver con lo históricamente más antiguo, sino que se trataría de orígenes en la esencia” (pág. 340) remite de nuevo al círculo vicioso por el cual la hipóstasis del orden de la esencia se desentiende de la génesis histórica de los conceptos (pág. 190). Es, por lo demás, un caso más del ejercicio de renuncia al esfuerzo del pensamiento, que la crítica inmanente no puede dejar de recordar al abordar la temática del ser, ejercicio de esa operación por la cual el rechazo al intelecto subjetivo no puede dejar de ser, bajo las coordenadas de la ontología, rechazo de todo pensar riguroso. “Con el desprecio de este discriminar, también tiene que ser despreciada la capacidad misma de tal discriminación” (pág. 186). Como ya se ha mencionado, la oposición de Adorno a la posibilidad de eliminar mediante el recurso a lo originario la crítica contenida en el desarrollo de la teoría del conocimiento moderna es explícita⁸.

El culto filosófico a los elementos de lo originario, que convierte para Adorno esta filosofía en mitología (pág. 347), comporta, no por primera vez, la motivación política: al igual que las filosofías del mundo de la vida fueron denunciadas ya en los años treinta por los pensadores del entorno del *Institut* como liquidaciones de las herramientas del pensamiento racional contra el autoritarismo⁹, la doctrina del ser conduce “a un culto de origen o renovación al que la simpatía con la barbarie que se desarrolló en su historia política no es azarosa ni exterior” (*ibid.*). La conclusión de Adorno sobre este tema, la idea de que “justamente lo más antiguo no es la verdad absoluta sino la apariencia absoluta” (pág. 423), trae aparejada la reflexión de la teoría crítica sobre la noción de verdad. La defensa de una verdad de núcleo histórico combate las concepciones, no solo de Heidegger o Husserl, de una verdad alojada en la originariedad (pág.79), una depurada de todo elemento empírico

⁸ “La teoría del conocimiento es, por cierto, en un determinado sentido, el movimiento reflexivo más fino, más sublime, que el hombre ejerce sobre la realidad [...] Solo faltando a la verdad se puede, por lo tanto, retrotraer esto en el ser –o últimamente en la historia del ser– para que se confíe y consagre como destino lo que la autorreflexión quizás sea capaz de modificar” (pág. 413). La renuncia al esfuerzo del concepto, así como la pasividad forzosamente impuesta al sujeto, tan criticadas por Adorno, están puestas en juego aquí.

⁹ Horkheimer, Max (1993). *The rationalism debate in contemporary philosophy*, recogido en *Between philosophy and social science*. Massachusetts: MIT Press.

subjetivo (pág. 345), que se presenta estática frente al sujeto —o *Dasein*— dispuesto a recibirla (pág.125).

La cuestión del sujeto obliga a examinar las relaciones en las nuevas ontologías entre los ámbitos de la subjetividad y la objetividad, que ocupan igualmente las páginas de las lecciones, y no son en modo alguno temas menores de la obra de madurez de Adorno. No obstante, para contextualizar lo ganado hasta ahora, cabe detenerse un momento en explicitar la opinión de Adorno sobre la propia posibilidad de realizar el momento central de la doctrina del ser, sobre la propia posibilidad de acceso a dicha región. Ha sido ya señalado su rechazo explícito al acceso inmediato que surgiría de la escucha, o de cierta disposición del sujeto que se abre a la actuación sobre sí del ser – un aspecto de la subjetivación arbitraria de lo objetivo que fastidia especialmente a Adorno¹⁰.

Esto no comporta, no obstante, la opinión según la cual no existiría nada parecido a una experiencia como la del ser. Adorno dedica un breve momento a comentar las impresiones y límites de la experiencia de algo tan vacío de todo contenido como pueda serlo el ser de la ontología, experiencia que relaciona con la propia música y la tarea de una estética (pág. 381). La positivación de este momento, su conversión en el elemento central del pensar, a la vez que su depuración para amoldarlo a las condiciones de dicho pensar arruinan, no obstante, el hallazgo, en la medida en que “la verdad de esta experiencia es inseparable de su escurrirse. En el instante en que es capturada y transformada en una estructura, como Heidegger lo hace ininterumpidamente, se convierte en algo aparente y, por cierto, en un tipo de cosificación” (pág. 382).

El estudio de la confrontación en la obra de Heidegger entre los ámbitos subjetivo y objetivo es retrotraído por Adorno, en primer lugar, a la obra de Kant, y ella como corolario de las reflexiones modernas sobre los dominios del sujeto y el objeto (pág. 162, 163). Las respectivas significaciones del peso del sujeto en su obra y en la nueva ontología son puestas en relación con un análisis de los procesos materiales sin los cuales, para Adorno, todo intento de comprensión está destinado a fracasar (pág. 333). Así, el primer momento que debe recibir atención es la insistencia de la ontología en, de una parte, recuperar para el pensar un ámbito autónomo –aspecto que ya hemos mencionado– y, de otra, amoldar la categoría del

¹⁰ Esta crítica es desarrollada, por ejemplo, en relación con la noción de proyecto. El deseo de separarse radicalmente de la filosofía de la conciencia moderna coacciona a la ontología para dar vida propia a la objetividad. “El que lo hace no soy yo, no somos nosotros, sino que, ¿quién proyecta? ¿El ser proyecta!” (pág. 346).

sujeto a una caracterización desligada de la cerrazón moderna. Adorno, que coincide con Heidegger en el rechazo de la subjetividad autónoma (pág. 181), así como en el diagnóstico sobre el inevitable dominio autoritario que acompaña a esta categoría (pág. 286), no puede compartir la respuesta de Heidegger, según la cual “el yo es desyoizado y se convierte en un tipo de objetividad de segundo grado” (pág. 163).

Esta es una primera muestra de la acusación principal de Adorno a la ontología a este respecto. A pesar de su ostentoso rechazo a la corriente de la filosofía moderna, el problema de la relación de sujeto y objeto permite nuevamente poner en contacto a Heidegger con esta tradición, al menos en la obra de 1927 (pág. 216). La ruptura con la filosofía de la conciencia muestra en sus rasgos la fuerte dependencia de los motivos que guían esta tradición, que llegarán a su momento culminante cuando examinemos la aporía en la que desemboca el proyecto ontológico en relación a su doble pretensión de pureza e inmediatez (pág. 375). La impotencia de la categoría del sujeto, a priori fruto de la voluntad de renovación filosófica de la ontología, se muestra dependiente de su suelo histórico, “se remonta a que históricamente el sujeto perdió infinitamente mucho de la espontaneidad y libertad que caracterizaron la época en la que la burguesía tomó el poder” (pág. 218).

Con respecto de las relaciones entre el ser y el ente, así como entre el ser y su momento conceptual, la herramienta heideggeriana de la hipóstasis de las categorías y momentos particulares ya cumplía la función de esterilizar la ontología respecto de la crítica. La transmutación de las disposiciones subjetivas en esta objetividad de segundo grado, la autonomización del ser frente a los individuos a su escucha, es un momento más de la filosofía del consuelo (pág. 188) que positiva la carencia, la incapacidad para alcanzar sus postulados, dotando al fracaso de dignidad triunfal. “Es muy característico que lo exiguo sea convertido, en cierto modo, en un provecho metafísico” (pág. 219).¹¹

El rechazo del subjetivismo moderno trae como tarea de la ontología la pretensión de la objetividad, la pretensión, agudizada en paralelo al desarrollo de la obra de Heidegger, de situar el punto central del pensamiento en el ser y no en la instancia subjetiva que aún podía constituir el *Dasein* y el análisis de sus existen-

¹¹ Esta operación se encuentra, para Adorno, al final de cada una de las aporías a las que conduce el pensamiento ontológico: no solo la relación de ser y ente, o de este con su concepto (pág. 124), o con respecto al socavado papel del sujeto (pág. 287), sino también con respecto al fundamental concepto de tiempo (pág. 319) o la aporía que analizamos más adelante, entre pureza e inmediatez del ser (pág. 378).

ciarios propios. Adorno detecta, no obstante, la contaminación constante del discurso del ser con trazas de una facticidad de carácter óntico (pág. 192) que impiden de nuevo la consecución de la tarea que la ontología se impone a sí misma, “aspirar a disolver todo en el ser” (pág. 197). La objetividad del ser resulta falsa; una subjetividad no reconocida, pero operante, se esconde tras ella, un momento subjetivo ineludible del pensamiento, que ejerce la síntesis que le otorga sentido. De nuevo, la solución ejercida por la doctrina del ser es el mecanismo peculiar que ontologiza lo óntico (pág. 192), que hace depender la verdad de la doctrina de una instancia fáctica dignificada con el barniz de objetividad de ser elevada a instancia y estructura del ser (pág. 195). La tesis según la cual la existencia es equiparada al ser puede ser aceptada como artículo de fe; pero el análisis inmanente de su contenido revela que allí se produce la operación según la cual, en primer lugar —y esta es una vieja acusación de la teoría crítica que alcanza a Hegel— la existencia fáctica se escuda de la crítica, y el estado de lo real recibe legitimación incontestable. “La consecuencia social verdadera [...] significa la exigencia de someterse a la ceguera de la historia como si fuera una consumación de la historia del ser” (pág. 358). En segundo lugar, en el plano conceptual, el concepto de la existencia, que remite al ser, deriva en su propia identidad consigo (pág. 208).

La desarticulación de las herramientas de la crítica debido al desarrollo de las categorías de la nueva ontología es con toda probabilidad, una de las razones que llevaron a varios de los pensadores cercanos al *Institut* a confrontarse con la obra de Heidegger. La subyugación del pensamiento a un ámbito de realidad hipostasiado que eleva su autonomía por encima del mundo, dejado atrás como migajas para el sujeto del conocimiento, constituye una construcción cosificada de objetividad que recuerda la denuncia marxiana de la segunda naturaleza de origen social. Desmontar esta construcción requiere atender la última de las grandes aporías que la crítica inmanente desarrolla a partir de los axiomas de la ontología: la tensión irresoluble entre la pureza y la inmediatez.

La aporía inherente a esta exigencia simultánea no es una crítica que se añada externamente a lo dicho; constituye, en realidad, el fondo sobre el que destacan las líneas de la crítica adorniana ya mencionadas. Si estas atendían a momentos particulares de la doctrina de la ontología, la tensión entre los conceptos de pureza e inmediatez describe el núcleo de la postura ontológica; es la exigencia paradójica que, fruto de las condiciones de surgimiento de la doctrina del ser —de la necesidad que guía tal pensamiento y sus implicaciones—, no puede ser eludida.

Aunque esta crítica, por tanto, aparece insinuada a lo largo del curso, es en la décimo octava lección donde se desarrolla de manera exhaustiva, a partir de “dos teoremas fundamentales del maestro de Heidegger” (pág. 367)¹². En efecto, la exigencia simultánea de que los contenidos del ser no se presenten contaminados por lo óntico continúa la pretensión husserliana a la que respondía la *epojé*; simultáneamente, esta fenomenología debe resolver el abismo creado entre el contenido puro y su conexión con el sujeto del pensamiento; para ambas doctrinas “estas esencialidades puras [...] deben ser al mismo tiempo inmediatamente accesibles” (pág. 371). Esta doble hoja tensa al máximo el concepto heideggeriano del ser, que ha de ser un elemento de tercer género que satisfaga ambas pretensiones. “Frente a los contenidos de la experiencia el ser debe tener todos los méritos de un concepto y frente al concepto todos los méritos de la experiencia sin mediación” (pág. 375).

Adorno toma esta doble exigencia como el núcleo aporético esencial descubierto por la crítica inmanente de la nueva ontología (pág. 377). Es responsable último, no solo de la vaciedad última del concepto del ser (*ibid.*), sino también de la necesidad de realizar la operación que dignifica la imposibilidad de consumación en el concepto de ser (pág. 378) así como de la doble cosificación que los polos de la objetividad y la subjetividad sufren en este pensamiento (pág. 413). “El dualismo mismo contra el que estaba concebido el todo es falsificado en una segunda eternidad” (pág. 413, 414).

Estas son solo algunas de las líneas argumentales más importantes que pueden ser encontradas a lo largo de estas lecciones. Sobre ellas se construyen líneas de crítica adicionales, que atienden a la relación de la doctrina de Heidegger no solo con el estado de la sociedad alemana de mediados del siglo veinte sino con las sociedades del capitalismo avanzado. “Allí donde bajo el principio del cambio omnipresente nada es por sí mismo [...] la exaltación del concepto del ser de algún modo nos consuela” (pág. 321). Esta crítica del presente ocupa con toda probabilidad –y así se deduce del contenido de las lecciones– el motivo fundamental del desarrollo polémico de Adorno, y su posterior trabajo en la *Dialéctica negativa*. No faltan, no obstante, otros ámbitos; en estas clases pueden encontrarse igualmente

¹² Adorno pone constantemente en relación la obra de Heidegger con la escuela fenomenológica precedente. Sin que esto signifique una identificación estricta de las implicaciones de ambas posturas –las críticas contenidas en *Sobre la metacrítica de la teoría del conocimiento* parten de y se dirigen a, lugares diferentes–, este hecho no deja de resaltar el esfuerzo de Adorno por iluminar los parentescos de una filosofía que trata de “darle la apariencia de un comienzo absoluto a las reflexiones que en realidad ya se encuentran en la tradición de la filosofía” (pág. 202).

materiales de utilidad para revisar la relación del pensamiento de Adorno con la filosofía antigua y moderna (pág. 141 y ss., 160 y ss.).

Igualmente, las dos últimas clases suponen la primera exposición de la propuesta adorniana frente a la ontología, propuesta que “no quiere desembocar en otra ontología (pág. 453) que establecería simplemente otra cosa como lo primero por antonomasia” (*ibid.*) y acepta por tanto que “no pueda depositar esperanzas de alcanzar una totalidad” (pág. 454). Esta propuesta, que entrelaza la reivindicación del operar del sujeto en el pensamiento sin perder de vista las transformaciones que las categorías dicotómicas del pensamiento moderno puedan haber sufrido, o estar sufriendo, implica por tanto la atención “a la fuerza del todo operante en cada determinación particular [...] como lo no verdadero, como aquello que boicotea la reconciliación” (pág. 462). Esta pretensión, junto a la crítica del tratamiento heideggeriano de la historia (pág. 451) o el desvelamiento de la necesaria ligazón social que se esconde bajo los procesos del espíritu (pág. 470) son esbozados con brevedad como corolario de este curso.

Eduardo Pazos Pascual

epazos@ucm.es

Helmut DAHMER, *Freud, Trotzki und der Horkheimer-Kreis*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2019, 535 págs.

El autor de este volumen ya es conocido entre los lectores de *Constelaciones*, donde han aparecido varios artículos suyos y una reseña de su obra *Die unnatürliche Wissenschaft* [La ciencia innatural] a cargo de Jordi Maiso. Estudió con Horkheimer y Adorno en Fráncfort, fue profesor de sociología durante casi treinta años en la universidad politécnica de Darmstadt y vive como escritor independiente en Viena. Desde su tesis doctoral (1973), publicada con el título *Libido und Gesellschaft. Studien über Freud und die Freudsche Linke* [Libido y sociedad. Estudios sobre Freud y la izquierda freudiana], que tuvo una tercera edición en 2013, una parte importante de su trabajo y de sus publicaciones ha estado dedicada a la relación entre psicoanálisis y marxismo y, dentro de este amplio campo, a la historia de la teoría y la práctica del psicoanálisis con un propósito crítico: por un lado, denunciar una evolución dentro de las corrientes dominantes en el movimiento psicoanalítico hacia una práctica terapéutica sin implicaciones políticas y sin crítica de la cultura y la sociedad y, por otro lado, rescatar las tradiciones de la izquierda freudiana para las que el psicoanálisis constituye un aliado clave de la teoría crítica de la sociedad.

Su trabajo como redactor jefe de la revista *Psyche* desde 1968 a 1992 y desde la muerte de Alexander Mitscherlich en 1982 como coeditor de la misma se vio envuelto en una fuerte polémica por la publicación en 1983 del artículo de Carl Müller-Braunschweig, una de las figuras prominentes del movimiento psicoanalítico, publicado por primera vez en octubre de 1933 en la revista nacionalsocialista *Reichswarte*. Fruto de la controversia y sus secuelas, Dahmer terminó dejando su puesto de redactor jefe en *Psyche*. En el segundo capítulo del libro, Dahmer reconstruye los tres actos de lo que el propio autor denomina el ‘drama’ DPG-DPV, donde las siglas se refieren a la *Sociedad Psicoanalítica Alemana* fundada en 1910 y la *Agrupación Psicoanalítica Alemana*, fundada por el mencionado Müller-Braunschweig como escisión de la primera en 1950. Más allá del trabajo de elaboración del pasado nazi impulsado por Dahmer en la revista en los pasados años ochenta, lo que está en juego en este drama en tres actos es la evolución en general del movimiento psicoanalítico, aunque no resulte baladí que esta comenzara justo en los años treinta en la Alemania nazi y en paralelo con la persecución de una parte de sus miembros obligados a emigrar o incluso eliminados. La adaptación a la nueva situación política fue de la mano de la reducción del psicoanálisis a una técnica psicoterapéutica de carácter científico-instrumental sin conexión con la situación social y. No solo es relevante que Müller-Braunschweig, cuya autoridad se mantuvo indiscutida du-

rante largos años como figura directiva de las mencionadas asociaciones, se distanciara de los colegas socialistas y judíos y redactara el tristemente célebre memorado sobre “Psicoanálisis y cosmovisión”, sino que también lo son las reacciones de buena parte de gremio cuando se hizo público ese pasado nazi, reacciones que llegan hasta la actualidad, como revela la última escaramuza protagonizada por F.-W. Eickhoff, uno de los co-editores del *Jahrbuch der Psychoanalyse* [Anuario del Psicoanálisis] en defensa de sus mentores. El problema de fondo es la difamación como “credo de ciencias sociales hostil a la clínica” de la posición que reclama la importancia de la metapsicología freudiana, su crítica de la cultura como instancia represora y la exigencia de establecer un vínculo entre terapia y crítica social. Frente a esa difamación, Dahmer muestra las consecuencias de la estrategia de adaptación hasta el autosacrificio asumida por Müller, no sin un cierto consentimiento del viejo Freud. Lo que se evidencia es que aquello que pretende justificarse como un “compromiso para la supervivencia” en realidad solo pudo garantizar la pervivencia de una figura completamente diferente de psicoanálisis cuya hegemonía se ha mantenido hasta nuestros días.

Frente a esta evolución, Dahmer moviliza los vínculos entre el psicoanálisis y la crítica de la economía política de Marx. Esa alianza, que no deja de ser una de las contribuciones más valiosas de la Teoría Crítica, resulta imprescindible para llevar a cabo una doble crítica de las instituciones que limitan nuestra vida en vez de potenciarla: las instituciones de la historia de la vida y la psique y las instituciones de la historia social y cultural. Dahmer se promete de dicha alianza la capacidad para desentrañar el enigma de los fracasos de las revoluciones, del nacionalismo fanático o del antisemitismo que se universaliza en xenofobia. Como podemos ver, fenómenos que no se dejan someter a una terapia individual. Con todo, dicha alianza no fuerza, como si dijéramos, contra natura al psicoanálisis, pues desde el comienzo la psicoterapia es inseparable de la crítica de la cultura. La terapia se enfrenta al despotismo de las instituciones culturales y a las renunciadas innecesarias impuestas por dichas instituciones, que cuando no son compensadas real o ilusoriamente dan rienda suelta a las energías destructivas. El camino de la libre asociación potencia la autorreflexión y desenmascara la pseudonaturaleza del ser humano como resultado del proceso de socialización y establece así las bases de su constitución como sujeto. Pero este propósito solo puede realizarse removiendo la coacción externa de carácter social. Sin la interacción entre crítica de la cultural y terapia, la emancipación que persigue la praxis psicoanalítica resulta inalcanzable.

En el tercer capítulo, Dahmer analiza el papel y la significación del psicoanálisis en así llamada ‘Escuela de Frankfurt’. El punto de partida es la relación entre los procedimientos de Freud y Marx volcados en desencantamiento de las instituciones sociales y culturales que se presentan como realidades naturales y en la superación de un orden social que se ha vuelto obsoleto y solo se mantiene ocultando su propia constitución por medio de la represión y la dominación social. Lo que a los individuos socializados les parece un “destino inevitable” (U. Sonnemann) posee un origen social y sus efectos sobre los individuos pueden y deben ser revertidos. Horkheimer y Adorno entendieron la necesidad de conectar el psicoanálisis con la crítica del carácter fetichista de la mercancía llevado a cabo por K. Marx. Las relaciones sociales irracionales y cosificadas aparecen bajo la forma mercancía como un espacio racional y natural a la vez. Pero esta confusión de instituciones sociales con algo natural es el prejuicio por antonomasia. Se trata de una especie de inmunización frente a la crítica y la transformación. Para Dahmer la defensa enloquecida de instituciones que se han vuelto obsoletas está en el origen de las catástrofes del siglo XX.

La forma como buena parte de los marxistas se referían a la ‘falsa conciencia’, creyendo poder prescindir de la psicología en la teoría materialista de la historia, da un giro de ciento ochenta grados con Horkheimer, que en 1931 convierte en elemento programático la adopción crítica del psicoanálisis como elemento clave de dicha teoría de la historia y de la sociedad. Aunque Freud no reconociese la expresión específica de la destrucción que se preparaba en el cambio de siglo y primeras décadas del XX, ofreció las claves para comprender el vuelco de la socialización burguesa en barbarie. Contribuyó a mostrar sus contradicciones y el reflejo de las mismas en la economía psíquico-libidinal de los individuos. Pero el conflicto entre el principio de placer y de realidad está mediado socialmente, de modo que en fenómenos derivados de ese conflicto como el masoquismo o sadismo, la compulsión a la repetición, la identificación con el agresor, la represión de los impulsos, etc. se manifiesta la interacción social e históricamente específica entre individuo y sociedad, lo que permite reconocer las coacciones sociales y desnaturalizarlas. Los sufrimientos psíquicos se convierten así en índice de la dominación social y fuente de la exigencia de su transformación radical. Dahmer hace un recorrido por los escritos de M. Horkheimer y su recepción crítica de Freud, desde su artículo sobre “Egoísmo y movimiento liberador” hasta la *Dialéctica de la Ilustración*, recogiendo múltiples testimonios que prueban la significación de Freud para la Teo-

ría Crítica: “Su pensamiento es uno de esos poderes configuradores –escribía a Löwenthal en octubre del 1942 y cita Dahmer– sin el que nuestra filosofía no sería lo que es” (115). Junto a Horkheimer, el otro pensador decisivo en la recepción del psicoanálisis por la Teoría Crítica es Th. W. Adorno. Su forma de abordar las contradicciones entre la teoría psicoanalítica y su aplicación terapéutica y de conectarlas con las relaciones sociales que las determinan, pone las bases para enfrentarse a los malentendidos sobre sí mismos de los que son víctimas el propio Freud y la mayoría de los freudianos. El “giro hacia el sujeto” del que hablara Adorno es la fórmula que combate por igual el psicologismo y el sociologismo y pone en relación a ambos con las derivas específicas de la constitución de lo social en el capitalismo postliberal. La disolución de aquello que permitió la individuación en la era liberal y condujo a la formación de un ideal de individualidad libre, posee un índice histórico y social. En dicha disolución se encuentra una clave fundamental para desentrañar las dinámicas que dieron origen a la catástrofe y que, según Dahmer, la sobrevivieron.

La segunda parte del libro está dedicada a análisis de la constelación entre la formación de la teoría de la sociedad en el amplio círculo de Horkheimer y las transformaciones históricas que afectan por igual a la frustración de las expectativas revolucionarias en Alemania, la evolución autoritaria de la Unión Soviética postrevolucionaria y el ascenso del fascismo y la propagación del antisemitismo. Este análisis se diferencia de las ya innumerables reconstrucciones existentes por la atención que presta a la ambivalente relación de dicho círculo con la situación en la Unión Soviética y con lo que podríamos denominar la disidencia dentro del movimiento socialdemócrata y comunista, en la que destaca la figura de Trotski. La crítica interna de la evolución de la Unión Soviética bajo el poder de Stalin solo encontró reflejo teórico en los trabajos de Pollock, pero escasa expresión pública. Aunque quizás sea todavía más significativo el escaso intercambio con la mencionada disidencia, cuyas afinidades pone de manifiesto Dahmer en esta parte del libro. Tras el exilio del Instituto, Horkheimer se cuidó escrupulosamente de mantener la distancia frente a los partidos comunistas y socialdemócratas y evitó cualquier actividad política de sus miembros, por más que no desapareciera la procedencia de muchos de ellos de esos partidos ni la participación en tareas de espionaje y contraespionaje en el contexto de la guerra. En todo caso, Horkheimer quería mantener a toda costa la autonomía teórica para abordar las cuestiones relativas al fascismo, al capitalismo de Estado o al antisemitismo. Sin embargo, los debates

entre los ideólogos estalinistas y los disidentes en torno a la “teoría” del fascismo, muestran no solo las interesantes afinidades entre la evolución en ambos espacios políticos, sino también entre el marxismo crítico del círculo en torno a Horkheimer y el marxismo disidente perseguido por Stalin. Como Dahmer señala con acierto, llama la atención que en los análisis de Pollock y Neumann o de Horkheimer y Adorno no se “discutan y ni siquiera se mencionen interpretaciones del fascismo de otros autores marxistas no estalinistas que se publicaron antes o al mismo tiempo que los suyos” (159). Con este déficit se corresponde el de no tematizar la evolución en la Unión Soviética en los años treinta y cuarenta, cosa que sin duda afectó al objetivo fundamental de elaborar una teoría crítica de la sociedad actual. Con todo, las afinidades que señala Dahmer entre las teorías del fascismo de los “disidentes” marxistas y la que se recoge en una obra fundamental como *Behemoth* de F. Neumann no son sin más extrapolables a la elaboración teórica que encuentra expresión en la *Dialéctica de la Ilustración* y en sus “Elementos del antisemitismo” o en los trabajos sobre la *Personalidad autoritaria*. Y es precisamente en estos escritos, como constata el propio Dahmer, donde se hace valer especialmente la conjunción entre teoría social en la estela de Marx y teoría psico-social crítica en la estela de Freud, entrelazamiento de perspectivas que constituye “lo específico de la ‘Teoría Crítica’” (179). Esta es la razón de que nuestro autor analice a continuación la conexión entre los desarrollos teóricos sobre el Estado autoritario y sobre el carácter autoritario en la elaboración teórica del Instituto en los años cuarenta.

A continuación, el capítulo central del libro está dedicado a la relación entre el círculo de Horkheimer y Trotski. Este último posee un enorme significado en la trayectoria intelectual y política de H. Dahmer. En 1971 editó dos volúmenes de *Schriften über Deutschland* [Escritos sobre Alemania] de Leo Trotski y con posterioridad fue el mentor y editor principal de la edición alemana de sus escritos, de la que hasta el 2001 habían aparecido siete volúmenes. Trotski juega un papel clave en su posicionamiento crítico en los años 60 frente a las corrientes maoístas y a los círculos de los que surgió la Fracción del Ejército Rojo (RFA); el Trotskismo representaba y representa para él una alternativa pendiente y no descreditada al capitalismo. Así pues, este capítulo aborda la relación entre las dos matrices teóricas más importantes que, junto al psicoanálisis, informan el pensamiento de nuestro autor. Este carácter personal queda subrayado con la descripción de su visita a Horkheimer en Tessin en abril de 1973, en la que una motivación fundamental era interrogarle sobre la posición de su círculo respecto a Trotski.

A lo largo de todo el capítulo Dahmer persigue con meticulosidad y rigor científico las referencias a lecturas de los escritos de Trotski en M. Horkheimer, F. Weil, Th. W. Adorno, W. Benjamin, F. Pollock y otros miembros del círculo del Instituto. Dichas referencias son tematizadas en el marco de la relación de la Teoría Crítica con la situación en Rusia y con la fracasada revolución en Alemania. El énfasis puesto en el análisis del nacionalsocialismo en Alemania por parte de estos autores no puede hacer ignorar que su reflexión sobre el crucial momento histórico incluía la evolución en la Unión Soviética con el estalinismo y en EEUU con el *New Deal*. El vuelco hacia la burocratización y el terror en Rusia y su crítica en Trotski, aunque de forma no suficientemente explícita, jugaron un papel en la formación de la Teoría Crítica que no ha sido valorado adecuadamente y que Dahmer se esfuerza por sacar a la luz. En su exposición se mezclan los desarrollos teóricos con infinidad de detalles sobre las informaciones que fluían en el Instituto por los más diversos caminos y sus conexiones con las confrontaciones político-intelectuales que hacían estragos entre la oposición de izquierdas bajo la represión dirigida por Stalin y Bucharin. Especial atención dedica Dahmer a Walter Benjamin. Primero a su viaje a Moscú y, sobre todo, a su relación con los escritos de Trotski. Tanto su autobiografía como su historia de la Revolución rusa dejan en Benjamin una huella significativa. A partir de la reconstrucción de las diferentes lecturas de Trotski realizadas por este último y apoyado en las aportaciones previas de T. Eagleton, M. Löwy, E. Traverso o E. Leslie, Dahmer trabaja las afinidades entre ambos autores hasta en la redacción de *Infancia en Berlín hacia 1900* y en las llamadas ‘tesis’ *Sobre el concepto de historia*. Tanto su teoría del lenguaje como su concepción de la revolución debe más, según Dahmer, “a la lectura de la historia de la Revolución de Trotski que a la Cábala” (363). Parece como si nuestro autor pretendiera recuperar a W. Benjamin para un pensamiento decididamente materialista. En todo caso, el destino de ambos autores, sellado el mismo año, se convierte en la exposición de Dahmer en signo revelador de la naturaleza de los procesos históricos y sociales que ambos intentaron comprender y desentrañar de una manera original y análoga: “La victoria sin lucha de Hitler sobre el movimiento obrero alemán y la negación de esa derrota por los Comintern estalinistas, el “Gran terror” en la Unión Soviética con los juicios y purgas en Moscú contra los viejos bolcheviques, el rápido declive del Frente Popular en Francia, la derrota de los republicanos en la Guerra Civil española y las guerras de conquista de Hitler en Europa” (367).

La final de la exposición de esta segunda parte de libro resulta reconocible el objetivo que guía a Dahmer de poner un acento diferente en los debates actuales en torno a la herencia de la Teoría Crítica sin por ello dejarse atrapar en luchas estériles de legitimidades. Esto lo consigue a través de una reconstrucción minuciosa y documentadísima del trasfondo social-revolucionario en que se gesta y formula dicha teoría, lo que la hace aparecer bajo una nueva luz y contribuye a simpatizar con el autor en su moderada denuncia de una falta de mayor compromiso de la Teoría Crítica con la dimensión política y de un mayor vínculo con la praxis transformadora. Esto se hace especialmente patente en el anexo que recoge el texto publicado en 1939 por Walter Held (seudónimo de Heinz Epe) en la revista *Unser Wort* [Nuestra palabra] de los trotskistas alemanes con el título “¿Teoría Crítica sin praxis política?”, en el que apoyándose en citas de Horkheimer recuerda la falta de una dimensión político-organizativa en la propuesta teórica de su círculo: “El editor y colaboradores de la 'Zeitschrift für Sozialforschung' dan aparentemente más valor a la conformidad con el método abstracto que con los interrogantes concretos del presente. La filosofía marxista, sin embargo, es esencialmente una guía para la acción práctica. En uno de los ensayos de Horkheimer se encuentra la reveladora frase, que ha sido probada cientos de veces a través de la experiencia histórica de las últimas décadas: ‘La indiferencia frente a la idea en la teoría es el presagio del cinismo en la praxis’. Pero esta frase también necesita un complemento: La abstinencia de la praxis conduce a la esterilidad en la teoría. El único criterio para la verdad de la teoría marxista es que pueda demostrarse en la práctica. Si la 'teoría crítica' no quiere degenerar en un pasatiempo de epígonos eruditos, debe llegar a la praxis política” (489). Lo interesante de la documentación de este texto es que va acompañado del comentario sobre el artículo del propio Horkheimer en carta a Leo Löwenthal de julio de 1939, en el que manifiesta su consideración sobre el mismo “como lo mejor con diferencia que he leído sobre nosotros. El comentario negativo, que por cierto da en el blanco, me parece más una publicidad que un ataque malicioso” (492). La fama de abstinencia política solo podía favorecer las intenciones de Horkheimer en el nuevo contexto de acogida americano. Con todo, en la visita de Dahmer a Horkheimer en Tessin mencionada más arriba, el intento de actualizar el recuerdo de aquella crítica y confirmar la aprobación de este choca con la falta de memoria del maestro (338), un olvido que por cierto resulta completamente congruente con sus reacciones a los intentos del joven Dahmer de encontrar

respaldo a una concepción más comprometida políticamente de la Teoría Crítica. Horkheimer parece haberse comportado como un amante esquivo.

Terminamos esta reseña refiriéndonos brevemente a la tercera parte del libro que posee un peso teórico importante con tres capítulos de temática independientes, que pueden leerse como ensayos autónomos, pero que giran en torno a la problemática de la crítica de las ideologías ayer y hoy. El primer capítulo se aproxima a esta problemática desde los conceptos de “conciencia” y “trabajo” a través de su mediación dialéctica propia la tradición que va desde Hegel a Marcuse pasando por Marx y Lukács. Escrito en agosto de 1960 después de un seminario con Adorno, es un testimonio del nivel reflexivo y el contenido temático de este entorno académico en cierto modo irreplicable.

El segundo capítulo de esta parte, publicado por primera vez, está dedicado al análisis de enigma del dinero. La mediación de nuestras acciones, intercambios y representaciones por el dinero constituye una evidencia cotidiana y al mismo tiempo un enigma del que depende nuestro destino como individuos y colectivamente. Las reflexiones de Dahmer van desgranando uno a uno los diferentes aspectos de este enigma a través de los cuales se despliega ante el lector las estructuras y dinámicas de la dominación capitalista y del fetichismo de la mercancía, el nexo entre dependencia personal y la dependencia objetiva, del que hablaba Marx y que Benjamin denunció como nueva idolatría.

Las últimas páginas están dedicadas al ‘dispositivo antisemita’ y a la cuestión de los ‘migrantes, refugiados y yihadistas’. Dahmer viene abordando desde hace años la actualidad del antisemitismo y sus vínculos con la xenofobia y la islamofobia en contextos de politización de los flujos migratorios y llegada de refugiados. En la tradición de la Teoría Crítica hace valer la combinación de teoría social y psicología social crítica para poner en relación las dinámicas objetivas y los conflictos psico-libidinales y, desde esa relación, iluminar los nuevos fenómenos. Lo cual no significa pasar por alto las singularidades de cada uno de ellos, sino retrotraerlos a su génesis social y cultural. La esperanza que anima en su análisis es que desde el conocimiento de la génesis de las coacciones pueda reconstruirse la capacidad de experiencia y solidaridad destruidas por las diferentes formas de ofuscación social.

El cúmulo de informaciones, la amplia paleta de temas que aborda, la perspectiva inusual con que se aproxima a la historia social e intelectual del último siglo y en especial a la de la Teoría Crítica, hacen de esta obra una lectura obligatoria para quienes se interesen por conocer a fondo por las relaciones entre teoría social y

psicoanálisis. No resulta fácil encontrar una combinación de tan lograda de pasión y objetividad. La lectura de las extensas notas que acompañan el texto refuerzan la impresión de haber leído varios libros en uno y de haberse apropiado un conjunto de lecturas casi inabarcable gracias a la capacidad sintética de nuestro autor. En resumen, una obra que merece el tiempo y la atención que pueda ser dedicado a ella.

José A. Zamora

joseantonio.zamora@cchs.csic.es

Samir GANDESHA (ed.), *Spectres of Fascism. Historical, Theoretical and International Perspectives*, Londres: Pluto Press, 2020, 291 págs.

Se puede intentar comprender un problema del presente recurriendo a uno similar ya conocido del pasado y actualizar ese conocimiento estableciendo analogías entre las constelaciones sociales y políticas de entonces y de ahora. Esto puede dar buenos resultados o puede fracasar estrepitosamente. Lo uno o lo otro va a depender de si el concepto que recoge y formula la experiencia pasada, en este caso el concepto de fascismo, se confronta verdaderamente y se pone a prueba en relación con la experiencia actual y, en consecuencia, se modifica para responder a ella. Si simplemente se mantiene ese concepto rígidamente y se le endosa al material, forzándolo o etiquetándolo, el resultado será una pérdida de realidad. Las experiencias históricas se verán meramente yuxtapuestas y la constelación no servirá para desenrañar la realidad actual en su singularidad y especificidad. Esto tampoco quedará sin efecto sobre la conexión entre el concepto y la experiencia pasada a cuyo conocimiento supuestamente contribuía. Dicha experiencia se verá reducida a lo que encaja en la fórmula, pues solo en cuanto fórmula puede aplicarse el concepto al presente sin dificultades. Entonces su contenido histórico se evapora, y la tensión entre el pasado y el presente no se libera. El modelo se reduce a un cliché.

Samir Gandesha, el editor de esta obra colectiva, es plenamente consciente de esta problemática y la aborda con solvencia en la introducción al volumen, como veremos más adelante. En la obra encontraremos un conjunto de textos cuyo origen son las conferencias organizadas por el editor a lo largo del 2017 en el marco de una escuela gratuita en el Instituto de Humanidades de la Universidad Simon Fraser (Canadá), del que es director. El motivo declarado para organizar estas conferencias era intentar abordar y dar respuesta al aumento de los movimientos y partidos de extrema derecha o populistas autoritarios a escala global, desde Estados Unidos a Filipinas, de Brasil a la India, pasando por casi todos los países europeos, así como al giro autoritario de una parte importante de las poblaciones de estas sociedades o a las amenazas crecientes a las instituciones y usos democráticos de los Estados liberales. El enfoque es interdisciplinar, aunque las contribuciones se organizan en torno a tres grandes epígrafes: historia, teoría y horizonte contemporáneo. Como suele ocurrir en obras colectivas, tanto más si se remontan a una actividad del tipo que tenemos aquí, el enfoque teórico no es unitario, por más que editor busque la inspiración en la Teoría Crítica y asuma como exigencia metodológica la conexión entre el análisis de los procesos y las crisis socio-económicas, el de los conflictos psíquico-libidinales y la formación de las subjetividades en ese contexto

de crisis y el de los cambios culturales. Lo cierto es que por lo general los autores y autoras ponen el acento en una de las dimensiones mencionadas y no mantienen la interrelación entre ellas en cada ensayo.

Un elemento de análisis que se repite en varias de las contribuciones se refiere a las dificultades de definir a una buena parte del populismo autoritario y de la nueva derecha como ‘fascismo’, y de ahí el debate sobre los términos a usar y la innovación terminológica que alcanza incluso al título del volumen. La tendencia habitual en la izquierda a considerar el fascismo como una forma de gestionar el capitalismo de forma autoritaria, especialmente en momentos de crisis sistémica, no discrimina con suficiente rigor entre las diferentes formas de gobierno autoritario y tampoco permite atender a la singularidad histórica de las crisis, las condiciones objetivas de su posible abordaje o a la configuración concreta del conflicto social o su sofocamiento. Si el análisis liberal-conservador ha tendido a correlacionar el fascismo y el comunismo bajo la categoría general de totalitarismo y a contraponerlo a una supuesta alianza natural de capitalismo y democracia liberal, un cierto análisis de izquierdas que pone al capitalismo y sus crisis en el centro y desmonta la idea de un matrimonio idílico entre capitalismo y democracia, no es lo suficientemente agudo como para comprender los orígenes concretos y las posibles transformaciones de la nueva derecha autoritaria actual. Por eso es necesario una comparación rigurosa entre los movimientos fascistas de los años 20 y 30 del siglo pasado y la nueva derecha autoritaria actual.

Tanto el propio Samir Gandesha en la “Introducción” como Ingo Schmidt en su contribución “La esperanza de los desesperados” subrayan las diferencias de los contextos y, por lo tanto, de los objetivos que perseguían ambos movimientos políticos. Si bien existe una coincidencia en que se trata de respuestas a situaciones de crisis profunda, la crisis a la que respondió el fascismo histórico y a la que responde la nueva derecha autoritaria y el neofascismo, no son comparables. La crisis de los años 20 era una crisis del capitalismo industrial clásico, del modelo de expansión colonial imperialista y las disputas nacionales por el gobierno de los territorios y las poblaciones, de una lucha de clases marcada por una fuerte confrontación económica y política y por la posibilidad real de transformación radical de las relaciones de dominación. Lo que estaba en juego era una nueva configuración de la hegemonía mundial y la posibilidad de conjurar la amenaza de subversión de las relaciones de explotación para establecer nuevas condiciones de acumulación del capital y de extracción de la plusvalía del trabajo vivo. Esto exigía establecer las con-

diciones de una movilización total que dependía de la aceptación por parte de las poblaciones de formas de autosacrificio y disciplinamiento como solo pueden ofrecer los movimientos de masas y la construcción de poderosas identificaciones nacionalistas, algo que como se sabe depende de asumir mayoritariamente un esquema de confrontación amigo-enemigo tanto hacia el interior como hacia el exterior.

Sin embargo, en la actualidad, ni la dinámica geopolítica, ni los retos que plantea la amenaza de colapso ecológico o de quiebra del sistema financiero global, ni los efectos de la nueva revolución tecnológica digital sobre el trabajo asalariado y sobre la acumulación del capital, ni las formas de subjetivación en la era de la precarización, la fragmentación social, el hiperconsumo, el entretenimiento masivo y las nuevas redes sociales, ni las nuevas formas de encuadramiento político y de movilización, etc. son comparables en modo alguno con las que existían en las primeras décadas del siglo XX: “Hoy en día, tras la derrota del trabajo organizado, hay muy poca resistencia a la extracción de plusvalía del trabajo vivo por parte del trabajo muerto. Esto impulsa la creciente colonización, el militarismo, el patriotismo y, en última instancia, la guerra contra los pueblos –los pueblos indígenas en particular [...] y el propio planeta. Lejos de tener que enfrentarse a la fuerza revolucionaria de la mano de obra organizada hoy en día, al menos en Europa y América del Norte (el Brasil y la India tienen lógicas diferentes), hoy en día el fascismo surge del fenómeno de las aceleradas corrientes migratorias mundiales resultantes de la violencia económica, social y política (nuevas formas de acumulación primitiva) que acompañan a la globalización y al cambio climático mundial. También responde a la creciente *inseguridad* ontológica de los ciudadanos de esos Estados, cuyo temor en una época de cambio climático masivo e irreversible se moviliza cada vez más contra los pueblos parias. Esa movilización se basa en el reconocimiento de que, bajo la forma tardía del neoliberalismo, la línea entre ciudadano y migrante, forastero y paria, en otras palabras, humanidad ‘genuina’ y ‘superflua’, se está volviendo cada vez más difusa.” (15s.)

En la primera contribución de la sección “Historia”, Ingo Schmidt ofrece una reconstrucción de los debates marxistas sobre el fascismo en Alemania en las décadas de 1920 y 1930 y de las luchas por combatirlo. Analizando las diferencias respecto al contexto actual, pretende ayudar a la construcción de alternativas de izquierda a la nueva derecha. Jaleh Mansoor ofrece una nueva versión del linaje perdido del futurismo siguiendo dos líneas argumentales, una histórica y otra estructural. Por medio de la explicación de las condiciones de aparición de las contradic-

ciones estéticas entre el fascismo y el futurismo, largamente olvidadas, esta historiadora del arte se promete una clarificación de los determinantes estructurales contradictorios en los debates actuales sobre el retorno del fascismo. En el centro de la reflexión está la coyuntura de desplazamiento de la agencia humana, el auge de la automatización, la fusión híbrida de abstracción y tecnología en el régimen de Internet y su significación en el giro político unido a estos fenómenos hacia formas de autoritarismo, lo que sugiere una inquietante actualidad de la vanguardia futurista. Este análisis apunta a extraer para la izquierda lecciones sobre la significación de la capacidad estética para la política, aunque evidentemente en el sentido de una distribución colectiva de los recursos y una inversión de los valores, tanto simbólicos como imaginarios. Alec Balasescu, por su parte, aborda las analogías entre la escenificación mediática del derrocamiento del régimen de Ceaușescu y de la “revolución” popular caracterizada por una espontaneidad cuidadosamente dirigida por los que serían los nuevos titulares del poder, por un lado, y las pretensiones versallescas del totalitarismo lujoso de D. Trump, por otro. El capítulo explora la manera como el totalitarismo proyecta estéticamente su promesa de salvación y lo que se puede aprender del significado más profundo de salvación para los conflictos sociopolíticos de nuestra propia coyuntura histórica. En la última contribución de esta sección, el politólogo Tamir Bar-On se pregunta por las afinidades entre los movimientos de la derecha alternativa (*Alt-Right*) y la nueva derecha (*Nouvelle Droite*) francesa. La base de comparación es el manifiesto de Richard Spencer de 2017 “Lo que significa ser *Alt-Right*: Un manifiesto meta-político para el movimiento *Alt-Right*”. El análisis se centra en cuestiones como el antisemitismo y el racismo, la voluntad de construir un etno-estado y el uso de la estrategia metapolítica. Se trata de un análisis de política comparada que elabora analogías y diferencias para ayudar a afinar las categorías con las que la ciencia política estudia estos fenómenos.

La segunda sección lleva por título “Teoría”. En ella se ofrece una constelación de enfoques conceptuales del fascismo. Am Johal se confronta con la imagen más difundida de Carl Schmitt como crítico despiadado del liberalismo, la democracia parlamentaria y el cosmopolitismo. Tanto los discursos políticos ultraconservadores como las prácticas políticas de los ejecutivos que lesionan permanentemente los límites del Estado de derecho en múltiples intervenciones (políticas migratorias, vigilancia y control de la información, conflictos bélicos, persecución de minorías, etc.) han dado nueva actualidad a las ideas y los conceptos acuñados por el jurista alemán. El autor saca a la luz los matices y reverberaciones schmittianas que resue-

nan en el horizonte post-democrático del siglo recién comenzado y cuánto hay de viejo en el nuevo autoritarismo que está emergiendo hoy en día. Por su parte, la teórica de los medios Laura U. Marks profundiza en la relación entre el fascismo y la misoginia a través de un análisis del libro *Fantasías masculinas* de Klaus Theweleit, un estudio de los diarios de los soldados alemanes y textos relacionados del periodo de entreguerras. La autora pretende poner a prueba lo que supone entender la misoginia como una tendencia universal y ahistórica, ligada íntimamente al terror frente a la propia condición mortal asociada a las mujeres y a otros sujetos identificados con sus cuerpos. A esto contraponen su visión más histórica de esta relación, lo que permite una comprensión más matizada y políticamente más aceptable de la conexión fascismo-misoginia. Samir Gandesha, el editor del volumen, aporta un capítulo basado en una lectura actualizadora del escrito de Adorno “La teoría freudiana y el modelo de propaganda fascista”, que desde su punto de vista permite desentrañar de manera apropiada la relación entre autoritarismo y neoliberalismo. La síntesis que ofrece Adorno de perspectivas socioeconómicas y sociopsicológicas resulta clave para comprender el nuevo fenómeno regresivo. La identificación con el líder y la comunidad lleva a una negación del principio de realidad, a una renuncia a la propia individualidad e incluso a contravenir los propios intereses racionales, llegados al extremo incluso el de autoconservación, pero al mismo tiempo compensa esa negación y esa renuncia, sirve de válvula de escape a la tensión y al conflicto psíquico-libidinal. Con todo, es la debilidad de los individuos, la “vida dañada”, cuyo origen está en las condiciones objetivas socioeconómicas, la que explica su vulnerabilidad a la identificación regresiva. Gandesha acierta a conectar los análisis adornianos y la incorporación del psicoanálisis a los mismos con las nuevas condiciones socioeconómicas en el neoliberalismo, las nuevas formas de agravio, de evolución de la industria cultural en la era de los algoritmos de las redes sociales y las noticias falsas, etc. La atractividad actual del fascismo proviene de la agudización de las contradicciones en la crisis del capitalismo neoliberal y sus efectos psicosociales –intensificando los sentimientos de culpa, la frustración y la ira acumulada–, que son explotados por los agitadores populistas y proyectados contra los débiles y excluidos o contra los diferentes convertidos en chivos expiatorios racializados. La psicóloga lacaniana Hilda Fernández-Álvarez, en su contribución “Entonces, ¿quieres un maestro?”, partiendo de la tradición de ‘izquierda lacaniana’ y de la práctica clínica propone una lectura de la política como un esfuerzo de inscripción y reinscripción que impide la emergencia traumática de la

pulsión de muerte, que está en el origen de la compulsión a la repetición. Las políticas de identidad se ven reforzadas por lo que Lacan llamaba el “imaginario”, cuyos mecanismos desplazan la eficacia simbólica del significante Maestro. De ahí que convoque a los intelectuales contemporáneos a asumir la responsabilidad ética que demanda la política de la inscripción, aprovechando a modo de analistas contrahegemónicos las oportunidades para detener la repetición de la compulsión y llevar ese deseo a la conclusión lógica. Gary Genosko, en su ensayo sobre “El micro-fascismo en la era de Trump”, se apoya en el concepto de micro-fascismo de Félix Guattari y su análisis de la canalización dispersa y descentrada de la energía del deseo de la masa hacia la autodestrucción. Aquí juega un papel crucial el concepto de ‘resonancia’ a la hora de explicar los fascismos a pequeña escala. El capítulo explora las resonancias de la política trumpiana por medio de la proliferación del meme de la “rana triste”, símbolo de la derecha alternativa, y de las fuerzas involutivas e inspiradoras de la post-verdad, los hechos alternativos, el odio, el racismo, el sexismo, los caprichos de la nanoesfera y la máquina de escupir indignación en la asfixiante ecología mental de la América actual.

En la tercera parte del libro, titulada “El horizonte contemporáneo”, se incluye una serie de contribuciones sobre el ascenso del fascismo como un fenómeno global y transnacional. Vladimir Safatle parte en su ensayo de la declaración del economista Paul Samuelson que invitaba en 1980 a mirar a América Latina –se refería al Chile de Pinochet– si queríamos tener un modelo del paradigma que sería dominante en el futuro próximo. La combinación de brutalidad política y ultra-neoliberalismo en Chile posee carácter paradigmático para evolución del sistema mundial a partir de los años 80. Safatle sostiene que se trata de un proyecto de ingeniería social volcado en la despolitización de la sociedad, que gira de modo exclusivo en torno a la racionalidad económica de la dinámica del mercado, insensible a formas de regulación política y democrática, encarnada en la libertad económica de la libre disposición de la propiedad y de la acumulación. Bajo esta perspectiva analiza la evolución en Brasil con la elección de Bolsonaro como una especie de “contra-revolución preventiva” que respondía a las movilizaciones sociales en 2013 y las demandas que planteaban, creando una situación potencialmente revolucionaria. Sin embargo, la incapacidad para crear una nueva hegemonía provocó un vuelco de las revueltas en afirmación regresiva del pasado autoritario por parte de sujetos reactivos. Patricia M. Barkaskas escribe sobre los vínculos entre el fascismo y el colonialismo desde la propia experiencia de los impactos de este último en el ejer-

cicio intelectual y en la vida cotidiana. La visión que conecta el fascismo actual con los fascismos del siglo XX resulta pues completamente insuficiente. El vínculo entre fascismo y colonialismo nos pone ante los ojos algo más que amenazas a la democracia liberal: la práctica genocida, que sigue amenazando a los pueblos indígenas no solo en Brasil o la India. También el Estado y el sistema legal canadiense se basan y están conectados con el despojo y la violencia colonial. Estas reflexiones son especialmente iluminadoras sobre el trasfondo de las derivas fascistas de la política en Estados Unidos. La filósofa Joan Braune analiza en el siguiente capítulo las influencias ideológicas de extrema derecha que han conformado al estratega de la administración de Trump, Steve Bannon, desde el misticismo apocalíptico de la escuela tradicionalista a la novela racista de Jean Raspail *El campamento de los santos*. Aunque este se denomine a sí mismo “nacionalista económico populista”, su agenda política se alimenta de un elitismo gnóstico reaccionario con influencias racistas y fascistas, que en realidad son una tapadera retórica para una cosmovisión elitista y anti-igualitaria. El ensayo de Ajay y Vijay Gudavarthy “Populismo, fascismo, neoliberalismo: teorizando la India contemporánea” rastrea las políticas neoliberales de desregulación y privatización en la India y sus efectos sobre la desigualdad rural y sobre los movimientos migratorios que generan la mano de obra barata, sin derechos y sin vínculos sociales que la proteja. En este contexto es donde se produce y reproduce la terrible alianza entre las políticas que alimentan la desigualdad y benefician a las grandes empresas multinacionales y el nacionalismo hindú que, con su visión fascista de una comunidad hindú unida y con poder, compensa los agravios de las políticas neoliberales. En la India el Estado constitucional liberal ideal ha sido desplazado por un autoritarismo pragmático asociado al uso de la fuerza para hacer frente a los imperativos de la acumulación de capital como parte del modelo de desarrollo neoliberal. Por último, la contribución de Johan F. Hartle “El arte contra la política” articula el descontento del autor con la sustitución en la izquierda de la política artística por la política. Inspirado en la Internacional Situacionista y en su concepto de espectáculo, analiza la reducción de la política a representaciones culturales. El espectáculo liberal pone de manifiesto la capacidad del mercado de exponer e integrar casi todo sin tocar los fundamentos materiales de la (re)producción social, de producir y difundir una sobreabundancia de imágenes sin afectar al núcleo de la acumulación capitalista y por tanto a todo lo que va unido a dicha acumulación: desigualdad, violencia, explotación y marginación. En la medida en la que la izquierda liberal o estética se mueva en el marco del

espectáculo de las representaciones no afectará al mencionado núcleo y sus efectos que es la condición para el auge del fascismo.

Este somero recorrido por el contenido del libro permite intuir al menos la riqueza de temas, fenómenos, perspectivas y disciplinas que intervienen en el intento de abordar el fenómeno del fascismo. Discutir a fondo cada una de las contribuciones desborda las posibilidades de una reseña. Pero los enfoques teóricos son lo suficientemente diversos como para impedir un juicio sobre el conjunto del volumen que abordarse un núcleo conceptual común. La lectura del conjunto resulta verdaderamente provechosa, pero el título se muestra al final premonitorio por lo que respecta a la expectativa de dilucidar conceptualmente su objeto: el fascismo.

José A. Zamora

joseantonio.zamora@cchs.csic.es

Otto KIRCHHEIMER: *Gesammelte Schriften. Tomo 2: Faschismus, Demokratie und Kapitalismus*, H. Buchstein y H. Hochstein (eds.), Baden-Baden: Nomos-Verlag, 2018, 575 págs.

En seis tomos aparece desde 2017 en la Editorial Nomos la obra completa del jurista y politólogo Otto Kirchheimer (1905-1965). Sus editores son Hubertus Buchstein y Henning Hochstein, investigadores y profesores de Ciencia Política de la Universidad de Greifswald. El segundo tomo, aparecido en 2019, contiene ensayos, notas y reseñas sobre la relación entre “fascismo, democracia y capitalismo”, y ofrece una amplia mirada al pensamiento de uno de los teóricos de la política y el derecho más importantes de la emigración a EEUU. El libro contiene veinticinco contribuciones escritas durante el exilio en París y Nueva York entre 1933 y 1945, así como después de la victoria de los aliados sobre la Alemania nazi hasta 1965.

Desde el punto de vista de la historia de la recepción, la edición de la obra de Kirchheimer coincide en el tiempo con una intensa atención prestada a la República de Weimar y su dinámica política, social y económica: en 2019 no sólo se conmemoraron los cien años de la constitución de Weimar y del sufragio femenino, también se debatió sobre las analogías entre el fracaso de la República y los síntomas actuales de la crisis de las democracias occidentales. Ahora bien, tal comparación, por más que pueda ser adecuada en diferentes aspectos, obliga a una diferenciada confrontación histórica con Weimar, su fracaso y el ascenso del nacionalsocialismo. Los escritos de aquellos intelectuales que participaron en la construcción de la democracia social ofrecen un acceso a este proceso histórico. Los intelectuales contribuyeron al debate sobre el desarrollo y la erosión del parlamentarismo de Weimar y reflexionaron durante el tiempo de la emigración sobre la forma y el carácter de la dominación nacionalsocialista.

Otto Kirchheimer nace en 1905 y puede ser inscrito, desde el punto de vista de la historia de las ideas, en una generación de comunistas y socialistas judeo-alemanes a la que también pertenecieron teóricos como Ernst Fraenkel y Franz L. Neumann. Los tres se interesaron de forma distinta por variantes de la teoría social dialéctica. Habían coincidido personalmente en el debate sobre la interpretación socialista de la constitución del *Reich* de Weimar, en la que se discutía si sería posible construir una sociedad socialista sobre la base de esta constitución. Se involucraron activamente en la elaboración y el desarrollo de un nuevo y democrático derecho público, penal y laboral para Alemania.

Tras huir del terror nacionalsocialista, formaron parte de un círculo de teóricos que, con mayor o menor intensidad, les ofreció apoyo tanto en sentido económico como intelectual. La red –formada en su mayoría por hombres– habría de influir de forma duradera tanto en la Ciencia Política de los EEUU como de Alemania después de 1945. Del círculo de estos tres juristas fueron Neumann y Kirchheimer quienes estuvieron vinculados como teóricos de la democracia y el derecho al Instituto de Investigación Social y mantuvieron contacto entre 1933 y 1945 con Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. En este tiempo se inserta el segundo tomo recientemente publicado de los escritos de Kirchheimer.

Las contribuciones son muy variadas entre sí, tanto en contenido como en estilo, y a grandes rasgos cabe ordenarlas en tres categorías. Junto a recensiones, que jalonan las estaciones de la evolución política de Kirchheimer, habría que nombrar en segundo lugar los trabajos sobre historia del derecho y de las ideas, entre ellos, por ejemplo, “La historia del Tribunal Supremo de los Estados Unidos de América” u “Observaciones sobre la teoría de la soberanía en Alemania y Francia” (ambos de 1934). Además, Kirchheimer se ocupó intensamente de la dimensión jurídica de la dominación nacionalsocialista, con ello nombramos la tercera categoría: con el pseudónimo de Hermann Seitz, publicó en 1935 el ensayo «Estructura del Estado y del derecho del Tercer Reich». Con ello Kirchheimer se dirigía a «jueces y abogados» que, esa era su esperanza, participaban «con crecientes resistencias interiores en la Justicia». El escrito puede leerse como un ajuste de cuentas a la teoría decisionista del derecho y del Estado de Carl Schmitt, con quien Kirchheimer había redactado su tesis de disertación: “Sobre la doctrina del Estado del socialismo y del bolchevismo”.

En este tiempo Kirchheimer se vinculó al Instituto de Investigación Social, que Horkheimer había trasladado primero a sedes en París, Londres y, finalmente, EEUU. En ese contexto las “Tesis sobre el manuscrito de Horkheimer ‘Estado autoritario’” (1940) y el trabajo sobre “El cambio estructural del compromiso político” (1941) se revelan especialmente clarificadores. De manera semejante a Horkheimer, Kirchheimer se orientó primero con fuerza a la línea de historia de las ideas del marxismo tradicional. Según este, las categorías que Marx desarrolla en los tres tomos de *El capital* no eran sucesiones lógico-dialécticas, sino lógico-históricas del desarrollo del capitalismo en el sentido del “marxismo-engelsismo” (Ingo Elbe). En correspondencia con ello, las concisas tesis de Kirchheimer sobre el Esta-

do autoritario asumen la tesis del capitalismo de Estado defendida especialmente por Friedrich Pollock.

La tesis tiene como fundamento la suposición de que la base material y liberal de la moderna sociedad burguesa se ha vuelto obsoleta debido al proceso de transformación de concurrencia de pequeños capitales en concurrencia de capital centralizado y concentrado, así como en intervención estatalista. Kirchheimer agudizó la dimensión leninista de esta reflexión en sus “Tesis”. Señalaba que “en el capitalismo de Estado, todavía más en el estatismo integral (...), todos los problemas económicos se han transformado en problemas técnicos” y que Lenin ya había formulado esta reflexión en *El Estado y la revolución*. Kirchheimer anota en un tono de pesimismo cultural que “la voluntad de libertad en la última fase del proceso de concentración se ha vuelto cada vez más débil” y que “la conciencia de la libertad de las personas se ha perdido ampliamente en la época de la tecnificación y mecanización”.

Sin embargo, así dice una tesis opuesta, el rebasamiento del “ámbito de influencia del capitalismo de Estado” contiene también una “doble esperanza”. Pues el progreso técnico permite que “una economía socialista de la satisfacción de las necesidades” no se confronte más con el problema de la escasez económica. Además, en sus “Tesis” Kirchheimer parte de la idea de que una “voluntad de libertad nuevamente despierta”, no determinada con mayor precisión, lucharía por ese objetivo. En su específica interpretación del leninismo, queda claro que Kirchheimer no había renunciado todavía al levantamiento revolucionario del proletariado. Con esta esperanza rompen Adorno y Horkheimer, como muy tarde cuando publican *Dialéctica de la Ilustración* en 1942. A partir de entonces ese *pathos* también se irá debilitando en Kirchheimer.

Esto se puso de manifiesto en el ya mencionado trabajo clave “Cambio estructural del compromiso político” de 1941, publicado en la revista del Instituto, la *Zeitschrift für Sozialforschung*. En él esboza Kirchheimer su teoría dialéctica del pluralismo y expone una específica forma de reflexión sobre la dominación política en la Modernidad. En su núcleo, Kirchheimer determina, de modo semejante a Neumann y apoyándose en la teoría marxiana, un doble carácter de la dominación moderna: por un lado, la dominación de la libertad e igualdad formales en el plano real-abstracto del sujeto burgués de la mercancía y del derecho. Por otro lado, la dominación de grupos sociales colectivistas. De este modo y, por una parte, los grupos antagonistas que organizan el poder social representan a aquellas fuerzas

sociales a través de las que se condiciona la praxis social, económica y política del intercambio de mercancías. Por otra, el colectivismo inherente a estos grupos representa una amenaza fundamental para los derechos individuales de libertad e igualdad.

Con la determinación –él no lo denomina así– del doble carácter de las modernas relaciones sociales y políticas, describe Kirchheimer en el último escrito fundamental del tomo, “Sobre la cuestión de la soberanía” (1944), la relación “entre forma y contenido de las relaciones recíprocas entre los distintos grupos sociales y las instituciones”: Kirchheimer la concibió como una relación dialéctica que porta consigo las condiciones de su disolución negativa. En esa medida enfatiza la dimensión real, pero abstracta, de la soberanía estatal. Es completamente correcto, concede Kirchheimer, afirmar que el poder social, económico y en correspondencia con ello, el poder político, “en la sociedad moderna”, se estructuran a través de “un sinnúmero de organizaciones voluntarias”. Con todo, este poder no se agota de ninguna manera en la constelación concreta de fuerzas grupales. Antes bien, debe traducirse en la esfera del Estado soberano –sólo a través de “la ayuda del gobierno”, a través de “los portadores de la violencia legítima”, podría traducirse el poder social en poder fáctico.

En este contexto a Kirchheimer le resulta decisiva, para el diagnóstico concreto de su tiempo, la tesis marxista del cambio de época del capitalismo, tesis perteneciente también al teorema del capitalismo de Estado. La relación de fuerzas entre los grupos sociales, antes base social de la democracia, se ha desplazado en la época del capitalismo monopolista en beneficio de algunos capitales más poderosos, los cuales alcanzaron de este modo la disponibilidad inmediata de la violencia estatal. Además, la sociedad ha alcanzado un “estadio” en el que “el éxito depende más del acceso a las organizaciones y a los medios técnicos de todo tipo que de los talentos”. Mediante esta reflexión Kirchheimer conectaba con el concepto de los “rackets”, formulado por Adorno y Horkheimer. Según Kirchheimer, en el nacionalsocialismo ha sido eliminado el plano formal real-abstracto y ha sido sustituido por una pura dominación de bandas. La disolución de la contradicción entre individuo y colectivo en beneficio de la dominación de grupos en el capitalismo monopolista representaba para Kirchheimer en última instancia la condición material de la dominación autoritaria.

En su escrito de 1944 retoma una reflexión que había formulado tres años antes en “El cambio estructural del compromiso político”. En este escrito Kirchheimer

mer se ocupa, en el sentido del marxismo tradicional, de un capitalismo de competencia liberal del siglo XIX que corresponde a formas típico ideales del derecho y de la formación del compromiso. Este capitalismo se habría transformado a principios del siglo XX en un capitalismo concentrado y centralizado concebido de forma concreta. De este modo la dominación de fuerzas de clase relativamente equilibradas se habría convertido en una dominación indirecta de los monopolios. Con ello habría tenido lugar un cambio político fundamental en el sistema democrático-liberal de “checks and balances”.

En este trasfondo el diagnóstico de Kirchheimer considera que, con el capitalismo, el sistema político de la democracia liberal también está supeditado a un cambio estructural que tiene sus efectos tanto en los partidos como en las instituciones y, no en último lugar, en su modelo de legitimación. La democracia pluralista de masas, así señala su reflexión, se fundamenta en el compromiso político entre fuerzas antagonistas, compromiso que se traduce institucionalmente en la división de poderes entre el legislativo y el ejecutivo. Mientras que en el pasado la burguesía liberal había puesto bajo su control al parlamento como arma contra la pretensión de dominación y con ello también el presupuesto, en la democracia de masas el parlamento servía al movimiento obrero como palanca para luchar por los derechos sociales y políticos de libertad e igualdad.

Ahora bien, el compromiso entre el poder ejecutivo, dominado por los intereses del capital, y el legislativo, dominado por los intereses del movimiento obrero, ha sido destruido en razón del cambio estructural de la sociedad capitalista en la época del capitalismo monopolista. “Hoy”, así reza el análisis de Kirchheimer, “el equilibrio se ha desplazado definitivamente en beneficio del gobierno”, lo cual interpreta en general como una “tendencia mundial”. Ahora bien, esta tendencia “ha alcanzado su punto álgido en los Estados autoritarios”. Esto se puso de manifiesto con claridad especialmente “bajo la Constitución de Weimar”. Pues precisamente en la República de Weimar “los derechos de propiedad [...] se convirtieron en escudo, un paraguas protector de la formación de monopolios”. En última instancia, el nacionalsocialismo adopta una función económica, a saber, la protección de los intereses del capital monopolista.

La conceptualización teórico-evolutiva del capitalismo muestra considerables lagunas en lo que respecta a la masilla ideológica de la dominación nacionalsocialista. También en lo que respecta a la teoría económica hay un problema de fondo, como se trasluce en los escritos completos de Kirchheimer. La suposición de un

cambio de época exhibe algunas incongruencias. Así la contribución redactada en 1943 por Kirchheimer y Neumann por encargo del senado de los EEUU, “The Fate of Small Business in Nazi Germany”, muestra que la tesis del capitalismo monopolista está en contradicción con su análisis empírico concreto. Contra la tesis de que el nacionalsocialismo aseguraba los intereses del capital monopolista, se destaca en el escrito que también durante los años cuarenta en la Alemania nacionalsocialista había un gran número de pequeños capitales –proporcionalmente mayor que en los democráticos EEUU.

En este estudio, muy concreto, queda claro que los pequeños capitales desempeñaron un papel más significativo en el aseguramiento del dominio nazi de lo que sugiere la tesis del capitalismo monopolista. De este modo se muestra que este concepto de época, en tanto abstracción deducida del modo de lectura lógico-histórica de la teoría marxiana, está por encima en cierto sentido del material empírico. Aquí tendría que conectar una revisión crítica de la teoría dialéctica del pluralismo en caso de aspirar a validez. Con ese trasfondo cabría actualizar el doble carácter de la dominación moderna expuesto por Kirchheimer en el sentido de una Teoría Crítica de la sociedad. El cambio estructural del compromiso político podría interpretarse entonces sin el tono de pesimismo cultural de procesos de crisis económica y social, que también hoy se manifiestan como crisis de la democracia.

Actualmente el sentimiento de crisis pático-proyectivo ampliamente extendido en el centro del liberalismo burgués se corresponde con el anhelo del Estado autoritario en el estado de excepción. El creciente antisemitismo, el racismo y la fortalecida recepción de los escritos de Schmitt en la ultraderecha –como también en segmentos de la izquierda– muestran una notable coincidencia temporal. En la herencia del pluralismo dialéctico de Kirchheimer y Neumann reside, no obstante, el potencial de una fuerza antagónica a estos desarrollos. Pues su enfoque puede contribuir a una reconceptualización socio-teórica de la idea de democracia más allá tanto de la romantización democrática de la colectivización como del cinismo de la democracia representativa frente a las tendencias sociales de la crisis. Por eso resulta enormemente significativo que su aportación se haga accesible gracias a la edición de la obra de Kirchheimer. Buchstein y Hochstein entregan, con una introducción claramente estructurada, bien elaborada y profunda, un enfoque tan ade-

cuado como preciso. Ojalá sirva de punto de partida para una reconstrucción histórico-crítica de los escritos de Kirchheimer.

Felix Sassmannshausen

felixsassmannshausen@gmail.com

Traducción del alemán: Daniel Barreto

Siegfried KRACAUER: *Ginster. Escrito por él mismo*, Buenos Aires: Editorial Las cuarenta, 2018, 319 págs.

Si en la decimosegunda tesis *Sobre el concepto de historia* Walter Benjamin propende al materialista histórico cuya tarea “consiste en que la obra entera esté a la vez conservada y suprimida en la obra, en la obra entera la época y en la época el curso de la historia”, tenemos en *Ginster* un libro que cabalmente se presta para ello. Por primera vez traducida al castellano, esta novela semiautobiográfica de Siegfried Kracauer escrita entre 1927 y 1928 nos revela no solamente un género poco frecuente entre los pensadores que se incluyen en las constelaciones de la Teoría Crítica o una escritura que brinda solapadamente datos del autor, sino, sobre todo, la reunión y la plástica puesta en funcionamiento de las nociones y los motivos centrales de la obra del escritor francfortés en su conjunto. Así, figuras como las de la espera, la antesala, la extraterritorialidad, la masa, el desamparo, la liquidación del individuo, el vestíbulo como lugar de encuentro de seres anónimos, la metáfora del mosaico como pieza que reúne elementos dispares para formar conocimiento, la tensión entre las distraídas diversiones y el tiempo libre, el énfasis en la arquitectura o en la historia, el valor de los ámbitos intermedios, la pugna por la redención de los personajes marginales y las cosas desdeñadas desfilan en la pluma grácil de quien por entonces era uno de los críticos culturales de mayor renombre en la república de Weimar.

Ginster es el nombre del protagonista de la novela y es el mismo Kracauer; en definitiva, a ello se debe el lacónico pero sugerente subtítulo del libro: “Escrito por él mismo”. Se trata de un joven que se siente como un extranjero en la marea humana de la capital de una provincia alemana, que vagabundea por ella como en *terra incognita* (si usamos una expresión tan propia de Kracauer y que protagoniza su célebre investigación sobre *Los empleados berlineses* de 1929 y el primer libro publicado de modo póstumo: *Historia, las últimas cosas antes de las últimas* cuarenta años después) en los albores de la Primera Guerra Mundial.

Al igual que el autor, *Ginster* es un descontento, tanto con su profesión de arquitecto, como con todas las convenciones humanas. En medio del desconcierto, decide alistarse como voluntario en el ejército –no olvidemos que sin embargo el mismo Kracauer, extraño a las costumbres por antonomasia, confesará que su participación en la guerra constituyó uno de los pocos momentos en los que no se sintió solo–. Entre la gente de su alrededor, se destacan los personajes de su primo, Otto (quien configurará con algunos de sus rasgos el prototipo del hombre-masa) y

su tío, un circunspecto historiador que –al igual que en la biografía de Kracauer– será fundamental en su crianza.

Ginster se muestra espantado por las celebrativas miradas generalizadas sobre la guerra, en una sociedad en la que la división del trabajo se extrema hasta transformarse en la disociación definitiva de hombres que sucumben bajo la especialización y no se entregan a la vida como hombres enteros. Esta problemática, que es parcialmente abordada en su artículo de 1922 “Los que esperan” o el de 1925 sobre “El viaje y el baile”, tiene aquí un punto de eclosión evidente. La escisión entre seres privados llevará consigo una embelesada atención a las cifras de caídos en la guerra y apenas aparecerá la congoja en aquellas personas que experimentarán las pérdidas de su entorno inmediato. Todo ello toma lugar en un escenario en el que la realidad ha estallado y las palabras mismas fueron despojadas de valor.

Y es ahí mismo donde Ginster, a sus veintiocho años, reniega de la necesidad de convertirse en hombre, pues los adultos que él conoce ya fueron subsumidos bajo la fijeza de la profesión consolidada y la familia, formando figuras simétricas e inaccesibles –como la exactitud que caracteriza a las *Tiller girls*, los grupos de bailarinas de proveniencia inglesa que estaban de moda en la República de Weimar mientras Kracauer escribe su novela y que él mismo tan bien estudia en “El ornamento de la masa” de 1927–. En Ginster hay algo de “gaseoso”, de indefinido, como si estuviera permanentemente en una búsqueda sin fin, como Ashaverus, y que no se resigna a conformarse con las respuestas definitivas, las últimas cosas, sino que valora el camino, las últimas cosas antes de las últimas (y aquí se vuelven a plasmar con claridad algunos de los vocablos del libro sobre historia). Con esa tesitura y en plena exploración de sus posibilidades se enrola en las fuerzas armadas.

A lo largo del volumen, Kracauer maneja con ductilidad lo que él mismo llamará en su *Teoría del cine* y en su *Historia* la “ley de los niveles”, la combinación de los primeros planos y los planos generales, lo micro y lo macro, lo pequeño y lo grande para destacar su ineluctable tensión y su mutua necesidad. De ese modo, la novela no se remite a contemplar los detalles en sí mismos ni a trazar relatos de tinte épico. Por el contrario, cada uno de los pequeños momentos recorridos se conjuga con las miradas hacia un cosmos de escala global. Probablemente una de las descripciones más conmovedoras que se pueda incluir en estas tracciones se observe en la preparación del equipaje que Ginster va a llevar para enrolarse en el ejército. Kracauer, avezado observador del mundo de las cosas (tal como lo caracteriza Adorno en la exposición sobre su amigo denominada “El curioso realista”), se detiene

en cada una de las piezas que acompañarán al joven pronto a partir; un reloj, las vergonzosas camisas de tricota, unos mitones, paños de franela para los pies y libros inexcusables constituirán parte de una escena poco abordada por la historiografía o por la filosofía: los aprestos, la antesala de la participación en los conflictos bélicos.

El desempeño de Ginster en los ejercicios del regimiento lo pinta con la ambivalencia propia del mismo Kracauer: al mismo tiempo el protagonista experimenta la pertenencia a una comunidad y el sentimiento de soledad debido a que todos los demás poseerán talentos y habilidades que a él le serán negados. En el ejército y en la sociedad toda la gente desaparece por entregarse a la generalidad. Los reclutas, como la masa que puebla las ciudades, “estaban orgullosos de verse ahora idénticos entre sí, y se mostraban unos a otros. Quizás los uniformes no suprimían ninguna diferencia, sino que destacaban de manera correcta la semejanza, presente desde un comienzo, entre los rostros de los soldados” (2018: 208). El ejército es un ejemplo representativo de una sociedad en la que se consolida poco a poco la estandarización de movimientos, aspectos, opiniones, gustos, actividades y modos de hablar, donde la mecanización hasta del pensamiento se encuentra próxima a triunfar (no por nada Kracauer mira con tanta sospecha al “grupo como portador de ideas”). Será, un par de años después, el ejército de empleados de cuello blanco berlineses que estudiará Kracauer mediante una sagaz observación participante que dará lugar a su libro *Los empleados*.

En el aislamiento de Ginster reside, no obstante, su fuerza, pues no se resigna a la liquidación de su individualidad. Si en su libro sobre Offenbach Kracauer valora a la opereta como una forma de responder a la grandilocuencia imperante y a los discursos totalizadores, aquí encontramos, también, la afición por lo pequeño, por lo aparentemente débil, por lo raído o lo desdeñado para confrontar a su época. Ginster es un antihéroe que, en muchos planos, se aproxima Ginster a personajes cinematográficos como Chaplin (“el favorito de Kracauer”, dirá Adorno en carta a Benjamin de 1936, en plena polémica a propósito del artículo sobre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”) –pues está involuntariamente envuelto en una serie de peripecias que en las que se lo arrojan al riesgo y la incomodidad, mientras busca salir de ahí por medios poco convencionales– o Preston Sturgess, cuyos gags, sus pequeños gestos, colaboran con una detención del continuum temporal para mirar el mundo desde otra perspectiva y, así, transformarlo.

Retratando una época signada por el desamparo trascendental (expresión del Lukács de *Teoría de la novela* que tan en consideración tendrá Kracauer), Ginster configura un libro en el que un solitario que se topa con personajes de todas las índoles y que, más allá de sus diferencias, no dejan de ser compañeros de infortunio. A su vez, arroja una suerte de metacrítica sobre las formas de la novela y de la biografía (que se conecta con lo que expresa el mismo Kracauer en su artículo “La biografía como forma de arte de la nueva burguesía” de 1930). Serán, entonces, dos escenas signadas por la marginalidad las que protagonizarán las escenas finales del libro junto a Ginster: el encuentro con una anciana prostituta y la fijación en el ruinoso espacio portuario de la ciudad de Marsella. A estas figuras, que exponen la caducidad, la melancolía, Ginster se siente estrechamente unido, tal vez por única oportunidad en todo el escrito.

Así, si tensamos el arco que tiene en un extremo al tratado filosófico sobre la novela policial y las breves crónicas culturales como “El circo”, “Culto a la distracción” o “El ornamento de la masa”, “Las pequeñas dependientas van al cine” o los textos sobre arquitectura y el memorial del Reich, pasando en su hilo por el primer libro de Kracauer escrito en el exilio, *Jacques Offenbach y el París de su tiempo* o las reseñas norteamericanas de cine, hasta el otro extremo, en el que hallamos *Teoría del cine* o *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*, divisamos en Ginster una pieza fundamental.

Párrafo aparte merece el estudio introductorio de Miguel Vedda, uno de los principales propulsores contemporáneos de la obra de Kracauer en el mundo hispanoamericano y traductor de esta novela. Vedda (compilador, junto a Carlos Eduardo Jordão Machado, de los textos que conforman el libro *Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras*, publicado en 2010, y autor de *La irrealidad de la desesperación: estudios sobre Siegfried Kracauer y Walter Benjamin*, de 2011) ubica la lectura de modo riguroso en el contexto del pensamiento del autor y, colabora con la ampliación de la mirada, pues conjuga el texto de Kracauer con las producciones estéticas alemanas y, particularmente, con aquellas de la República de Weimar.

Tenemos, por lo tanto, un texto que se articula directamente con la producción general de Kracauer, pero también con obras de Walter Benjamin –desde sus escritos tempranos, directamente vinculados con la Primera Guerra, hasta las tesis *Sobre el concepto de historia* y con particular énfasis en *Calle de dirección única*–, Theodor W. Adorno –y, por ejemplo, sus estudios sobre la interioridad en *Kierkegaard. La construcción de lo estético*– o Ernst Bloch en *Rastros* o *Herencia de esta época*.

De todas maneras, y más aún, tenemos un libro que amplía los alcances de la Teoría Crítica y se proyecta sobre nuestra época con una luz intensa, pues nos permite contemplarla en todo su espectro, en la multiplicación de diversiones y de brillos que esconden la oscuridad de las tendencias de uniformización conformista y de catástrofe permanente solapada en el presunto progreso.

Alexis Ariel Chausovsky
alexchaus@hotmail.com

Philipp LENHARD: *Friedrich Pollock. Die graue Eminenz der Frankfurter Schule*, Berlín: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2019, 382 págs.

Cuando, a finales de los años sesenta, la Teoría Crítica estaba en boca de todos, rara vez se mencionaba el nombre de Friedrich Pollock. Los estudiantes del seminario de filosofía de Adorno le veían en alguna ocasión, cuando acompañaba a Max Horkheimer, su amigo de toda una vida, en el viaje desde Montagnola a Frankfurt para ver si todo seguía en orden en el que había sido su antiguo lugar de trabajo.

Pollock no participaba nunca en las vivaces discusiones. Cuando entre Horkheimer y Adorno se producía una disputa, en su rostro se dibujaba una sonrisa impenetrable que puede apreciarse en algunas fotos. Esta capacidad de disimular con encanto ocultó durante mucho tiempo la relevancia central que Friedrich Pollock tuvo en la constitución de la Teoría Crítica.

Cincuenta años después de su muerte, Philipp Lenhard saca a la luz al principal organizador del Instituto de Investigación Social como la “gris eminencia de la Escuela de Frankfurt”. En paralelo a esta biografía digna de leer Lenhard ha comenzado con la cuidadosa labor de edición de las obras completas de Pollock en la editorial de Friburgo ça ira.

Hay muchas cosas que descubrir en la vida de Pollock. Entre tanto se ha publicado buena parte de su correspondencia, que ofrece una idea del modo de pensar y sentir de esta última generación de escritores de cartas. Horkheimer y Pollock establecieron desde su juventud verdaderos pactos secretos en los que determinaron sus objetivos de vida en circunstancias cambiantes.

En esta relación de confianza, que denominaban *intérieur*, no pudo entrar siquiera Maidon Horkheimer, ni mucho menos las esposas de Pollock. Pollock y Horkheimer habían comenzado ya pronto a ocultar sus planes de todo ámbito público. Sus primeros intentos de construirse una *île heureuse* en un ménage-à-trois fracasaron de forma dramática. Sin embargo, lograron escapar a la voluntad de sus padres –ambos provenientes de la alta burguesía– de que entraran a formar parte de sus exitosas empresas.

El rol de la tradición judía en sus respectivas familias divergía: en los Horkheimer de forma reservada y conservadora, en los Pollock el judaísmo no tenía presencia alguna. La vivencia decisiva que ambos hijos compartieron en el *extérieur* fue la República de los Consejos de Múnich de 1919, que ambos vivieron como observadores participantes. Conocieron el terror de la contrarrevolución de primera

mano e intentaron ayudar como pudieron. En la Teoría Crítica la solidaridad se convertiría en un concepto clave.

La experiencia de la revolución malograda se convirtió en motor de los esfuerzos teóricos y prácticos de los futuros teóricos críticos. La falta de orientación y el escaso bagaje teórico parecían ser los principales responsables de la derrota.

Poco después de que ambos se trasladaran a Frankfurt, Pollock logró establecer los contactos adecuados. A través de Felix Weil conocieron a Karl Korsch y Georg Lukács, que estaban buscando ámbitos de discusión más allá de fracciones y partidos. Pero el joven Felix Weil quedó sorprendido ante todo por la capacidad organizadora de Pollock y, tras abandonar la casa de sus padres, encontró en la vivienda que Pollock y Horkheimer compartían en Krönberg un hogar político-intelectual.

Aquí surgió la idea de un Instituto independiente, aunque vinculado a la Universidad, que investigara las posibilidades de transformación revolucionaria en el presente. Pollock tuvo que haber despertado también la confianza del padre de Felix Weil, el comerciante de trigo de la alta burguesía Hermann Weil, que buscaba para su hijo una actividad intelectual sensata. Seguramente el generoso mecenas Hermann Weil no imaginaba qué actividades tenían lugar en el Instituto. Como Horkheimer y Pollock aún no se habían habilitado, no podían asumir la dirección del Instituto. Buscaron a gente con la que sus propósitos pudieran hacerse realidad. Carl Grünberg, austromarxista de fama internacional, pasaría a ser en director del Instituto. Su archivo constituiría la base de lo que iba a ser una biblioteca única.

Grünberg trajo consigo a críticos de la economía bien formados como Henryk Grossmann. Sus contactos con los mencheviques y los bolcheviques hicieron posible un proyecto osado: hacer una copia del legado de Marx para Moscú y comenzar la edición de su obra completa. La publicación de los escritos juveniles de Marx desató un renacer marxiano en 1927. Horkheimer encontró un enfoque que le permitiría hacer útil el concepto crítico de ideología para la posterior teoría crítica.

La colaboración con Moscú brindó a Pollock una invitación a la celebración del décimo aniversario de la Revolución de octubre. Ahora, apoyado por su socio David Riazánov, podía estudiar la economía planificada soviética. Su investigación, publicada en 1929, es un trabajo crítico pionero que, sin embargo, aún no ha captado los horrores de la colectivización y el terror de la industrialización forzosa. Por entonces en Frankfurt aún se seguían los desarrollos en la Unión Soviética con una simpatía mezclada con escepticismo.

En el Instituto trabajaban teóricos de todas las fracciones de la izquierda, y estudiantes de todo el mundo se encaminaron hacia Frankfurt. Pollock logró tejer una red amplia de contactos. Eso levantó las sospechas de la Jefatura Superior de Policía. Pollock se mantuvo reservado con todos los colaboradores. Solo Horkheimer contaba con toda su confianza.

Cuando en 1930 Horkheimer asumió la dirección del Instituto, reivindicó el principio del despotismo ilustrado. Los intereses personales de Weil se habían desplazado hacia Berlín; en Frankfurt Pollock y Horkheimer podían proceder a sus anchas. Con gran energía ambos emprendieron la creación de la *Zeitschrift für Sozialforschung*, un proyecto enormemente exigente, que se convertiría en una red internacional. Ante la amenaza de que los nacionalsocialistas tomaran el poder, hubo que transferir el patrimonio del Instituto.

En 1932 Horkheimer y Pollock comenzaron a pensar en abrir filiales en el extranjero. Gracias a la cooperación académica pudieron exiliarse a Suiza, y también establecieron contactos con París y Londres. En 1934 se abrió la posibilidad de adherir el Instituto a la Universidad de Columbia en Nueva York.

Esta sabia previsión no vino de la nada. La cuestión de la conciencia de clase había llevado a los teóricos sociales de Frankfurt a investigar empíricamente las opiniones y actitudes de los trabajadores y empleados. Los resultados de la investigación evidenciaron una marcada propensión a ideas autoritarias. No cabía esperar de ellos un gran potencial de resistencia.

Los autores se llevaron consigo este conocimiento al exilio. Sus planteamientos de teoría social aparecieron más tarde en los estudios sobre antisemitismo y en su gran investigación sobre *La personalidad autoritaria*, que el New York Times redescubrió tras la victoria electoral de Donald Trump. Pollock se había convertido en el organizador de una praxis científica crítica que le convertiría en una figura imprescindible, también en el regreso del Instituto a Europa después de 1945.

Lenhard hace visible la enorme presión que pesaba sobre Pollock para salvar el patrimonio del Instituto durante la crisis económica mundial y organizar los visados, los billetes para los barcos transatlánticos, los puestos de trabajo y las becas para los autores perseguidos en Europa o para los recién llegados a Estados Unidos. La urgencia forzó a Pollock a tomar algunas decisiones que jpy parecen inhumanas.

Lenhard retrata la crueldad de la situación, que hace que los incansables esfuerzos de Pollock resulten aún más admirables. Apenas cabe concebir cómo en estas

circunstancias pudo producirse un trabajo teórico que abriría nuevos caminos. El libro de Lenhard logra poner de manifiesto el rol activo que tuvo Pollock en la construcción de la Teoría Crítica, hasta hoy poco conocido.

La resolución de la crisis existencial del capitalismo en el New Deal llevó a preguntarse por las posibilidades de un capitalismo de Estado. La incorporación de elementos de economía planificada parecía marcar el final del capitalismo liberal basado en la competencia. En el país capitalista más avanzado el interés se centró en las transformaciones tecnológicas que, en los procesos de automatización, amenazaban con hacer a los trabajadores superfluos.

Estos desarrollos socavaron también a la clase dominante, que se descompuso en diferentes “rackets”. Estos conocimientos confluían en *Dialéctica de la Ilustración*, que más tarde llegaría a ser muy conocida. Horkheimer y Adorno dedicaron la obra a Pollock, que les había posibilitado este trabajo en California.

Con el *war effort* muchos teóricos críticos como Marcuse y Neumann comenzaron a trabajar para los servicios públicos estadounidenses con el propósito de colaborar en la lucha contra el nacionalsocialismo. Conforme la victoria se acercaba, las ideas de los teóricos críticos en el exilio se harían más atractivas. Su actividad como asesor llevaría a Pollock incluso a la Casa Blanca.

Al mismo tiempo se acumulaban las noticias desde la Europa en disputa. Los teóricos críticos, bien informados, estuvieron entre los primeros que reconocieron en el asesinato masivo de los judíos europeos el núcleo de una transformación irreversible del mundo.

El aparente éxito de la guerra se desvaneció ante esta catástrofe histórica. Pollock tendería a retirarse. La obra central de la Teoría Crítica, la *Dialéctica de la Ilustración*, se concibió como un “mensaje en una botella”. Lenhard pone de manifiesto que Pollock prefirió una vida agradable en California al bullicio de la actividad en Nueva York. Pero las cosas se dieron de otro modo: en 1950 Horkheimer aceptó, lleno de dudas, una oferta para reabrir en Frankfurt el Instituto de Investigación Social.

Lenhard intenta reconstruir la perspectiva de Pollock a partir de los documentos biográficos y autobiográficos de su legado. Más aún que Horkheimer, que actuaba con extrema cautela en el ámbito público, Pollock ocultaba sus pensamientos y sus emociones. Incluso con su entorno más íntimo; solo se puede acceder a su relación simbiótica con Horkheimer en los materiales que ambos prepararon para el mundo posterior. Llama la atención la desconfianza hacia Alemania. En 1960

Pollock y Horkheimer aún discuten sobre un posible regreso a los Estados Unidos, aunque acaban optando por Montagnola, en el cantón de Ticino, como un lugar de residencia seguro.

No lograron continuar la *Dialéctica de la Ilustración*, que había quedado en estado fragmentario; a Pollock se le encomendó la tarea de adaptar el texto a las circunstancias de la Guerra Fría. Horkheimer tenía un miedo que rayaba en el pánico a posibles malentendidos, pero a partir de mediados de los sesenta se dejó convencer por una política de publicación controlada.

En cambio, Lenhard muestra poco olfato para el clima intelectual y político de Frankfurt, en el que a partir de mediados de los sesenta floreció un apasionado interés en la teoría crítica. El complejo entramado de relaciones entre profesores y estudiantes se reduce a fórmulas demasiado simples. Pollock aún llegó a recibir para su comentario el trabajo pionero de Martin Jay sobre la historia del Instituto, *La imaginación dialéctica*. Hubiera estado bien que Lenhard hubiera ofrecido alguna información más sobre ello.

Detlev Claussen

Traducción del alemán: Jordi Maiso.

Vladimir SAFATLE: *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*, São Paulo, Autêntica Editora, 2016, 358 págs.

Vladimir SAFATLE: *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*, São Paulo, Autêntica Editora, 2019, 317 págs.

La recepción de la teoría crítica frankfurtiana en ambientes intelectuales ajenos al contexto alemán se ha manifestado en formas totalmente divergentes; ya sea por la hegemonía pregnante de las interpretaciones ligadas a los *cambios de paradigma* (auto-entendidos como *superación*) de la segunda y tercera generaciones que arraigan de maneras diversas en diferentes tradiciones teóricas (con un fuertes determinantes geográfico-institucionales), los diversos contextos sociopolíticos que en ocasiones convierten la recepción en una especie de prótesis extraña, como fue el caso de las lecturas de Krahl por parte de *post-operaistas* como el relativamente joven Antonio Negri, o el conjunto de amalgamas que siguiendo el tono de la moda académica (objetivamente impuesta y recibida ocasionalmente de forma acrítica) buscan, a través de la exposición analógica, relacionar la filosofía social crítica con el pensamiento *post-metafísico* en sentido amplio (cf. Peter Dews o Deborah Cook¹), las recepciones siempre corren un riesgo de reapropiación de los autores que des-historice su pensamiento e impida ver los quiebres histórico-sociales que necesitan ser elevados a consciencia crítica de un legado teórico-práctico que se nos presenta, al mismo tiempo, profundamente actual y sumamente distante.

Este es un buen punto de partida para el complejo caso de Vladimir Safatle (Universidade de São Paulo). Para el autor brasileño, formado a medio camino entre la estela de autores como Roberto Schwarz, Paulo Arantes, Bento Prado Jr. y otros como Alain Badiou, la necesidad de pensar críticamente el presente pasa por una redefinición de la dialéctica, en la estela de Hegel, Marx y Adorno, que no puede rechazar la confrontación y el diálogo con el pensamiento pos-estructuralista, principalmente “anti-dialéctico”, *exceptuando* el caso de Jacques Lacan (autor clave del pensamiento *dialéctico* para la obra de Safatle).

Nos ocupan *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo* (2016) y *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno* (2019): por un lado, un ensayo sobre la posibilidad de reformulación de una teoría política emancipatoria, que tome en serio el estatuto de la subjetividad en su proceso de

¹ Si bien ambos autores plantean claras diferencias con el movimiento post-estructuralista, y pretenden hacer una apropiación, las comparaciones tienden a buscar cierta afinidad de base que en ocasiones destituyen las fricciones histórico-sociales que se manifiestan en la historia institucional universitaria y en los marcos de luchas sociales que condicionan los desarrollos de cada autor.

transformación histórica, vehiculada por el pensamiento psicoanalítico, la “biopolítica” de Canguilhem y la teoría crítica, y por otra parte, una atípica monografía (más de apropiación que doxográfica) sobre el concepto de dialéctica negativa en Adorno. Pese a la relativa distancia temporal entre las publicaciones y un formato ligeramente diferente, Safatle despliega en ambos libros una serie de problemáticas presentes a lo largo de toda su obra que, en los casos que nos incumben, se ven reflejadas casi en espejo en distintas partes de ambos textos, por ello, es pertinente esta doble reseña que gira en torno a su forma de repensar la cuestión *onto-anropológica* (la cuestión del sujeto [en tanto cuerpo] y la cuestión del no-ser o de la *indeterminación* para la transformación de órdenes dados) a través de una noción de dialéctica donde la reflexión psicoanalítica es central.

Safatle comienza *O circuito dos afetos* con una curiosa lectura de *El proceso* de Kafka para definir el estatuto del poder y de la crítica. Partiendo de la reflexión kafkiana sobre la ausencia de fundamento de la *Ley* como norma social coactiva, lo que el brasileño ve como substrato de la normatividad es un proceso de incorporación social a partir de la afección de los sujetos, la constitución ineludible de un cuerpo político. “[C]omprender el poder es una cuestión de comprender sus modos de construcción de cuerpos políticos, sus circuitos de afectos con regímenes extensivos de implicación, [...] comprender el modelo de individualización que tales cuerpos producen, la forma en que este nos implica.” Y la transformación empieza por ver “cómo podemos ser afectados de otro modo, [...] estar dispuesto a ser individualizado de otra manera, a forzar la producción de otros circuitos.” (Safatle, 2016: 15)

En base a esto, “criticar sería indisociable de la acción de comparar norma y acto” (id.), de localizar los bloqueos de las promesas intersubjetivamente compartidas en la productividad de la norma. Safatle tiene un diagnóstico peculiar de los modos de incorporación y gestión política relacionados con las matrices del poder soberano y su estatuto teológico-político. La reflexión antropológica está en el centro de este diagnóstico. La crítica al carácter reificador de la predicación o atribución como forma de definición de lo humano, en su contexto histórico social, postula la circulación de afectos y la transfiguración del *régimen sensible* (socialmente producido) de la vida psíquica como la piedra de toque sobre el estatuto de la norma política en la modernidad; siendo que Safatle plantea la cuestión de la afección y la incorporación como algo totalmente ahistórico a la hora de definir lo social y lo político.

El poder soberano moderno, hobbesiano o schmittiano, es un poder individualizador que sustrae al sujeto su capacidad de *extrañamiento* (*Unheimlichkeit*), diferenciado de la enajenación/alienación (*Entfremdung*), de la posibilidad de ser desposeído y afectado en un régimen de interdependencia no atributivo, que no naturalice las definiciones de lo humano, o mejor dicho de la *persona* (como categoría mistificadora) a través de predicaciones que están relacionadas con un tipo individualizador centrado en la *autonomía* y la *propiedad/posesión* isomorfo con el orden social liberal en auge.² El desamparo (*Hilflosigkeit*), como afecto que nos abre a los vínculos políticos (en sentido genuino), es postulado en una transposición de la ontogénesis freudiana hacia los modos de relación generales con la exterioridad social. Lo que el poder soberano moderno produce es un bloqueo de la indeterminación productiva que pone en juego este modo de afección, de dependencia (de los otros y del Otro, como orden socio-simbólico) y de desposesión *de sí*; los modelos de gestión social moderno, leídos desde Hobbes, consisten en la incorporación social a partir de la circulación del miedo como modelo de obediencia, relacionados con un diagnóstico referencial sobre la probabilidad de colapso de un orden progresivamente más conflictivo y violento por la mediación de la competencia. Por tanto, las “formas de desposesión ligadas a la inseguridad social y civil son modos de sujeción. Aquellas vinculadas a la inseguridad ontológica [el desamparo, A.F.] son modos de liberación.” (Safatle, 2016: 56)

La audacia de Freud no estaría en su *atomística psicológica* (Adorno) como modo de aproximación a una realidad social atomizada y opresiva, sino en una forma de comprensión de las figuras de autoridad y liderazgo como “*punto oscuro* de la reflexión política moderna” (Safatle, 2016: 40), donde el proceso de auto-certificación y legitimidad de la modernidad se vería truncado por un proceso de secularización donde lo que está en juego en los modelos de excepcionalidad contemporáneos es un sustrato fantasmático referenciado en la autoridad paterna, como forma compensatoria de la inseguridad, y que es ilustrada de forma clara por la imagen del padre de la horda primitiva como lugar de la excepcionalidad absoluta. El impacto traumático del extrañamiento ante la violencia de la naturaleza lleva a una forma analógica de proyección (relacionada con el animismo) que demanda continuamente la transformación de la angustia por desamparo en un modo de gestión del

² Son citados los clásicos estudios de C.B. Mcpherson sobre la antropología política hobbesiana y lockeana, del individuo como *propietario de sí* a través del modelo reflejo de la apropiación de los productos de *su* trabajo.

miedo y su suplemento de esperanza, producidos por una estructura “lineal del tiempo sometido a una estructura de expectativas” (Safatle, 2016: 99). Es aquí donde se manifiesta la pervivencia de la economía libidinal del *poder pastoral*, del gobierno de las almas como el que se ejerce sobre una multiplicidad en movimiento, que aparece como un poder de amparo y es capaz de individualizar a su rebaño.

El momento de lucidez de esta interpretación de Safatle, pese a la omisión de un despliegue histórico concretizado sobre las estructuras de reproducción social celular, pasa por una comprensión dinámica del *familiarismo* freudiano, por no entenderlo como una cuestión de sanción moral para la aplicación clínica, sino como un proceso de desestructuración efectiva de vínculos que operan con normas anacrónicas a su propia efectividad. La exposición de Safatle, sin embargo, tiene un reverso normativo claro, cuando este tipo de antropología histórico-político-afectiva redundante continuamente sobre una cuestión de fenomenología psíquica determinada en términos valorativos; el poder que pastorea, productor de culpa y, en última instancia de melancolía, transmuta el amor como base del proceso de “formación de la identidad subjetiva a partir de la transformación de investiduras libidinales en identificaciones” (Safatle, 2016: 61) cuando la instancia moral de auto-observación lleva a una continua cadena de reprimendas en el sujeto que son resultado de su incorporación política. El giro normativo está en la valoración de una inseguridad que produce cierta desintegración del orden por su carácter *desidentificadorio* frente a una afección auto-destructiva (culpable y melancólica) que conserva una faceta funcional de integración en el mismo. Tomarse en serio la reflexión sobre la política pasa entonces por una lucha contra los tipos de incorporación organicista que pretenden reducir la relación social a una cuestión de adecuación de la masa al líder, tal y como operan en la figura del *pequeño gran hombre* fascista (en palabras de Adorno), y contra las formas “racionalistas”, que al conceptualizar reductivamente la pluralidad de la constitución de lo social pretenden plantear la acción política como una *purificación* de los afectos; Safatle comprende que la segunda, como la forma *normal* de las democracias liberales, produce en su intención de desincorporación un suplemento fantasmático, que opera en la primera de las citadas. El brasileño propone un *tercer* cuerpo, auténticamente político, que operará con un tipo de temporalidad espectral y una forma de incorporación no identitaria.

Para formular esto se acude a una atípica lectura de la temporalidad en Hegel, que enfatiza la “plasticidad fundamental del tiempo” como “una procesualidad for-

malmente cambiante” (Safatle, 2016: 109). Safatle hace hincapié en el carácter transitorio de la temporalidad pensada por Hegel; la introducción de la historia y el progreso en la reflexión sobre el tiempo pone en el centro un tipo de concepción de la eternidad y la infinitud separado de la permanencia y vehiculado por el *desaparecer* de las formas de existencia socio-históricas, *desaparecer* como realización, producción de ruinas (continuamente transfiguradas por la insuficiencia estructural de toda forma histórica) como índice del *telos* histórico. Existiría una pluralidad de tiempos concretos en Hegel, opuestos a la temporalidad abstracta y homogénea del Capital, “*las formas temporales son empíricamente engendradas y modificadas a través de la interpenetración continua y de la integración retroactiva de temporalidades discontinuas que fueron, a su vez, producidas por el “proceso de las cosas efectivas”*. El tiempo no aparece entonces como una normatividad trascendental”, sino como “un campo de relaciones plásticamente reconfigurado [...] a partir del impacto de acontecimientos inicialmente contingentes.” (Safatle, 2016: 117)

La contradicción como movimiento generador “es la determinación del ser a partir del primado de la diferencia” (Safatle, 2016: 119-120). En la idea de rememoración de la narrativa histórica hegeliana, como trabajo del concepto, vuelven las analogías entre práctica psicoanalítica y filosofía de la historia como forma de pensar la *emergencia* de nuevos cuerpos políticos. Esta rememoración, siguiendo a Arantes, es un trabajo del *duelo*, y por tanto una *formación de compromiso* y no un olvido, es aquí donde operaría una especie de asunción de la transfiguración de la contingencia en la inmanencia de la procesualidad histórica, el duelo no sería el olvido del objeto (proceso/acontecimiento histórico), sino más bien la asunción de un plano de espectralidad temporal, de unidad de continuidad y discontinuidad de lo histórico-temporal como espacio plural de indeterminación productiva, la aparición de momentos de latencia histórica no susceptibles de integrar por predicación. Este horizonte de temporalidad concreta es la condición de aparición de un cuerpo político espectral, no fantasmático, que hará posible la circulación del desamparo como afecto, de una capacidad de reapropiación de la heteronomía de lo histórico. El error garrafal de Safatle se ubica en la contraposición de esta temporalidad a la temporalidad homogénea del capital; la figura subjetiva de la no-identidad es producida por el propio régimen de constitución, y la concreción del despliegue histórico no es óbice para la operatividad del principio de abstracción *in actu* (Marx) del modo de producción dominante. Son mezclados planos de apropiación cognitiva del tiempo histórico con la producción de una forma de socialización

diferente y trascendente al orden dado. El acontecimiento puede ser *ruptura* en la manifestación de la pluralidad histórico-concreta, pero queda reificado al postular su potencial de trascendencia simplemente como una consecuencia de la una agregación sintomática entre el proceso de individualización y la objetividad (in)consciente autónoma que producen los propios sujetos. El límite de lo inconsciente no pasa de barrera antropológica y los analogismos con el orden heterónimo impiden su apropiación al hipostasiar la *latencia* de lo histórico (su efectividad) como modo de operación de lo diferente. Una diferencia que se presenta sin mediación por no ser pensada en una forma de constitución social específicamente determinada donde prima la lógica de la identidad. La contingencia queda por tanto limitada a un plano de negación abstracta.

El otro plano de argumentación de Safatle opera en la conceptualización de la corporalidad y sus mutaciones históricas, y su contraparte en la determinación de un concepto de vida ajeno/contrapuesto al orden de lo existente como obcecación (Adorno). Los modos de subjetivación neoliberal operarían con un tipo de *flexibilización normativa, como gestión de la anomia* (Safatle, 2016: 144), ligada por un lado a las formas hegemónicas de *ethos* empresarial y por otro a la industria cultural globalizada como forma de redirección y apropiación de los afectos inútiles, impredecibles por su carácter no contable. Esto produce una necesidad de reconfiguración de la entidad del cuerpo en el capitalismo tardío que disciplina a través de la plasticidad del mismo, ligado a la necesidad social. Son muy lúcidos los apuntes de Safatle sobre la mercantilización del cuerpo que se da en los procesos de hegemonización del discurso publicitario de los últimos treinta años: 1) “el cuerpo enfermo y mortificado como objeto de deseo” (Safatle, 2016: 150) [*glamour* y autodestrucción se aproximan en las corporalidades tóxicas de la industria de la moda]; 2) “el cuerpo como interfaz y superficie de reconfiguración que coloca al sujeto delante de la inestabilidad de personalidades múltiples y de la des-identidad subjetiva” (Safatle, 2016: 151) [la posibilidad de identificación virtual con distintos avatares en los videojuegos o la presentación de los cuerpos protésicos en el arte visual de los noventa]; 3) un “cuerpo sexualmente ambivalente [...] que aparentemente cuestiona las imágenes de sexualidad falocéntrica que siempre dominaron en la publicidad” (Safatle, 2016: 152) [fagocitando el flirteo con la androginia para integrar mercantilmente cierta figura de la subalternidad sexual].

La presupuesta no-identidad del sujeto consigo mismo es vehiculizada en un discurso de no identificación con la norma (como fantasma anacrónico). La diferen-

cia aparece aquí como giro especular de la identidad flexible, como proceso de adaptación a la subsunción de la vida a un consumo prediseñado de lo múltiple como pura apariencia. Safatle pretende contra esto repensar la noción de trabajo a partir del joven Marx, sin embargo, su reflexión está atrapada en un atavismo semántico-histórico. Se establece una diferencia entre el proceso disciplinario de la dominación a través del trabajo con la noción de trabajo como *esencia genérica* del ser humano, como el tópico marxo-feuerbachiano del trabajo como practicidad abierta que se objetiva en el propio desarrollo histórico de construcción material de *formas de vida*. Así el trabajo es de nuevo, una forma de metabolismo que pone en juego la producción de lo impropio, experiencia de extrañamiento. La esencia es por tanto negativa en la medida que manifiesta el carácter múltiple y no-utilitario, al no permitir una lógica de atribución de la persona como trabajador ligado a un proceso de intercambiabilidad absoluto. La producción de sufrimiento por flexibilización de los procesos disciplinarios del trabajo que expropian al sujeto de su capacidad de extrañamiento está en el centro de su crítica a Honneth, por un déficit de negatividad en su teoría del reconocimiento³.

Safatle comete el error flagrante de la mala abstracción, no solo por postular una antropología negativa psicoanalítica como postulado normativo de la crítica, que corre el riesgo de oponer potencia antropológica ahistórica al sistema social (como exterioridad), sino por intentar recuperar el concepto de proletariado fuera de su índice histórico y convirtiéndolo en un operador ontológico indeterminado del sistema social. En línea con autores como Rancière, el brasileño pretende defender el carácter no-idéntico y no reducido a cierta *sociografía* que operaría por atribución (la posición en las relaciones de producción) de la noción de proletariado en Marx contra la lógica de la identidad cultural definida por la pluralidad de luchas contemporáneas y resultado de la caída de las organizaciones del movimiento obrero como agentes sociales amplios. Hay claramente un suelo textual marxiano para hacer esta apropiación, pero esta confusión *semántica* es resultado de una necesidad de hacer estático el carácter contradictorio de todo proceso social; el carácter anti-institucional de la lucha política, como forma de atrofia del derecho, que simplemente incluye a los individuos por atribución identitaria en una lógica funcional opera bajo una presuposición de *autenticidad* anti-histórica, de una forma de comprender lo político como sustracción de la realidad como efectividad.

³ Para ver un desarrollo desplegado de su noción de reconocimiento anti-predicativo y sus críticas a Honneth en un número anterior de esta revista, cf. Dunker 2016.

El trabajo, como figura histórico-concreta no puede ser resignificado, o no puede serlo en estos términos, y su operación semántica es finalmente un resquicio de cripto-dualismo rígido entre antropología y sociedad.

El interés fundamental de Safatle es el de producir un modo de afección que se sustraiga al tipo de economía psíquica que produce la socialización capitalista. Su interés en redefinir la forma de vida, que implicará esa mutación de los contenidos de la psique, pasa por formular un nuevo *vitalismo* a partir de las reflexiones sobre normatividad y biología en Canguilhem. La biopolítica ha de ser sustraída de su marco negativo, como gestión y mensurabilidad de los cuerpos. La “vida no proporciona determinaciones ontológicas de fuerte tenor prescriptivo: proporciona la posibilidad siempre abierta de lo que podríamos llamar una “movilidad normativa” de lo existente” (Safatle, 2016: 289). La doble faceta que determina el porqué de acudir a Canguilhem se encuentra, por un lado, en la entidad de la patología (social) y, por otro, en el fundamento normativo de la vida para la crítica. Contra una noción de la patología como disfunción, la consideración meramente cuantitativa de la enfermedad como “un subvalor derivado de lo normal” (Safatle, 2016: 293), Safatle apela a una forma de comprensión de lo vital como errancia, donde la patología es más bien un enclaustramiento de la capacidad del potencial de actualización normativa de lo viviente, de transformación de su capacidad normativo-constructiva en un proceso de normalización, de impotencia, de repetición de coerciones experimentadas como sufrimiento. En este sentido hay un riesgo, asumido como virtud por el autor, de plantear el estatuto de la vida en términos emergentistas; se hace flagrante cuando se plantea la necesidad de dar un nuevo suelo biológico fuerte a la *pulsión de muerte* freudiana: “Para que haya una errancia que no sea simplemente un movimiento de expresión del desarrollo biológico en dirección al progreso continuo, debemos aceptar la existencia de una tendencia a la “dilapidación de sí” interna a los organismos” (Safatle, 2016: 306). Por tanto la biopolítica propuesta será una “biopolítica de la movilidad normativa”, y al mismo tiempo una “[t]anatopolítica”, no como mera “gestión calculadora de la muerte y sus figuras” por la hipostasis de la auto-conservación mediada por la competencia y el conflicto, sino por “tratarse de una política que quiere, con la fuerza pulsional de los movimientos que disuelven nuestras fijaciones y configuraciones normativas determinadas, librarse de las barreras antropológicas impuestas por la fijación compulsiva a la configuración actual del hombre, con su tiempo, su espacio y sus normas.” (Safatle, 2016: 307)

Existen dos problemas básicos en este tipo de aproximación. Por un lado, una negligencia supina para con las escalas y planos de lo real, donde, en última instancia, es necesario un substrato de comprensión omniabarcante para definir el carácter procesual de la realidad, donde la figura de la contingencia o el acontecimiento no necesita de una metáfora biológica, sino más bien que opera con el pensamiento puramente analógico entre escalas. La consecuencia evidente de esto, que se presenta como el segundo problema, es que, aun siendo que el estatuto de lo viviente como procesualidad constructiva donde anomalía o anormalidad no se identifican con la patología, el espacio de la contingencia se convierte en estático y el orden social no es ‘deshumanizador’ o ‘inhumano’ (por el colapso de la categoría universal de lo humano por la exclusión o por la mutilación de capacidades que el propio orden presupone o promete), sino anti-humano o anti-vida en un sentido abstracto.

Por otro lado, es sintomático que el propio Safatle tenga que enfatizar la diferencia ‘clara’ entre la lógica del capital y la lógica vital. Su definición de la dominación social vigente como la de un régimen de intercambiabilidad y reversibilidad perpetuo reduce la comprensión de constitución social a la *ideología de la circulación* (Kurz) y no comprende de hecho el carácter abstracto del trabajo, indisociable de su marco de *validación* mercantil (su mensurabilidad en la equivalencia formal entre signo del valor y tiempo de trabajo); la valorización del valor a través de la absorción de *plustrabajo* opera (pese a su tendencial descomposición) aunque de forma nominal tenga éxito en la realización de valor (compra-venta) o no. Aunque esto quede relativamente disociado en su despliegue conceptual diferencial de vida y trabajo, el carácter indeterminado, impropio, no adecuado de ambos procesos concretos en relación a su medio, al postular cierta trascendencia negativa del sujeto (o incluso del medio, al aplanar distintas escalas de la vida), termina por impedir una comprensión dialéctica del proceso social, y a esta [la dialéctica], “[l]a fuerza para la evasión le viene del contexto de inmanencia” (Adorno, (2018): 371); la crítica no puede postularse a partir de un *afuera*. Es curioso, por otra parte, el énfasis en la reversibilidad del capital, cuando uno podría apuntar a la ausencia en esta obra de una reflexión sobre el impacto socio-ecológico catastrófico del despliegue progresivo del modo de producción dominante (un punto de agarre clave para la formulación de la contradicción *capital-vida* [Pérez Orozco], o *forma-materia* [Ortlieb]). Si algo se hace patente en la actualidad es el carácter *no reversible* de los límites de la acumulación del capital, tanto internos como externos.

Dar corpo ao impossível comienza con una sugerente reflexión sobre el estatuto de la dialéctica como ese discurso “de aquellos que no necesitan un mundo, [...] que no necesitan aquello que nos permite orientar el pensamiento a partir de una totalidad metaestable y ordenada que, si no está actualmente realizada, se colocaría como horizonte regulador de la crítica.” (Safatle, 2019: 20) Así, “la esencia de su experiencia intelectual [la de Adorno, A.F.]” está “en esa tentativa de pensar una procesualidad continua de forma inmanente.” (id.) El foco principal de Safatle está en la necesidad de pensar la “‘determinación inestable’, [...] determinación que no se define a través de una diferenciación ontológicamente asegurada, sino que siempre se desplaza debido a un movimiento interno en el cual su abertura nunca se agota por completo.” (Safatle, 2019: 21) Esta reflexión ontológica sobre la procesualidad y la determinación está ligada esencialmente a la crítica del capitalismo asentado en presupuestos metafísicos⁴: “[L]a dialéctica negativa será indisoluble de la tarea de pensar las condiciones para experiencias que se asuman como modos de colapso del horizonte metafísico en el cual el capitalismo se asienta y reconstruye.” (Safatle, 2019: 20)

Safatle denomina el pensamiento adorniano una “*ontología en situación*” (Safatle, 2019: 22), como una forma de mantener el pensamiento próximo a lo no realizado. La forma de comprensión truncada de esta *ontología en situación*, que más allá del prejuicio semántico de la teoría crítica a la palabra ontología por sus reminiscencias heideggerianas, se ubica en la forma de comprender el primado conceptual del pensamiento sobre el acontecimiento o la contingencia que está ya explícitamente influido por el pensamiento estructuralista y sus epígonos, con referencias a Lacan y a Badiou. Partir de un pensamiento como enunciación situada, como forma de *dar cuerpo a lo imposible*, de pensar la emergencia de lo nuevo (la transformación del orden dado, en última instancia), termina resonado en una aproximación formalista sobre cómo lo Real, como núcleo latente y no presente (aparecido), es lo que puede suspender una estructura y sus modos de estructuración.

⁴ La comprensión de Safatle de cómo el capitalismo se asienta en una metafísica donde “identidad, propiedad, posesión, abstracción son los únicos regímenes generales de relación posible” (Safatle, 2019: 20) recuerda a un tipo de aportación como la de Robert Kurz, sobre la metafísica real del Capital, sin embargo, la reflexión de Kurz está más relacionada con la realidad (efectiva) de las categorías de la economía política y el carácter diferencial de la religión en el sistema productor de mercancías. Quizá la diferencia esté en la forma de tematizar la emergencia de las categorías en operación, siendo que en el caso de Safatle parece consistir más bien en una modalidad de ideología como economía de la justificación; cf. Kurz, 2014.

Con la intención de pensar una *dialéctica emergente*, una forma de tematizar la infinitud que no se reduzca a la mala infinitud del retorno de lo siempre igual de la forma-mercancía, Safatle acude de nuevo a analogías científicistas a través de autores como Henri Atlan o David Chalmers. “Los fenómenos de emergencia tendrían algo normalmente descrito como causalidad descendiente (*top-down*), es decir, un régimen de causalidad en el cual niveles superiores de realidad (por ejemplo, el nivel mental, vital o social) actúan en condiciones causales de base (por ejemplo, el nivel físico-químico), como si el efecto se tornase causa de su causa. [...] [M]ostrando como el propio vocabulario de la causalidad es inadecuado, pues estaríamos [...] frente a relaciones cuya comprensión más precisa exige la movilización de nociones como ‘comunidad’ o ‘acción recíproca’” (Safatle, 2019: 35). Safatle presenta esta lectura de la dialéctica como modo de emergencia, frente las exposiciones de la misma como nihilismo resignado o teología negativa, sin embargo, el formalismo del que parte esta comprensión de la dialéctica, análoga con concepciones de la ontología general de carácter reduccionista, difumina el énfasis del propio autor en la experiencia del sufrimiento como practicidad de partida para la crítica.⁵

Curiosamente la *ontología en situación* se presenta, a la Hegel-Marx, como exposición y crítica simultáneas. Uno no entiende, por tanto, la necesidad de usar esta serie de préstamos categoriales para reapropiarse del pensamiento adorniano, pues el autor opera con un doble discurso, oscilando entre la crítica de la sociedad y fundamentación ontológica. Es aquí donde vemos la relación con obras anteriores, donde Safatle trata de contraponer un modelo de *primera naturaleza* inestable, tendente al sabotaje de sí misma, de “la vida en su soberanía insumisa” (Safatle, 2016: 313), contra el modelo reificado, autorrepresentado como atemporal, de la *segunda naturaleza* capitalista. Pese a la analogía con el límite somático a la cosificación que plantea Adorno, la trans-categorización (el aplanamiento por derivación de distintas escalas de la vida) es clara y la aprehensión de lo social se asemeja más a la teoría de sistemas que al ‘marxismo’ autorreflexivo de la teoría crítica. Sin embargo, es realmente inquietante que, en el plano expositivo, Safatle nunca rechaza la teoría crítica como comprensión historizada de la realidad social, cuando su ontología del sujeto lo obligaría a pensar desde otras coordenadas.

Sin embargo, *Dar corpo ao impossível* presenta una exposición más matizada de la obra adorniana, que la relaciona íntimamente con una relectura de Hegel, con la

⁵ Por otro lado, el foco en la retroactividad como modo de actualización de lo diferente se relaciona de forma clara (no explicitada) con la teoría lacaniana de la significación y el acto.

intención de dar una nueva fuerza al pensamiento sobre la diferencia y de relacionar directamente la dialéctica con la filosofía del infinito, contra la gramática de la finitud isomorfa con el modo de producción dominante. Aun así, la intención de dar una lectura ontológica de la dialéctica negativa, oscila de nuevo entre la crítica de la razón como crítica de la sociedad, es decir, lo que podríamos decir una exposición crítica de la *ontología histórica* de lo social, y la necesidad de pensar lo real en sentido genérico. Por ello Safatle enfatiza la cuestión de la realidad de la contradicción (su no reducción a mero logicismo), y los constreñimientos efectivos de la presentación de la diferencia. “[S]i la diferencia aparece como no-identidad es, principalmente, como contradicción, es porque, en el interior de la sociedad capitalista, *la única forma de hacerse sentir de la diferencia es como radical imposibilidad lógica*” (Safatle, 2019: 51). La contradicción no es la única forma posible de la diferencia, sino que esta “tiende a establecerse como contradicción en nuestro horizonte de experiencia”, “necesita establecerse de esta forma para no integrarse”, “colocarse en la forma de lo imposible para no reducirse a una posibilidad inmanente de la actualidad” (Safatle, 2019: 52).

En cuanto la faceta que ilustra el proceso social, las “contradicciones pasan a ser el movimiento inmanente de la vida social cuando ella es objeto de una implicación de sujetos que, en ese movimiento, pueden emerger en configuraciones hasta entonces inexistentes” (Safatle, 2019: 59). Y de nuevo esto, siguiendo a Hegel (y recordamos aquí su apropiación anterior de Canguilhem), se aplica al mundo viviente y la estructura generalizada de lo real: “*el movimiento dialéctico no es mera modificación, sino destrucción de las identidades inicialmente establecidas*” (Safatle, 2019: 60). La contradicción objetiva, desde una concepción no privativa del no-ser (herencia del spinozismo), desvela en otro plano la estaticidad de las determinaciones finitas en Kant al distinguir de forma rígida oposición real y contradicción lógica (como ilusión o delirio de la razón), la misma operación que llevan a cabo los marxistas anti-dialécticos como Della Volpe, Colletti o Giannotti.

Safatle enfatiza la forma de apropiación que Adorno hace de esta cuestión a través del lenguaje musical. Al no haber un concepto de mediación que no envuelva un momento de inmediatez (Adorno), con y contra Leibniz, el infinito (en sentido no mensurable, cualitativo) solo se puede actualizar en un contexto de ‘desarmonía preestablecida’. A través de Schoenberg, y su técnica de *polarización del lenguaje musical* con el *Sprechgesang* (voz/canto hablado), Adorno encuentra “la clave para [...] pensar una *procesualidad de lo heterogéneo* que, [...] será la condición para la

constitución de una totalidad, un sistema continuo de síntesis, que no aparecerá como la mera hipóstasis de expectativas de dominación proyectiva del sujeto sobre el material musical y su multiplicidad de capas históricas.” (Safatle, 2019: 70) En esta concepción de la obra de arte verdadera como “historia de un fracaso y expresión de una fractura” (Safatle, 2019: 71), aceptación del estado ruinoso del lenguaje y como liberación de la estética trascendental representacional, lo que se encuentra en Schoenberg es “la capacidad de constituir síntesis funcionales sin síntesis formales” (Safatle, 2019: 72), al darse la procesualidad de la forma musical como un rechazo a la unicidad orgánica de los elementos expresivos. Otro ejemplo es el uso berguiano extensivo de los intervalos de segunda disminuida, que “proporciona a la obra la forma de una fuerza plástica liberada en su potencia procesual de producción, [...] que Adorno interpreta como figura de un proceso de formación que se realiza negándose. La obra en su integralidad está, de cierta manera, contenida en su detalle” como un ‘caos organizado’. (Safatle, 2019: 78)

Esto está relacionado con el concepto que Safatle considera clave para entender las críticas de Adorno a Hegel: la “*latencia de lo existente*” como “la posibilidad que la crítica presupone como el suelo de orientación para el rechazo de lo existente no es ‘mera posibilidad’” (Safatle, 2019: 85). Adorno afirmaría la invalidez histórica de las tres figuras de la reconciliación hegeliana: el *Estado*, el *Espíritu del mundo* y la *identidad de sujeto y objeto*. Safatle enfatiza aquí la pervivencia de visillo del concepto de totalidad en el proyecto de una humanidad liberada de Adorno, precisamente por permanecer de fondo un tipo de idea de relación genérica, aunque está planteada según el brasileño como “constitución de un común ilimitado” (Safatle, 2019: 86). La apropiación del concepto de totalidad en Hegel por parte de Adorno remarca el no comprender a la misma como una “estructura previa a la experiencia de la consciencia” (Safatle, 2019: 87), sino como una “*fuerza de descentramiento de la identidad autárquica de los particulares*” (Safatle, 2019: 90).

La “totalidad no puede ser definida [...] como lo que permite la *comprensión semántica* de todos los elementos que ella subsume”, sino “como la perspectiva que permite la *comprensión sintáctica del movimiento* de reabsorción continua de lo que inicialmente aparece como indeterminado y contingente.” (Safatle, 2019: 90) Esta “procesualidad continua es implicación retroactiva principalmente con aquello que obliga a la recomposición de los movimientos, a la reconfiguración de las velocidades, la suspensión.” (Safatle, 2019: 91) La entidad conceptual de esta procesualidad es ilustrada a través de la dialéctica sujeto-objeto y la mimesis, siendo esta un “régimen

men de mediación por medio de los extremos y en los propios extremos” y convirtiéndose, por tanto, a la dialéctica en “un *realismo sin principio de correspondencia*.” (Safatle, 2019: 93) “Si el Yo es al mismo tiempo la forma y el contenido de la relación es porque algo de la opacidad del contenido a la forma ya es interno al propio Yo.” (Safatle, 2019: 94) La lectura de Safatle, con cierto regusto lacaniano, plantea que habría tanto en Hegel como en Adorno una forma de pensar el reconocimiento que, en última instancia, partiría de afinidades lógico-estructurales a una teoría del sujeto descentrado común.

Pese a estas afinidades de base, la lectura adorniana de las falsas reconciliaciones jurídico-políticas en la filosofía hegeliana está orientada por un diagnóstico sobre la ‘funcionalidad’ de la intervención estatal en el antagonismo de base de la sociedad capitalista. Safatle se apropia del “antijuridicismo” de bases ontológicas (Safatle, 2019: 98) del frankfurtiano para defender una política de la *emergencia* de nuevos sujetos políticos donde tanto Adorno como Marx verían en la figura del populacho (*Pöbel*) hegeliano, como un punto de desagregación de lo civil solo solventado por la síntesis Estatal, una forma de ‘neutralización’. Por otro lado, la conciencia crítica sobre el concepto de *Espíritu del mundo/Historia Universal* como catástrofe permanente, introduce un giro dialéctico donde este se volcaría hacia lo que todavía “no tiene” historia (Safatle, 2019: 100-103). Safatle plantea adecuadamente la conciencia adorniana sobre la discontinuidad y los efectos brutales del proceso progresivo de racionalización social, que desmienten las críticas a un supuesto eurocentrismo en su obra.

En última instancia, pese a la afinidad de base, de la asunción de un carácter no totalmente cerrado de la totalidad hegeliana, Adorno se separaría de Hegel en la cuestión del lenguaje de la filosofía, de la pérdida de sustancialidad del mismo, el tomar la fuerza reflexiva del mismo del momento de su crisis. Adorno pudo llegar a este diagnóstico por el reconocimiento del impacto que las vanguardias estéticas de la Nueva Música causan en las formas de expresión de su época, es por ello que Safatle enfatiza en las formas de apropiación del concepto de totalidad y mediación hegelianos en los escritos sobre Beethoven de Adorno. Hegel, sin embargo, estaría preso de una noción ‘comunicacionista’ del lenguaje que no le permitió llevar a término su radicalidad especulativa.

Para pensar el estatuto de la síntesis en la dialéctica negativa, Safatle plantea una interpretación que aúne a Marx y Adorno en el punto central de relación entre sujeto y objeto y naturaleza e historia. Marx operaría con cierta dialéctica

negativa, “pues sus formas de síntesis no implican la suspensión de la fuerza desestabilizadora de la negatividad en favor de la asunción de un horizonte teleológico.” (Safatle, 2019: 118) Tanto Marx como Adorno entenderían que “la negatividad hegeliana [es] simplemente [...] fuerza de abstracción cuya función estaría ligada a una dinámica compensatoria de las parálisis sociales” (Safatle, 2019: 125), una negación del derecho propio de existencia o intelección a lo pasado o mutilado por el proceso, a lo no integrado. Safatle considera que la clave para entender la postura de Adorno es una forma de transfiguración de la idea del retorno de lo reprimido en Freud. El marco que comparten los dos autores es una forma radical de pensar la “inducción material de la sensibilidad” (Safatle, 2019: 130), ambos plantearían la co-implicación de una forma diferente de afección con los cambios de la reproducción material de la vida, lo cual se constituye como una forma teorizar la emergencia de nuevos sujetos. Ambos siguen una línea de crítica radical al trabajo (y a la sociedad del trabajo) como modo de relación con los objetos y bajo una forma específica de determinación por propiedad que no se reduce a la forma jurídico-política de apropiación de los enseres, sino que constituye una forma de experiencia específica que destituye el carácter extraño de la coseidad. Safatle insiste en la afinidad de ambos con múltiples referencias (el carácter autónomo y disruptivo de cierta producción estética como forma de emergencia de otras figuras del sujeto, la temática de la emancipación de lo sensible marxo-feuerbachiana, o las referencias a Schiller, etc.) que visan recuperar una figura crítica como la de historia natural, sin embargo, vuelve a plantear de nuevo un plano de inmanencia extensiva que destituye todo análisis material de la vida social; el proletariado vuelve a ser alargado (sustraído de su atribución en la descripción de una relación histórica, o incluso de su pujanza como agente social en determinada época) en una figura ontológica de la emergencia en la procesualidad social, como un resquicio de posible desidentificación. Si bien es cierto que tanto en Marx y Engels como en Adorno hay una crítica al carácter reificador de la figura estática de la clase (de la identificación con el promedio ‘atributivo’ de un estrato social), en última instancia, un esbozo de crítica a lo que posteriormente se ha llamado *ontología del trabajo*, la jugada de Safatle difiere en cuando la exposición de las condiciones de posibilidad de la llamada emergencia. Pues plantear que la “desposesión y la desidentificación pueden aparecer como la condición fundamental de recuperación política del proletariado” (Safatle, 2019: 141), no implica de por sí un tipo de aprehensión materialista de los regímenes de constitución de las figuras históricas del sujeto y sus posibles puntos

de quiebre, sino manejar una lectura ampliada de la exclusión social que corre el riesgo de volver a buscar un sujeto que corporeice la misión histórica de la emancipación, siendo en este caso una potencial humanidad superflua no tematizada.

Safatle plantea por otro lado el enfrentamiento entre Heidegger y Adorno, a los que acerca al entender la obra de ambos como una crítica histórica ampliada, como cierta crítica de la metafísica operante en los modos de regulación social y que tiende a una filosofía de la historia de largo alcance. Repitiendo la cantinela de la *doxa* frankfurtiana post-habermasiana, sustrae a obras como *Dialéctica de la ilustración* de su referencialidad histórica para buscar simples analogías con el famoso rector de Friburgo. Sin embargo, el propio Safatle, tras afirmar estas afinidades que responderían a cierto *Zeitgeist* nebuloso, enfatiza las diferencias entre ambos. Son expuestas las críticas a la fenomenología de Husserl, donde la *Metacrítica* adorniana es comparada con los escritos del joven Derrida en cuanto a la cuestión de la hipóstasis lógica y el problema de la génesis categorial; pese a apuntarlo superficialmente, Safatle no da la entidad adecuada a la ausencia en el filósofo francés del “horizonte materialista” (Safatle, 2019: 152) adorniano. En cuanto a Heidegger, por otro lado, este crearía un “enfermo imaginario” (Safatle, 2019: 160) que es el sujeto moderno preso de la representación para contraponer al mismo el retorno al ser. Adorno acertaría al ver que “la incompreensión de la naturaleza relacional e implicativa del concepto de sujeto lleva [...] a la incapacidad de comprender, de forma dialéctica, la naturaleza de las mediaciones entre ser y ente.” (Safatle, 2019: 161). El sujeto como *locus* de la no-identidad unificaría la separación entre ser y ente, pero orientado por un tipo de antropología sustractiva psicoanalítica, es decir, una definición de lo humano enfocada a la polimorfia de la constitución subjetiva desde la teoría de las pulsiones. Safatle en esta cuestión prima, más que las apropiaciones para la teoría social de la obra freudiana, una forma de comprensión de la agencia moral, basada en el reconocimiento de lo extraño interior al sujeto (la constitución objetual y *extensa* (Freud) de la psique) y se acerca a las formas contemporáneas de comprender la pulsión (v.g. Žižek vía Lacan) como ruptura (y propio motor) de la cadena causal de significaciones (los marcos normativos de reproducción social) que puede permitir una agencia orientada a una vida correcta (Safatle, 2019: 202).

A lo largo de la obra no se deja de insistir entre cierta línea de continuidad entre Marx y Adorno a partir del carácter indisociable de la relación de imbricación entre dialéctica y revolución. Safatle pretende por tanto demoler la lectura de

un Adorno atrapado en un pesimismo inoperante para la praxis, pero su forma de leerlo más allá de las anotaciones textuales y biográficas que desmienten relativamente este falso diagnóstico, pretende pensar a Adorno como un teórico de la emergencia política, corriendo el riesgo de transmutar la noción de no-identidad en una figura de la *potencia*.

La última sección, formada por diferentes excursos que sacan a Adorno de su contexto para enfrentarlo a figuras como Deleuze o reactivarlo a través de debates sobre la dialéctica en Brasil, es realmente ilustrativa para ver el tipo de intereses que mueven la escritura de Safatle. La colisión entre Deleuze y cierta relectura de la dialéctica hegeliana está orientada fundamentalmente por un tipo de lectura ontológico-procesual de la contradicción, que busca refutar tanto la lectura deleuzeana que reduce la misma a una forma radicalizada de la contrariedad como lecturas posteriores (Brandom) que la homologan a la *incompatibilidad material* (Safatle, 2019: 227). Safatle pretende destacar de nuevo una afinidad no de partida, pero sí de llegada, donde el problema del movimiento y la construcción conceptual se entrecruzan pese a un marco gramatical diferente y un tipo de preocupaciones netamente diferentes. Sin embargo, quizá lo interesante sea ver que la lectura de Hegel de Deleuze es una no-lectura y que este tipo de convergencias, primero, están marcadas por cierta lectura en retrospectiva de Hegel, que corre el riesgo de ampliar de nuevo demasiado el sentido de la dialéctica, pudiendo caer en “un intento de categorialización sin resto de la realidad” (Ripalda, 2005: 26), y segundo, por un tipo de encubrimiento de debates clásicos que de nuevo llevan a la reflexión sobre el carácter privativo o no de la indeterminación, un tipo de debate donde tanto Hegel como Deleuze tienen un denominador común en Spinoza.

Para el caso de la actualidad de la dialéctica negativa en Paulo Arantes, lo que prima son dos niveles: por un lado, el carácter a-simultáneo de la implantación histórica del proceso social global y la fuerza intelectual del pensar desde la periferia, y por otro, y la potencia plebeya de la dialéctica objetivada en la energía negativa de las clases subalternas. Safatle vería en las reflexiones de Arantes “una generalización de un principio fundamental de la dialéctica negativa de Adorno” (Safatle, 2019: 266) basado en la presuposición conceptual (la no renuncia a los conceptos hegelianos) y sus latencias, sus momentos de quiebre; Arantes radicalizaría esta postura al dar por supuesto el discurso filosófico en su totalidad, al rechazar el retorno al lenguaje filosófico como forma anacrónica de encubrir un mundo en progresivo colapso. Lo curioso es la forma de aproximación a Arantes que pretende

Safatle desde la presuposición de la *latencia de lo existente*. Cuando el propio Arantes formula en su obra más tardía una forma de filosofía de la historia potencialmente omniabarcante que, si bien no plantea ningún tipo de teleologismo, tiende a una subsunción categorial *a posteriori* que lo obliga a plantear la aprehensión de los quiebres histórico-sociales en términos metarreflexivos, asumiendo de forma acrítica las categorías desconcretizadas de la historia conceptual. Safatle plantea, en última instancia, una reflexión sobre la susodicha *latencia* que tiene que ver más con los compromisos personales de Arantes (su apoyo a movimientos de resistencia ciudadana en Brasil) que con la fuerza de su diagnóstico, y si bien este tipo de reinterpretación tiene la prudencia de no hipostasiar el momento autónomo de la teoría, la emergencia de nuevos sujetos tendrá que ver con un tipo de oscilación estática entre manía y depresión, entre entusiasmo y melancolía como consecuencia de la retracción general de los horizontes de expectativa que opera como una latencia relacionada con la imposibilidad efectiva de la integración completa. Como hemos apuntado más arriba, este tipo de aprehensión de la implicación política desmaterializa los contextos normativos donde se juegan las luchas y plantea un horizonte de trascendencia negativa (insistiendo en cierto subsuelo clínico de la intelección de lo social y lo político) como “motor inmóvil” de la crítica” (Safatle, 2019: 271).

Por último, Safatle revisita un debate sobre la crítica literaria en Brasil entre Schwarz y Bento Prado. Su intención es de nuevo relativizar la contraposición entre ambos autores, para redimensionar cierta potencia de asimilación de las críticas que tendría el pensamiento dialéctico. Sin entrar en detalle en un debate histórico y estético que sobrepasa la entidad de esta reseña, Safatle busca orientar su problematización a la cuestión del lenguaje literario y de la profunda inadecuación dada entre la normatividad de la experiencia mediada lingüísticamente y su descripción categorial. Pretende apropiarse de las críticas de Prado Jr. a la crítica literaria dialéctica de Schwarz, que quedaría reducida a cierto derivacionismo contextualista, enfatizando en el problema del lenguaje, viendo en él una forma de comprender la autonomía estética como un despliegue de lo agramatical, de las corrientes subterráneas que manifiestan esa posibilidad de dar un estatuto contra-sistémico a cierta heteronomía, manifestada en este caso en el carácter inadecuado de ciertas voces literarias que manifiestan un tipo de discontinuidad social que podría abrir la puerta a un tipo de desidentificación con el proceso de integración social.

Podríamos decir que pese a cierta potencia interpretativa de la lectura de Safatle hay dos problemas de base (co-implicados argumentalmente) que salen a la luz ambas obras. Por un lado, hay un tipo de ambigüedad conceptual entre inmanencia y trascendencia de nociones como las de emergencia o latencia. Esta se manifiesta, por un lado, en cierto constructivismo histórico a la hora de pensar la antropología y los procesos de identificación y fractura (carácter no consumado) de las figuras subjetivas, y por otro, en una forma de fundamentación ontológica que tiende aplanar distintas escalas de lo real. El otro nivel de problematicidad está en la necesidad continua de sustraer a las categorías presupuestas de su inmanencia expositiva sin plantear de forma clara la cadena genética que permite su uso; es el caso de la categoría de *emergencia*, que tomada como un préstamo del aparato conceptual de ciertas 'ciencias duras' es proyectada sobre la inmanencia expositiva de la dialéctica hegel-marxo-adorniana. El proceso intelectual de la emergencia categorial en Safatle es el opuesto a de la primacía del objeto, puesto que su objetivo es dar 'otra' lectura de la dialéctica que pueda contraponerse a través de lo Real (latencia-emergencia) a la realidad efectiva (las coordenadas reificadas de la efectividad histórica actual), una fundamentación normativa y relativamente inmóvil de la crítica, que lleva a no ver a la misma como un proceso de toma de partida por la experiencia práctica que plantea la linealidad causal entre concepto y realidad mutilada como una *síntesis quebrada*, no como un proceso exposición contrapuesta que reduce la contradicción a la sustracción de la *potencia*.

Alfonso Figueiredo Francisco

fonso_calderon@hotmail.com

REFERENCIAS:

ADORNO, Theodor W. (2018). *Dialéctica negativa - La jerga de la autenticidad*.

Obra Completa 6, trad. de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal.

DUNKER, Christian Ingo Lenz (2016). Safatle, V.: Grande Hotel Abismo: Por uma Reconstrução da Teoria do Reconhecimento. *Constelaciones. Revista De Teoría Crítica*, 6(6), 512-520. Recuperado a partir de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/894>.

- KURZ, Robert (2014). *A história como aporia. Teses preliminares para a discussão em torno da historicidade das relações de fetiche (3ª Série)*, recogido a partir de: <http://www.obeco-online.org/rkurz407.htm>.
- RIPALDA, José María (2005). *Los límites de la dialéctica*, Madrid, Trotta.
- SAFATLE, Vladimir (2016). *O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo*, São Paulo, Autêntica Editora.
- SAFATLE, Vladimir (2019). *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor Adorno*, São Paulo, Autêntica Editora.

Alberto SUCASAS, *SHOAH. El campo fuera del campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, Madrid: Shangrila Ediciones, 2018, 459 págs.

Hamm: Conocí a un loco que creía que había llegado el fin del mundo. Pintaba. Lo apreciaba. Solía ir a visitarle al asilo. Lo cogía de la mano y lo conducía hasta la ventana. ¡Mira! ¡Allí! ¡Cómo crece el trigo! ¡Y allí! ¡Mira! ¡Las velas de los pescadores! ¡Qué belleza! (Pausa.) Se desasía de mi mano y regresaba a su rincón. Asustado. Sólo había visto cenizas. (Pausa.) Sólo él se había salvado. (Pausa.) Olvidado. (Pausa.) Parece que el caso no es... no era tan... tan insólito.»

Samuel Beckett, *Fin de partida*.

El libro objeto de esta reseña ofrece una reflexión exhaustiva, pormenorizada y profunda, empática y crítica a la vez, de una de las grandes obras cinematográficas del siglo XX sobre la catástrofe de Auschwitz, el filme *Shoah* de Claude Lanzmann. Esto ya le concede de por sí un enorme valor. Presta un servicio inestimable a quienes ya conocen el filme para desentrañar sus claves, para reconocer las aporías a las que se enfrenta y la forma singular de abordarlas y para mostrar sus implicaciones estéticas, políticas y éticas. Quien solo conozca el filme por referencias se verá sin duda motivado, cuando no directamente impelido a exponerse a una obra de arte fundamental para aproximarse adecuadamente al acontecimiento extremo más importante de nuestra historia reciente. Pero, como veremos, lo que nos ofrece es mucho más que eso. Este libro posee múltiples líneas argumentales, que sin abandonar la línea roja de la obra que estudia e interpreta, despliegan con enorme rigor y excepcional claridad una amplia constelación de problemas y abordajes que constituyen el meollo de la reflexión filosófica occidental no solo del último siglo –desde los problemas ético-políticos de la negatividad extrema en la historia hasta las cuestiones centrales de la teoría del cine en cuanto expresión estética y cultural por antonomasia en las sociedades contemporáneas, pasando por el significado, las virtualidades y las trampas de la imagen o su relación con la oralidad y la escritura, el valor epistemológico, ético y político del testimonio, los vínculos y tensiones entre lo espacial y lo temporal, las condiciones que la industria cultural impone a la recepción del arte y a la percepción de la realidad, etc., etc.–. Al final del recorrido por el libro uno tiene la impresión de encontrarse ante una obra de madurez en la que confluyen un conjunto de líneas de reflexión desarrolladas por el autor a lo largo de décadas y que dan su mejor fruto reunidas en torno a un objeto, el filme

Shoah, que las pone a prueba y permite desplegar su capacidad para analizar críticamente y formular propuestas estéticas, éticas y políticas válidas para otros muchos fenómenos y objetos que desafían y espolean el pensamiento filosófico.

Antes de hacer un recorrido por el libro y de analizar aquellas cuestiones críticas que despierta, resulta de rigor abordar algunos interrogantes en torno a la catástrofe de Auschwitz misma que resultan decisivos para entender el alcance del filme *Shoah* y el análisis crítico a que lo somete Alberto Sucasas. Perpetrado por el Estado alemán nacionalsocialista contra los judíos y, en menor proporción, contra otros colectivos, con la colaboración o la complicidad de una parte de la población civil en Alemania y en otros países y una sorprendente pasividad, cuando no indiferencia de gobiernos y opiniones públicas del resto del mundo, este genocidio aglutina un conjunto de prácticas todas ellas necesarias para su realización, pero que en su especificidad poseen una naturaleza dispar. Las leyes de segregación, la supresión de derechos civiles y políticos y las medidas de expropiación y acoso, por ejemplo, fueron una condición necesaria para el exterminio masivo, pero no constituyen su rasgo distintivo y diferenciador. Algo parecido puede decirse de los desplazamientos forzados e, incluso, del confinamiento en guetos o en campos de concentración, que no por ello dejan de ser prácticas abominables con efectos letales ellas mismas para cientos de miles de personas. Sin embargo, lo que singulariza el genocidio nazi son los *campos de exterminio*. H. Arendt los llamó la “institución central” de la dominación totalitaria. Los *campos de exterminio* se diferencian de los campos de concentración porque su finalidad principal es el asesinato directo e industrial de las personas que son transportadas a ellos, así como el aprovechamiento de sus cuerpos y pertenencias personales y la eliminación de los restos. Quizás habría que hablar con más propiedad de instalaciones o fábricas de muerte. Entre ellas, Chelmo, Treblinka, Belzec y Sobibor pueden considerarse puras fábricas de muerte. En Majdanek y Auschwitz-Birkenau encontramos una combinación de campo de concentración e instalaciones de exterminio directo, aunque con un predominio masivo de la segunda función. Todos ellos fueron creados con una finalidad, el exterminio de los judíos, y fueron usados fundamentalmente para hacerla realidad. Para millones de seres humanos, su paso por los campos de exterminio se limitó a una más que breve estancia, presidida sin duda por la brutalidad, pero limitada a dar cumplimiento a un frío ritual mecanizado de recepción, preparación para las cámaras, gaseado, paso por los crematorios de cadáveres y retirada de las cenizas. Un ritual repetido millones de veces, pero en sí mismo carente de desarrollo dramá-

tico. La parquedad del planteamiento, nudo y desenlace deja poco espacio al despliegue narrativo o la crónica. Aquí no encontramos sujetos, ni siquiera el resto marginal que apenas dejaba el régimen de vida concentracionario. Por tanto, tampoco acciones o decisiones con las que construir una trama. La nuda descripción de los hechos o su reproducción en cualquier otro medio se agota en una especie de tautología de la producción industrial de muerte sobre la que resulta difícil hacer literatura o intentar cualquier otra representación. Cabe preguntarse si es posible o legítima la representación artística de todo lo que rodea el exterminio industrial (los pogromos, el confinamiento en los guetos, los transportes a los campos, la 'vida' en los campos de concentración, etc.), pero lo que constituye su núcleo duro y determina su carácter singular quizás solo permita ser señalado en su facticidad como aquello que desafía radicalmente el pensar y el actuar bajo el imperativo de evitar su repetición, es decir, como aquello que obliga a volver la reflexión sobre y la praxis contra todo aquello que lo hizo posible (cf. nota 54).

La idea de que unas imágenes del interior de las cámaras de gas que hubieran registrado la agonía y la tan desesperada como inútil lucha de unos seres humanos indefensos frente a los mortíferos efectos del Zyklon B nos darían las claves para saber en qué consistió el exterminio perpetrado por el régimen nazi o incluso para desentrañar su significado, es una idea que se cae por su peso. Por lo tanto, cuestionar esta idea no responde solo a un respeto reverencial frente a las víctimas, su dolor y su desesperación, al deseo de evitar exponerlas al escarnio de una contemplación indiferente o morbosa; tampoco se debe a una especie de sacralización del horror mediante una teología negativa del mal absoluto que adorna el exterminio industrial y masivo con todos los calificativos apofáticos. Más bien se trata de hacer justicia a la realidad histórica en su singularidad y, a través de ella, a su posible significación para nuestro presente. Esto es lo que realmente provoca todas las cautelas frente las pretensiones de la representación del "núcleo duro" del exterminio. ¿Qué añadirían esas imágenes a lo que ya conocemos a través del testimonio de los supervivientes? ¿Serían la 'prueba' que lo hace creíble o incluso prescindible? ¿En qué contribuirían a desentrañar el carácter de los procesos sociales, políticos y culturales que hicieron posible el genocidio? ¿De qué manera revelarían los nexos entre esos procesos y nuestro presente, incluso con nuestra forma de pensar y actuar hoy? ¿Cómo representarían el carácter abstracto, la negación de toda singularidad, que caracteriza el "genocidio burocrático" (*Verwaltungsmassenmord*), por usar de nuevo las palabras de H. Arendt?

Estas preguntas coinciden con el planteamiento con que da comienzo el libro. Y el autor hace valer su pertinencia también para el cine: “La muerte masiva señala un umbral más allá del cual el cine se precipitaría en su propia imposibilidad” (nota 5). Naturalmente esta constatación no es más que el comienzo. La exploración no queda, no puede quedar zanjada aquí, pues inmediatamente surge la pregunta sobre qué pueden hacer entonces las imágenes. ¿Qué puede hacer el cine en relación con lo que ocurrió en los campos de exterminio? ¿A qué puede acceder el cine y a qué no? ¿Qué tipo de acceso nos ofrece? ¿Con qué cuenta el cine y con qué no puede o no debe contar para este propósito? ¿Existe un cine capaz de dar respuestas adecuadas a esas preguntas? Sucasas señala como intención nuclear de *Shoah* la de hacer presente lo ausente por medio de su actualización en el acontecimiento fílmico, lo que significa poner a raya cualquier forma de realismo ingenuo, de imitación de lo muerto. Toda pretensión de reproducir ‘objetivamente’ el exterminio, de persuadir al espectador de que está siendo testigo directo de su ejecución, pero bajo condiciones absolutamente disímiles fuera del campo, constituyen una monumental falsificación de la realidad. Esta forma de presencia es en verdad un doble ocultamiento –de lo acontecido y del ocultamiento mismo. Por el contrario, en *Shoah* estamos ante una actualización paradójica en la que se hace presente al mismo tiempo el proceso de borrado, de olvido, de represión, de ocultamiento y desaparición, ocurrido a veces por motivos muy diversos, incluso enfrentados o irreconciliables, dependiendo de que se trate de supervivientes, de perpetradores o de observadores, de modo que dicho proceso es incorporado al acontecimiento cinematográfico y entra a formar parte de él acompañando la realidad que intenta traer al presente.

Para hacer efectivo este propósito de re-presentación, de actualización, de hacer presente lo ausente, reprimido u olvidado, es preciso transitar, desplazarse, ser introducido en una realidad que no está presente. Como señala Sucasas, Lanzmann moviliza un conjunto de recursos fílmicos, temáticos, temporales, visuales y sonoros, ficcionales y materiales, para proponer al espectador un *viaje* que le permita acceder al mundo del *Lager* que adquiere un carácter espectral, a un mundo que, por tanto, se sustrae a la contemplación directa, pero que puede ser enunciado gracias a la mediación del testigo: encargado de “dar voz a la muerte masificada” (51). Se trata de poner en relación dos mundos, el de los vivos y el de los aniquilados, sorprendentemente próximos e infinitamente lejanos, en una tensión insuperable, pero remitidos el uno al otro. Guiado por los testigos, el espectador es convocado a realizar una travesía, al mismo tiempo espacial y temporal, que lo coloca en

el umbral del “agujero negro de la acción exterminadora” (nota 52) y, sin embargo, le impide ir más allá. No se trata de revertir lo irreversible –los aniquilados no pueden retornar–, sino de hacer presente la desintegración de sus vidas, de sus sufrimientos y de sus propias muertes en una suerte de no-mundo instaurado en medio de nuestro mundo. Este viaje está plagado de paradojas. Sucasas habla del “no-mundo” del exterminio, de hacer experiencia de la no-experiencia, de acceder a lo inaccesible. De pronto nos damos cuenta que en estas paradojas está basado el título del libro: la posibilidad de estar a vez *dentro* y *fuera*” (63) gracias al filme. Este espacio liminal, que como veremos es una construcción intencional fruto de un trabajo casi de orfebrería por parte de Lanzmann, obliga a moverse continuamente entre dos mundos o, mejor, entre un mundo y un no-mundo, cuyo gozne son el testigo y los espacios mudos que un día albergaron las fábricas de muerte.

Pero, claro, la cuestión decisiva es qué servicio pueden prestar las imágenes y, especialmente, las imágenes cinematográficas en este tránsito de ida y vuelta por el espacio liminal entre el mundo y el no-mundo. Sucasas hace valer las virtualidades simbólicas de la imagen, su capacidad para unir dos órdenes, especialmente el orden de los vivos y el de los muertos, pero también los órdenes temporales del presente y el pasado o los órdenes espaciales del aquí y el allí. En la imagen se dan la mano lo arcaico y lo moderno, la primitiva lucha contra los efectos de la muerte y la imagen fotográfica o filmica que da vida ficcional a lo extracinematográficamente ausente. Con todo, en el caso del exterminio, no estamos ante cualquier muerte ni ante muertos cualquiera. Esta es la razón que lleva a Lanzmann, según Sucasas, a mantener una relación casi aporética con las imágenes, a aprovechar su capacidad para convocar el espectro de lo ausente, para unir lo escindido, para ser símbolo, y al mismo tiempo a combatir decididamente la consumación de ese vínculo, su realización lograda. Lanzmann inscribe continuamente, por así decirlo, la escisión en el vínculo. Cualquiera pensaría que estamos ante la cuadratura del círculo: rodar una película desde un programa radicalmente iconoclasta. Pero Sucasas consigue mostrar que no estamos ante una quimera, que es posible concebir, desde la creación y la teoría cinematográfica, “en resuelta oposición al cine-espectáculo imperante, un cine posible donde la mirada, en lugar de reconciliarse con una realidad reducida a artificio engañoso pero seductor, impugne la mendacidad icónica y su connivencia con un orden social alienante” (82). Esto no quiere decir ignorar el riesgo continuo de banalización, de identificación emocional o de voyerismo, sino combatirlo decididamente con los recursos cinematográficos.

Para entender lo que está en juego, Sucasas se adentra en las “dialécticas de la imagen” a través de un capítulo cargado de erudición y claridad en el que reconstruye y explicita los contextos discursivo-cinematográficos que subyacen al proyecto filmico de Lanzmann. Se trata de un capítulo que indudablemente sirve al propósito interpretativo fundamental, pero que al mismo tiempo lo trasciende y se justifica por sí mismo. Presencia y ausencia, realidad e irrealidad, percepción e imaginación, objeto y fetiche, semiótica y erótica, etc. se encuentran en la imagen en una relación dialéctica, en la que ninguno de los términos es sin su otro, en la que ambos se niegan y, al mismo tiempo, se reclaman en la constitución de la imagen y en la que ambos, cuando se afirman de manera unilateral, convierten la imagen en un medio de dominación y alienación. De esta tensión se hacen eco una serie de controversias entre iconóforos e iconófilos que jalonan la historia de occidente, en las que están involucradas desde las grandes religiones hasta las vanguardias históricas modernas. Este devenir encuentra su punto culminante en la constitución contemporánea de la *iconosfera*, en la que la imagen es entronizada como lo máximamente real hasta confundirse con la “pérdida de mundo” (132), algo que encuentra su réplica en la crítica radical de la imagen como alianza de espectáculo y mercancía. Como señala Sucasas, “si la dominación política de los cuerpos sociales consiste en un mecanismo coactivo, la imagen es uno de los principales, sino el fundamental, lubricante de ese mecanismo” (136). Solo en este marco es posible entender el filme *Shoah*, puesto que este se inscribe decididamente en el debate contemporáneo en torno a la aporía de la imagen en el medio filmico. Tanto más si, como es el caso, dicho medio exagera todavía más si cabe los riesgos de la ilusión icónica, desplazando la conciencia de su condición de construcción, de artefacto y de montaje por medio de la continuidad narrativa de la imagen en movimiento. Eliminada la interrupción, la quiebra temporal, el carácter fragmentario de las imágenes, la dialéctica inherente a ellas amenaza con dar un vuelco en afirmación, en superación de los contrarios por medio de una síntesis falaz que produce una invisibilización de segundo grado, en la que lo contemplado y quien lo contempla quedan congelados en una identificación totalizadora. No hay nada que produjera mayor horror a Lanzmann. Si uno de los efectos más perversos del fetichismo de los productos culturales en el capitalismo avanzado es hacer desaparecer en ellos su carácter de artefacto, el aparato productor y sus efectos sobre el resultado o las huellas del montaje, el creador de *Shoah* convierte el propio proceso de producción y la dimensión metafílmica en la que se dilucidan los problemas y las aporías que

afectan a un cine del exterminio en un componente del filme mismo. Esto le concede un grado de reflexividad que hace del visionado en un ejercicio reflexivo y no meramente contemplativo.

Sucasas aborda de manera rigurosa y lúcida cómo se concreta este planteamiento de Lanzmann en un capítulo dedicado a la 'poética del exterminio'. Problematisando la oposición entre ficción y documental, consigue mostrar las paradojas de las poéticas realistas, en las que predominan formas narrativas que ocultan la ficción al desplegarla en toda su potencia, generando una ilusión de realidad carente de fisuras. Por otro lado, el documental, supuestamente comprometido con la verdad de lo real no está ayuno de elementos constructivos y no tiene por qué renunciar a la puesta en escena ni enmascararla en aras de un falso verismo. La incorporación de la dimensión metacinematográfica a la producción del documental le imprime un carácter crítico al servicio de la verdad libre del ingenuo verismo fílmico. Esto lo constata Sucasas en cinco elementos con los que Lanzmann renueva las posibilidades expresivas del documental: el hecho de prescindir completamente de la voz en off en cuanto fuente oracular de una verdad absoluta; la combinación de planificación exhaustiva con la incorporación de lo imprevisto, azaroso y contingente que ocurre en el rodaje; la integración de la presencia del cineasta en la filmación subrayando su papel activo en la génesis del acontecimiento fílmico; la inclusión de elementos ficcionales en la puesta en escena al servicio de la actualización de la realidad del exterminio; la combinación de una entrega a su objeto con la reflexión sobre las cuestiones que plantea su abordaje fílmico.

En un segundo momento, Sucasas recurre de nuevo a la dialéctica de presencia y ausencia para arrojar luz sobre sobre la singular construcción cinematográfica que es *Shoah*. La obra de Lanzmann pretende mostrar lo que no se puede ver. No cuenta con material fotográfico ni cinematográfico de la liquidación en las cámaras de gas. Es más, dicho exterminio es irrepresentable visualmente. La cuestión entonces es como hacer presente esa ausencia, ese vacío, esa radical desaparición. Para ello solo dispone de restos, de vestigios. A partir de ellos, en una voluntad constructiva sin precedentes, Lanzmann crea una realidad fílmica en la que acontece una actualización, que no reproducción, de la muerte en las cámaras de gas. Esta actualización no puede confundirse con una representación. Esto queda claro con todo lo que llevamos expuesto hasta aquí. Pero lejos de resolver las aporías a las que se enfrenta, *Shoah* se asienta sobre ellas, trabaja constantemente en visualizarlas, las convierte es signo revelador del carácter mismo del acontecimiento. Sucasas no deja, por

ello, de señalar los riesgos de este empeño, desde una oscilación continua entre imperativos contrarios, hasta una peligrosa amenaza de idolatría filmica reconocible en la pretensión de convertir al filme en una especie de creación cinematográfica del acontecimiento. Sin embargo, quizás ninguna otra obra ha manejado con tanta valentía y rigor los imperativos estéticos y éticos que se derivan de la catástrofe de Auschwitz. Y esto donde se muestra más claramente es sobre todo en el montaje, esto es, en el plano de las formas. Sucasas va desgranando con singular destreza cada uno de los elementos constructivos: la interrelación entre los dos niveles rítmicos utilizados por Lanzmann –el lineal organizado según una lógica secuencial y el circular presidido por la repetición de motivos, que rompe y detiene el tiempo por la recurrencia del horror del exterminio–; la omnipresencia del viaje representado en cuatro motivos recurrentes: el camino, el tren, la localización o emplazamiento y el umbral; la creación de un idioma singular que rechaza el régimen dominante de representación e incorpora una diversidad enorme de materiales filmicos tanto desde el punto de vista del contenido como de la forma; la utilización de cinco modalidades de enlace: analogía, contraste, referencias internas, elemento unificador y secuencia diegética. Pero, como señala Sucasas, “si *Shoah*, apología del montaje y memoria de los exterminados, inventa nuevas formas, no lo hace con una intención estetizante: el enorme hallazgo de Lanzmann consistió en encontrar, mediante la renovación del montaje, el lenguaje apto para nombrar la muerte anónima de seis millones de exterminados” (256).

Como ya hemos señalado, descartadas por inexistentes y por inaceptables las imágenes de la aniquilación en las cámaras de gas, la creación del acontecimiento filmico en el que se actualiza dicha aniquilación pivota sobre otro material: los rostros y los lugares. Esta parte de libro de Sucasas es especialmente iluminadora, ya que consigue mostrar cómo encaja este soporte material de la construcción cinematográfica con todas exigencias formales planteadas por Lanzmann y explicitadas –y si se quiere, dimensionadas reflexivamente– en los capítulos precedentes. Por lo que se refiere a los rostros, el autor pone en relación la emergencia de la figura del testigo, su valor epistemológico, ético y político, con la innovación formal de la puesta en escena en la construcción del acontecimiento filmico. Queda claro que no estamos ante un mero registro de informaciones facilitadas por el testigo, sino de la creación del testimonio mismo provocado por una escenificación que permite hacer presente lo ausente, lo reprimido y silenciado, lo olvidado y oculto. Y en esta actualización ocupa un lugar prominente el ‘rostro’.

Un conocedor tan a fondo del pensamiento de E. Levinas, como es nuestro autor, se encuentra en un territorio familiar, pero esto no le impide aventurarse por nuevos derroteros. Su recorrido por la representación estética del rostro –pintura e imagen fílmica– le permiten presentar con una riqueza de matices verdaderamente extraordinaria la singular significación que adquiere el rostro humano en la actualización cinematográfica del exterminio. Este ‘rodeo’ histórico, pictórico y cinematográfico coloca al lector en la mejor posición imaginable para comprender el papel que juegan los rostros en el filme *Shoah* y en la constitución del testimonio de los supervivientes. El pasado de los testimonios es un pasado siempre presente, un pasado que dura. Por ello, frente a la apariencia de diacronía que produce la narración, en el trauma nos encontramos con un tiempo no secuencial, en el que el presente es pasado y el pasado está y es presente. Cuando asistimos a declaraciones de testigos, nos vemos situados en el presente de un pasado que no fue ni puede ser borrado, de un momento que no nos es tanto representado cuanto más bien re-presentado, que se nos presenta de nuevo. La lógica de la permanencia del trauma impide el alivio que concede el tiempo cronológico, que es el que hace posible el olvido, y la memoria. En este sentido podemos decir que las imágenes y los discursos en los que se recoge el testimonio de los supervivientes rodean el núcleo quizás incommunicable de la ‘experiencia interior’ de la catástrofe, son ‘lugares de un recuerdo dis/locado’, transpuesto, desplazado, en los que lo recordado sólo puede ser fijado mediatizadamente. En los rostros de *Shoah* lo fáctico y lo ficcional se fusionan en el intento del testigo de reconocerse como tal y de asegurar la huella que el acontecimiento traumático le ha dejado. Por eso es importante que en dichas imágenes y discursos permanezca reconocible la imposibilidad última de un acceso a la experiencia del acontecimiento traumático y, por tanto, que las imágenes y los discursos no pueden suplantar esa experiencia ni apoderarse de ella. Quizás el rostro, en su capacidad para albergar una trascendencia que en última instancia escapa a la pretensión de dominio del otro, constituye la base principal sobre la que se levanta el testimonio de la catástrofe. Lo que vale decir, también para la recepción del testimonio.

Sin embargo, nada sería tan fatal como que dicha recepción sucumbiera a las trampas de la empatización, de la identificación o del sentimentalismo. Sucasas recuerda oportunamente las palabras que el superviviente del Gueto de Varsovia, Itzhak Zukermann, le había dicho a Lanzmann: “si pudiera lamer mi corazón, quedaría envenenado” (332). ¿Cómo hacer valer estas palabras en la construcción cine-

matográfica? ¿Cómo asegurar una recepción adecuada del testimonio, cuando por definición la intersubjetividad fílmica se construye no solo intra-fílmicamente, sino con una comunidad virtual anónima y ausente? Sobre esta importante cuestión volverá el autor en el último capítulo dedicado a la ‘estética de la recepción’. De todos modos, la creación de la intersubjetividad intra-fílmica también despierta interrogantes y problematiza muchas de las respuestas. Sucasas no escamotea esos interrogantes, los que surgen ante la pretensión de Lanzmann de forzar la situación hasta donde sea necesario para “hacer que se diga todo”, para conseguir supuestamente “estar lo más cerca posible del crimen” (cit., 347), o los que surgen de la filmación de otros rostros, también humanos, los de los victimarios o los observadores. Sin dejar de reconocer los esfuerzos por convertir los rostros en un el lugar de manifestación del testimonio del horror, su supuesta elocuencia depende de condiciones extremadamente precarias e inestables, que el filme está lejos de poder garantizar.

El otro soporte material la creación del acontecimiento fílmico en el que se actualiza la aniquilación masiva de los campos de exterminio son los escenarios de la catástrofe. Que estos lugares, en los que ya no quedan o solo quedan escasas huellas, troqueladas además por recursos memorialísticos ellos mismos ambiguos, que estos lugares dejen ver lo que ocultan en su estado actual: el horror que un día tuvo lugar en ellos, constituye sin duda uno de los grandes logros de *Shoah*. Sucasas ofrece, de nuevo, un recorrido iluminador por la construcción estética –pictórica y cinematográfica– del paisaje y por los elementos de esa construcción que poseen mayor relevancia para el propósito de revertir el vuelco de la historia en naturaleza del que son testigos mudos las ruinas. Sucasa no olvida en ese recorrido aquellos otros elementos de dicha construcción estética que trabajan contra dicho propósito y a los que se enfrenta la construcción fílmica de Lanzmann a la búsqueda de un *paisajismo negativo* que haga emerger lo que se sustrae a la visión directa. Más que una presencia se trata de hacer visible la ausencia por medio de tres estrategias: el recurso al “lugar deshabitado”, la transfiguración de los espacios o lugares en “escenarios del espanto” y el uso sistemático del plano subjetivo que hace presente la mirada de la víctima sobre el espacio convertido en testigo mudo. Al mismo tiempo que se combate la estetización paisajística, se denuncia su función encubridora liberando así “en la imagen presente el pasado oculto” (389). En la exposición de Sucasas se pone de manifiesto la potencia desenmascaradora que posee la mira-

da del testigo que tan magistralmente refleja la cita de *Fin de partida* con la que comienza esta reseña.

Tanto los rostros como los lugares están transidos en *Shoah* por una serie de antítesis -visible/invisible, presente/pasado, visible/enunciable, representación audiovisual/realidad del exterminio- que ponen de manifiesto la complejidad constructiva del filme. Sobre esta base, Sucasas rescata para una teoría del cine las aportaciones de la película de Lanzmann y hace valer sus sinergias y tensiones irresolubles para otro cine posible, en que resulte factible introducir en el orden de lo visible “un desgarrar en su tejido, un agujero en su superficie, para permitir que asome lo in-mundo” (423).

Más de cuatrocientas páginas del libro analizan la obra desde la perspectiva de una estética de la producción artística. La riqueza de matices, la infinidad de conexiones teóricas, el rigor de los análisis formales y, por qué no, la belleza misma de la expresión lingüística, hacen de la lectura una experiencia intelectual inusual. Aquí el filósofo no se impone con arrogancia sobre su objeto encasquetándole un entramado conceptual ‘precocinado’, sino que pone su capacidad reflexiva y crítica al servicio de desentrañar el material al que se enfrenta, en relación al cual ha de probar su pertinencia. Como toda obra arte, también *Shoah* reclama el trabajo del concepto para poder desplegar su significado actual y articular reflexivamente su contenido de verdad, sin el que la experiencia estética pierde su carácter vinculante.

Con todo, el autor es consciente de que sin una “estética de la recepción” el trabajo interpretativo queda incompleto, tanto más si el propio Lanzmann señala que “el acto de transmitir es lo único que importa” (cit., 428). Sucasas recoge aquí dos secciones, una dedicada a las polémicas que desde su estreno han acompañado al filme *Shoah* y otra al papel del espectador. Las primeras son inseparables de la idiosincrasia de su creador, de su conocida querencia a la polémica y una cierta pretensión de exclusividad que no siempre tienen su razón de ser en la cosa misma. Sin embargo, también en ellas apuntan problemas que afectan al núcleo mismo de la obra, a su pretensión de actualización artística de una realidad histórica que excede y sobrepasa las posibilidades dadas a una obra de arte concreta. Pero, sobre todo, es en relación al papel de los espectadores donde saltan todas las costuras y donde el trabajo de la crítica, a pesar de los apuntes que realiza Sucasas, está todavía por hacer. *Shoah* es quizás el filme sobre el exterminio que de manera más consciente pone todo tipo de resortes de resistencia a los cantos de sirena de la industria cul-

tural, pero que inevitablemente está sometido a las reglas de recepción que esta impone a todo producto cultural. Si algo hemos aprendido de la experiencia de las vanguardias históricas es la inmensa capacidad que dicha industria posee para integrar sus innovaciones formales y sus provocaciones estéticas. Desde entonces no han cesado los esfuerzos por incorporar a la misma *producción* artística las condiciones, las estructuras, los aparatos y los procesos de su recepción en vistas a una reflexividad de segundo grado que haga posible una experiencia estética crítica. La obra de arte lista y acabada que se lanza al mercado queda expuesta inmediatamente y casi sin defensa a sus mecanismos y los efectos de los mismo en producción de subjetividades bloqueadas y mutiladas. El arte como institución social, incluso como esfera diferenciada, forma parte de la totalidad social en la que se produce y se recibe. Tanto los productores como los receptores están mediados por los procesos sociales que informan la producción y la recepción y que han de hacerse reflejos en las obras de arte. La referencia a la Escuela de Constanza y a su “estética de la recepción” necesitaría un contrapeso de teoría social crítica, si es que aceptamos que la propia catástrofe de Auschwitz impone una confrontación crítica con los procesos históricos, sociales y culturales que configuraron y configuran la sociedad en que tuvo lugar el genocidio administrativo.

Esto también incluye una sugerencia respecto a las claves ausentes en el propio filme *Shoah* y, en cierto modo, en su interpretación crítica en el libro que reseñamos. La aniquilación masiva en los campos de exterminio nazis es un hecho histórico singular que no se deja deducir y por tanto explicar a partir de procesos políticos, económicos, sociales o culturales previos, de los que entonces sería una derivación necesaria. Pero que haya acontecido en medio de ellos obliga a enfrentarse de una manera específica a dichos procesos, que al menos establecieron las condiciones de posibilidad de la catástrofe. Desde el antisemitismo a la frialdad burguesa, pasando por las formas de codificación estatal y nacional de la socialidad o el sometimiento de las relaciones sociales y la constitución de las subjetividades a la lógica económica de la acumulación capitalista. La obligación de poner la mirada en el agujero negro de la acción exterminadora, de visibilizar lo invisibilizado y, por encima de todo, a las víctimas negadas en su humanidad y singularidad, no puede hacer olvidar la necesidad de una mirada crítica sobre procesos históricos, sociales y políticos a partir de la quiebra civilizatoria que supone la catástrofe de Auschwitz.

Quizás no corresponda a una obra de arte como *Shoah*, marcada por el imperativo de una referencia material a un acontecimiento histórico concreto, incor-

porar esa visión crítica sobre la sociedad en que fue posible. Algo de esto queda al menos apuntado en la presentación de la pertinaz presencia del antisemitismo en los observadores polacos que aparecen en el filme. Pero, ¿basta con esto? ¿Hay que tener en cuenta algo más que el secular odio a los judíos, aunque simplemente sea la forma que este adopta en las sociedades modernas y sus vínculos con las nuevas formas de socialización? De no establecer estas conexiones, la singularidad y la excepcionalidad del exterminio quedarían cerradas sobre sí misma y se convertirían en una interpelación sin conexión con nuestro pensamiento y nuestra praxis actuales. Por eso cabe preguntarse si los esfuerzos por desentrañar los orígenes de la catástrofe no han de tener alguna presencia en una obra que pretenda actualizarla filmicamente. Seguramente no haya una respuesta fácil a esta pregunta y generaría nuevos debates formales de imprevisible salida, pero quizás sea pertinente para pensar sobre qué significa producir arte *después* de Auschwitz y no solo *sobre* Auschwitz.

No cabe duda que *SHOAH. El campo fuera del campo. Cine y pensamiento en Claude Lanzmann*, el libro escrito con Alberto Sucasas, no solo es una excelente reflexión sobre una obra maestra, sino que también invita a seguir pensando y debatiendo sobre cuestiones estéticas, éticas y políticas de máxima relevancia en el presente. Solo cabe esperar que sean muchos quienes puedan gozar de su lectura.

José A. Zamora

joseantonio.zamora@cchs.csic.es